



HAL
open science

Le libre parcours : présences du pittoresque dans les paysages aujourd'hui

Philippe Hilaire

► **To cite this version:**

Philippe Hilaire. Le libre parcours : présences du pittoresque dans les paysages aujourd'hui. Histoire. Université Sorbonne Paris Cité, 2016. Français. NNT : 2016USPCC174 . tel-01697658

HAL Id: tel-01697658

<https://theses.hal.science/tel-01697658>

Submitted on 31 Jan 2018

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.

Thèse de doctorat
Université Sorbonne Paris Cité

Préparée à l'Université Paris Diderot
École doctorale Langue, Littérature, Image (ED 131)
Laboratoire CERILAC

Le libre parcours
Présences du pittoresque dans les
paysages aujourd'hui

Par **Philippe Hilaire**
Thèse de doctorat en
Histoire et sémiologie du texte et de l'image

Dirigée par **Jean-Patrice Courtois**
Présentée et soutenue publiquement à Paris, Université Paris-Dedierot
Le 22 septembre 2016

- Président du jury : **Philippe Nys**, Philosophe, professeur émérite université de Vincennes Saint-Denis
- Rapporteur : **Joëlle Le Marec**, Professeure des universités, HDR, université de Paris Sorbonne
- Rapporteur : **Yann Nussaume**, Architecte, Professeur des écoles d'architecture, HDR, École Nationale Supérieure d'Architecture Paris La Villette
- Directeur de thèse : **Jean-Patrice Courtois**, Maître de conférence, HDR, université Paris Diderot
- Membre invité : **Jean-François Cottier**, Professeur des universités en langue et littérature latines, HDR, université Paris-Diderot
- Membre invité : **Bernard Lassus**, Paysagiste DPLMA, Ancien professeur de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris



Exercice formel dont la sincérité peut sembler affaiblie par une certaine distance, une réticence à la présence trop inscrite, une volonté de l'évidence ... au risque d'une apparente indifférence.

Remerciements en forme de lieux

Que soient ici remerciés parents, professeurs et amis, ceux qui ont toujours imaginé que le temps pouvait s'écouler sans prise sur l'intention, sur l'énergie ou la joie, ceux qui ont soutenu activement ou de loin, ceux pour qui l'abandon était une hypothèse inutile, ceux qui ont renforcé la détermination ; chacun en ses lieux propres :

La chambre du fond à Hennemont ;
L'appartement de la Grand-Font ;
L'atelier du quatorzième arrondissement ;
La case à Hell-Bourg ;
La Bastide-Pradines ;
Aubais ;
Lyon ;
...

Mais d'autres lieux aussi, d'autres, nombreux donc.

Remerciements en forme d'hommages amicaux et fidèles

Des remerciements particuliers vont à Bernard Lassus qui a été mon professeur à l'École Nationale Supérieure du Paysage à Versailles de 1981 à 1986, puis pendant un an, lors du DEA « Jardins, Paysages, Territoires » à l'École d'Architecture de Paris La Villette et à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales en 1991/1992.

La fidélité aux méthodes et aux idées développées dans ces différents moments d'échange – de partage sans doute – trouve ici une forme nouvelle.

Des remerciements particuliers pour Joëlle Le Marec, qui s'est amicalement engagée, il y a bien longtemps, dans le soutien moral et intellectuel de cette aventure et qui a accepté d'en être un rapporteur.

Des remerciements particuliers pour Yann Nussaume qui m'a accueilli dans le laboratoire « Architecture, Milieu, Paysage » à l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris La Villette et qui a accepté lui aussi d'être un rapporteur auprès des membres du jury.

Des remerciements particuliers pour les membres du jury qui ont accepté d'être les lecteurs attentifs d'un travail qui s'écarte assez librement des normes académiques.

Des remerciements particuliers enfin à Jean-Patrice Courtois
Sans lui, bien entendu, ce texte serait resté une entreprise infinie.

Déroulement

Commencé au milieu des années 90, le texte a ensuite été repris en 2000 pour compléter certains chapitres.

Un premier chapitre de cadrage historique et théorique de la problématique a été ajoutée en 2002 pour donner une forme nouvelle qui rende plus claire la continuité qui existe entre la question initiale sur le pittoresque qui aurait pu n'être qu'historique, et les développements contemporains qui constituent le corps du texte.

En 2010/2011, puis en 2015/2016, enfin, l'ensemble a été complété, relu, corrigé et condensé pour rester dans un volume raisonnable.

Pour R. H. qui ne saura jamais
Pour M. J. H. qui patiente
Pour L. L. qui porte

Résumé

Issu du monde de la pratique paysagère, je ne pouvais pas ignorer le mouvement dialectique qui s'établit entre l'expérience physique de l'espace et sa représentation. La recherche s'organise à propos d'espaces concrets et de propositions théoriques parfois extérieures au champ de la pratique paysagère.

C'est à travers cette double composante que le paysage et sa représentation *in situ* : le jardin, ou ses représentations *in visu* seront explorés.

L'approche qui, sans être culturaliste au sens que ce mot a pris dans le débat des idées contemporaines, n'en n'est pas moins articulée à une forte présence de la culture dans la compréhension des phénomènes liés au paysage. Cette position permet à la fois la critique d'un formalisme appuyé sur un « picturalisme » puissant, et d'un nouveau naturalisme à peine né et déjà académique qui en tente la critique sans y parvenir néanmoins puisqu'il tombe dans le même travers d'une forme toujours déclinée à partir d'un dogme – dans un cas géométrique et dans l'autre écologique – sans le plus souvent envisager la relation de l'application de ce dogme au lieu et aux corps qui l'habitent.

L'entrée initiale par la catégorie du pittoresque n'est pas pour autant abandonnée.

En effet, à notre insu le plus souvent, les caractères du pittoresque impriment en nous les fondements de notre jugement esthétique sur les représentations picturales ou jardinées de la nature. Des formes contemporaines du pittoresque sont alors décrites comme des opérateurs de nos pratiques vis-à-vis de l'espace.

Aujourd'hui, c'est de nouveau ce lien entre expérience et représentation que je tente de mettre au jour pour faire apparaître ce que j'ai appelé le « libre parcours ».

Mots-clés

Paysage, pittoresque, espace (expérience), peinture, land-art, jardin, espace concret, nature / environnement

Abstract

Coming from the world of landscape practice, I could not ignore the dialectical movement that develops between the physical experience of space and its representation. The research is organized from trips and detours about concrete spaces and sometimes external theoretical proposals from the field of landscape practice.

It is through this dual component that the landscape and its representation in situ : the garden, or its representations, will be explored.

The approach is not culturalist, in the sense that this word has taken in the debate of contemporary ideas. It is nonetheless articulated to a strong presence of culture in understanding the phenomena related to the landscape. This position allows both the criticism of a formalism pressed on a powerful "pictorialism", and a new naturalism just born and already academic who tries, unsuccessfully, the criticism of it, and fall however into the same trap of a form declined from a dogma, geometric on one side and ecological on the other, without consider the relationship of the application of this dogma to the bodies that inhabit spaces.

The initial input by the picturesque category is not abandoned.

In fact, unknown to us more often, the picturesque's features give us the foundation for our aesthetic judgment on pictorial or gardened representations of nature. Contemporary forms of the picturesque are then described as operators to our space practices.

Today it is the link between experience and representation that I try to bring to light to show what I have called "le libre parcours."

Keywords

Landscape, picturesque, space (experience), painting, land art, garden, concrete space, nature / environment

À tel point que je ne sais ce que je vois qu'en travaillant.

Alberto Giacometti

Propos recueillis par Yvon Taillandier 1952

Trouver n'est rien. Le difficile est de s'ajouter ce qu'on trouve.

Paul Valéry

La soirée avec Monsieur Teste – p. 19

0 INTRODUCTION.

En vieillissant il devient de plus en plus difficile de s'arracher à la splendeur du paysage qu'on traverse. La peau usée par le vent et par l'âge, distendue par la fatigue et les joies, les différents poils, larmes, gouttes, ongles et cheveux qui sont tombés par terre comme des feuilles ou des brindilles mortes, laissent passer l'âme qui s'égaré de plus en plus souvent à l'extérieur du volume de la peau. Le dernier envol n'est à la vérité qu'un éparpillement. Plus je vieillis, plus je me sens bien partout. Je ne réside plus beaucoup dans mon corps. Je crains de mourir quelque jour. Je sens ma peau beaucoup trop fine et plus poreuse. Je me dis à moi-même : Un jour le paysage me traversera.

Pascal Quigniard
Terrasse à Rome

Tais-toi, vassal. C'est moi le roi. I am the monarch of all I survey.

Oh là ! De qui est ce vers ?

*De Cowper, pour ta gouverne. (Je suis le monarque de tout ce que je contemple. Sur ce point mon droit ne peut m'être disputé.)
Textuel. Arrière, vous tous qui me volez mon paysage !*

On rit. On but. Aux verres de bière blonde étaient venus se mêler des verres de bière brune.

"Filessoof zijn is ni schrijve, mor is leve, zei Pallieter."

Introduisons-nous dans sa peau. C'est l'évidence : philosopher, ce n'est pas écrire, mais vivre.

Gaston Compère
Polders p. 15 sq.

0.1 OUVERTURE.

PREMIÈRE PROMENADE AU MONT DE L'OUEST.

Depuis qu'on m'a exilé ici, je suis souvent malheureux. Un moment de répit, et je pars, sans hâte et sans but, je me promène, libre et insouciant. Parfois mes compagnons et moi, nous gravissons une haute montagne, entrons dans une forêt profonde, remontons le cours sinueux d'un torrent. Sources secrètes, rochers bizarres, aussi loin soient-ils, nous y allons. Arrivés, nous écartons l'herbe et nous asseyons ; nous allongeons, nous servant l'un à l'autre d'oreiller ; allongés, nous rêvons, et nos rêves coïncident avec nos désirs ; au réveil, nous nous relevons et rentrons.

Les extraordinaires paysages de cette région, je les croyais déjà tous à moi avant de connaître les merveilles du Mont de l'Ouest. Cette année, le vingt-huit de la neuvième lune, assis dans le pavillon occidental du Temple de la Radieuse Loi, j'ai pu le contempler. J'ai compris, alors, qu'il était différent. J'ai donné des ordres à mes gens ; ils ont traversé le Xiang et remonté la Ran, débroussaillé les taillis et incendié les fourrés, et ne sont arrêtés qu'au sommet. M'accrochant, me hissant, je suis monté ; puis, assis sur une natte, je me suis délecté. Toutes les terres des environs se trouvaient réunies au-dessous de moi. Vus de là, leurs reliefs semblent des fourmilières et, sur mille li condensés en quelques pieds, ils se pressent et s'entassent sans se confondre, méandres bleu noir et arabesques blanches, à la rencontre du ciel. La vue est de tous côtés la même. Depuis lors, je sais pourquoi cette montagne est unique. Elle émerge du troupeau des collines pour se confondre au loin avec l'air éblouissant, jusqu'à l'infini. On est heureux comme si l'on se promenait avec le créateur, sans savoir quand il s'arrêtera.

Je prends une coupe et la remplis ; peu à peu, je suis ivre. Je ne m'aperçois pas que le soleil se couche, que le crépuscule blafard s'annonce au loin. On ne voit bientôt plus rien, mais je n'ai pas envie de m'en aller. Mon esprit se condense et mon corps se dilue. Je me fonds avec les dix mille créatures.

Je le sais maintenant, je n'avais jamais encore fait de promenade, celle-ci est la première.

Voilà pourquoi je le consigne par écrit. C'est la quatrième année de l'ère Yuanhe (809).

Liu Zongyuan (773-819) ¹

¹ Liu Zongyuan, *Première promenade au Mont de l'Ouest*, in *Les formes du vent, Paysages chinois en prose*, Traduits par Martine Vallette-Hémery. Coll. « Le sourire d'un arbre », Le Nyctalope, Amiens, 1987.

L'eau, le ciel, la terre, ce que je sens de l'univers. La nature que je construis par le regard et par l'expérience ou le rêve, ce rêve qui se mêle à l'imaginaire. Le paysage, sa peinture, les paysages que j'ai vécus et d'autres bien sûr, ceux qu'on me dit, la parole déliée de celui qui raconte, ceux qu'on me montre, les images trompeuses mais jamais frelatées, ceux que je ne peux que rêver. Le jardin, sa limite, sa profondeur, sa pénombre d'où exhalent les senteurs qui resteront dans la mémoire, le « s'ringat » de la voisine, Mme A..., qu'elle trouvait si beau, devenu plus tard Philadelphus par l'acquisition de la connaissance, mais qui ne peut cependant pas l'abolir en tant qu'odeur, et qui, maintenant, fait alliance avec le souvenir olfactif ; tous les espaces, ce qu'ils me font apparaître du pays ou de ses paysages, ou encore de ce qui m'est intime ; ouvrir donc.

Rompre en une multitude d'éclats, non pas pour briser puis classer comme une analyse, trop brutale, mais disperser dans des représentations partielles, des fragments, qui se conservent néanmoins dans une unité. Fragmenter et rassembler tout à la fois, lutter contre la propension générale à tout faire basculer vers le monde des objets, l'espace mais aussi l'étude de l'espace, l'espace qui pourtant ne peut qu'être une part de moi-même. Considérer donc le paysage comme espace en extension de moi, qui s'origine dans mon expérience physique, mais qui s'articule à des présences qui me sont étrangères et pourtant assimilées. Instable, inconstant même : un dilettante.

Mais que faire de ce paysage ainsi dé-re-composé ? Le faire disparaître dans le quotidien de l'usage, ou le magnifier et le dire comme œuvre ? Ce qui d'une façon ou de l'autre cherche à le rendre partageable.

Toujours l'échange sera à portée de main dans ce qui pourtant est au plus profond de l'expérience physique et individuelle de l'espace qui jamais ne se partage.

0.1.1 LE PITTORESQUE

La catégorie esthétique du pittoresque constituera le socle d'une première interrogation. On pourrait parler d'approfondissement à ce sujet. Dans une suite de mon mémoire de fin d'étude, réalisé dans le cadre du DEA « Jardins Paysages Territoires »², il m'est apparu que, si la question du pittoresque était un moment majeur du débat esthétique de la fin du XVIII^e siècle, ce qui est une considération habituelle de l'histoire des Beaux-Arts, elle était aussi importante dans les transformations que la notion allait subir pendant le XIX^e. On a vu la catégorie disparaître au XX^e – en tant que valeur positive – sous la pression d'un modernisme qui ne supportait plus les images d'un monde enchanté où la nature était belle à peindre, mais duquel les hommes s'étaient peu-à-peu retirés pour laisser une image de pureté originelle qui, bien sûr, n'existe que dans une figure de relation idéalisée à la nature. La peinture, dans cette histoire de la représentation de la nature, a toujours été en première ligne. Pour notre monde occidental, elle a d'abord inventé des formes symboliques de la nature divine, puis la description du monde réel, puis le sentiment de la nature vécue par l'homme pour enfin faire disparaître celui-ci avant d'en venir à des évocations non figuratives. La photographie, puis tous les arts visuels du XX^e siècle emprunteront les mêmes voies que la peinture pour rendre compte de cette relation à la nature.

À côté des arts visuels, l'art des jardins suivra une autre voie. Mise en forme territorialisée d'un rapport d'un individu ou d'un groupe à la nature, dans un moment situable dans l'histoire de ce groupe, dans des contextes socio-politique et intellectuel identifiables, le jardin montrera la conquête de la nature, la grande diversité des découvertes du monde, la prodigieuse diffusion de la connaissance à propos du végétal, jusqu'à ce que, aujourd'hui, il s'intéresse aux processus du vivant, à une certaine écologie qu'il conviendra elle aussi de situer dans ses contextes.

Mais l'idée centrale qui persiste est bien celle de la façon dont on peut décrire le territoire, dont on peut en faire une représentation, et le problème que pose l'idée pittoresque, dès lors, ne peut plus être éludé puisqu'il est bien toujours question de ce rapport entre la perception et le partage qui

² Philippe Hilaire, Le peintre et la cascade : Mémoire de DEA « Jardins Paysages Territoires » sous la direction de Michel Conan, EHESS / UP6 Paris La Villette 1992, 69 p. Il faut dire ici ce que ce travail doit au livre de Bernard Kalaora : Le musée vert : radiographie d'un loisir urbain en forêt de Fontainebleau. Paris, l'Harmattan. 1993.

semble être une condition initiale du paysage comme genre en peinture ou espace support d'usages.

On verra bien entendu que rien n'est jamais aussi simple qu'un enchaînement linéaire de ce type et que, sans doute, le pittoresque existe encore et contrôle certaines de nos attitudes contemporaines vis-à-vis de la nature ou de ses représentations. Persistance de l'idée pittoresque donc, voire généralisation si l'on suit l'hypothèse de Philippe Nys exposée dans de nombreux documents qui accompagnent une recherche faite pour les ministères de la culture et de l'écologie, et notamment dans l'introduction d'un texte qui fait le constat de l'inactualité supposée de la catégorie pour mieux montrer comment elle pourrait donner lieu à une analyse critique pour dépasser la simple présence dans le champ historique qu'on lui concède le plus souvent.³ Ce faisant, des dimensions qui dépassent le débat esthétique ou philosophique apparaissent et des interactions politiques peuvent être décrites, que ce soit dans l'origine du pittoresque ou dans ses formes contemporaines (cf. le début du chapitre I).

0.1.2 EXPLORER L'IDÉE D'UNE EXPÉRIENCE NÉCESSAIRE À LA REPRÉSENTATION

Dans ce travail de fin d'étude de DEA, le territoire qui est appelé aujourd'hui « Vallée de Chevreuse », est considéré comme « inventé » par des peintres d'une école mineure – Les peintres de Cernay-la-Ville – proches, dans la manière picturale, de l'école de Barbizon, et par les diffuseurs des images idylliques de la campagne construites par les peintres. « L'image-formule » dégagée de l'analyse des peintures et des commentaires de l'époque est celle du jardin Napoléon III, reprise par la III^e république, dans laquelle le pittoresque est la valeur paysagère dominante. L'avènement de ce qui deviendra la banlieue résidentielle est décrit dans ce

³ Philippe Nys, Le pittoresque à l'ère de sa reproductibilité technique, in, Rosella Salerno, Camilla Casonato (dir.), *Paesaggi culturali / cultural landscapes. Rappresentazioni esperienze prospettive*. Rome, Gangeni editore. 2008. Pages 65-79 Texte disponible sur le site du laboratoire de recherche AMP de l'ENSAPLV, <http://www.amp.archi.fr>, publié dans le cadre de la recherche menée par Philippe Nys (dir.) Le pittoresque aux limites du moderne, recherche menée dans le cadre de l'équipe AMP (Architecture Milieu Paysage) attachée à l'École d'Architecture de Paris La Villette, en réponse à l'appel d'offres pluriannuel du programme interdisciplinaire de recherche "Art Architecture et paysages" lancé par le Ministère de la Culture et de la Communication par la Direction de l'Architecture et du Patrimoine (DAPA), la délégation aux Arts plastiques (DAP) et la Direction de l'Administration générale (DAG) en partenariat avec l'Institut national d'histoire de l'art (INHA), le ministère des Transports, de l'Équipement, du Tourisme et de la Mer (PUCA) et le ministère de l'Écologie et du Développement Durable.

cas comme l'appropriation d'une campagne dont la perception est schématisée notamment par la peinture et l'art des jardins, et qui permet à une nouvelle classe de pouvoir en quête d'une légitimité esthétique – la domination politique et économique ne pouvant pas suffire à assurer la pérennité du pouvoir – de supplanter les anciens maîtres des lieux. À l'heure de la confirmation de la prise du pouvoir par la bourgeoisie d'affaire, ceux qui dirigent ne demandent plus aux intellectuels que de légitimer le pouvoir dont ils usent, et aux artistes d'exprimer un paysage idéal pour une vie saine dans un environnement de qualité mais paradoxalement débarrassé des hommes.

Il me paraît aujourd'hui intéressant de développer un aspect important qui n'avait pas pu être abordé alors.

Ce qui était sous tendu par ce travail sur le cas isolé de la Vallée de Chevreuse, et que je n'avais alors pas mis dans une perspective plus large, c'est que la représentation est indissociable de l'expérience. Le monde se construit par l'image que l'on en produit mais aussi dans l'expérience physique de l'espace. L'historien parfois même se trouve en proie aux affres de la nécessaire expérience.

J'étais venu en Pologne pour la voir, cette forêt. Voir quoi au juste, c'était déjà moins sûr. Les historiens sont censés saisir le passé par les textes, par les images à la rigueur ; des éléments sous globe dans les conventions universitaires ; on regarde, on ne touche pas. Mais l'un de mes professeurs préférés, trublion intellectuel et écrivain au courage excentrique, avait toujours préconisé l'expérience directe des lieux, les « archives des pieds ». ⁴

Par analogie avec ces « archives des pieds » on pourrait parler, pour le peintre ou le promeneur, d'une mémoire du corps. L'origine du travail des peintres est-elle à chercher dans la pratique du pays, dans la sensation du « marcher » dans la plaine ou au fond de la vallée ? Ce n'est pas par hasard que les groupes de peintres qui vont se succéder en deux vagues principales à Cernay commencent leurs travaux dans un moment de « plein-airisme » en pleine expansion, mais cependant en continuité avec une tradition bien établie de la peinture de paysage en extérieur. L'origine de l'appréciation de la peinture des peintres de Cernay-la-Ville est certainement à chercher dans le désir de l'évasion dominicale dans une nature apprivoisée par le regard des peintres. Cette évasion se fait

⁴ Simon Schama, *Le paysage et la mémoire*, Paris, Seuil, 1999. p. 32.

également physiquement, dans l'espace concret, par la fréquentation notamment des cascades des Vaux-de-Cernay. Mais aussi, et c'est un intermédiaire important dans la hiérarchie des expériences possibles, par la fréquentation des auberges dans lesquelles on voyait la peinture de Jean-Alexis Achard (Voreppe 1807 – Grenoble 1884), Henri-Joseph Harpignies (Valenciennes 1819 – Saint-Privé 1916), Jules et Émile Breton (Jules Courrières 1827 – Paris 1906, Émile Courrières 1831 – Courrières 1902), François-Louis Français (Plombières-les-Bains 1814 – Paris 1897), Léon-Germain Pelouse (Pierrelaye 1831 – Paris 1891), etc. (Fig. 0.1 a à d)

L'appropriation du territoire enfin, est réalisée par la construction de villas imposantes d'abord, puis plus modestes, mais toujours accompagnées de jardins qui sont la marque de l'expérience du sol. Au début du XX^e siècle, la villa « Miryvette » (Fig. 0.2 a, b et c), qui montre quatre façades différentes sur ses quatre faces et qui organise un jardin sur la totalité de l'éperon à la confluence des deux vallées du ru des Vaux de Cernay et de l'Yvette à Dampierre-en-Yvelines, en est un bon exemple. Plus tard, au début du XX^e siècle, on garde encore la trace de cette villégiature dans la région de Cernay-la-Ville avec des établissements qui vantent le caractère pittoresque des lieux jusque dans des cartes postales. Sur celle qui est reproduite, ce sont même les cascades qui deviennent le motif principal. (Fig. 0.2 d)

La perpétuation de cette appropriation se fait encore aujourd'hui suivant les deux modes anciens : la volonté de maintenir une urbanisation quasi exclusivement sous la forme d'un tissu pavillonnaire qui seul donne la possibilité du jardin – mais qui pose aussi depuis déjà longtemps le problème de sa diffusion sans frein aux défenseurs d'une nature idéale⁵ – ; et, sur un mode plus métaphorique, la marche en forêt, la visite touristique et la « prise » de photographies. Dans tous les cas, le relais de l'expérience qui permet le paysage est une représentation : celle du jardin du pavillon, celle de la photo. (On peut noter que le changement principal s'est opéré dans la modification des couches de la société qui s'approprient maintenant ces territoires et donc prennent à leur compte et transforment les

⁵ Cette contradiction au sein de groupes sociaux qu'il faudrait décrire quant à leurs compositions serait en soi l'objet d'une recherche. Comment en effet concilier l'appropriation et la préservation. Les mouvements de protection des paysages sont souvent, au moins en secteur périurbain, contrôlés par de nouveaux ruraux encore citadins dans leurs manières de penser la campagne selon des termes presque uniquement esthétiques et non pas dans une complexité plus grande qui intègre notamment les processus économiques et politiques. Yves Luginbühl développe cette thématique de façon claire in *Paysages, textes et représentations du paysage du siècle des Lumières à nos jours*. Sl : La manufacture. Sd (1989 ?). p. 251 sqq.

paysages). Cette relation du sujet à des représentations et à une expérience de l'espace, de même que l'enchaînement des causes et des effets dans l'appréciation des lieux et dans la constitution de modèles avaient été bien noté par Pierre Sansot dès 1983 dans ses *Variations paysagères*.

*Pour qu'il y ait constitution d'un paysage, il faut que se produise une adéquation entre ce qu'un fragment du monde nous offre et ce que nous étions en droit d'attendre de lui. Cette proposition a le mérite d'éliminer une thèse purement objectale (il existerait des territoires qui, par leur beauté propre, s'imposeraient à notre admiration) et une thèse subjective, plus impressionniste (je dénicher dans le monde ce qui me plaît, je l'accroche à mon musée de belles images). En l'occurrence les modèles de légitimation abondent : ils viennent de la peinture, de l'architecture, du roman, de la poésie. Il semble que l'on aille sans trêve de la culture à la culture. On dessine des jardins à l'image de tableaux ou de descriptions poétiques et, de ces jardins esthétisés, d'autres amateurs composeront leur propre paysage intérieur.*⁶

0.1.3 L'IMAGE CONTEMPORAINE DU JARDIN ET DU PAYSAGE

Pour cette seconde question on peut parler d'intuition – la connaissance immédiate face à l'objet –, cette connaissance dans l'origine de laquelle « *le temps scintille et le songe est savoir* »⁷

C'est un agacement qui a présidé à la réflexion sur la représentation du jardin et du paysage et sur les relations qu'entretiennent aujourd'hui nature, jardins, paysages et arts plastiques au sens large, dans un rapport de soumission univoque entre des représentations de la nature perçues comme figées et désuètes : la peinture en particulier, et d'autres qui seraient contemporaines, nouvelles, dynamiques et porteuses de sens : l'installation, le flux internet, la photo même qui jouit encore d'une certaine aura. Pourtant, dans ces représentations nouvelles que l'on voudrait voir supplanter les modes anciens, beaucoup sont bien naïves, ou parfaitement convenues, elles-mêmes soumises à un ordre marchand et médiocrement communicationnel, à l'instar de ce qu'est devenue une certaine peinture de paysage.

⁶ Pierre Sansot, *Variations paysagères*, Paris, Klincksieck. p. 42.

⁷ Paul Valéry – *Le cimetière marin* (1920) – Paris : Émile-Paul Frères.

0.1.4 MÉTHODE

La seconde question peut être considérée comme une manière de faire entrer la première dans un champ plus contemporain et plus opérationnel en s'intéressant à l'actualité de nos images de nature, de paysage ou de jardin. Elles ne seront donc pas abordées séparément. On aura compris que ces deux questions sont liées par la relation qui unit la représentation de l'espace en général – l'histoire et le sens des images du paysage – et la fabrication de nos paysages contemporains comme image, mais aussi comme espace concret, comme espace support de nos usages puisqu'il sera notamment question de jardins, mais aussi d'espaces urbains ou ruraux.

0.1.4.1 Une définition du paysage ?

Les deux questions sont intégrées dans une problématique d'analyse historique qui devrait me faire retrouver les linéaments d'un débat sur le pittoresque qui conduit aujourd'hui à une certaine dépréciation de l'anecdotique ou du fragmentaire au profit d'une valorisation sans appel du « global », du « cohérent » et de la quête du sens ; mais lequel, constitué par qui et pour qui ? Autrement dit, quel est donc le sens de ce sens tant attendu et qui ne vient pas puisque toujours nous en sommes à nous demander si le paysage est une stricte question esthétique liée à un genre pictural – un débat inutile pour des oisifs heureux –, un supplément plus ou moins exotique qui se superpose et transforme un idéal rural passéiste, le résultat du jeu des forces socio-économiques sur un substrat géographique, une combinatoire des trois, l'application de l'idéologie d'une époque sur un fond culturel qui se renouvelle, une combinatoire de tous les éléments dont l'ordonnancement en une composition stable se révèle ardue et, plus récemment, une sous-catégorie de l'environnement ? Le livre de Yves Luginbühl, « La mise en scène du monde », propose de considérer la « faille » qui existe entre deux approches fondamentalement différentes : une approche culturaliste pour laquelle « *le paysage est envisagé comme un objet d'art que l'observateur contemple : la relation entre l'individu et le paysage ne peut être que d'ordre esthétique* », et une approche qui n'est pas qualifiée aussi simplement que la première – preuve peut-être que la distinction entre les deux catégories n'est pas aussi pertinente qu'elle en a l'air.

Le paysage appartient également et a priori à ceux qui le façonnent et qui sont donc impliqués dans son élaboration, en toute conscience : elle trouve une justification dans les réflexions d'Élisée Reclus qui, en 1866, considérait que le paysage était l'œuvre commune des hommes dans laquelle ils se reconnaissent. [...] C'est là la faille fondamentale qui sépare deux courants de pensée scientifique

*dont l'un envisage le paysage comme une invention de ceux qui ont la capacité à prendre un recul par rapport à l'objet de leur regard, et l'autre le conçoit comme une construction de l'ensemble de la société et comme un cadre de vie élaboré en conscience de l'œuvre collective, par des acteurs * et non uniquement par des observateurs *, seulement préoccupés par ce qu'ils voient et par le sentiment qu'ils en retirent, émotion, choc esthétique, notamment.*⁸

Cette distinction semble bien formelle et non articulée à la pensée du projet de paysage, quoique l'auteur s'en défende implicitement puisque le propos général de l'ouvrage sera de montrer justement cette articulation entre une pensée, des pratiques et les réceptions par le corps social. On pourrait penser que cette distinction n'a pas lieu d'être et que les deux conceptions du paysage qui sont exposées là peuvent se rejoindre en ce que le paysage, inventé ou non par un regard esthétique ou par un travail collectif du territoire, n'existe que lorsqu'il y a échange et que la forme nouvelle issue du ou des regards, ou du travail concret de l'espace par un jeu d'acteurs, est partagée. Dans les deux cas, ce qui caractérise le paysage c'est bien cette forme nouvelle issue du travail ou du regard ou des deux qui aboutit dans tous les cas à une appréciation esthétique : avec des itérations, des repentirs, des mouvements browniens qui en empêchent la lecture simple mais obligent à un travail à la fois individuel et collectif. Et l'on trouve cette idée chez Y. Luginbühl lui-même dans la présentation des chapitres à venir à la fin de son introduction : « *C'est donc à une réflexion sur le bien être social et individuel que ce dernier chapitre se livrera, sous l'angle du paysage comme mise en ordre des composantes de la nature et des interventions humaines. Mise en ordre ou mise en scène ?* » (page 31). Peut-être n'y a-t-il pas un mouvement linéaire qui va de l'invention d'ordre esthétique à la réception, ou de la construction collective d'un cadre de vie à une appréciation esthétique, mais des mouvements tour-à-tour convergents et divergents. Il n'y aurait alors ni « observateur », ni « acteur », mais les deux, simultanément. Cette idée d'un observateur / acteur sera discutée plus loin.

Au moins le paysage s'accorde-t-il à une étendue. Soit, les dictionnaires le disent, la Convention Européenne du Paysage aussi.⁹ On y

⁸ Yves Luginbühl, *La mise en scène du monde – Construction du paysage européen*. Paris, CNRS Éditions. 2012. page 17 sq. Les mots suivis de * sont soulignés par l'auteur.

⁹ Il n'est pas question ici de reprendre l'ensemble des définitions du paysage que les dictionnaires nous donnent, n'y d'en proposer une différente, on peut voir à ce sujet : Catherine Franceschi, *Du mot « paysage » et de ses équivalents dans cinq langues européennes*. In Michel Collot (sous la dir.de.), *Les enjeux du paysage*, Bruxelles, Ousia, 1997. Je me bornerai à citer le Littré et la Convention Européenne du Paysage (CEP). La convention sera adoptée en 2000 à Florence, la France ratifiera le texte en 2006

a ajouté une dimension de perception par les individus et tout devient difficile, car, si on peut le décrire *a posteriori* avec ces outils : la peinture, la réception par le corps social d'une époque, les interrelations des facteurs naturels et des facteurs humains, etc., ils sont assez inopérants pour en dire les conditions et les modalités de sa survenance.

Ou bien encore, pour changer de point de vue, prendre à contre-pied la rassurante rationalité qui nous submerge et donner d'emblée une valeur poétique aux questions que nous allons croiser, on pourrait questionner : le paysage ne peut-il prendre corps que dans le passage qui va du regard du poète, qui s'origine dans la conscience de l'être au monde et dans l'instant de l'expérience de l'espace par son corps, à l'expression de cet instant pour un autre ?

Le corps du poète subsiste-t-il dans le paysage ou bien ne sert-il que d'intermédiaire dans une situation mondaine, comme une sorte de lieu de convergence instantanée et temporaire ? Faut-il qu'il y ait disparition pour que l'apparition surgisse, mais d'où ?

Quel est cet espace ? De quelle nature est cet objet de culture ? Le paysage est-il toujours lié à une relation à un autre, radicalement différent, mais que je peux néanmoins attirer dans ma réalité par cette représentation ?

Litré Paysage : Étendue du pays que l'on voit d'un seul aspect.

“Nous parcourons toute cette belle côte, et nous voyons deux mille objets différents qui passent incessamment devant nos yeux comme autant de paysages nouveaux dont M. de Grignan serait charmé”. [Sévigné, 425]

Genre de peinture qui a pour objet la représentation des sites champêtres.

“Et pour le paysage on prise sa manière”. [Abbé de Marolles, Le liv. des peintres, p. 38]

Tableau qui représente un paysage.

« J'ai à présent sous mes yeux un paysage que Vernet fit à Rome pour un habit, veste et culotte, et qui vient d'être acheté mille écus”. [Diderot, Salons de peinture]

Paysage historique, ou paysage antique, celui dans lequel sont représentés des personnages héroïques, mythologiques, un trait de l'histoire ou de la Fable, un souvenir de l'antiquité, etc. Poussin, Claude Lorrain excellent dans le paysage antique.

Paysage mixte, paysage copié de quelque site ou paysage naturel, mais que l'artiste a modifié pour l'effet pittoresque. Paysage idéal, paysage qui est tout entier de l'invention du peintre.

Paysage héroïque, paysage représentant un site choisi et noble, des temples, des ruines, des pyramides, etc.

CEP – Paysage : désigne une partie de territoire telle que perçue par les populations, dont le caractère résulte de l'action de facteurs naturels et/ou humains et de leurs interrelations. »

L'espace, dans cette perspective, si l'on peut dire, ne peut plus être une simple étendue neutre que nous devons occuper, dans laquelle des corps se meuvent, vivent et meurent ; et encore ici se formerait un espace affublé d'une dimension temporelle. Car il y a du temps dans l'espace. Jean-Christophe Bailly, à propos d'un « transparent » de Carmontelle – Les Quatre Saisons – s'interroge sur la persistance des images, celles de la fête républicaine en particulier, qui ont essaimé à partir des Lumières jusque dans la république en passant par les *Rêveries* de Jean-Jacques Rousseau. Ce qui l'intéresse ici, c'est de « *vérifier que tout est daté et qu'il est dans la nature de tout signe d'emporter avec lui l'air de son temps, en le propageant aussi longtemps qu'il le peut. [...] Mais tout cela, quoique ravivé, s'éclipse et s'effeuille, et la survivance c'est aussi ou d'abord ce qui traverse la disparition.* »¹⁰

L'espace, qui échappe à sa seule caractérisation spatiale, puisqu'on y intègre du temps, se brouille d'une aura assez floue qui empêche l'appréciation juste des distances, qui nous contraint à une sorte d'astigmatisme et, du fait du paysage qui en fait une re-présentation, produit des « *composites* », par définition complexes, mêlés de lieux, de temps, d'usages individuels ou sociaux, de rêveries, d'histoires, d'Histoire, de savant et de trivial, d'interprétations multiples et donc de recompositions permanentes. Le paysage est alors fragment et unité à la fois puisqu'il est identifié, décrit, extrait du monde par le point de vue du sujet (il est un tout), mais il demeure néanmoins une délimitation à l'intérieur d'un ensemble qui le contient (il est une partie).¹¹ Et encore ce « tout » est-il hétérogène et donc difficilement perceptible en tant que tel. Le « *composite* » a été décrit comme une « *configuration hétérogène et dynamique* ».

*Les « composites » caractérisent des situations au sein desquelles des individus mobilisent à la fois la signification d'objets matériels et des représentations, réalisent des actions et mettent en œuvre des systèmes de normes ou des règles opératoires. [...] Ces composites * sont dynamiques : les éléments, actions et normes qui les*

¹⁰ Jean-Christophe Bailly, *Le dépaysement, voyages en France*. Paris, Seuil, 2011. Collection Fictions & Cie. Page 48 et 50.

¹¹ Sur ce paradoxe de la partie et du tout, on se référera à François Jullien, *Vivre de paysage ou l'impensé de la raison*. Paris, 2014, Gallimard. page 22 sqq. Le paysage est fragment du monde, extrait, découpé par la représentation. Il est une « partie » mais, à la fois, est donné comme un « tout » par le cadre, mais reste « partie » car toujours attaché à d'autres parties qui l'environnent, sinon il serait un « tout ». La « partie » pose la question de sa limite qui la définit : les horizons du paysage, et cette unité donnée par le cadre est elle-même relative car liée au sujet qui se déplace et transforme ainsi le paysage en déplaçant les horizons. Le « tout » pose la question de sa nature propre.

*constituent forment des systèmes qui se transformant au cours de l'évolution des tâches effectuées par les individus. [...] Les composites se distinguent de notions voisines comme celle de média * et de dispositif * car ils sont avant tout des savoirs incarnés dans des situations et des relations entre objets, discours et représentations.* ¹²

Composite, mais aussi, palimpseste ou objet réticulaire, Individuel par l'expérience et collectif par l'échange, le paysage est simultanément espace et représentation. Il est fondamentalement impur, objet de transition ou objet transitoire, organisateur de partage : toujours à la lisière de la présence ou dans l'épaisseur de l'absence, toujours au bord du monde, avant l'évanouissement.

Et la peinture est un prodige qui le tient dans le visible tandis que le jardin est un moment qui l'oblige au tactile.

Situations et relations, tels sont les enjeux des descriptions des différentes modalités de construction du paysage qui vont suivre. Connexions et articulations, inachèvement, greffe et vibration nous accompagneront tout au long du récit.

0.1.4.2 La recherche de l'expérience

C'est par la posture vis-à-vis de l'espace que je traiterai de ces questions, mais une posture dans laquelle le corps du sujet observateur, visiteur, créateur existe pour lui-même, se déplace en modifiant la forme même de l'espace et dans lequel les corps en mouvement interagiront les uns avec les autres. Nous savons bien que les échanges entre les êtres vivants modifient le monde.

L'espace n'est pas le milieu (réel ou logique) dans lequel se disposent les choses, mais le moyen par lequel la position des choses devient possible. C'est-à-dire qu'au lieu de l'imaginer comme une sorte d'éther dans lequel baignent toutes les choses ou de le concevoir

¹² Joëlle Le Marec et Igor Babou, De l'étude des usages à une théorie des « composites » : objets, relations et normes en bibliothèque. In Emmanuel Souchier, Yves Jeanneret et Joëlle Le Marec (sous la dir. de), Lire, écrire, récrire – objets, signes et pratiques des médias informatisés. Paris, BPI Centre Pompidou, 2003. p 233 sqq.

Les mots suivis de * sont soulignés par les auteurs.

Le « composite » a déjà fait l'objet d'une esquisse théorique in Joëlle Le Marec, Ce que le terrain fait aux concepts : vers une théorie des composites. Paris Université Paris VII, Cinéma, Communication et Information. Habilitation à Diriger des Recherches sous la direction de Baudouin Jurdant. 2001-2002.

abstraction comme un caractère qui leur soit commun, nous devons le penser comme la puissance universelle de leurs connexions. ¹³

Déjà la complexité s'offrirait à nous dans un monde qui ne serait que réel – que pourrait-il être ? – mais perturbé par des êtres doués d'une certaine autonomie dont les mouvements aléatoires changent le monde, et que leurs relations changent également eux-mêmes cependant qu'ils demeurent pourtant des individus : des êtres singuliers. Le monde matériel devient la manifestation de ce réseau infini d'échanges qui le caractérise à coup sûr plus que la forme de l'espace, ou plutôt, la forme du monde est en constante transformation dans la danse infinie des échanges et du mouvement, en dehors de nos formes propres elles-mêmes soumises à cette rythmique au premier regard improbable.

[...] aussi longtemps que nous pourrons contrôler nos numéros de téléphone et qu'il n'y aura personne pour nous répondre, nous continuerons tous trois à rouler dans un sens et dans l'autre le long de ces lignes blanches, sans point de départ ni d'arrivée qui chargeraient de sensations et significations l'univocité de notre voyage, nous sommes finalement délivrés de l'encombrante épaisseur de nos personnes, voix, états d'âme, réduits finalement à des signaux lumineux, seule façon d'être appropriée pour qui veut s'identifier à ce qu'il dit en évitant le bruissement déformant que notre présence propre ou celle d'autrui ajoute à ce que nous disons. ¹⁴

Par posture j'entends l'attitude intellectuelle, mais aussi physique, que prend le sujet dans son exploration de l'espace : du paysage ou du jardin, et encore des arts.

Posture, qu'elle soit physique ou intellectuelle – le mot sera pris dans un sens positif qui le fait échapper à la connotation négative de « pose » parfois utilisée aujourd'hui –, induit qu'il y ait expérience de l'espace par un sujet : expérience donc, même minimale de l'immobilité – si tant est qu'elle soit non pas possible mais simplement imaginable –, mais expérience et non expérimentation. L'expérience intellectuelle se référera à un point de vue adopté en ce qu'une position prise face à un phénomène produit une question, une discussion ou même un savoir sans qu'il soit utile ou nécessaire de chercher à le partager ; tandis que l'expérience physique de

¹³ Maurice Merleau-Ponty, Phénoménologie de la perception, Paris Gallimard (1945). Collection Tel p. 281.

¹⁴ Italo Calvino, L'aventure d'un automobiliste (1967), in, Aventures. Paris, Gallimard, 2001. Page 178 sq.

l'espace nécessite quelques explications. Sans entrer dans une discussion à propos des débats qui se déroulent depuis longtemps en philosophie à propos de « l'expérience », la fréquence avec laquelle j'emploierai ici ce mot nécessite un essai de clarification.

Par intuition, nous pourrions penser que notre compréhension est soumise à notre expérience, mais nous sommes aussi capable de prendre une distance vis-à-vis de cette expérience. Il y a, pour reprendre un mot de Robert Legros, une « *suspension* », car nous n'adhérons pas complètement à notre expérience et ce qu'il y a de proprement humain c'est cette rupture de la circularité qui pourtant semble s'imposer à la compréhension à partir de l'expérience qui permet la compréhension qui informe l'expérience, etc. : ce que C. Castoriadis appelle la « *brisure de la clôture* ». ¹⁵

Dire l'expérience impose la question du réel, de l'immédiat et donc du présent comme temps de l'expérience. Clément Rosset, posant la question du réel et de son caractère non duplicable, interroge la possibilité d'une expérience qui serait première pour rendre compte d'une « *réalité primordiale* », pour ensuite en venir à l'idée que c'est le présent qui n'est pas accessible.

*Privée d'immédiateté, la réalité humaine est, tout naturellement, également privée de présent *. Ce qui signifie que l'homme est privé de réalité tout court, si l'on en croit là-dessus les stoïciens, dont un des points forts fut d'affirmer que la réalité se conjugait au seul présent. Mais le présent serait par trop inquiétant s'il n'était qu'immédiat et premier : il n'est abordable que par le biais de la re-présentation, selon donc une structure itérative qui l'assimile à un passé ou à un futur à la faveur d'un léger décalage qui en érode l'insoutenable vigueur et n'en permet l'assimilation que sous les espèces d'un double plus digeste que l'original dans sa crudité première. ¹⁶*

L'expérience sera ici considérée comme étant la somme de la réception par nos sens des sollicitations qui proviennent de l'extérieur de notre corps (les données sensibles), et qui, associée à notre mémoire et à notre capacité du moment à être réceptif à telle ou telle, procure à notre entendement des sensations et des émotions pour élaborer des raisonnements, faire des hypothèses sur le monde et / ou valider des

¹⁵ Robert Legros dialoguant avec Marcel Gaucher dans l'émission de Alain Finkielkraut « Répliques » « *L'humanité démocratique* », le 15 mars 2014 sur France Culture.

¹⁶ Clément Rosset, *Le réel et son double, essai sur l'illusion*. Paris, Gallimard. 1984 pour l'édition nouvelle et augmentée. p 63.

connaissances. Mais, il ne s'agira pas de se limiter à nos cinq sens considérés séparément. La simultanéité de nos perceptions nous empêche le plus souvent de comprendre l'origine de nos sensations en tant qu'elles sont déjà une représentation qui fait un ensemble, ou même de nos opinions ou de nos idées. On voit ici, déjà, comment cette « *réalité primordiale* » de C. Rosset, insaisissable comme « *présent* », nous contraint à la représentation pour accéder au monde, comment une certaine « *vibration du sens* »¹⁷ pourrait être décrite dans des relations entre le monde, le réel, la perception que j'en ai et les représentations que j'en produis, chaque moment effectuant en retour une modification sur les conditions qui lui donnent naissance, paradoxe et circularité infinie d'un vertige auquel on ne peut échapper qu'en acceptant que le flou et l'indéterminé – ou l'aveuglant – nous guident dans le monde.

L'expérience pourrait alors devenir une composante poétique du monde dans cette variation infinie que les mots eux-mêmes ne peuvent pas ordonner et qui deviennent « *centre de suspens vibratoire* » pour Stéphane Mallarmé dans la syntaxe et les vers sens dessus dessous, ou, le lieu du « *vacillement central* » pour George Oppen dans une recherche infinie de l'image qui vient de l'intérieur comme lumière « *A picture seen from within* » ou encore « *Image / The initial Light* ». ¹⁸

¹⁷ Cette idée de la « vibration du sens » sera développée plus loin à propos du léger décalage introduit par Thomas Jones, au XVIII^e siècle, entre ses toiles, mais surtout ses aquarelles de Tivoli, prises sur le motif peut-on penser, et l'image qu'en donnent ses descriptions dans son journal de voyage. Une parenté peut être établie avec des formes poétiques qui nous aident à comprendre comment le sens de l'image émerge et devient intelligible en nous obligeant à un effort d'accommodation à cette vibration.

¹⁸ Il ne s'agit pas exactement de la même chose que ce dont je parle quand j'imagine « la « vibration du sens » plus haut, et qui établit une relation entre deux éléments différents du discours sur le paysage (la vue représentée et la description textuelle) puisque, ici, dans la poésie, c'est la forme du monde elle-même qui est indistincte, pour contrer l'idée d'une évidence du sens, une sorte d'univocité qui fige, mais aussi pour démultiplier les effets potentiels du sens dans une économie de moyen.

« Les mots, d'eux mêmes, s'exaltent à mainte facette reconnue la plus rare ou valant pour l'esprit, centre de suspens vibratoire ; qui les perçoit indépendamment de la suite ordinaire, projetés, en parois de grotte, tant que dure leur mobilité ou principe, étant ce qui ne se dit pas du discours : prompts, tous, avant extinction, à une réciprocité de feux distante ou présentée de biais comme contingence. »

Stéphane Mallarmé, Le Mystère dans les Lettres, variations sur un sujet « Quant au livre ». (1895) cité par Roger Bellet in Stéphane Mallarmé : l'encre et le ciel. Seyssel, Champ Vallon, coll. Champ Poétique. 1987.

Yves di Manno fait la même hypothèse à propos des poètes objectivistes américains et en particulier George Oppen. Évoquant, à regret devine-t-on – mais faut-il avoir ce type d'interrogation à propos d'une œuvre aussi fermée qu'elle puisse sembler au premier abord ? – le traité de poésie que G. Oppen n'a pas écrit mais dont les principes transparaissent dans ses lettres, le traducteur note : « *l'exigence d'écriture que les derniers poèmes poussaient à l'extrême, en démembrant la*

Dans sa lumineuse introduction à deux recueils de poèmes de William Carlos Williams, Alain Pailler, le traducteur, nous propose également une idée de ce moment de l'expérience :

Dès l'instant que la connaissance paraît acquise, elle est déjà perdue pour qui vient d'en faire l'expérience singulière, cependant qu'indéfiniment transmissible à autrui, livrée à tout un chacun par l'instrument du poème. [...]

L'expérience poétique ne consiste-t-elle pas en la résolution d'un dilemme essentiel que l'on pourrait énoncer de la manière suivante : comment dire cela qui est, là, devant moi, quand pour y parvenir il faut que justement cela n'y soit plus ? Ainsi de tous les objets soumis à l'épreuve du poème qui, pour pouvoir briller d'un éclat plus vif, doivent cesser d'être ce qu'ils sont pour devenir figures de ce qu'ils paraissent être, c'est-à-dire objet de langage. ¹⁹

Et, dès les premières pages de *Asphodèle*, on trouve cette même interrogation :

*De quoi ai-je souvenir
Qui avait la forme
De cette forme ?* ²⁰

syntaxe et les vers pour mieux en souligner le vacillement central, l'absence de certitude et l'avancée inquiète, obstinée, parallèle, vers des territoires qui avaient pour moi toutes les apparences d'un nouveau monde* prosodique. »*

In George Oppen, *Poésie complète*. Paris, José Corti. Série américaine. Traduit par Yves di Manno. p 329. Les mots suivis de * sont soulignés par l'auteur.

Xavier Kalck, dans un article sur George Oppen, évoque S. Mallarmé et permet la relation avec Y. di Manno quand il cherche à établir comment l'image poétique, chez Oppen, devient une opération invisible du visible, comment elle propose l'articulation d'un en dedans et d'en dehors, ou une origine, « un test de conviction ».

« It is possible to find a metaphor for anything, an analogue: but the image is encountered, not found ; it is an account of the poet's perception, the act of perception ; it is a test of sincerity, a test of conviction, the rare poetic quality of truthfulness. »

Il est possible de trouver une métaphore pour toute chose, un analogue : mais l'image est rencontrée, elle ne se trouve pas ; elle représente la valeur de la perception du poète, l'acte de perception ; elle est un test de sincérité, un test de conviction, la rare qualité poétique de la véracité. (C'est moi qui traduit)

George Oppen, *New Collected Poems* cité par X. Kalck, *Vers l'image aveugle : George Oppen et l'usage de la lumière*. Sillages critiques [en ligne], 17 – 2014. Mis en ligne le 15 décembre 2013. <http://sillagescritiques.revues.org>

¹⁹ In William Carlos Williams, *Asphodèle suivi de Tableaux d'après Bruegel*. Présentation par Alain Pailler. Page 12.

²⁰ Ibid. page 31.

Par l'expérience, il s'agira donc bien de considérer un rapport individuel au monde qui nous entoure, instruit par nos sens mais que la réflexion peut engager sur la voie de la raison (John Locke). La question de l'universalité et de la certitude de la connaissance que nous pouvons déduire de l'expérience ne sera pas abordée ici (polémique entre David Hume et Emmanuel Kant à propos de la connaissance pure et de la connaissance empirique). En revanche, l'idée que nos sens sont en quelque sorte complétés par la simultanéité de leur fonctionnement en une espèce de kinesthésie qui donne la sensation que notre corps constitue un lieu avec l'espace qui nous entoure et l'ensemble des mémoires que nous sollicitons à ce moment précis, et que l'on pourrait rapprocher de la notion « d'horizon » de la phénoménologie sera assez souvent évoquée :

[...] ensemble infini d'expériences variées qui accompagne toujours une expérience particulière. ²¹

Une fois encore la forme poétique nous enrichit de certaines connaissances :

Ce qu'il y a de plus profond en l'homme c'est la peau. ²²

Paul Valéry nous indique que notre rapport poreux au monde est une des choses les plus profondes que nous pouvons expérimenter. La peau, comme les organes des sens et le système nerveux central, est constituée à partir de l'ectoderme, cette couche externe de cellules de l'embryon primitif qui, à un moment précoce de l'embryogénèse, fait un pli, un sillon et se retourne pour partie à l'intérieur de ce qui deviendra le cerveau, la moelle épinière, les nerfs, etc. L'organe du rapport à l'extérieur de notre corps : la peau, et le cerveau, l'organe de la distance réflexive, de la compréhension et de l'invention du monde dans le rapport que nous avons avec lui, ont la même origine.

Pouvons-nous encore avoir l'illusion que la séparation de l'expérience issue de nos sens d'avec nos savoirs serait toujours un fait établi qui donne

²¹ Voir à ce sujet les synthèses de Pierre Kahn – *Théorie et expérience*, Paris, éditions Quintette, 1988 et *L'expérience, Textes choisis et présentés par Anouk Barberousse*. Paris, Flammarion 1999. Col. Corpus. Page 173 pour cette définition rapide du concept d'horizon phénoménologique donnée dans une présentation de textes de E. Husserl.

²² Paul Valéry, *L'idée fixe ou Deux hommes à la mer*, Paris, Gallimard, La Pléiade, Œuvre II, 1932, p 215 sq.

un ordre chronologique à notre compréhension du monde ? On voit bien, en s'interrogeant simplement sur la façon par exemple dont nous pouvons percevoir une orange que rien de tel n'existe. En effet, l'orange est orange, elle a une odeur d'orange, un toucher rugueux mais souple, elle fait sans doute un bruit caractéristique en tombant par terre avant d'être épluchée et elle a un goût d'orange. Chacune de ces caractéristiques est soumise à une infinité de variations : le brillant de la couleur, l'acidité du goût, le mat du bruit, la puissance de l'odeur, etc. Mais surtout, « *la terre est bleue comme une orange* ». Et tout change. C'est ma connaissance du poème de Paul Éluard (1929) qui me fait regarder la terre différemment car, depuis l'intuition du poète, elle a été prise en photo depuis l'espace. Mais la métaphore change aussi mon regard sur l'orange. Et chaque fois que j'en vois une, ou que je la prends dans la main, mon esprit hésite dans ses repères et plusieurs images affluent simultanément. Il en va de même si je veux faire émerger à ma conscience une image de notre planète, les images d'orange en deviennent inséparables. Les figures réciproques du sens passent toute deux par le poème qui devient une cheville ouvrière, ou plutôt une articulation puisque chaque pièce reste mobile.²³

Réciproquement donc, nos connaissances, mobilisées dans l'instant de la perception, les transforment avant même que celles-ci ne puissent arriver à la conscience de quelque chose devant moi.

Il est probable que ce déclenchement à la faveur duquel le présent se réhabilite en s'enrichissant soudain de tous les biens dont il était jusque-là privé apparaît plus clairement dans la poésie que dans la philosophie, fût-elle d'affinité poétique, comme l'est la philosophie de Nietzsche.²⁴

C'est pour ces raisons que la poésie est si puissante. Car elle joue de cette quasi simultanéité que tente un « *instant sans durée* »²⁵ et, pour moi, m'attachant ici à considérer nos rapports avec l'espace, la prise poétique constitue un « instant de l'espace » en renversant l'ordre habituel de notre appréhension du monde qui reste alors première et non pas reconstruite *a posteriori*, après une compréhension savante du phénomène.

²³ Augustin Berque in *Écoumène, introduction à l'étude des milieux humains*, Paris Belin, 2000, page 141, se sert de la même métaphore pour faire une démonstration de logique : et l'image démultiplie encore son pouvoir évocateur et contribue ainsi à l'infinie variété du monde et de ses interprétations.

²⁴ Clément Rosset, *Le réel et ...*, Op. Cit, p 82.

²⁵ Gaston Bachelard, *L'intuition de l'instant*, Stock, Paris, 1992. p 14 sqq. Je reviendrai plus loin sur cette idée d'un temps sans durée et de la saisie poétique du monde.

0.1.4.3 Le « libre parcours »

L'hypothèse générale de ce travail sera celle d'un déplacement de la notion de paysage, mais aussi de celle du jardin en tant qu'objet conceptuel et non plus seulement comme espace concret, pour articuler des expériences physiques de l'espace, individuelles et non partageables, à des représentations, notamment plastiques et littéraires (ce n'est pas exclusif d'autres modes), donc potentiellement collectives et aptes à l'échange et au partage.

D'emblée, cette hypothèse met en avant l'idée que le paysage est un espace concret, que je peux percevoir et dont je peux faire l'expérience avec mon corps, mais qu'il est aussi, pour notre occident moderne, une représentation, dans une tradition picturale bien identifiée, qu'il est donc une relation entre ces deux aspects. La première question que l'on peut se poser est celle de cette nécessité affirmée sans preuve que le paysage ne peut naître que dans cette relation et que donc son moment initial réside dans l'expérience physique de l'espace. Le poème chinois qui ouvre ce travail montre la même attitude vis-à-vis de l'expérience qui devient paysage dès lors qu'elle est représentée par la relation de l'ascension. Nous verrons par la suite les hypothèses que certains auteurs font au sujet de l'origine du paysage et des caractéristiques qu'ils identifient au contexte culturel pour sa survenance dans un moment donné de l'histoire d'une civilisation (Augustin Berque et Alain Roger en particulier). Examinons *a contrario* un cas particulier.

En septembre 2013, un livre paraît qui propose des photos de la planète Mars²⁶. Ces images sont montrées en noir et blanc, avec une belle qualité d'impression et une mise en page soignée comme on l'attend d'un livre d'art. Elles ont été prises par la caméra HiRise de la mission *Mars Reconnaissance Orbiter*. Ces images sont de très haute résolution. (Fig. 0. 3 a à d) Dans les différentes présentations que l'on a pu trouver du livre dans la presse, ou entendre à la radio, au moment de la parution, il est souvent fait référence à des paysages ou à la peinture. Le fait de travailler les images en noir et blanc, d'avoir des cadrages que l'on imagine proche du sol de la planète, mais sans échelle, permet sans doute assez facilement de voir des paysages représentés. Mais, les mots employés pour décrire ces « paysages » font bien entendu référence à des géographies ou des

²⁶ Francis Rocard, Alfred S. Mc Ewen, Xavier Barral : Mars, une exploration photographique. Paris, Xavier Barral éditeur, 2013. 272 pages.

géologies connues (vallées, sommets, dunes, canyons, etc.). Les paysages sont qualifiés « *d'insoupçonnables* ».

Ou bien encore les images :

[...] nous font voyager à travers les cratères, les plaines de laves et les dunes de sables. C'est une promenade à travers l'histoire géologique de la planète, mais il s'agit aussi d'une porte ouverte à l'imaginaire, tant les photographies s'apparentent [sic] à des paysages abstraits. ²⁷

Outre que l'on peut se demander ce que peuvent être des « paysages abstraits », mais après tout cette approximation est assez courante quand on pense à la peinture de paysage, le plus frappant est que pour que des paysages adviennent, il faut faire référence à des expériences de l'espace comme des « promenades » qui ouvrent des portes vers « l'imaginaire ». Mais personne n'a jamais fait de promenade dans l'espace martien. Il y a là sans doute le signe que cette alliance singulière entre expérience physique de l'espace et représentation est nécessaire pour que le paysage existe puisque, à partir de photos sans expérience de la planète Mars, on peut faire émerger des paysages, mais à la condition de les référer à des expériences tangibles, terrestres. ²⁸

²⁷ Texte de présentation de l'émission de France Inter « La tête au carré » du jeudi 19 septembre 2013. <http://www.franceinter.fr/emission-la-tete-au-carre-mars-une-exploration-photographique>

²⁸ On verra aussi Philippe Nys, Jusqu'au bout du monde ou Du paysage aux confins de l'image, in Paysage & Modernité(s), Bruxelles. Ousia. 2007. Textes réunis et présentés par Aline Bergé et Michel Collot. Page 66 sqq. L'auteur fait un constat semblable à propos de photos de l'atmosphère de Jupiter publiée en juin 1997. Il remarque très justement que ces images échappent à leur statut d'objet de la science puisque, à leur propos, on mentionne de plus en plus fréquemment l'intervention artistique qui les produit. La référence picturale (Turner) y est évoquée dans les commentaires faits par les journalistes qui présentent les images. Ph. Nys développe à la suite une idée de sublime technologique (en faisant référence à Mario Costa, 1994) et propose une interprétation philosophique qui dépasse mon sujet. On peut simplement remarquer que la discussion porte sur le statut des images et sur la relation qu'elles entretiennent avec le monde élargi par le voyage dont elles sont issues et que l'hypothèse de l'invention d'un paysage de Jupiter est posée par la création et la mise en visibilité de l'invisible, « d'images matérielles dans notre monde ». Pourtant, ces images sont ramenées dans notre sphère d'expériences terrestres, mais elles ne peuvent toujours pas produire réellement de paysages, puisque personne ne peut avoir accès à l'espace concret qu'elles représentent, et que le truchement de la machine et la complexité du mode de production des images, nécessitent une intervention artistique pour les rendre visibles. Peut-être est-ce ainsi que l'idée d'un paysage de Jupiter est impossible malgré la beauté terrible et le désir que nous pouvons avoir de ces « paysages des confins ».

Ce texte est disponible sur :

<http://www.paris-lavillette.archi.fr/asialink/web%20amp/document/philippe/AuxConfinsdel'Image.pdf>

Et pourtant :

La nuit était sombre. Les lunes s'étaient couchées. Les étoiles scintillaient sur la route vide où il n'y avait plus un bruit, plus de voiture, plus personne, plus rien. Et qui demeura ainsi, dans le noir et la froidure, tout le reste de la nuit. ²⁹

Mais nous en sommes toujours au même point de l'analogie avec ce que nous savons de notre fréquentation des espaces de la terre, aux lunes multiples près.

Les photos de Mars sont bien un indice qui pousse à formuler le postulat que le paysage ne peut exister que s'il y a convergence construite, organisée, conçue, entre cette expérience et sa représentation puisque, sans la possibilité physique de l'épreuve des lieux par un corps qui perçoit et pense, il faut trouver un substitut qui puisse faire référence à des formes connues du monde pour que l'image devienne intelligible en tant que paysage. ³⁰ Le regard est donc aussi, en tant que sens privilégié de

Il est écrit à partir de : Philippe Nys. "Le pittoresque aux limites du moderne", Op. Cit.

²⁹ Ray Bradbury. Chroniques martiennes : août 2033, rencontre nocturne.

³⁰ En novembre 2014, une autre aventure spatiale conforte cette idée. Le robot Philae se pose sur la comète 67P/Churyumov-Gerasimenko. Quelques jours après l'événement du 12 novembre 2014, les commentaires des photos transmises font bien entendu référence à des paysages, toujours terrestres, avec « *un paysage tourmenté, fait de pentes abruptes, et de « rochers* » (avec guillemets) sur le site de Libération. Sur le site de la chaîne ARTE, on trouve un commentaire beaucoup plus lyrique : « *Philae, largué à une vingtaine de kilomètres d'altitude par la sonde Rosetta, a d'abord convenablement commencé sa lente et silencieuse descente vers l'immense iceberg déchiqueté qu'est la comète. Sous ses yeux, ou plutôt sous l'objectif de sa caméra, des montagnes de glace, des abîmes obscurs, des blocs de glace inquiétants. Et puis, comme lors d'une expédition polaire ou lors d'une ascension d'un sommet himalayen, le scénario idéal des hommes a divergé, le matériel s'est rebellé, les conditions imposées par la nature ont semblé trop dures, trop implacables.* » Plus loin, nous trouvons : « *... la dramaturgie de la mission Rosetta est tout sauf mécanique, automatique : elle est profondément humaine. Philae nous semble déjà avoir une intelligence artificielle, une personnalité et c'est plein d'empathie que nous attendions tous, hier, des nouvelles du courageux petit robot perdu dans l'espace interplanétaire...* »

Cette fois il y a encore des références faites au paysage terrestre, et elles sont particulièrement propices à forger des images d'un monde hostile, mais il y a aussi, de manière beaucoup plus explicite, une référence à une expérience quasi humaine faite des territoires découverts puisque, dans un élan anthropomorphique du rédacteur, le robot est affublé d'une intelligence (même artificielle), d'une personnalité (sans doute parce qu'il a réussi sa mission dans des conditions imprévues qui ont exigé de lui qu'il ait une volonté, il est qualifié de courageux), et parce que nous pouvons entrer en empathie avec lui tellement son attitude ressemble à celle des pionniers de l'exploration de notre propre planète. On note qu'ici, dans la description de ce quasi-infini interplanétaire fait d'abîmes obscurs et de pyramides de glace, on retrouve les mots d'E. Kant

l'observation de notre environnement en tant que « *pulsion scopique attachée à la perception humaine, à la construction de la réalité ainsi qu'au plaisir * et à l'effroi * pris à la re-présentation (Aristote, Poétique)* »³¹ dit aussi Philippe Nys, à l'origine de cette manifestation particulière de la réalité qu'est le paysage. La saisie du monde par l'expérience physique ne saurait être complète sans le regard : sens de l'optique bien sûr, mais sans « les » regards : les différents points de vue induits par les cultures de ceux qui regardent. « *Concept polysémique et protéiforme, le paysage est de plus en plus l'objet de questionnements multiples. Cette pluralité interpelle un savoir multidisciplinaire, soit une transversalité des regards.* »³² Transversalité des regards au sens de la perception mais aussi de la conception du monde.

On le voit bien maintenant, le paysage ne peut être qu'une production de la culture et différentes catégories se sont affrontées, issues qu'elles étaient de cultures différentes, pour accéder à la reconnaissance en tant que paysage. C'est ainsi que dans le monde anglo-saxon, le paysage est si « naturel » qu'il a fallu créer une catégorie particulière : « le paysage culturel », pour rendre compte de situations qui faisaient moins débat en France par exemple.³³ Je reviendrai au chapitre V sur cette catégorie du paysage culturel pour en proposer la généalogie dans l'ouest américain.

dans l'analytique du sublime à propos de la montagne (cf chapitres 3 et 5) et les accents d'un sublime technologique contemporain identifié par Ph. Nys (voir note 28 supra).

³¹ Philippe Nys, Jusqu'au bout du monde ..., Op. Cit. Les mots suivis de * sont soulignés par l'auteur.

³² Philippe Poullaouec-Gonidec : Laboratoire en pratique de projet, in Le paysage, territoire d'intentions sous la direction de Philippe Poullaouec-Gonidec, Michel Gariépy et Bernard Lassus. Paris, l'Harmattan, 1999. p 169.

³³ Ibid. p 187 sqq. Jean-Pierre Thibault, Vers une déclaration universelle du paysage ? Portées et limites d'un texte international récent. Avec une description fine des arguments des parties en présence pour la modification des « orientations devant guider la mise en œuvre de la convention du patrimoine mondial de l'UNESCO » (1992), l'auteur montre comment des positions différentes se sont affrontées pour trouver une définition de ce que sont les « paysages culturels », alors qu'en France, au moins, cette locution a semblé assez pléonastique, tandis que « paysage naturel » passait du côté de l'aporétique. La fin de l'article est consacré à un texte européen alors en cours de mise au point (1999) : La Convention Européenne du Paysage déjà citée plus haut. À l'époque de la rédaction de l'article, le paysage était constitué par « des éléments naturels et anthropiques du territoire tels qu'ils sont perçus par l'individu et les sociétés à travers les différentes cultures locales, régionales et nationales. » La définition, dans le texte définitif de la CEP est « Paysage : désigne une partie de territoire telle que perçue par les populations, dont le caractère résulte de l'action de facteurs naturels et/ou humains et de leurs interrelations. » Dans un texte beaucoup plus ramassé, cette définition introduit la notion d'interrelation qui est fondamentale au fait culturel et que « perçus par l'individu et les sociétés à travers les différentes cultures locales, régionales ou nationales » affaiblissait. De plus cette version fait disparaître la hiérarchie induite et non explicite entre local, régional et national, donnant ainsi un caractère plus universel et général à la définition.

Pour conforter l'idée d'une nécessaire relation entre expérience et représentation pour que le paysage advienne, et qui pourrait sembler n'être qu'un *a priori*, je peux reprendre la distinction que fait Isabelle Thomas-Fogiel à propos de l'espace euclidien qui s'oppose à un espace topologique pour proposer une interprétation de la saisie du monde à partir de « *l'immersion de ce corps de chair dans la chair du monde* ». ³⁴ Mettant en valeur les concepts topologiques qui permettent l'accès « *aux objets ou figures que nous dessinons vraiment avec leurs imprécisions inévitables, par opposition à la droite idéale de la mathématique euclidienne des quantités, des mesures et des figures* » ³⁵, cherchant à montrer comment des philosophes comme Edmund Husserl d'abord, puis Maurice Merleau-Ponty, ont voulu construire une attitude face au réel qui permet de rompre avec « *l'objectivisme scientifique* » (p 49), elle en vient à nous introduire dans la pensée phénoménologique pour saisir cette nécessité d'organiser l'expérience du monde à partir de notre présence en lui et de sa présence en nous.

À l'espace du géomètre, il nous faut substituer le lieu de notre corps en mouvement. C'est pourquoi « revenir aux choses mêmes, c'est revenir à ce monde d'avant la connaissance dont la connaissance parle toujours et à l'égard duquel toute connaissance scientifique est abstraite, signitive et dépendante, comme la géographie à l'égard du paysage où nous avons d'abord appris ce que c'est qu'une prairie, une forêt ou une rivière. » [...] dans l'esprit de Merleau-Ponty, il s'agit, par ces concepts topologiques, de revenir à l'espace vécu de la chair, à ce « terrain confus de l'existence », « à cet ordre des phénomènes où nous sommes mêlés au monde et aux autres dans une confusion inextricable ». Et de fait, comme le remarquait déjà Poincaré lui-même, les concepts d'« empiètement », de « pli », de « chiasma », de « voisinage », et autres notions issues directement de la topologie mathématique sont plus susceptibles d'être en prise sur le vécu de la chair, sur l'expérience du corps dans le monde, que ne l'était la représentation classique d'un espace qui unifie la diversité des perspectives à partir d'un plan géométral. La topologie nous libèrera de cette posture de maîtrise, nous délivrera de l'entrave d'un positionnement galiléen, nous affranchira de ce regard qui, supposé tout voir, ne voit nulle part. » ³⁶

³⁴ Isabelle Thomas-Fogiel, *Le concept et le lieu, figures de la relation entre art et philosophie*, Paris, éditions du CERF, 2008. p 48.

³⁵ Ibid. p 39

³⁶ Ibid p 51 sqq, Isabelle Thomas-Fogiel citant M. Merleau-Ponty dans Phénoménologie de la perception.

D'un autre point de vue plus ethnologique, on trouve le même relativisme, culturel cette fois, sur le fait que notre conception moderne du monde, organisée à partir de la Renaissance autour de la perspective pour ce qui concerne sa représentation et l'idée que nous nous faisons de notre position en son sein, n'est pas un invariant.

*[...] A une scénographie où la succession des plans évoque encore le décor de théâtre se substitue une impression de profondeur homogène qui efface l'artifice de la construction perspective, contribuant ainsi à rendre ostensible le retrait du sujet vis-à-vis de la nature qu'il dépeint. [...] L'invention de dispositifs inédits de soumission du réel à la vue – la perspective linéaire, certes, mais aussi le microscope (1605) – a permis d'instaurer un nouveau rapport au monde en circonscrivant certains de ses éléments à l'intérieur d'un cadre perceptif strictement délimité qui leur donnait dès lors une saillance et une unité auparavant inconnues. [...] Désormais muette, inodore et impalpable, la nature s'est vidée de toute vie. [...] Envisagés du point de vue d'un hypothétique historien Jivaro ou chinois, Aristote, Descartes ou Newton n'apparaîtraient pas tant comme des révélateurs de l'objectivité distinctive des non-humains et des lois qui les régissent que comme les architectes d'une cosmologie naturaliste tout à fait exotique au regard des choix opérés par le reste de l'humanité pour distribuer les entités dans le monde et y établir discontinuités et hiérarchies.*³⁷

On pourrait penser que sortir ainsi d'emblée d'une problématique strictement paysagère est une fantaisie peu utile. Mais, à regarder les écrits récents d'un auteur comme Augustin Berque qui s'attache depuis longtemps à travailler la « pensée paysagère », on retrouve, mieux articulée à la notion de paysage car c'est son thème central, l'idée qu'il y a une nécessaire relation entre l'individu et la manière dont il éprouve l'espace, le groupe social auquel il appartient et sa culture de l'espace et l'espace lui-même, en tant que celui-ci est devenu une matière quantifiable. Augustin Berque définit ce qu'il appelle le Paradigme Occidental Moderne Classique (POMC), pour lequel la nature devient, à partir du XVII^e siècle en Europe, cet « objet neutre [...] construit par Bacon, Galilée, Descartes Newton et quelques autres après la révolution copernicienne. »³⁸ À partir de sa connaissance des cultures d'extrême orient, il nous invite ensuite à

³⁷ Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, bibliothèque des sciences humaines, 2005. p 96 sqq.

³⁸ Augustin Berque, *La pensée paysagère*, Paris, p. 40.

penser que cette vision du monde organise la mort de la « pensée paysagère ».

[Le POMC] ne reconnaît qu'un univers objectal (un objet qui existe en soi, sans lien avec notre propre existence), géométrique, mécanique, purement quantitatif et donc totalement neutre. Bref, le parfait contraire d'un paysage. La cosmologie newtonienne instaure en effet le principe d'un espace absolu, i.e. décentré, homogène, isotrope, et infini : l'espace universel et purement mesurable des coordonnées cartésiennes. À l'inverse, le paysage livre à nos sens un espace toujours singulier, centré, hétérogène, orienté, limité par un horizon – lequel ne peut être que relatif et irréductible à la mesure, puisqu'il est inatteignable.

L'antinomie est parfaite, et c'est pourquoi le règne du POMC entraîne la mort du paysage : dans sa substance objectale, l'environnement physique ne peut décidément plus « tendre vers l'esprit », comme au contraire Zong Bing en faisait un principe. Il ne peut donc plus y avoir de pensée paysagère en acte ; reste seule la possibilité d'une pensée du paysage, antinomique en fait à la marche des choses (ou bien pur cynisme, comme on l'a vu pour la publicité immobilière.³⁹

Cette articulation nouvelle de deux saisies différentes, quoique simultanées, de deux niveaux différents de l'appréhension et de la compréhension de la constitution du monde – distinction entre deux modalités de l'acquisition de la connaissance dont je me servirai souvent – pourra se faire par un ensemble complexe de relations. C'est cet ensemble que j'appellerai le « libre parcours » et dont la description constituera le corps du texte. Le libre parcours devient donc une sorte de système réticulaire dans lequel le frottement à l'espace, les représentations, les mémoires, les imaginaires, d'autres caractères encore, permettent d'introduire, par les représentations, l'impureté, le non fini, peut-être même le flou, toutes causes qui sont les conditions de possibilité de l'échange et du partage. Toutes ces dimensions travaillent ensemble pour produire un objet immatériel articulé à une situation pourtant mondaine que nous savons inépuisable et renouvelable à l'infini dans la manière que nous avons, chacun, de nous l'approprier.

³⁹ Ibid. p. 77 / 78

Si nous nous expliquons, nous cesserons de nous entendre. ⁴⁰

Le monde ne peut que nous échapper en dehors de ce que nous pouvons en construire dans la perception, comme des fragments.

*For nothing can be sole or whole
That has not been rent* ⁴¹

Nous avons le langage pour faire exploser le monde dans des représentations qui permettent le partage.

Les mots servent à libérer une matière silencieuse bien plus vaste que les mots. ⁴²

La lumière peut nous aveugler et l'ombre nous protège en nous permettant de voir.

*Sur une disparition
du sens, l'opaque lui aussi scintille* ⁴³

0.2 LIMITES

0.2.1 DES LIMITES DE CHAMP

Certains thèmes qui sembleraient devoir être abordés ici ne le seront pas, ou du moins pas directement. C'est ainsi notamment qu'il ne sera pas question d'urbanisme, de « grand paysage » ou d'une dimension patrimoniale du paysage en tant qu'ils en seraient des catégories indépendantes et qu'ils nécessiteraient à ce titre un traitement particulier.

⁴⁰ Talleyrand cité par Bernard Berenson in : *Esthétique et Histoire des Arts Visuels*. Paris, Albin Michel, 1953 pour la trad. Française, p 35.

⁴¹ *Car rien ne saurait être entier ou complet / qui n'ait été déchiré. William Buttler Yeats in The Madness of King Goll. Cité en exergue de Canada par Richard Ford. Ed. de l'Olivier. 2013 pour la traduction française.*

⁴² Claude Régy, le 16/09/2014, « Le Rendez Vous », émission de Laurent Goumarre sur France Culture.

⁴³ André du Bouchet – *annotations sur l'espace non datées*. Sl, Fata Morgana. 2000.

0.2.1.1 Un champ urbain pour le paysage ?

Pour l'urbanisme, que nous ne pourrions considérer que du point de vue du paysage et non en tant que pratique opérationnelle sur la matière urbaine existante ou à venir, il me semble que la question de ce que représente le paysage urbain aujourd'hui ne peut pas se poser en des termes disciplinaires. La problématique du paysage, dans le champ urbain, peut être abordée au moins de deux manières différentes : soit par un regard technicien qui cantonne alors le paysagiste dans ses savoirs botaniques ou horticoles – et maintenant écologiques malgré la revendication de ce champ par des spécialistes nouveaux venus –, soit par un regard d'un autre type qui a plus à voir avec l'aménagement considéré comme une relation entre des acteurs (individus ou groupes sociaux). Chaque individu ou groupe développe une expression propre de ses paysages dans un réseau d'interrelations complexe, et ce dans des contextes socio-politiques, esthétiques, philosophiques – éthiques en un mot – variés. J'ai choisi la deuxième voie, et il n'y a donc pas la nécessité d'un traitement particulier de ce type d'espace puisque tous les paysages sont dans cette même situation. Cela ne veut pas dire que le paysage urbain n'existe pas, cela signifie simplement qu'il n'a pas de spécificité en tant que catégorie.

0.2.1.2 Un champ patrimonial pour le paysage ?

L'idée patrimoniale appliquée au paysage apparaît comme une qualité supplémentaire de reconnaissance que l'on attribue aux lieux à partir de catégories esthétiques, sociales, historiques, politiques, pittoresques, légendaires, etc. C'est ainsi que les protections des sites au titre de la loi de 1930 par exemple sont argumentées à partir de ces caractères des lieux que l'on doit démontrer pour obtenir le statut de site classé ou inscrit. Sans chercher à éluder la question de la contradiction que la protection de certains territoires induit entre ce que sont les paysages des hauts-lieux et des paysages ordinaires, il me semble qu'ici cette opposition n'a pas lieu d'être et que tout espace peut être considéré comme potentiellement porteur de paysages. L'objet d'étude « paysage patrimonial » ne recèle donc pas, lui non plus, un caractère spécifique qui nécessite ici un traitement particulier.

0.2.1.3 Un grand paysage : une géographie ?

Pour ce qui concerne le « grand paysage », le terme semble impropre puisqu'il induirait la distinction entre un grand et un autre paysage qui serait nécessairement petit.

Plutôt que de parler de « grand paysage » pour commencer à constituer ce qui deviendrait une typologie sans efficacité puisqu'elle ne produirait que des taxons sans spécificité autre que celle de la dimension (voire de l'échelle mais ce n'est pas certain), il me semble plus intéressant de poser la question du rapport du paysage à la géographie. Géographie qui produit des images cartographiques de l'espace, mais pas seulement cartographiques, qui pourtant ne parviennent que rarement à articuler la dimension de l'expérience physique de l'espace avec sa représentation et qui, en cela même, ne sont donc pas, ici, des paysages.

Plus loin, lorsque la discussion portera sur les échelles du paysage, je reviendrai sur sa relation à la géographie.

0.2.1.4 Un paysage écologique ?

La question de la prise environnementale sur le paysage est plus complexe.

La tradition horticole qui a succédé à la tradition picturale dans le champ de l'art des jardins au XIX e siècle a produit des effets étranges sur la conception du paysage en France à la fin du XX e siècle. La découverte d'un exotisme nouveau, porté par les colonisations européennes et la domination britannique en particulier qui diffusait son modèle paysager, la vitesse grandissante de diffusion des images, des idées, des plantes, les échanges toujours plus nombreux et rapides entre l'occident et ses dominations ont donné une vigueur nouvelle à un art des jardins qui est partiellement sorti du champ esthétique et philosophique où il s'était aventuré auparavant, pour entrer dans une sphère scientifique qu'il avait déjà abordée au XVIII e siècle. La virtuosité horticole, les collections de plantes, les grandes serres devenues possibles par l'emploi du métal en de grandes portées en architecture, etc., toute la période qui va de la guerre de 1870 à 1945 prépare la société occidentale de l'après-guerre à une découverte de son environnement. L'antithèse du consumérisme majoritaire après la seconde guerre mondiale, cette forte réticence à entrer dans un monde au bonheur obligatoire porté par une croissance économique infinie, produira des mouvements plus ou moins libertaires et pacifistes que nous dirions aujourd'hui portés par l'idée de la « décroissance ». Ces idées se sont emparé d'une écologie scientifique pour la faire devenir politique.

C'est très rapide et laconique, mais il s'agit seulement de fixer une image de cette période pourtant assez longue et plus complexe bien entendu, l'idée centrale étant que l'écologie politique trouve son origine dans le passage d'une relation esthétique et philosophique à la nature à

une relation scientifique qui oblige à penser les rapports que nous entretenons avec elle sur le mode de l'exploitation. ⁴⁴

Dans ce contexte, *l'écologie du paysage* est apparue en France dans les années 80. Cette discipline nouvelle nous vient du monde anglo-saxon avec une origine chez Carl Troll (1899-1975), qui aurait inventé le terme « Landschaftsökologie » en 1939, et de développements importants dans les années 90. ⁴⁵ Aujourd'hui, organisée en discipline scientifique qui postule l'unité du réel, l'écologie du paysage cherche à intégrer le paysage dans une systémique complexe mais qui laisse échapper un grand pan de l'histoire de la notion de paysage. Et c'est ainsi que le paysage devient un élément d'une hiérarchie simpliste dans laquelle les échelles spatiales et temporelles sont emboîtées comme des poupées russes.

Paysage : « Niveau d'organisation des systèmes écologiques supérieur à l'écosystème ; il se caractérise essentiellement par son hétérogénéité et par sa dynamique gouvernée pour partie par les activités humaines. Il existe indépendamment de la perception » ⁴⁶

Si le paysage n'était qu'un niveau d'organisation des systèmes écologiques, en tant que taxon dans une classification et / ou, en tant que niveau dans une hiérarchie, il pourrait en effet exister indépendamment de la perception. Mais peut-être y a-t-il des échanges possibles entre niveaux. Mais peut-être cette hiérarchie est-elle déterminée par des humains dont les présupposés, les croyances, les idéologies ou mêmes les fantasmes de

⁴⁴ Voir la discussion entre Cornélius Castoriadis et Daniel Cohn-Bendit : De l'écologie à l'autonomie. Le bord de l'eau, Lormont. 2014. Transcription d'un débat qui a eu lieu à Louvain-la-Neuve le 27 février 1980 sur le thème : Lutte anti-nucléaire, écologie et politique.

On y voit en particulier C. Castoriadis développer l'idée que la vérité scientifique est toujours à contextualiser dans le social par le biais d'un « imaginaire social » et que l'interrogation de la science en devient donc une obligation du point de vue de la société et non plus seulement de la vérité scientifique. Suit l'idée que les mouvements ouvriers avaient remis en cause le principe de la soumission à l'autorité et que l'écologie, en échappant à la science et en devenant politique puisqu'il existe cet « imaginaire » social » qui fonde la vérité de la science et de son utilisation technique par l'homme, remet en cause la soumission au « schème du besoin », organisé par un système de production et de distribution des biens qui soumet l'individu pour toute sa vie et propose alors un nouveau rapport à la nature. page 27 sqq.

⁴⁵ Richard T.T. Forman Some general principles of landscape and regional ecology, 1995, Harvard University, Graduate School of Design, Cambridge, MA. Publié en ligne in *Landscape Ecology* vol. 10 no. 3 pp 133-142

SPB Academic Publishing bv, Amsterdam.

⁴⁶ F. Burel et J. Baubry cités dans un document de la DGALN du ministère de l'écologie. Luce MAURY, Quelles synergies entre trame verte et bleue et paysage ? *Écologie du paysage, trame verte et bleue, paysage : vocabulaire et définitions*. Rencontre du Groupe d'échange « Trame verte et bleue », 6 juillet 2011 MEDDTL/DGALN/DEB/EN2

régulation et de mise en ordre sont opérants sur le résultat de leurs observations ou de leurs théories.

Cette écologie repose sur quelques théories. Celle de la hiérarchie, la plus importante en l'occurrence, lui permet de situer tout phénomène dans une échelle spatiotemporelle appropriée. Car les phénomènes écologiques ont chacun la leur. La théorie de la hiérarchie suppose qu'il existe une corrélation entre échelle d'espace et échelle de temps, et que ce sont les vitesses de fonctionnement des phénomènes qui définissent les niveaux.

« le paysage est un niveau d'organisation des systèmes écologiques » (p. 41), supérieur à l'écosystème certes, mais inférieur à la planète, au continent et à la région, niveau caractérisé par son hétérogénéité et par une dynamique que gouvernent les activités humaines, et indépendant de sa perception. ⁴⁷

Et si un écosystème pouvait produire plusieurs paysages ? La hiérarchie, et le système avec elle, s'effondrent.

Gérard Chouquer perçoit bien le risque, il cite une mise en garde venue de l'intérieur même de la discipline (Francesca Di Pietro) qui s'interroge sur les dérives rigides « d'une pensée fixiste, peu créative et finalement peu en prise avec la réalité, comme l'ont été certaines classifications d'échelles utilisées autrefois en . » ⁴⁸

Les échelles dont il est question ici n'ont rien à voir avec celles dont le paysage procède. Il est même probable, et c'est une des démonstrations qui sera faite dans le corps du texte, que le paysage n'existe que s'il intègre, simultanément, c'est le mot important, des échelles multiples. Vivre et penser ensemble, grand et petit, loin et proche, fixe et en mouvement, naturel et artificiel, expérience et représentation : voilà sans doute qui nous ramène aux horizons phénoménologiques et à la poésie comme moteurs du paysage et que l'enfermement analytique ne peut pas atteindre.

J'ai souhaité montrer qu'en théorisant en science confinée (c'est-à-dire sur ses objets propres et dans l'ignorance des autres acceptions du paysage), cette discipline modélisait des situations quelquefois en

⁴⁷ Gérard Chouquer, « Françoise Burel et Jacques Baudry, Écologie du paysage. Concepts, méthodes et applications », Études rurales [En ligne], 167-168 | 2003, mis en ligne le 17 décembre 2004. Les citations incluses sont de F. Burel et J. Baudry.

⁴⁸ Ibid. Citation incluse de Francesca DI Pietro in « L'introduction de la notion d'espace en écologie ». Contribution inédite, séminaire du GDR Tesora (Nanterre, 2002).

*contradiction avec les espaces réels qu'elle aborde et pour lesquels elle propose de très intéressants outils. En théorisant un peu plus en science ouverte (par exemple, en prenant en compte l'historicité des paysages, la complexité non linéaire des transmissions, le sens culturel de ce qu'est un paysage, l'espace continentalisé et non pas des isolats, l'inversion de la relation sujet-objet selon l'échelle à laquelle on travaille, etc.), l'écologie du paysage pourra mieux argumenter ses théories.*⁴⁹

Nous étions en 2004.

Aujourd'hui (2016), l'écologie du paysage est devenue, entre autre, une théorie utilisée pour la définition des Trames Vertes et Bleues dans une sorte de vulgate rendue opérationnelle. Ces trames, devenues des outils de connaissance de l'environnement et des paysages (?), sont des éléments de l'aménagement du territoire puisque la loi « Grenelle II » leur donne une légitimité avec un cadre réglementaire.

Pour exemple, dans le Nord Pas-de-Calais, le Schéma Régional de Cohérence Écologique (SRCE) reprend des travaux passés de la trame verte et bleue régionale puisque le Conseil Régional, au début des années 2000, sous la présidence de Marie-Christine Blandin (Les Verts), avait commencé à réfléchir au problème des continuités écologiques à partir des maillages hydrauliques et végétalisés. Le SRCE (aujourd'hui devenu document réglementaire consultable sur le site Internet de la DREAL N PdC), a introduit le « concept » « d'écopaysage ». La présentation de ce « concept », majeur puisqu'il permet la compréhension de l'articulation environnement / paysage qui est faite dans ce document, occupe deux pages sur les 396 du document et la méthodologie de définition du « concept » une demi-page sur les 243 du cahier technique mis en annexe du document principal. Les paysages, issus de l'atlas des paysages de la région (2008), document complexe qui tente l'articulation des thématiques, des échelles, des temporalités, etc., ne sont utilisés qu'à partir d'une cartographie synthétique, volontairement schématique dans le document initial, qui a été reprise telle que, sans méthode, sans définition, sans échelle et sur laquelle on a plaqué une carte des « entités phytogéographiques ».

Les écopaysages délimités par croisement des territoires phytogéographiques avec les entités paysagères régionales présentent

⁴⁹ Ibid.

des conditions géologiques et climatiques globalement homogènes. Ils se définissent par leurs paysages, leurs écosystèmes (séries de végétation) et les espèces qui y sont associées. On peut les caractériser par leur diversité écologique et biologique actuelle, le type d'occupation du sol, l'état de fragmentation de l'écopaysage ou à l'inverse leur perméabilité au déplacement de la faune et de la flore. ⁵⁰

La diversité dont il est question est bâtie à partir d'enjeux cartographiés :

Ces enjeux se traduisent dans l'atlas cartographique par une série de quatre cartes réalisées dès 2004. La première carte définit les écopaysages régionaux, territoires homogènes d'un point de vue paysager et correspondant à des régions naturelles homogènes. Les deux suivantes correspondent à un état des lieux des milieux naturels et des principaux facteurs d'influence susceptibles de porter atteinte aux écosystèmes et au bien être de la population du Nord – Pas-de-Calais. La quatrième carte présente les orientations du Schéma régional de la trame verte et bleue à mettre en œuvre pour atteindre les objectifs fixés. ⁵¹

L'écopaysage est constitué en s'appuyant sur deux constructions majeures : d'une part, le paysage, qui n'est pas défini mais qui reprend littéralement les données d'un autre point de vue, celui de l'atlas des paysages sans l'articuler à la nouvelle problématique, et, d'autre part, la diversité écologique dans des territoires géologiquement et climatiquement homogènes. L'écopaysage est donc un territoire homogène du point de vue paysager qui correspond à une région naturelle homogène. La diversité est donc une conséquence de l'homogénéité des territoires dans leur dimension bio-géographique et paysagère. C'est absurde. La diversité ne peut être que le fait de l'enchaînement de situations spatiales variées, mais dont les échelles sont appréhendables simultanément sous peine de ne produire qu'un emboîtement linéaire sans aucune complexité ni porosité. Après avoir fait un effort important pour construire de toutes pièces des entités cartographiques homogènes, il faut inventer la tache et la matrice pour donner une vraisemblance à cet appareil déterritorialisé et surtout le corridor et son outil conceptuel : la connectivité, pour que l'ensemble puisse avoir une petite chance de correspondre à quelque chose d'expérimentable par un organisme vivant.

⁵⁰ SRCE TVB du Nord Pas-de-Calais, Cahier technique. Juillet 2014. Page 70.

⁵¹ Ibid. page 90.

Il est important de noter que si ces écopaysages ne peuvent pas être des paysages, ils ne peuvent pas même représenter des territoires. Le territoire est un environnement augmenté de son épaisseur historique et de son fonctionnement socio-politique. Ici, nous n'avons affaire qu'avec un hybride cartographique faussement rendu homogène par le défaut de prise en considération des échelles propres des éléments qui le constituent. On voit bien qu'ici la question des échelles du territoire n'est pas intégrée, et que ce « paysage » devient alors une entreprise d'objectivation du monde à laquelle chacun doit se soumettre. Il n'y a donc plus de perception, elle est devenue inutile dans ce monde d'objets et le paysage peut en être indépendant. Seule la dimension collective d'une connaissance contenue dans une discipline peut être paysage. Pourtant, il n'est pas besoin d'être un grand poète pour se remémorer des situations où notre esprit vagabonde, où notre corps abandonne la gravité.

Peu à peu le paysage extérieur, que je regardais vaguement, avait développé en moi cet autre paysage intérieur que nous nommons la rêverie. J'avais l'œil tourné et ouvert au dedans de moi, et je ne voyais plus la nature, je voyais mon esprit. Je ne pouvais dire ce que je faisais dans cet état auquel vous me savez sujet ; je me rappelle seulement d'une manière confuse que je suis resté quelques minutes arrêté devant un liseron dans lequel allait et venait une fourmi et que dans ma rêverie ce spectacle se traduisait en cette pensée : – Une fourmi dans un liseron. Le travail et le parfum. Deux grands mystères, deux grands conseils. ⁵²

Plus loin, Victor Hugo interpelle ceux que la variété du monde laisse de marbre.

Il y a une classe de gens, d'esprits, si vous voulez, que l'enthousiasme fatigue ou dépasse, et qui se tirent d'affaire, devant toutes les beautés de l'art ou de la création, avec cette phrase toute faite : C'est toujours la même chose. [...] Superbes niais dédaigneux, qui ne savent pas que l'air, le soleil, le ciel gris ou serein, le coup de vent, l'accident de lumière, le reflet, la saison, la fantaisie de Dieu, la fantaisie du poète, la fantaisie du paysage, sont des mondes ! Le même motif donne la baie de Constantinople, la baie de Naples et la baie de Rio-Janeiro. Le même squelette donne Vénus et la Vierge. » ⁵³

⁵² Victor Hugo, *Œuvres posthumes de Victor Hugo, En voyage, Alpes et Pyrénées*. Paris, sd. Hetzel & Cie. Page 124. Le voyage date de 1843.

⁵³ Ibid. Page 183

C'est bien encore une fois dans le regard que se constitue le paysage, c'est bien le « regardeur qui fait le tableau ».

« J'ai besoin quand je suis loin de vous, qu'une lettre vous aille dire quelque chose de ce que je vois, de ce que je pense, de ce que je sens. Cette fois elle sera plus courte, c'est-à-dire moins longue qu'à l'ordinaire. Mes yeux me forcent à ménager les vôtres. Ne vous plaignez pas, vous aurez moins de grimoire et autant d'amitié.

Je viens de la mer et je suis dans la montagne. Ce n'est, pour ainsi dire, que changer d'émotion. Les montagnes et la mer parlent au même côté de l'esprit.

Si vous étiez ici (je ne puis m'empêcher de faire constamment ce rêve), quelle vie charmante nous mènerions ensemble ! Quels tableaux vous remporteriez dans votre pensée pour les rendre ensuite à l'art plus beaux encore que la nature ne vous les avait donnés !

Figurez-vous, Louis, que je me lève tous les jours à quatre heures du matin, et qu'à cette heure sombre et claire tout à la fois je m'en vais dans la montagne. Je marche le long d'un torrent, je m'enfonçe dans une gorge la plus sauvage qu'il y ait, et, sous prétexte de me tremper dans de l'eau chaude et de boire du soufre, j'ai tous les jours un spectacle nouveau, inattendu et merveilleux. Hier, la nuit avait été pluvieuse. L'air était froid, les sapins mouillés étaient plus noirs qu'à l'ordinaire. Les brumes montaient de toutes parts des ravins comme les fumées des fêlures d'un solfatare. Un bruit hideux et terrible sortait des ténèbres, en bas, dans le précipice, sous mes pieds; c'était le cri de rage du torrent caché par le brouillard. Je ne sais quoi de vague, de surnaturel et d'impossible se mêlait à ce paysage; tout était ténébreux et comme pensif autour de moi ; les spectres immenses des montagnes m'apparaissaient par les trous des nuées comme à travers des linceuls déchirés. Le crépuscule n'éclairait rien; seulement, par une crevasse au-dessus de ma tête, j'apercevais au loin dans l'infini un coin du ciel bleu, pâle, glacé, lugubre et éclatant. Tout ce que je distinguais de la terre, rochers, forêts, prairies, glaciers, se mouvait pêle-mêle dans les vapeurs et semblait fuir, emporté par le vent à travers l'espace dans un gigantesque réseau de nuages.⁵⁴

Un autre matin :

Le bruit du gave n'avait plus rien d'horrible, et était un grand murmure mêlé à ce grand silence. Aucune pensée triste, aucune anxiété ne sortait de cet ensemble plein d'harmonie. Toute la vallée était comme une urne immense où le ciel, pendant les heures sacrées

⁵⁴ Ibid. page 215.

*de l'aube, versait la paix des sphères et le rayonnement des constellations.*⁵⁵

Et l'auteur se demande si la nature est douée d'une certaine autonomie, si au moment où l'homme cesse de penser, dans le sommeil, la nature prend le relai. Mais c'est pour mieux, par antiphrase, affirmer le contraire, même si c'est sous la forme interrogative.

Il est certain qu'en apparence du moins, il y a pour les objets que nous nommons inanimés une vie crépusculaire et une vie nocturne. Cette vie n'est peut-être que dans notre esprit ; les réalités sensibles se présentent à nous à de certaines heures sous un aspect inusité ; elles nous émeuvent ; il s'en fait un mirage au dedans de nous, et nous prenons les idées nouvelles qu'elles nous suggèrent pour une vie nouvelle qu'elles ont.

*Voilà les questions. Décidez. Quant à moi, je me borne à rêver. Je voue mon esprit à contempler le monde et à étudier les mystères. Je passe ma vie entre un point d'admiration et un point d'interrogation.*⁵⁶

Au sein même de la discipline écologique, certains acteurs cherchent une complexité plus grande et s'interrogent sur le dogme.

*En écologie du paysage, la notion de corridor occupe une place centrale auprès de deux autres notions connexes : les taches et la matrice. Ces trois types d'éléments forment les éléments primaires de l'analyse écologique du paysage. Néanmoins, ce modèle tache-corridor-matrice est peu à peu abandonné au profit du modèle « mosaïque paysagère » où tous les éléments du paysage sont en interaction avec les organismes qui les traversent et qui permettent de dépasser la vision binaire du paysage habitat/non-habitat.*⁵⁷

Même si les caractéristiques rêvées, perçues, apte à la transmission, caractéristiques du paysage tel que nous l'avons entrevu avec Victor Hugo, n'existent pas dans cette proposition, trois réserves sur la méthode de restauration des connexions entre les milieux terminent l'article.

⁵⁵ Ibid. page 216.

⁵⁶ Ibid. page 217.

⁵⁷ Laurent Bergès, Philip Roche, Catherine Avon, Corridors écologiques et conservation de la biodiversité, intérêts et limites pour la mise en place de la Trame verte et bleue, in Science, Eaux et Territoires. *Revue SET*, 2010, no. 03, p. 34-39. Disponible sur: <http://www.set-revue.fr/corridors-ecologiques-et-conservation-de-la-biodiversite-interets-et-limites-pour-la-mise-en-place-de-la-trame-verte-et-bleue>

Il est plus intéressant d'investir sur la conservation des corridors naturels existants que de créer de nouveaux corridors dans des milieux non végétalisés. Corrélativement, il n'est pas certain que le rétablissement de connections écologiques dans des paysages extrêmement fragmentés ait des effets significatifs ;

Les projets de corridors devront être conçus de manière à permettre une évaluation a posteriori de leur efficacité ;

*L'investissement consenti dans un projet de corridor doit être comparé à d'autres alternatives de conservation.*⁵⁸

La critique par Gérard Choquer en 2004 ne peut plus être de mise, elle est trop délicate quoique pointant un contresens majeur. L'écologie du paysage est bien une entreprise de pouvoir administrativo-politique qui contraint toute la sphère culturelle dans un carcan idéologique : celui de la biodiversité qui, dans le SRCE et son annexe, est un objectif affirmé – c'est la loi – mais jamais explicité dans ses rapports avec le paysage. Il y aurait là un beau sujet de recherche.

Il ne sera bien entendu pas question ici de ce type de « paysage » ni de ce type d'écologie et, dans notre optique, il ne peut pas y avoir de paysage écologique, et encore moins de paysage naturel. Les questions environnementales seront néanmoins abordées, à chaque fois qu'elles interféreront avec les questions de paysage débattues, chapitre par chapitre, pour peu qu'un support théorique ou rigoureux soit disponible.

Le champ étant ainsi défini à partir de l'idée d'une posture dans l'espace, construite à partir d'une présence au monde, il ne me semble pas utile, dans ce premier temps de la recherche, de déboucher sur des applications directes. C'est donc en tant que catégories du paysage que l'urbanisme, la caractéristique patrimoniale que l'on peut y adjoindre, le « grand paysage » et un soi-disant paysage écologique ne me semblent pas pertinents. Ils ne pourraient, éventuellement, le devenir que lorsque des problématiques opérationnelles seraient abordées, ce qui ne sera que peu le cas ici.

0.2.2 UNE LIMITE DE POSITION

Ceci m'amène à la deuxième limite plus générale cette fois. Tout ce qui pourra être développé ici ne le sera que par rapport à ma position dans

⁵⁸ Ibid.

le monde des professionnels du paysage. Issu de la formation de l'École Nationale Supérieure du Paysage de Versailles, formé dans l'atelier Charles Rivière Dufresny⁵⁹ dirigé par Bernard Lassus, aujourd'hui impliqué dans des processus de transformation de l'espace, il m'est difficile d'être à l'extérieur du champ exploré. J'ai donc choisi de déplacer la question d'un lieu supposé théorique vers un lieu critique de manière à ce que la recherche devienne concrète plutôt qu'appliquée, ce qui lui donnerait un air instrumentalisé du fait d'une trop grande proximité avec le monde professionnel.

Être en un lieu pour y ouvrir un espace critique n'est pas chose aisée. Il existe pourtant quelques exemples qui peuvent donner une indication sur la manière dont cette position est possible. Dans le domaine cinématographique, les réalisateurs de la Nouvelle Vague étaient à la fois ceux qui tentaient de montrer, par leurs films, les valeurs et les idées qu'ils voulaient promouvoir, quitte à bouleverser les règles établies, mais ils étaient aussi ceux qui écrivaient sur le cinéma dans les *Cahiers du Cinéma* et qui élaboraient une critique dont on garde encore aujourd'hui les bénéfices.

Au début du XVIII^e siècle, Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville, faisant la théorie *a posteriori* du jardin classique, critiquait les « Anciens » pour leurs textes qui concernaient plus l'architecture que le jardin et qui, à propos du jardin des Tuileries dans ses formes de Boyceau, condamnait le « *demi-dessein*. » d'un jardin parfaitement symétrique pour faire l'éloge de la beauté reconnue dans la variété.⁶⁰ On pourra retrouver plus loin, toujours

⁵⁹ Charles Dufresny, sieur de La Rivière (Paris 1657 – 1724), auteur de théâtre, est également connu pour des propositions de jardins « à l'anglaise » pour Versailles, que le roi ne validera pas devant la dépense à engager. C'est une histoire colportée de référence en référence mais que nous ne savons pas vérifier. Mais elle est tellement vertigineuse, si l'on imagine ce que le parc de Versailles serait devenu dans une telle occurrence, que la vérité historique supporte un peu de légende.

On peut consulter en particulier, Monique Mosser, Après Le Nôtre en France. Une historiographie à géométrie variable, in André Le Nôtre en perspectives, Paris/Versailles, Hazan / Établissement Public du Château, du Musée et du Domaine National de Versailles.

Derek Clifford, L'histoire et l'art des jardins, Paris, Les libraires associés, sd (1964 ?), à la page 142 cite notamment Dufresny pour être l'auteur d'un premier essai de « ferme ornementale ».

⁶⁰ Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville avec Alexandre Le Blond, La théorie et la pratique du jardinage (1709 première éd. 1747 quatrième éd.) cité par Denise et Jean-Pierre Le Dantec, Le roman des jardins de France, leur histoire, Paris, Bartillat, 1987. p 142 sqq.

La quatrième édition de ce texte a été republiée en 2003 au éditions Actes sud / ENSP. Le texte exact est celui-ci :

« Il seroit désagréable de trouver le même dessein des deux côtés, et l'on peut dire qu'un Jardin ainsi répété ne peut passer que pour un demi dessein : cette faute où l'on toboit autrefois,

à propos du jardin, une critique semblable d'André Véra qui, au tout début du XX^e siècle, affirmait qu'il avait pris plaisir « à *mettre le feu à ces arbres morts* » que représentaient pour lui les recettes reconduites sans cesse dans la composition des jardins.⁶¹

Aujourd'hui cet espace critique n'existe pas ou très peu. Tel est le premier constat que l'on peut faire, et le jardin ou le paysage, pour peu qu'ils soient considérés du point de vue de l'aménagement et non de celui de l'art, sont immédiatement crédités d'une valeur positive quel que soit l'objet que l'on regarde. Les professionnels ne sont pas en position de créer ce champ critique à propos de leur objet et pourtant ils en ont besoin. Lorsque des prémisses à cette réflexion existent, elles deviennent rapidement la voix de l'exclusion et du sectarisme. La très grande proximité de l'art (peinture, photo, sculpture, vidéo, etc. : les arts de la représentation visuelle ; mais aussi l'art des jardins ou des formes comme l'installation in situ) et du paysage considéré comme une branche de l'aménagement de l'espace concret, brouille la vision que l'on peut avoir du paysage. Une question importante ouverte par cette élaboration critique sera donc de comprendre si le monde de l'art peut alimenter le champ critique du paysage et du jardin, plutôt que de considérer ceux-ci comme une extension de celui-là, lequel serait, par la définition de leur nouveau lieu commun : la nature, apte à les renouveler.

Cette construction tentera de donner à voir les conditions de possibilité d'une critique de la pratique paysagère. Il n'y aura donc pas d'ambition théorique autre que celle de vouloir offrir des pistes de réflexion issue de la pratique et nourrissant une pratique ; et cette formulation laisse encore entendre qu'il y a séparation de deux moments ce qui, j'espère le montrer dans la suite, ne peut pas être le cas.

Il s'agira ici non pas de proposer une recherche appliquée au monde des paysagistes, comme une sorte de regard à rebours, mais plutôt de conduire une recherche dans une problématique concrète. C'est dire que l'ambition sera de contribuer au décryptage des motifs de nature (supports), des motivations (désirs), des postures (physiques et intellectuelles) et des méthodes (mise en ordre du monde), qui nous permettent d'espérer

s'évite présentement, persuadé que l'on est, que la variété est la plus grande beauté des Jardins. »
page 54 sq.

⁶¹ André Véra, *Le nouveau Jardin*, Paris, Émile Paul, sd. p. 67 et 68. (la date de 1913 est donnée pour la parution par J.P. Le Dantec in *Jardins et paysages*, Op. Cit. p. 376.)

aujourd'hui sortir d'un champ technicien qui nous soumet à un ordre duquel l'art – la poésie *in fine* – est absent.

0.3 HYPOTHÈSE

Cherchant à définir le paysage en ouverture de son livre, Michael Jakob propose une formule brève.

« une sorte de définition aide-mémoire à vocation pratique et heuristique. Elle s'écrit comme suit :

$$P=S+N$$

Le paysage renvoie – de ce qui résulte d'emblée sur la base de cette simple formule – à trois facteurs essentiels ou conditions sine qua non : 1. À un sujet (pas de paysage sans sujet) ; 2. À la nature (pas de paysage sans nature) ; 3. À une relation entre les deux, sujet et nature, indiquée par le signe « + » (pas de paysage sans contact, lien, rencontre entre le sujet et la nature). »⁶²

Cette relation du sujet à la nature fera l'objet de développements dans le corps du livre de M. Jakob. Mais elle ne sera montrée que sur un mode esthétique ou philosophique qui, tout en mettant en avant la perception par un individu et la relation de l'individuel au collectif dans ses approches à propos du paysage, ne sera jamais explicitement décrite comme l'expérience physique de l'espace que je cherche ici.

En corollaire, on peut se demander si cette expérience est toujours de l'ordre de l'art ou si, par exemple, dans le cas du professionnel et de sa capacité à proposer des transformations de l'espace concret pour un bénéfice mesurable en qualité de vie ou en confort d'usage, pour d'autres, cette relation pourra être d'une autre nature.

Ce sont donc bien les conditions de cette expérience et ses modalités qui seront décrites.

⁶² Michael Jakob, Le paysage. In Folio, Coll. Archigraphy poche, EIL, Gollion (CH). 2008. Page 33 sq.

1 MODÈLES THÉORIQUES ET CONTEXTES CONTEMPORAINS

Épure de Lalanne, lissage de la courbe des déblais et des remblais, inlassablement, tout l'après-midi. L'objet final à quoi tout ce monde travaillait était une autoroute moderne à grande vitesse visant à l'agrément de l'industrie du fret routier, sans aucune pente d'un gradient supérieur à 8 %. Pour commencer. L'objet idéal ultime serait créé plus tard. Le rêve des ingénieurs était un objet à la sphéricité parfaite, une Terre polie de toutes ses irrégularités, une planète lisse comme une bille de verre sur quoi ils n'auraient plus qu'à peindre les lignes des autoroutes.

Edward Abbey

Le gang de la clef à molette – p. 110

Notre imagination nous présente l'Holocauste sans paysage en toile de fond – sinon un paysage vide et sans couleur, asphyxié de nuit et de brouillard, sous le linceul d'un éternel hiver, noyé dans les beiges et gris ; gris fumée, gris de cendres, d'os broyés, de chaux vive. De sorte que cela fait un choc lorsqu'on s'aperçoit que Treblinka même est situé dans un paysage riant, vallée fluviale du Bug et de la Vistule, région vallonnée où poussent des rangées de peupliers et de trembles.

Simon Schama

Le paysage et la mémoire – p. 34 sq.

Avant d'entrer dans les développements des chapitres décrits plus haut, les deux questions initiales à propos du pittoresque et des représentations contemporaines du paysage et du jardin vont être regardées dans ce qu'elles peuvent véhiculer comme référence historique qui serait nécessaire à la compréhension des phénomènes contemporains, dans ce qu'elles disent du monde actuel en tant que partie constituante d'un milieu pour des débats récents, voire comme ce qu'elles peuvent porter comme modèle théorique.

1.1 LE PITTORESQUE COMME FORCE CACHÉE

Le pittoresque, cette qualité qui rend l'objet digne d'être peint, est-il lié en premier lieu à l'objet regardé comme une qualité qui est propre ou bien au regard porté sur l'objet ? Le pittoresque qui retient le regard ne le fait-il que comme anticipation de l'art ?

*La vue sera donc l'exercice du peintre en voyage [...] Le genre est donc lié à la pérégrination, à la découverte, à l'étonnement devant un aspect inhabituel des choses, à l'émoi devant un caprice ou une singularité de la nature, lorsque celle-ci paraît offrir une anticipation des réussites de l'art. Ce qui retient le regard, c'est le pittoresque *, c'est-à-dire cette sorte de charme répandu sur l'objet, qui demande à devenir peinture. ¹*

Or, pour anticiper les beautés de la peinture, le voyageur doit bien avoir des références en tête et l'on est alors fondé à se demander si « le charme répandu sur l'objet » ne tient pas plus au regard qu'à l'objet lui-même.

¹ Jean Starobinski, *L'invention de la liberté*, (1964), Genève, Skira, 1987. p. 171.

Interrogation circulaire dont on ne peut apparemment pas sortir mais qui laisse supposer que le pittoresque est bien dans cette sorte de vagabondage des sensations et des sentiments, dans le trajet de l'objet à l'esprit, qui fait écho à l'itinérance du voyageur. D'emblée, le pittoresque est lié autant à la représentation de la nature, celle qui passe par le regard, qu'à l'expérience physique de l'espace qui permet de porter le regard sur elle avec un point de vue.

1.1.1 PANORAMA DE LA NOTION DE PITTORESQUE

Il n'est bien entendu pas question de construire ici une histoire de l'idée pittoresque, travail qui serait incomplet et partiellement hors de propos. Les études historiques sur ce thème, mais surtout sur les relations de l'idée pittoresque avec les conditions esthétiques, politiques et sociales de son apparition ne manquent pas. Par exemple, la longue introduction qui précède l'anthologie des textes réunie par John Dixon Hunt et Peter Willis montre comment le passage d'un jardin « *Tudor* » à l'« *English style* » prend ses racines dans une très longue période méconnue et comment cette transformation n'est pas une sorte de génération spontanée mais au contraire est déterminée par des forces intellectuelles, sociales, économiques, politiques et artistiques qui à leur tour se sont reflétées dans les jardins.

Tel est le jardinier, tel est le jardin », était la manière de l'exprimer de Thomas Fuller en 1732 (c'est moi qui traduit) ²

De même, le chapitre consacré au « *jardin de l'homme sensible* » dans l'ouvrage de Michel Baridon ³ fait la part belle aux conditions politiques de l'Angleterre dès le début du XVIII^e siècle, mais aussi au contexte intellectuel avec notamment un développement important sur la philosophie de John Locke comme initiateur d'une pensée scientifique de la sensation, pour proposer une trame de compréhension des transformations qui allaient se produire dans le jardin.

Le statut philosophique des textes qui fondent ce qui deviendra l'idéologie d'une esthétique de la nature que l'homme apprivoise et construit

² John Dixon Hunt et Peter Willis, *The genius of the place*, London, Cambridge (MA), MIT Press 1988. « As is the gardener, so is the Garden, was how Thomas Fuller expressed it in 1732. ». p. 2.

³ Michel Baridon, *Les jardins, paysagistes, jardiniers poètes*, Paris, Robert Laffont. 1998. p. 801 sqq.

dans ses poésies et ses peintures, que parallèlement il met en scène concrètement dans ses jardins pour la regarder à nouveau recomposée, est également une donnée importante.

À ce titre, l'article de Patrick Chézaud⁴ élabore une proposition intéressante puisqu'il nous invite à considérer un mouvement un peu différent où le jardin pittoresque est une imitation de la peinture, une imitation de second degré, peinture elle-même imitation hésitante entre la « *belle nature* » classique et le « *naturel* » des Lumières. La philosophie sensualiste de Locke avec sa « *vision "esthétique" de la connaissance* » serait le terreau sur lequel le jardin pittoresque aurait pu trouver les conditions de son apparition.

*En tant qu'épistémologie, cette pensée pose la connaissance elle-même, à travers l'idée représentative, comme tableau de la chose. [...] Mais le tableau du monde ne se constitue vraiment en représentation que grâce à une loi de l'esprit [...] que Hume voit dans le principe de l'association des idées.*⁵

Commentant Uvedale Price qui explicite l'association d'idées en précisant que les objets que nous voyons font une impression sur nos sens mais suggèrent aussi des réflexions à l'esprit de sorte que notre connaissance est toujours composite, l'auteur nous propose une définition du pittoresque.

*Le pittoresque se définit donc comme un art de la suggestion, chargé de susciter des associations d'idées à partir des images artificielles proposées à l'esprit dans la contemplation du jardin.*⁶

De ces associations que le jardinier ne maîtrise que partiellement, les joies du jardin ne seront accessibles qu'à celui qui connaît la peinture puisque c'est elle qui servira à construire le tableau du jardin. Et c'est donc bien une visée sensualiste qui préside à l'ensemble puisque le plaisir naîtra de « *l'affection de l'esprit que seule l'expérience est à même de faire connaître.* »⁷

Sans discuter les commentaires philosophiques qui sont faits dans cet article, mon point de vue y est intéressé par deux aspects. Le pittoresque

⁴ Patrick Chézaud, *Le pittoresque ou le jardin-tableau*, in *Jardins et paysages au XVIII^e siècle en Angleterre*, Reims, Presse Universitaires de Reims, 2001.

⁵ Ibid. p. 56.

⁶ Ibid. p. 61.

⁷ Ibid. p. 62.

n'est pas une notion d'esthétique pure et peut-être à partir de cette idée qui permet d'échapper à une sorte d'enfermement disciplinaire, des questions nouvelles pourront être posées. L'expérience physique de l'espace est bien une donnée impérative de la compréhension du jardin, même si P. Chézaud n'applique cette idée, à partir de la pensée de John Locke, qu'au jardin pittoresque ; et l'on pourrait souhaiter un regard un peu plus large pour tenter de mieux fonder cette connaissance. On pourrait aussi confronter cette vision de l'enchaînement des idées avec celle de John Dixon Hunt quant il décrit le moment où la représentation décline dans l'art des jardins sous l'influence de trois facteurs :

*L'art des jardins est un art comme un autre et les jardins sont des tableaux, la distinction entre les modes de représentation (le jardin) et ce qu'il représente (la nature) s'estompe sous l'influence de Capability Brown qui réalise un idéal de campagne anglaise en juxtaposant à la manière néoclassique les meilleurs éléments d'une nature purgée de ses accidents, enfin, troisièmement, on commence à écrire l'histoire de cet art à ce moment en prenant acte de la disparition de la fonction de représentation. C'est ainsi que le jardin devient un tableau ou une représentation de représentation puisque, pour lutter contre les conceptions de Brown, les promoteurs du jardin pittoresque se sont appuyés sur la peinture de paysage pour faire un jardin qui soit la nature et non plus une représentation de la nature.*⁸

On le sent bien, la complexité peut devenir grande et l'ampleur du travail déborderait largement les intentions de ce cadrage historique et théorique. Mon propos sera donc simplement de faire une revue rapide de l'apparition de la notion et du débat qu'elle a suscité à l'origine, de voir dans quelles conditions le débat est passé du champ de la peinture et du paysage à celui de l'art du jardin puis de la production de l'espace public, pour enfin tenter d'extraire quelques questions à propos de la survivance du pittoresque dans la pratique paysagère contemporaine.

Dans cette épure, les rapports entre les catégories du beau et du pittoresque seront à peine évoqués mais il faudrait aussi articuler la réflexion avec la redécouverte du sublime qui joua un rôle important dans la définition du pittoresque. Au milieu du XVIII^e siècle, le sublime, redécouvert par Edmund Burke, devient une sorte d'antithèse de la beauté. Caractérisé par le grand, le sombre, l'infini, le sublime saisit le spectateur plus qu'il ne le laisse raisonner ou exercer son jugement, la poésie la moins descriptive est

⁸ John Dixon Hunt, *L'art du jardin et son histoire*, Paris, O. Jacob 1996. p. 54 sqq.

alors la cause la plus puissante qui excite les passions, et produit une sorte de terreur délicate, alors que les arts visuels mettent à distance et autorisent donc des représentations plus littérales de leur modèle : la nature. Le pittoresque apparaît parfois comme une sorte de moyen terme entre le beau et le sublime. Le beau si compassé n'offre pas les plaisirs de l'imagination et le sublime est inacceptable car terrifiant dans son immédiateté ; il fallait un intermédiaire qui suggérât un monde de sensations fortes mais qui apprivoise la mort dont la présence implicite est constante dans le sublime.

Je retrouverai régulièrement ces notions et elles deviendront partie intégrante du développement chaque fois que cela sera nécessaire.

1.1.1.1 L'histoire de la notion

Une définition du pittoresque, quoique tardive, peut être empruntée à William Gilpin

*Les disputes sur le beau seraient embarrassées de beaucoup moins d'obscurité si l'on eût établi une distinction (qui certainement existe) entre les objets beaux * et les objets pittoresques * ; entre ceux qui plaisent aux yeux dans leur état naturel *, et ceux qui plaisent par quelque qualité propre à fournir un sujet avantageux * à la peinture.⁹*

Cette définition, pour lapidaire qu'elle soit, met d'emblée l'accent sur ce qui fait le caractère des objets pittoresques : leur qualité propre à être peint, avec l'objectif implicite de fournir un supplément à la beauté naturelle ; sinon, à quoi bon peindre ? Dans son premier essai sur *Le Beau Pittoresque*, W. Gilpin cherche les caractéristiques qui donnent cette qualité aux objets. S'appuyant sur la définition de E. Burke qui énonce l'*uni* comme qualité essentielle du beau, W. Gilpin prend à revers cette idée pour proclamer que la *Rudesse* est ce qui différencie le mieux le Beau du Pittoresque. Suivent de nombreux exemples où s'opposent l'architecture de Palladio et la ruine, un parterre fleuri et une prairie ondulée ponctuée de chênes tortueux et traversée par des allées marquées par des ornières, un portrait poudré et une face cheveux au vent, etc. Mais chaque fois l'exemple puise son objet dans la réalité et c'est à propos de sa transposition en peinture (ou en poésie) que l'auteur met l'accent sur ce qui devra être interprété pour que sur la toile, le motif, devienne pittoresque.

⁹ William Gilpin, *Trois essais sur le beau pittoresque*, Paris, Le Moniteur, 1982, p. 13. Les mots suivis de * sont soulignés par l'auteur.

À l'origine donc le mot fait référence à la représentation en peinture, son étymologie même le désigne comme tel. Michel Conan, dans sa postface aux essais de W. Gilpin, signale la lente évolution du mot depuis son origine Italienne – *pittresco* – pour désigner la manière dont « *Giorgione au début du XVI e siècle, et ensuite Le Titien reproduisaient les effets de lumière et d'ombre pour rendre l'impression d'ensemble d'un paysage plutôt que d'en juxtaposer tous les détails, [...]* »¹⁰, jusqu'aux usages les plus complets et les plus variés comme par exemple le dictionnaire Johnson en 1801 qui n'en donne pas moins de six significations possibles.

Les transformations iront jusqu'à produire un effet banal de métonymie où le sens bascule de la représentation à l'objet représenté. D'où la grande confusion et le flou complet que le terme recèle aujourd'hui. Approximativement jusqu'en 1825 le terme sera utilisé pour :

*évoquer l'appréciation du spectacle de la nature tout en se référant à la peinture de paysage. Le pittoresque ne désigne donc plus une manière de représenter la nature qui serait le propre des peintres, mais, pour l'amateur de paysage naturel, une forme d'attention qui lui permette d'y découvrir directement ce qu'un peintre eût représenté.*¹¹

La deuxième caractéristique du pittoresque est la simplicité. W. Gilpin attribue à l'enrichissement par la rudesse des parties d'un tout uniforme « *l'idée combinée de simplicité et de variété d'où résulte le pittoresque.* »¹² La fin du premier essai est consacrée à la réfutation des arguments pour aboutir à la conclusion que « *l'esprit humain est insuffisant pour remonter jusqu'aux premiers principes* »¹³

Le deuxième essai, dans son ouverture, fait encore le constat de la difficulté de remonter aux causes et propose de rechercher les effets. C'est ainsi que le voyage pittoresque devient un moment important de la découverte des beautés de la nature puisque c'est dans la contemplation de celle-ci que se forme le bon goût et dans l'étude des ouvrages de l'art que se forme le mauvais (p. 50).

Le troisième essai est important puisqu'il aborde l'art de faire des esquisses durant le voyage. Cet essai donne d'abord les caractéristiques

10 Ibid. p. 120.

11 Ibid. p. 121.

12 Ibid. p. 31.

13 Ibid. p. 34.

principales de l'esquisse (« *la première conception qui est la plus brillante, la plus forte, la promptitude de l'exécution qui ne laisse pas le temps de se refroidir au feu de l'enthousiasme* »). Ensuite il entre dans des considérations pratiques mais fort utiles pour les développements que je ferai plus tard. L'esquisse pittoresque, prise sur le vif, d'après nature, est composée comme une œuvre finie. Le voyageur doit choisir son site puis choisir son point de vue (« *quelques pas à droite ou à gauche font souvent une grande différence* »), il doit réduire la vue d'après la grandeur de son papier et choisir, si la vue est trop large, de faire deux esquisses plutôt qu'une où l'on embrasserait trop. Cette notion de cadre me servira souvent.

L'esquisse doit être la plus dépouillée qu'il est possible, à peine rehaussée de quelques traits à l'encre ou de quelques ombres de lavis. Mais elle doit être annotée de manière à ne pas laisser l'imagination, au retour du voyage, déformer le souvenir des lieux. L'esquisse doit donc rester sans couleur et ce qui est dit dans l'essai fait penser à ce que P. Quigniard, dans une forme romancée, fait dire à son héros sur la gravure.

Grünehagen rapporte ce propos de Meaume en 1652 : « On doit regarder les graveurs comme des traducteurs qui font passer les beautés d'une langue riche et magnifique dans une autre qui l'est moins à la vérité, mais qui a plus de violence. Cette violence impose aussitôt son silence à celui qui y est confronté. » Cette affirmation de Meaume le Lorrain semble répondre à Mellan d'Abbeville qui disait qu'il avait toujours gravé les tableaux avec plus de feu et plus de liberté que les peintres n'en pouvaient témoigner, asservis qu'ils étaient par la multitude de leurs couleurs et par la tentation de séduire. Mellan disait même : « Ce sont la profusion de fards et celle des teintes qui ont entraîné à leur perte les mortels depuis le premier fruit. ¹⁴

C'est lorsque l'esquisse est destinée à communiquer aux autres l'idée du paysage représenté qu'elle peut recevoir de la couleur, elle doit alors être « ornée ». Viennent ensuite les règles (que l'on ne doit suivre que si elles s'accordent au goût) pour former l'« effet » si difficile à décrire, l'« enluminure » qui donne la couleur si cela est nécessaire.

Enfin, les règles de la perspective sont énoncées de façon rapide pour donner un peu de vraisemblance aux bâtiments qui se trouvent notamment dans les premiers plans.

¹⁴ Pascal Quigniard, *Terrasse à Rome*, p. 125.

L'esquisse n'est pas achevée, elle reste sans fin. Plus tard, si la nécessité s'en fait sentir, elle pourra être complétée. Mais, *sur le motif* dira-t-on au siècle suivant, elle ne peut qu'être le résultat d'une exécution rapide. Le caractère fortuit, la saisie de l'occasion seront même peut-être parfois le bon moment pour l'esquisse.

*Vers le début de l'année 1768, me trouvant par hasard dans une réunion matinale chez un pastelliste, je pris ses couleurs, pour passer le temps, et fis sur un bout de papier une esquisse de paysage qui plut au-delà de toute attente, ce qui m'incita à continuer. La nouveauté de la chose, la douce harmonie et la vivacité des teintes charmèrent particulièrement les dames, et je reçus en peu de temps autant de commandes que je pouvais en exécuter.*¹⁵

Si l'on en vient à l'art des jardins, en France, Jean-Marie Morel publiera en 1776 une *Théorie des Jardins*.

*[Morel] Pose les bases de son art en critiquant les jardins réguliers et en faisant l'éloge du « spectacle de la nature ». Il passe ensuite aux différents types de jardins et analyse successivement le climat, les saisons, le terrain, les eaux, la végétation, les rochers, qui sont pour lui les « matériaux de la nature »*¹⁶

Le marquis de Girardin s'inscrira lui aussi dans une tradition pittoresque affirmée. Il fera référence aux thèses d'Addison et aux physiocrates pour transformer son domaine agricole en jardin. Il voudra que sa création inspire les peintres, mais recommandera de se comporter d'abord en poète ou en peintre pour créer du paysage à partir des plus beaux effets de la nature.

*Ce n'est donc ni en architecte, ni en jardinier, c'est en poète et en peintre qu'il faut composer des paysages, afin d'intéresser tout à la fois l'œil et l'esprit.*¹⁷

On retrouve chez lui toutes les notions évoquées depuis le début de ce chapitre : la composition de paysages à partir des éléments de la nature dans un pays qu'il ne faut pas bouleverser en introduisant une foule d'objets décoratifs, l'association des idées qui articule la sensation et le sentiment,

¹⁵ Thomas Jones, *Journal de voyage à Rome et Naples 1776 1783*, Paris, Gérard Monfort éd., 2001. p. 34.

¹⁶ M. Baridon, Op. Cit. p. 886.

¹⁷ Cité par M. Baridon Op. Cit. p. 896.

l'œil et l'esprit, l'idée que le progrès social est une dimension importante de l'art du jardin en ce qu'il est concerné de près par des relations au monde agricole dans une Europe qui se transforme rapidement et dans laquelle l'industrie et donc un monde bourgeois au mode de vie plus urbain va faire irruption de manière plus ou moins violente.

1.1.1.2 *La dispute du pittoresque*

À l'extrême fin du XVIII^e siècle, le débat sur l'idée pittoresque prit un tour orageux avec l'attaque de Sir Uvedale Price contre les réalisations de William Kent mais surtout de Capability Brown qu'il accusait de déshabiller la nature sous prétexte de l'orner en formant de grandes prairies où rien n'arrête l'œil, des rivières serpentine aux berges nues, etc. Il condamne « l'éternelle douceur monotone » de ses compositions.¹⁸ Price développera une théorie de la « variété poussée jusqu'à la complexité, qui par son mystère, provoque la curiosité. »¹⁹ La conception de Price tire toujours son origine de la peinture, « Le mot pittoresque s'applique à tout objet, et à toute sorte de paysage qui a été représenté avec avantage en peinture, ou pourrait l'être [...] »²⁰

La controverse avec Richard Payne Knight viendra du fait que celui-ci ne considère pas le pittoresque comme une catégorie en tant que telle, mais estime qu'il réside simplement dans l'attitude de l'observateur.²¹, et que le sentiment pittoresque se forme avec « les idées que nous associons avec celles que ces œuvres nous suggèrent de prime abord... »²²

Dans cette querelle, Humphry Repton, jardinier « héritier » de C. Brown mais sans doute plus habile que lui pour ménager ses opposants, réfute les théories de Price et Knight. Il affine les règles du pittoresque pictural pour

18 Michel Conan : postface aux essais de W. Gilpin, Op. Cit. p. 143. Il est important à signaler, mais sans qu'il soit utile de la développer ici, l'analyse judicieuse de M. Conan à propos de la portée politique de l'attaque de Price qui défend un idéal politique Whig, progressiste, tout en construisant une théorie esthétique réactionnaire qui, symboliquement, traduit l'angoisse d'une partie de l'aristocratie anglaise devant les transformations du monde auxquelles pourtant elle participe.

On trouve les mêmes accents chez Michel Baridon à propos du travail de H. Repton qui redonna aux anglais le goût d'un art équilibré comme l'était la constitution. (Op. Cit. p. 828) On trouve aussi chez lui l'idée que les ruines gothiques du royaume pouvaient devenir, en même temps qu'un objet pittoresque, un emblème des valeurs politiques du nouveau régime (p. 811). Voir aussi M. Baridon, *Le gothique des Lumières*, Brionne Gérard Monfort, 1991.

19 Marie Madeleine Martinet, *Art et nature en Grande Bretagne au XVIII^e siècle, de l'harmonie classique au pittoresque du premier romantisme*, Paris, Aubier / Montaigne, 1980. pour la trad. française. p. 248.

20 Cité par M. M. Martinet Op. Cit. p. 249.

21 M. M. Martinet p. 258.

22 Cité par M. Conan, Op. Cit. p. 145.

différencier les peintures et les parcs. Il s'appuie notamment sur le déplacement de l'observateur dans le jardin, alors que la vision de la peinture se fait depuis un point fixe, sur la lumière réelle du jardin alors que celle de la peinture est donnée par un contraste d'ombre, etc.²³ On pourrait en ce sens dire qu'il est plus praticien que théoricien ou plutôt que sa pratique le porte à réfléchir aux méthodes qu'il emploie pour son art.

Cependant, c'est certainement lui qui va commencer ce que l'on pourrait appeler une codification des éléments du jardin pittoresque. Il donnera des règles pour le cadrage, pour l'accord des végétaux avec les bâtiments, pour la forme, la position des pièces d'eau, etc. Bien sûr ce mouvement existait déjà et la tentation était forte de trouver un découpage général qui puisse traiter de toutes les situations. En Angleterre, H. Repton, mais aussi John Claudius Loudon seront les premiers jardiniers de ce nouveau pittoresque presque codifié. Ce dernier en particulier découpera très finement les différentes catégories de jardins mais aussi de végétaux et il distinguera des usages précis pour des effets précis à obtenir des arbres selon leurs formes. La classification des jardins à fleurs approche plus près encore des thèses scientifiques (scientistes ?) puisque l'on y sent poindre le désir de classement selon les origines géographiques, et même, dans la quatrième classe, la volonté explicite d'un jardin de la systématique botanique.²⁴

Mais on peut également considérer que l'apport essentiel de Loudon réside dans ses publications. Il publia *l'Encyclopedia of Gardening* et il fonda le *Gardener's Magazine*. Après sa mort, sa femme, Jane, continua son œuvre et devint également l'éditrice du *Lady's Magazine of Gardening*.²⁵

Le jardin allait entrer dans une ère nouvelle, il était privé et rural, il devient aussi public et urbain ; il intéresse de plus en plus le grand public qui le découvre comme partie de nature dans la ville.

1.1.1.3 Le pittoresque du XIX^e siècle

On peut tenter là une réflexion générale sur la manière dont ces différents auteurs ont abordé le problème. Tous avaient à l'esprit un système qui permette de faire entrer la nouvelle esthétique dans le débat

23 M. M. Martinet, Op. Cit. p. 235.

24 Michel Baridon Op. Cit. p. 998 sqq.

25 Ibid. p. 997.

intellectuel général de leur époque. Tous pensaient plus ou moins que le jardin était une sorte de sous-catégorie de la peinture en ce qu'il tirait les fondements de sa composition – une fois les époques précédentes disqualifiées – d'éléments de la nature que la peinture et la poésie mettaient à disposition du jardinier. Tous se sont attachés à mettre en pratique une théorie qui s'appliquait à des lieux lorsqu'ils ont voulu créer des jardins ou faire des commentaires sur des jardins existants. Aucun n'a jamais sans doute imaginé que le discours sur le jardin ou le paysage pouvait se faire en dehors de l'expérience des lieux.

Au XIX^e siècle, et on comprend pourquoi avec le passage à un jardin public et à une population de plus en plus diversifiée qui s'intéresse au jardin, les ouvrages théoriques et/ou pratiques, de jardinage, ou qui traitent de l'art des jardins, très nombreux en France et en Europe, vont petit-à-petit trouver les moyens d'une classification des jardins.²⁶ Gabriel Thouin (Paris 1754 – 1829) produira un traité où l'effort de classification sera plus important que ce qui est dit de chaque catégorie de jardin mais conservera une évidente qualité poétique dans les hors d'échelle qu'il nous propose par exemple. Pierre Boitard (Mâcon 1789 – 1859) publie en 1837 un *Art de composer et décorer les jardins* où il établit une nomenclature de vingt espèces de jardins.

*Nous allons entrer dans tous les détails de la composition des principales scènes qui conviennent à chaque espèce. Mais, avant, il est nécessaire d'établir un principe qui s'applique à toutes, et sans lequel on ne créera que des compositions ridicules ou absurdes : nous voulons parler de la règle des convenances.*²⁷

Le siècle se terminera avec les grands traités qui consacrent l'ordre, l'esthétique, l'utilité et la convenance avec une visée hygiéniste très marquée. Le jardin, le parc public ou le square basculeront définitivement du côté de la ville en tant qu'elle est devenue une matière à concevoir, à anticiper, à développer. Les traités suivront et deviendront parfois des méthodes d'urbanisme. Le comte de (Nevers 1794 1864) rédigera ses trois essais en 1863, Adolphe Alphand « Les Promenades de Paris » en 1867-

²⁶ Ce n'est bien entendu pas la seule raison et l'on pourrait également citer la découverte de mondes nouveaux et les progrès rapides de l'horticulture qui obligent à un effort de classification auquel n'échappera pas le jardin et puis surtout le fond scientifique de l'époque qui se développera lentement à partir de l'avènement de la théorie d'Auguste Comte qui commence à publier ses thèses positivistes en 1830.

²⁷ Cité par M. Baridon. Ibid. p. 986.

73, et Édouard André (Bourges 1840 – 1911), revenant plus particulièrement au jardin, fera de même en 1879.²⁸

Tout au long du siècle, l'effort de classification, de codification et pour finir d'académisme sera porté à son comble. Par exemple, Édouard André commence par critiquer la profusion des genres de paysages qui ont vu le jour pendant le XVIII^e siècle, « *héroïques, nobles, riches, élégants, voluptueux, sauvages, sévères, tranquilles, frais, simples, champêtres, rustiques, philosophiques* » (p. 137) ; pour n'en retenir que trois : « *noble ou grandiose, gai ou riant et pittoresque ou sauvage* ». Il qualifie l'accumulation de puérité. Mais il a immédiatement ajouté des styles qui sont des correctifs locaux pour des scènes à composer à l'intérieur du genre pour, par exemple, « *tempérer le pittoresque* ». On trouve alors des scènes « *sylvaines ou forestières, pastorales, montagnardes, aquatiques, maritimes, agricoles ou champêtres, urbaines, tropicales.* » (p. 141), ce qui, sans doute, diversifie à souhait les genres en une multitude possible malgré la défense de l'auteur pour dire que le genre doit être fixé comme « *caractère d'ensemble* ». Plus loin, ce sont les parcs et jardins qui sont démultipliés en 31 sortes différentes. (p. 184 sq.).

Espace d'exposition de la vie bourgeoise, le jardin de cette époque sera d'abord un cadre dans lequel ce qui se joue a moins à voir avec le débat esthétique – il est quasiment clos par la mise en forme académique – qu'avec des problématiques de symbolique sociale.²⁹ Les jardins sont sous l'influence de phénomènes comme l'industrialisation et le progrès technologique, un mode de vie qui accélère le temps du citoyen et lui fait chercher, dans les jardins, mais aussi dans la campagne idéale de la peinture – d'abord celle d'une peinture « réaliste » qui magnifie le paysage à travers le labeur de l'homme, puis celle de la peinture impressionniste³⁰ –,

²⁸ Paul de Lavenne, Comte de Choulot (Nevers 1794-1864), *L'Art des Jardins études théoriques et pratiques sur l'arrangement extérieur des habitations* Suivi d'un essai sur l'Architecture rurale, les Cottages et la restauration pittoresque des anciennes constructions, Paris, 1863.

Édouard André, *Traité général de la composition des parcs et jardins*, Masson, Paris, 1879.

Charles-Adolphe Alphand (Grenoble 1817 – Paris 1891), *Les Promenades de Paris. Histoire, description des embellissements, dépenses de création et d'entretien des bois de Boulogne et de Vincennes, Champs-Élysées, parcs, squares, boulevards, places plantées : étude sur l'art des jardins et arboretums*, 2 vol. (texte recueil des planches), Paris, J. Rothschild, 1867-1873.

²⁹ Voir la dernière partie du chapitre 1 de Luisa Limido, *L'art des jardins sous le second empire*, Jean-Pierre Barillet-Deschamps (1824-1873), Seyssel, Champ Vallon, 2002. p. 62 sq., et particulièrement p. 70.

³⁰ Ce passage d'une peinture référence à une autre est abordé par Yves Luginbuhl in *Paysages, textes et représentations du paysage du siècle des Lumières à nos jours*, SI, La manufacture, S.d. (1989 ?) p. 94 sq., même si son hypothèse est que les impressionnistes n'ont

un repos bien mérité. Les jardins, publics d'abord, puis privés, subissent également l'influence d'un exotisme soutenu dans ses visions paradisiaques par une expansion coloniale qui n'en est qu'à son début en ce XIX e siècle.

Il y a bien dans cette diversité infinie des genres, des styles, des scènes une idée qui elle-même est pittoresque.

1.1.2 LE PITTORESQUE À L'ŒUVRE

Si aujourd'hui, après les travaux théoriques réalisés par A. Berque et A. Roger notamment,³¹ un certain accord s'est fait autour de ce qu'est le paysage, il manque, me semble-t-il, une exploration plus systématique des relations qui se sont tissées entre le sujet, individuel ou collectif, l'espace concret, le jardin, et le paysage ; ou leurs représentations.

Ce qui est en jeu ici c'est donc, au premier chef, la position du sujet dans l'espace, et s'il est admis que le jardin, son existence même, est lié à la présence d'un sujet dans l'espace, qu'en est-il du paysage et de cette relation avec le sujet qui le voit et l'expérimente ?

pas réellement produit un modèle, mais que c'est l'ordre bourgeois, dissimulé derrière la « nature policée » qui triomphe. p. 96 et 97.

31 Je pense ici notamment à Augustin Berque, Le sauvage et l'artifice, Médiance, Les raisons du paysage, La pensée paysagère, etc. ; Alain Roger, Nus et paysages, Court traité du paysage ; mais aussi aux nombreux articles, actes de colloques, etc.... qui ont été publiés sur le thème. (Cf. bibliographie mais aussi le corps du texte où ces ouvrages seront cités régulièrement)

Dans cette liste, l'ouvrage érudit de Piero Camporesi – Les belles contrées, Paris, Le Promeneur, 1995 pour la tr. française – occupe une place particulière. S'attachant à la même distinction que les auteurs cités plus haut entre des termes comme milieu, pays, territoire et une « *manifestation sensible du milieu, la réalité spatiale vue et ressentie* » (p. 12) qu'il nomme paysage en citant Eugenio Turri (Milan 1983), il redécouvre « *le paysage dans une optique matérialiste, comme le lieu où l'histoire s'unit au travail et la nature à l'art.* » (quatrième de couverture). Le dernier article : *paysage et travail humain*, est, à ce titre, exemplaire. « *Mais c'est aussi une œuvre de l'art, c'est-à-dire de l'intelligence, du projet, de l'habileté créatrice, que le paysage agricole de la région napolitaine, incomparable alliance de fertilité et de beauté, ...* » (p. 189).

À cette reconnaissance du fait culturel qui constitue le paysage, à cette opposition à une nature (incrée ?) qui nous précède, nous assène l'ordre divin, biologique et écologique et nous intime l'admiration, il faut aussi ajouter le travail de la mémoire, mémoire individuelle construite dans les strates du mythe. « *Or si l'imagination d'un enfant est déjà pleine de souvenirs, de mythes et de signifiés complexes, que dire du cadre élaboré dans lequel nos yeux d'adultes considèrent le paysage. Car nous avons beau séparer la nature et la perception en deux domaines distincts, elles sont en fait indivisibles. Avant même d'être le repos des sens, le paysage est l'œuvre de l'esprit. Son décor se construit tout autant à partir des strates de la mémoire que de celles des rochers.* » Simon Schama, Op. Cit. p. 12, 13. Et de fait l'auteur ouvre son long chapitre sur le bois par un détour sur un voyage en Lituanie où c'est tout autant l'histoire de sa famille juive que l'histoire du pays qui le guide.

L'expérience physique du paysage est-elle possible ? De quelle nature est-elle si le paysage est une représentation construite à partir de la vision ?

Une série de publications et de réflexions plus ou moins centrées sur le pittoresque tendent à montrer que, derrière un aspect très dévalorisé, la catégorie ³² conduit encore nos attitudes vis-à-vis du paysage et du jardin ; ou au moins qu'elle pose problème. Cette intuition issue de mon propre travail, d'abord à l'École du Paysage à Versailles puis dans la vie professionnelle où les problématiques opérationnelles sont souvent centrées sur la vue, le cadre, la diversité, l'identité, etc., s'est aussi nourrie d'écrits.

Admettons avec la plupart des analystes de la question contemporaine du paysage (Berque 1991, Roger 1991, Luginbühl 1992) que les modèles picturaux et littéraires de paysage sont désuets, mais incroyablement vivaces et envahissants. ³³.

³² Robert Blanché *Des catégories esthétiques*. Paris, Vrin, 1979.

L'auteur fait une distinction entre style et catégorie à partir du caractère de l'a priori attaché au phénomène observé. « Un style est un fait historique, daté et localisé. [...] Un style est donc affecté de cette contingence qui caractérise tous les faits historiques. Il aurait pu ne pas être, il n'aurait pas été si les conditions qui l'ont déterminé ne s'étaient pas réalisées, ou pas réalisées au même temps, aux mêmes lieux. Au contraire, une catégorie est censée liée à l'essence même de la sensibilité esthétique de l'homme ; elle n'est pas un fait empirique, elle relève de l'a priori. M. Dufrenne a insisté sur cette idée que l'a priori n'est pas limité à la connaissance et aux facultés intellectuelles, mais qu'il y a aussi des a priori affectifs, dont les catégories esthétiques nous offrent précisément des exemples. » (p. 117).

La question de savoir si le pittoresque est un style ou une catégorie — et sans doute est-il tour à tour les deux suivant que l'on considère un objet précis, un jardin, situé dans un contexte socio-historique donné, ou que l'on se place dans la réflexion générale sur les mouvements esthétiques — ne m'importe pas au premier chef ici puisque ce travail ne se placera pas dans une optique strictement historique ou esthétique, mais plutôt dans une dynamique de l'application aux mondes du paysage et de l'art contemporain, de concepts issus de l'histoire en général et de l'histoire de l'art en particulier, mis en rapport avec des observations, directes ou non, du milieu du paysage français de la fin du XX^e siècle. Néanmoins, et comme ouverture vers d'autres univers, la question d'un style pittoresque plus associé à la contingence historique qu'une catégorie ne manquerait pas d'intérêt si je me plaçais sur un plan théorique plus strict. En effet, la question de la survivance du pittoresque comme gardien caché de nos attitudes vis-à-vis du paysage ne manquerait pas d'être différente dans une hypothèse ou l'autre puisque le style, localisé dans le temps et l'espace ne pourrait pas aujourd'hui encore avoir autant d'importance qu'une catégorie esthétique, permanente et « *attachée à la sensibilité esthétique de l'homme.* »

³³ Pierre Donadieu, *Pour une conservation inventive des paysages*, in *Cinq propositions pour une théorie du paysage*. Collectif sous la direction d'Augustin Berque. Seyssel, Champ Vallon, 1994. p. 57. Le même auteur, in Pierre Donadieu, *La société paysagiste*, Arles, Actes Sud / ENSP, 2002. p. 20 sqq., après un résumé rapide de deux siècles de débat esthétique, s'interroge encore sur la « *tyrannie de l'imagerie pittoresque* » pour finir par tenter une passerelle entre le monde de l'art et le monde des réalités sociales par le travail du paysagiste. p. 23. La question revient dans le chapitre sur la forêt (p. 65 sqq.) puis dans celui sur le rivage (p. 81 sqq.), mais à chaque fois le débat sur l'actualité du pittoresque est éludé pour entrer dans des développements qui montrent seulement

Même lorsqu'il examine des propositions plus dynamiques que la rigoureuse conservation d'un territoire dans un état donné, condamné à ne plus bouger, P. Donadieu, avec un regard mêlé de science et d'art sur la Normandie, fait le constat d'un projet pittoresque sur l'espace. (p 59)

Yves Luginbühl quant à lui s'attache, parmi d'autres questions, à partir d'une anthologie de textes sur le paysage et le jardin, à interroger cette persistance du code pittoresque dans l'élaboration de nos aménagements contemporains.

*Désuète peut en effet apparaître l'esthétique du pittoresque que prônait R.-L. de Girardin en rejetant par ailleurs la « beauté de convention ». À l'heure où l'on n'envisage de construire des paysages que sur des assemblages de formes, d'apparences, en se conformant à une esthétique du « clean », où le végétal est vidé de sa substance et n'est plus utilisé que pour ses contours et sa silhouette, l'avis de Rousseau, ami et inspirateur du comte d'Ermenonville, paraît étrangement prémonitoire.*³⁴

Suit une citation de Rousseau reprise par J.C.N. Forestier dans laquelle l'auteur regrette la prochaine disparition des arbres et des fleurs dans les jardins au profit de substituts artificiels.

*Cette esthétique de l'apparence, largement véhiculée par les médias, s'étend à tous les domaines, et s'il ne s'agit pas de remettre au goût du jour celle du pittoresque qui se fondait sur une appréhension globale de la beauté naturelle ; on peut cependant s'interroger sur cette tendance à ne considérer que l'apparence des objets et à ne plus en envisager l'utilisation dans leur contenu même.*³⁵

Le projet de paysage a d'autres dimensions, politique, socio-économique, technique et scientifique notamment. Mais l'image produite du pays, « paysagé » *in situ*, est toujours inféodée de près ou de loin aux modèles picturaux du XIX^e siècle, qu'ils soient champêtres, urbains ou même industriels. Dans les transformations rapides du monde rural, l'idylle champêtre est maintenant véhiculée par les nouveaux ruraux, encore

l'évolution du regard sur ces lieux jusqu'à aujourd'hui, sans réellement relier la réflexion à la question esthétique. Les problématiques environnementales puis le problème de l'efficacité paysagiste occultent finalement la question.

³⁴ Yves Luginbühl, Op. Cit. p. 259 et 260.

³⁵ Ibid. p. 260.

citadins dans leurs attitudes vis à vis de ce qu'ils considèrent comme étant de la nature, et qui fondent leur existence dans la campagne à travers un modèle pictural essentiellement fait de nostalgie (cf. supra la note à propos de la Vallée de Chevreuse).

Yves Luginbühl fait le même constat et met en garde contre la vision idyllique que nous tentons d'imposer parfois à partir d'une société ancienne en harmonie avec son environnement, où les hommes vivaient en paix etc. (Op. Cit. p. 251). Cette vision passéiste et fautive à la fois permet à une certaine catégorie de néo-ruraux de militer pour une immobilité au nom des vraies valeurs du paysage – et l'on sait ce que peut produire une idéologie gardienne des « vraies valeurs » – sans s'apercevoir que le paysage est aussi le résultat de rapports de forces ethno-socio-économiques et qu'il est en perpétuelle mutation et reconstitution.

John Dixon Hunt, du point de vue de l'historien, s'interroge sur la manière dont une nouvelle histoire de l'art des jardins pourrait se constituer pour échapper aux modèles historiographiques qui ont construit l'idéal du jardin anglais – jardin de nature – comme indépassable, et qui donc empêchent de considérer que de nouvelles formes sont possibles. C'est bien là aussi la critique d'une vision nostalgique d'un certain pittoresque qui associe trop étroitement l'art du jardin et du paysage à la peinture.

Une nouvelle histoire ne déviara pas de son sujet en s'égarant dans l'analogie avec la peinture, qui sous-tendait et sous-tend toujours la nostalgie du pittoresque. ³⁶

Alain Roger s'interroge lui aussi, en philosophe cette fois, sur ce que peut être cette catégorie, mais dans une incidente qui ne se développe pas en tant que question principale.

*Il faudrait d'ailleurs s'interroger sur le sens véritable (et caché) du pittoresque * ; car, si l'on sent que tel paysage pourrait tenter, ou serait digne d'intéresser le peintre, c'est que ce dernier est déjà là, invisible et présent, dans le regard du spectateur.* ³⁷

Plus proprement centré sur la question pittoresque est le travail de Philippe Nys avec la recherche déjà citée, mais avec une volonté

³⁶ John Dixon Hunt, *L'art du Jardin...*, Op. Cit. p. 98.

³⁷ Alain Roger, *Nus et paysages, Essai sur la fonction de l'art*, Paris Aubier, 1978. p 126. Les mots suivis de * sont soulignés par l'auteur.

opérationnelle contemporaine cette fois. Ce travail sera cité quand j'aborderai la question d'un pittoresque contemporain.

Il est alors assez compréhensible que ce pittoresque, si communément admis comme une valeur esthétique désuète, si peu explicité car si peu regardé en dehors de sa connotation contemporaine négative, soit devenu un modèle si bien intégré à nos modes de pensée et de relation avec l'art ou la vie quotidienne : un schème que, par définition, nous n'aurions plus besoin d'explorer. C'est donc toujours à partir de l'observation de cas concrets et du milieu professionnel, en croisant le regard avec les champs proches mais aussi l'histoire, que ce travail se construira peu à peu.

1.2 L'IMAGE NE DIT PAS CE QU'ELLE MONTRE

La constitution du paysage, c'est évident, mais aussi du jardin et ça l'est moins, passe par la composition d'images. La seconde des questions posées au démarrage de ce travail sur les significations que véhiculent nos images de jardins et de paysage trouve donc facilement sa légitimité dans la réalisation d'une recherche sur les pratiques contemporaines.

Notre civilisation donne la prééminence à la vue dans nos sens et les significations que nous construisons du monde sont issues pour partie de ce que notre vue nous offre. La difficulté de cette question du sens de l'image vient du fait que celle-ci nous apparaît comme immédiate et autonome, comme si elle surgissait de nulle part.

*Toute l'ambiguïté des questionnements aujourd'hui au sujet des images vient d'un contresens, d'une fausse évidence concernant le terme de média. Parce qu'un objet est dit médiatique, c'est-à-dire produit pas des techniques de communication, on s' imagine naïvement qu'il est dans la médiation, et du même coup on lui donne une valeur symbolique. [...] C'est oublier que la caractéristique fondamentale de l'image, c'est son immédiateté, sa résistance primitive à la médiation. [...] elle [l'image] déborde largement le canal et s'en va envahir par ses propres ruses les corps et les esprits que nos canaliseurs croyaient maîtriser.*³⁸

³⁸ Marie-José Mondzain, *L'image peut-elle tuer ?*, Paris, Bayard, 2002. p. 58-59. Ce très percutant petit livre est exemplaire. Sur le thème assez éloigné du mien de la violence de l'image, l'auteur montre comment le fonctionnement contemporain de l'image est pour nous un héritage de la scission des religions monothéistes, entre celles qui interdisent la représentation et celle — la seule est le christianisme — qui en fait un emblème du pouvoir qu'elle a sur les hommes. M. J.

Aujourd'hui tout nous pousse à croire que l'image produirait un sens évident et que son partage n'aurait pas d'influence sur ce qu'elle nous dit de l'objet qu'elle représente ; et même que le partage et l'échange n'ont plus lieu d'être puisque l'image, dans son évidence, n'aurait plus besoin de la parole. Elle ne se montrerait que dans l'écran de ma télévision, prolongement de moi qui n'a plus besoin du monde pour exister, seul, face aux images muettes qui m'intiment l'ordre de mon inutile individualité.

Les revues spécialisées plus ou moins professionnelles nous présentent constamment des jardins. Cette profusion de décors jardinés a basculé vers l'idée que le jardin peut être une image – un reflet exact – de la nature et de ses représentations moins ordonnées, plus en accord avec ce que l'on imagine être la nature sauvage.

Aujourd'hui, ce sont plutôt des revues professionnelles, notamment d'architecture, qui publient régulièrement des réalisations sur des espaces extérieurs – jardins ou plus généralement espaces publics. Les représentations qui en sont faites sont toujours semblables. Semblables par le type de cadrage issu de la photo d'architecture aux verticales bien redressées par la manipulation du décentrement de l'objectif – à l'heure de la photo numérique, le prestige de la photo « *à la chambre* » est encore très grand, et l'on a même publié, dans un chic tout convenu, des photos avec la marge technique irrégulière et codée de « l'ekta » pour bien mettre en évidence l'absence de recadrage et le type du support qui est tant valorisé.

Ces images sont également toutes semblables par la saturation des couleurs, par le refus du gris, même coloré ; saturation issue pour sa part, non pas du monde publicitaire ou de la bande dessinée comme on pourrait le croire, mais bien, quoique indirectement, de la peinture de paysage. Les références sont alors prises dans des mouvements comme le Pop Art mais aussi le Fauvisme du début du XX^e siècle. Peut-être les premières manipulations cinématographiques de la couleur, le Technicolor – inventé dans les années 20 mais largement utilisé après la seconde guerre mondiale – qui alliait, dans un mélange reconnaissable entre tous, la crudité et la saturation de l'aplat et une certaine fadeur de la tonalité, ont-elles

Mondzain extrait de ce rapport inaugural de notre société moderne à l'image, des enseignements où il est question de la liberté et de son anéantissement. « *Il est plus facile d'interdire de voir que de permettre de penser. [...] Accuser l'image de violence au moment où le marché du visible prend effet contre la liberté, c'est faire violence à l'invisible, c'est-à-dire abolir la place de l'autre dans la construction d'un « voir ensemble ».* » p. 88 sqq.

également jouées un rôle important dans cette évolution de l'image contemporaine du paysage.

1.2.1 LE PLAN VERTICAL : UN MONDE LISSE ET REDRESSÉ.

La première caractéristique de ces représentations découpe l'espace en plans parfaitement délimités sans interférence les uns avec les autres, c'est une condition de plus grande lisibilité. Ce terme lynchéen³⁹ tend – sans doute par appauvrissement – à devenir le modèle d'une sorte de rationalité représentationnelle. C'est-à-dire une mise en évidence de tout l'espace dans une vision qui tabule dans l'espace réel, comme une peinture de paysage mais dans laquelle l'œil ou le pas n'ont pas à se déplacer puisque le tout est donné en une fois. Cette idée nous rend la photo très proche, non pas cette fois de la peinture mais bien plutôt de la représentation « objective » que peut sembler être l'élévation, le géométral, dans le dessin d'architecture. C'est cette longue tradition codée de la représentation en architecture qui se poursuit avec les formes contemporaines de l'image. (Fig. 1.1a et 1.1b)

Dans cette vision, il est impossible que la photo ait une profondeur de champ visible. Tout doit être net de zéro à l'infini. (Fig. 1.2) Cette volonté de faire disparaître ce qui fait notre vision ordinaire du monde pour être exhaustif et objectif, finit par enfermer ces représentations dans des contradictions qu'elles ne savent plus résoudre. L'espace est bien alors transcrit réellement dans deux dimensions, dans un « à-plat ». Mais tandis que le peintre interprète ouvertement le monde pour l'inventer, ce type de photo essaie de nous faire croire qu'il représente le monde tel qu'il est. Le géométral, allié à la saturation des couleurs, donne le plan de la représentation comme unique profondeur. Ces représentations sont alors dans un dilemme assez terrible, et il faut au photographe réintroduire des premiers plans pour retrouver une fictive profondeur du champ, dans un dispositif pittoresque parfaitement maîtrisé par les peintres depuis au moins

³⁹ J'emprunte le sens de « lisibilité » à Kevin Lynch, in *L'image de la cité*, (1960) Paris, Dunod, 1976 bien que l'auteur ne l'emploie pas dans le champ de la lecture de l'image mais dans celui de la compréhension des signes qui permettent la « lecture » de l'espace urbain. K. Lynch, dont le livre a été publié pour la première fois aux États-Unis en 1960, est le théoricien du décryptage de la forme visible de la ville par l'analyse des hiérarchies entre voies et nœuds par exemple, et qui produisent des « objets-icônes » (c'est moi qui introduis ce terme) repérables comme signes. Les voies, les nœuds et les points de repère sont les trois aspects de la ville qui sont considérés en premier lieu. Les limites et les quartiers ne viennent que confirmer que c'est le déplacement dans un système d'objets qui constitue l'image de la ville. Je reviendrai sur ces notions au chapitre VII à propos de la forme du jardin.

Nicolas Poussin (Les Andelys 1594 Rome 1665), mais surtout Claude le Lorrain (Claude Gellée dit, Chamagne 1600 Rome 1682) et que le XVIII^e siècle utilisera comme un fondement du code pittoresque. (Fig. 1.3 a à c) Cette manière de voir l'espace dans la photo d'architecture, comme rabattu sur la surface du support – en concédant néanmoins à la convention pittoresque du premier plan – nous habitue à une certaine froideur de l'image puisque la contamination est générale, mais surtout, elle instaure l'ordre du mono sensoriel. En effet, d'ordinaire, la simultanéité des sensations, la vue – qui agit prioritairement dans la lecture d'une image mais qui est perturbée par l'afflux d'autres sensations issues de l'environnement qui n'ont pas à voir avec l'image mais participent du sens que je vais pouvoir lui donner –, et ce que je perçois de ce qui m'est offert par mes autres sens – perceptions troublées par le fonctionnement de la mémoire à propos de situations analogues –, n'est possible que « dans » la représentation. Or, ces photos réduites à un plan descriptif nous pétrifient à l'extérieur, nous excluent, tendent à restreindre la liberté de l'interprétation et à imposer un ordre qui fait loi, puisque tout est lisible d'un bout à l'autre de l'image et que celle-ci exhibe son sens univoque, son message dirait les professionnels de la communication, en éliminant soigneusement tout ce qui pourrait le parasiter. Il s'agit bien entendu d'une croyance commode et non déchiffrée qui justifie la dictature de l'image. C'est cette réduction perceptuelle induite qui prépare à la cuisine sans odeur, à la musique sans harmoniques, au paysage sourd, au jardin sans tact : à l'homogénéité d'un monde inacceptable.

À côté de l'image, aujourd'hui, c'est l'objet réel qui devient parfois une représentation plate tandis que les photographes, par le supplément d'art qu'ils peuvent mettre dans leurs images, vont produire un effet d'espace qui n'existe plus dans la réalité.

Ce paradoxe sera exploré souvent et je reviendrai notamment sur cette distinction entre objet et espace en dépassant les catégories habituelles qui nous font considérer la matière comme objet et le vide comme espace. Certains espaces peuvent devenir des objets et, *a contrario*, parfois, dans certaines conditions, certaines représentations d'objets peuvent devenir des espaces.

Ramené frontalement à la surface de l'image, l'espace tel qu'il est représenté n'est pas pour autant dépourvu de profondeur. Néanmoins, il n'est pas question de profondeur dans le sens d'une ouverture atmosphérique sur le lointain, mais plutôt d'un « espace maigre » [...] La réalité corporelle de l'espace et son épaisseur

reposent sur un système de percées dans un régime perceptif clos dont le ciel et tout point de fuite sont systématiquement écartés. [...] Difficile alors pour le spectateur de l'œuvre de trouver ses repères en se projetant mentalement dans un espace où les traditionnelles notions de distance et de recul par rapport à l'objet sont perturbées. ⁴⁰

La question qui subsiste dans cette incertitude qu'engendre l'image contemporaine du paysage est celle de la représentation qui détruit toute condition d'exercice de sa liberté par le spectateur ou le visiteur. Ce sera un thème central présent en continu et abordé de différents points de vue tout le long du travail. Là se situe un enjeu majeur de ce que j'ai nommé le libre parcours : la mise en évidence des conditions du partage possible, donc de la connaissance de l'altérité et de la légitimité de l'autre à organiser un point de vue différent du mien.

1.2.1.1 L'objet et sa représentation

Cette relation de l'objet au sujet et à sa liberté induit un obligatoire travail sur le statut de l'objet qui donnera les pièces d'un jeu pour esquisser une position du sujet dans l'espace dans des situations variées. Il sera question de la position du visiteur dans le jardin, du peintre dans la « nature », du peintre devant sa toile, du spectateur face à la sculpture ; celle au fond, renouvelée à chaque expérience et en perpétuelle reconstruction, de l'individu face à sa perception du monde.

La préoccupation assez picturale du plan unique de la photo n'a pas eu le même effet en peinture. La recherche d'un plan dont rien ne sort dans la peinture est d'abord liée à la figuration, à l'imitation du réel, mais aussi au statut de l'objet « peinture ». Il est important pour le peintre que, d'une part, l'ensemble de ce qui est représenté offre l'apparence du réel et que donc une sorte de continuité de l'espace soit assurée par un plan unique de la matière peinture sous peine de faire « sortir » des éléments de ce plan, de détruire l'illusion, et que, d'un tout autre point de vue, son objet se constitue comme autonome, comme séparé et attaché à la fois au médium (la représentation est indépendante des moyens employés et je dois

⁴⁰ Matthieu Poirier, *Mutations*, in Stéphane Couturier, *Mutations*. BNF, Galerie de photographie. 2004. Page 8. Les photos d'architecture ou parfois de paysage de Stéphane Couturier nous montrent comment le géométral, d'une certaine manière, peut être inversé pour trouver la poésie du lieu ou de l'édifice. Dans son travail, les catégories se troublent pour donner à voir de l'espace dans une composition parfaitement plane où un objet architectural se détache sur un fond (distinction du plan moyen et de l'arrière plan), ou bien montrer un espace qui devient objet comme une peinture dans une fenêtre (dispositif pictural connu et facilement repérable dans l'histoire du paysage en peinture).

reconnaître que c'est une peinture et ne pas la confondre avec le réel). Or, c'est bien la peinture, la représentation, qui est un objet de l'art et non pas ce qui est représenté, et le plan unique du tableau est la première étape vers cette indépendance de l'objet transformé par le travail de l'artiste. Cette discussion sera reprise au chapitre III à propos du cadre de la peinture qui désigne la frontière entre le réel et sa représentation.

Il est intéressant de noter que cette problématique perdure même dans les périodes pendant lesquelles la peinture abandonne la figuration et la recherche illusionniste du réel. La culture est-elle seule en jeu ou bien des structures mentales plus archaïques nous imposent-elles ce schème de la vision qui unifie le monde que l'on peut appréhender et conquérir par le regard ? Et en corollaire : l'art pictural, soumis à ce schème cherche-t-il toujours cette unité de l'objet peinture et l'unité de la représentation dans le plan du support, alimentant ainsi les modalités du schème initial ? (Fig. 1.4 a)

Pour la photo, et la photo descriptive, celle du jardin ou du paysage qui nous occupe pour l'instant, on comprend vite que cette autonomie n'est qu'un leurre, puisque l'objet représenté a beaucoup de mal à disparaître dans la représentation, et qu'il existe toujours à un niveau ou à un autre comme objet dans ce qui est vu par le spectateur. (Fig. 1.4 b)

Est-ce dénier le statut d'œuvre d'art à la photo de paysage ou de jardin que de considérer qu'elle doit être uniquement descriptive, dissociant ainsi ce qui est montré de l'objet qui montre ? La question n'est alors pas assez précise. Il conviendrait plutôt de dire : la photo qui se rapporte à un objet de l'art, le jardin, peut-elle être une œuvre ? Et il faut compléter par : les photos de paysage en tant que celui-ci est reconnu, donc culturellement construit par des représentations antérieures, et les photos qui montrent comme objet à reconnaître un espace non reconnu sont-elles aussi des œuvres ou bien des images déjà dans la redondance ? Plusieurs axes de recherche peuvent être identifiés dans ces quelques remarques. On y aura en particulier reconnu d'une part une des problématiques du *Land art* et d'une certaine sculpture contemporaine dans l'interrogation à propos de la photo et, d'autre part, la problématique qui tourne autour de la reconnaissance de l'espace naturel comme œuvre.

Les pionniers de la photographie ont, dès l'apparition de ce nouveau moyen de reproduction de la réalité, été confrontés à cette situation, et ils vont devoir être à la fois explorateur scientifique, tels les peintres lorsqu'ils font, au XVIII^e siècle, des gravures de « vues topographiques », des

relevés de fouilles, etc. ; et innovateurs artistiques en exprimant l'idéal pictural de l'époque qu'ils cherchent à transmettre à travers le nouveau médium.

« Le lien entre le plaisir de la recherche et celui du jeu devient une des clés de l'invention plastique. »⁴¹ « Peintre moi-même, j'ai travaillé pour les peintres en suivant mes goûts personnels. Partout où j'ai pu me dispenser de faire de la précision architecturale, j'ai fait du pittoresque ; je sacrifiais alors, s'il le fallait, quelques détails en faveur d'un effet imposant propre à donner au monument son vrai caractère et à lui conserver le charme poétique qui l'entoure. »⁴²

Charles Nègre découvre rapidement que la photo manipule la réalité et que l'opérateur choisit l'effet qu'il veut donner à la représentation du réel qu'il va nous proposer. Il découvre en outre que le « vrai caractère » du monument ne peut être transcrit dans la photo qu'en sacrifiant la précision du détail. On peut imaginer que ce photographe n'est peut-être pas représentatif de son époque, ou que sa formation initiale de peintre lui impose une manière d'interpréter le réel, ou encore que son époque, pleine d'un certain romantisme impose elle-même cette atmosphère de grandeur et de charme poétique propre au monument. Néanmoins, dès cette époque, le problème est posé, et le jeu de l'aller et retour entre des représentations différentes, tour à tour descriptives ou chargées de sentiments, chaque type étant pris pour ce qu'il est, non confondu dans ses sens ni dans ses usages, cette distinction donc existe et produit une séparation de l'ordre technique et de l'ordre artistique. Par ailleurs, en 1854 le pittoresque est une valeur positive qui est assumée pour ce qu'elle est, et qui permet au photographe de faire facilement la différence entre une vue géométrale, redressée grâce au soufflet de l'appareil, et une vue qui obéit aux canons de la beauté du moment. Aujourd'hui, le pittoresque est très dévalorisé et personne ne peut le revendiquer sans prendre le risque, au mieux du « kitsch » et au pire du « ringard » ; dans tous les cas du démodé, et c'est pourquoi il est maintenant assez difficile d'échapper à la froideur technique qui envahit la photo contemporaine

⁴¹ Jean-François Chevrier, La photographie dans la culture du paysage : le XIX^e siècle et ses antécédents : in La mission photographique de la DATAR, Supplément N° 2 de la revue "PHOTOGRAPHIES", 1984, p. 25.

⁴² Charles Nègre, 1854 in Françoise Heilbrun, Charles Nègre, Photographe. Catalogue de la réunion de musées nationaux, 1980, p 352-354, cité dans J-F Chevrier Op. Cit. p. 24.

Pourtant certains photographes cherchent encore à défendre l'idée que la photo doit apparaître comme une chose naturelle tout en précisant que ce n'est pas le cas, mais que l'effort doit être dissimulé.

« Pour nous remettre en mémoire la signification de la grâce en photographie – de l'importance de l'aisance apparente dans le travail – il nous suffit de feuilleter un magazine photo à grand tirage. La plupart des images suggèrent un effort gênant ; des angles de prises de vue bizarres, des effets d'objectifs outranciers et des techniques de chambre noire excentriques révèlent une lutte pour substituer à la vision l'effet technologique. [...] »

Pourquoi la plupart des grandes images ont-elles l'air naturel ? Pourquoi les photographes prennent-ils la peine de dissimuler leur effort, puisque c'est souvent la chose la plus difficile à faire ? La réponse à cette question, je crois, c'est que la dissimulation est nécessaire si l'on veut atteindre au but : seules les images qui ont l'air « faciles » peuvent vraiment nous convaincre que la Beauté est chose banale. »⁴³

Pourtant la photo possède une évidence de la saisie du monde, on « prend » une photo et ce geste instantané est sans effort. Alors pourquoi autant de contraintes apparaissent-elles sur nos images de jardins ou de paysage ? Pourquoi sont-elles aussi laborieuses à force d'être parfaites, glacées, raides et finalement fermées à toute pénétration par le spectateur ? Sans doute parce que les codes esthétiques qui les régissent sont issus du monde de la peinture lorsque celle-ci était imitative de la nature et qu'ils ne sont plus adaptés. Mais peut-être aussi les jardins d'aujourd'hui ne sont-ils que des reconstructions de situations déjà connues qui ne suggèrent donc que des représentations convenues. Pourtant, dissimulé derrière l'apparence du lisse et du glacé de la photo aux verticales impeccables et au tableau parfaitement perpendiculaire à l'axe de vue, le jardin est représenté comme de plus en plus pittoresque si l'on considère la convention académique qui s'exprime dans toutes ces photos :

⁴³ Robert Adams, *Essais sur le beau en photographie, Défense des valeurs traditionnelles*, 1981, Périgueux, Fanlac éditions, 1996 pour la tr. française. p. 49 sqq. L'introduction à ce texte par Jean-François Chevrier est assez instructive sur les motivations de R. Adams. Ce photographe est aujourd'hui engagé dans des mouvements militants écologistes contre des activités industrielles nucléaires de l'endroit où il habite. Il est par ailleurs issu d'une famille dans laquelle un ancêtre photographe amateur a produit des images d'une nature idéale de l'Amérique de la fin du XIX^e siècle. J. F. Chevrier le place dans un mouvement qui le rapproche des valeurs de nature défendues par les Transcendantalistes de l'école d'Emerson et de Thoreau. Le sous-titre du livre devient explicite.

simplification de l'espace, utilisation du premier plan comme cadre, correction des verticales et utilisation de la couleur.

1.2.2 LA SATURATION COLORÉE DE L'IMAGE.

La deuxième caractéristique, la saturation, renforce la première, celle du cadre redressé.

L'habitude que nous avons prise de regarder des images aux couleurs toutes saturées nous empêche maintenant de considérer comme représentative de la réalité, des images aux couleurs moins tranchées, objectivement plus réalistes pourtant. Le monde de la peinture depuis les Fauves jusqu'à Andy Warhol nous a habitué à voir notre entourage avec des yeux qui polarisent la lumière pour la saturer, qui la filtrent pour en faire de la couleur pure. Les fabricants d'émulsions photographiques ont suivi et l'on se souvient, quand on faisait encore de la photo argentique, des pellicules Fujichrome qui rendaient des verts tellement saturés que tout le monde pouvait le voir immédiatement et disait que la couleur n'était pas « naturelle ». Peu à peu la remarque a disparu. Que s'est-il passé ? Fuji avait-il changé son émulsion ? Les pellicules les plus récentes réagissaient beaucoup moins aux verts, mais il est évident que les autres fabricants avaient également modifié leurs compositions dans le sens de la disparition de la subtilité des gris, et que, de proche en proche, nos yeux se sont donc habitués à cette saturation permanente.⁴⁴ Le noir et blanc lui-même n'échappe pas au phénomène et l'on connaît bien, dans les photos de Sebastião Salgado, ce qui apparaît comme la recherche d'un certain brillant, du lisse ou du minéralisé pour toutes les matières qu'il approche. C'est ainsi que la peau humaine devient cire brillante, que les animaux sont transformés en porcelaine ou en cuir luisant, que l'eau devient du verre, le feu une pure lumière et le Sahara une sorte de maquette faite d'une matière plastique presque luisante. Outre que l'on peut se poser des questions sur l'ambiguïté du discours tenu par ces images quand elles représentent des figures humaines – Susan Sontag par exemple s'interroge sur

⁴⁴ Le noir et blanc qui n'avait jamais perdu de son crédit chez les amateurs de photo reconquiert petit à petit la vie courante et il a toujours existé dans la publicité comme marque de l'élégance ou d'une certaine volonté de se montrer « artistique ». Pour la couleur, dans les années 80, des émulsions inversibles argentiques comme l'Agfachrome RS ont longtemps cherché à conserver un rendu qui privilégiait une gamme de gris doux et colorés la plus étendue possible, avant de se transformer en RS X puis en RS X II, en perdant au passage beaucoup de subtilité. Aujourd'hui, nos écrans LCD, LED ou plasma, les appareils numériques et les imprimantes qui les accompagnent n'échappent pas à cette règle et chaque marque a ses dominantes avec une constante : la recherche de la plus grande saturation possible de la couleur.

« l'inauthenticité du beau » dans les images de S. Salgado in « Devant la douleur des autres, 2003 » – on y voit, là comme ailleurs, un travail très précis sur le contraste, la profondeur des noirs et l'éclat des blancs pour produire, à chaque tirage, un effet graphique qui déplace la représentation hors du réel tel qu'il se manifeste à nos yeux dans le monde quotidien, qui le pousse dans un monde glacé à deux dimensions. Le photographe charge ses images d'un surplus décoratif qui nous questionne sur la manière dont il utilise un système médiatique et commercial à partir de la misère qu'il veut nous faire découvrir et sans doute sincèrement dénoncer. Ce décalage qu'il introduit lui-même entre l'image et le discours qu'elle promeut peut faire douter de l'engagement réel de l'auteur, et l'effet d'empathie recherché s'en trouve, au moins partiellement, annulé. Les photos qui représentent les parties de la planète non abîmées par l'homme, le dernier projet du photographe intitulé « *Genesis* », montrent une nature dans le même état recomposé par le travail de la lumière, que toutes ses productions précédentes.⁴⁵

En amont du phénomène que je décris ici, il faut constater que les schèmes qui induisent nos perceptions se sont également modifiés en se diffusant dans toutes les couches de la société. Ce n'est plus une élite qui regarde la peinture Fauve, encore assez mal connue et perçue d'ailleurs, ou, comme au XVIII^e siècle, qui fait un voyage en Europe, et particulièrement en Italie, pour apprendre à voir le monde à travers une culture classique ; mais ce sont toutes les classes qui sont nourries de télévision, publicité, consoles vidéo, etc.

L'esthétique de la couleur pure et du contraste maximum est ancrée maintenant profondément dans notre culture occidentale, et il est donc normal que la photo de paysage ou de jardin suive cette tendance.⁴⁶

⁴⁵ Dans ce travail, on trouve également des photos de peuples « rares », une sorte de réminiscence du bon sauvage et la nature devient alors le cadre naturel de ces hommes qui vivent en harmonie avec leur environnement. La nature magnifiée par le noir et blanc étincelant désigne le statut d'homme bon, et la présence de l'homme en harmonie avec elle confirme la légitimité de l'entreprise. La construction dramatique qui va des images de la misère dans une mine d'or au Brésil à cette dernière série est montrée dans un film de Wim Wenders en 2014 : « Le sel de la terre ». Pourtant ce travail qui s'étale sur 10 ans a été financé par une compagnie minière brésilienne classée comme l'une des plus polluante et destructrice de milieux naturels en 2012.

⁴⁶ Il nous faut également remarquer que les images que nous voyons maintenant sont installées dans un système additif avec la transmission par le tube cathodique, les écrans à cristaux liquides ou à plasma (la superposition des trois couleurs primaires donne le blanc), et non plus dans un système soustractif comme avec la couleur peinte où la superposition des trois couleurs primaires donne le noir. Il y a, à l'origine de la constitution de l'image une différence énorme qui nous conduit à regarder la couleur lumière comme réelle, tandis que la couleur réfléchi par le pigment devient terne. Au passage nous avons tendance à perdre un peu des possibilités de

1.2.3 LA CONSTRUCTION DES IMAGES

Nos images de jardin sont donc construites comme des représentations d'espaces ultra-rationnels. D'une part, elles sont simplifiées en deux plans, un pour « l'objet » de la photo et un pour son fond, plus parfois un dispositif de premier plan pour redonner de la profondeur : tronc d'arbre, angle de façade, personnage, statue coupée dans sa hauteur, mur qui file en perspective, etc. et, d'autre part, elles sont découpées comme des papiers collés et saturées de couleurs contrastées. Ces images ont perdu l'espace dans les dédales d'une représentation qui veut devenir objective. Comment comprendre l'irrépressible diffusion de l'image obscène, celle qui tente de nous faire croire qu'elle ne cache rien, qu'elle est, justement, objective ?

L'explicitation criante de l'espace dans la composition (la simplification), l'exhibition criarde de la couleur : aucune place n'est laissée pour l'expérience du spectateur. La double saturation subjugué tant le spectateur que son parcours imaginaire dans l'image s'appauvrit, et qu'il reste sans réaction devant une représentation qui ne le concerne presque plus. Et pour ce qui concerne le jardin, ou même le paysage dont on verra qu'il n'est pas de la même nature et qu'il induit des questions différentes, cette perte d'un rapport qui ne peut pas être uniquement visuel avec la matière du monde tend à faire disparaître à la fois, le monde et sa représentation, par la simplification du rapport poly-sensoriel et réciproque qui s'instaure d'une part entre eux et d'autre part entre eux et moi qui en suis l'articulation.

La figuration du réel n'est plus une image au sens que donne Marie-José Mondzain à ce terme ⁴⁷, mais devient un simple signe, exempt de tout

transparence et d'« épaisseur » ou de « profondeur » de la lumière réfléchie qui n'existent que difficilement dans la couleur lumière. Souvenons-nous du très beau passage sur la transparence profonde dans l'épaisseur des laques japonaises décrite par Tanizaki Junichirô in *Éloge de l'ombre*, traduit du japonais par René Sieffert, sl., Publications Orientalistes de France, 1977. p. 40 à 45.

47 Marie-José Mondzain, *L'image naturelle*, Paris, Le Nouveau Commerce, 1995. 42 p. « L'image est une espèce de la pensée, présente en toute figure sensible et digne de porter son nom, à condition de marquer cette figure du sceau de la pulsation entre ce qui apparaît et ce qui disparaît. Elle est la modalité spécifique de la présence par laquelle se manifeste l'absence de tout objet. [...] Il n'est d'image que poétique, mais encore faut-il reconnaître comment se dit « rose » dans le silence d'un regard posé sur la matière des choses, car telle est l'image. Les mots, eux, sont toujours saisis dans la masse des signes. Mais l'image n'est pas un signe. [...] Et si le savoir d'image n'était pas une science ? Et si l'image différait de la représentation au cœur de laquelle elle s'inscrit ? Et que sont devenus les penseurs de la docte ignorance ? » p. 16 et 17.

rapport sensuel avec ce qu'il représente. Une abstraction plus abstraite encore que l'image si cela est possible.

1.2.3.1 *Devant l'image, le réel.*

Pourtant ces images se rapportent à des situations réelles.

Le remplissage du jardin par des objets est de plus en plus flagrant, (Fig. 1.5 a et b) et l'occupation intensive de l'espace devrait au contraire rendre ce dernier plus apte à accueillir une plus grande variété d'expériences possibles, éloignant ainsi le sujet de la stricte relation visuelle univoque. Quelle contradiction se noue alors entre l'espace et sa représentation au travers d'une saturation qui ne produit pas les mêmes effets dans l'un et l'autre ? La saturation représentée, celle de l'image, ne capte-t-elle pas plus sûrement le regard et le corps du sujet, emprisonnant ce dernier dans le signe, démontrant avec l'insistance qui crée l'obligation, comme lorsque l'on dit ou montre ce qu'il est indispensable de voir ou d'expérimenter, empêchant ainsi d'apparaître les conditions de ce que j'appelle le « libre parcours » du visiteur ou du spectateur, sa projection individuelle sur l'objet, sa liberté d'interprétation qu'il faudra décrire et dont il me faudra aussi explorer les limites ? Chacun doit pouvoir exercer son jugement sur les lieux qu'il utilise, et c'est à cette unique condition que le paysage peut exister et que le jardin peut s'enrichir de la diversité et de la mobilité des points de vue.

« Un suffisant lecteur découvre souvent es écrits d'autrui des perfections autres que celles que l'auteur y a mises et aperçues, et y prête des sens et des visages plus riches. »⁴⁸

À l'origine, la saturation⁴⁹ de la représentation – mais peut-être pas de l'espace et c'est une différence que W. Gilpin établit, la peinture est un art trompeur et non un art imitatif par lequel le peintre « *obtient une imitation de la*

48 Montaigne, *Essais*, I, 23.

49 C'est moi qui introduis la notion de saturation dans les caractéristiques du pittoresque. Mais en regardant celles que donne W. Gilpin par exemple dans le premier essai sur le beau pittoresque, Op. Cit. p. 13 à 37, on trouve, en opposition aux qualités du beau : le poli et le net, la rudesse de la matière ou la rugosité du dessin. Le repos s'oppose à l'action. Dans la composition aussi le pittoresque a ses règles, comme unir dans un tout une variété de parties, utiliser la diversité, les contrastes, le miroitement des surfaces liquides. De cette opposition entre des assemblages de surfaces unies et des compositions aux rudes accidents mis en évidence, de cette valorisation des dispositifs de contraste entre des plans verticaux dans la peinture et d'encadrement de la scène par des premiers plans ; j'ai déduit une idée de saturation de la surface peinte comme une caractéristique qui résume le pittoresque.

nature qui, vue de loin, lui ressemble, mais, vue de près, est tout autre chose ;... »
– a été une des caractéristiques du pittoresque. Certains jardins récents montrent-ils cette ascendance, dans l'encombrement et le remplissage dont ils sont l'objet ou à cause desquels ils deviennent objet ? (Fig. 1.6 a et b)

Dans d'autres champs de l'art, ce jeu de libre déplacement du spectateur entre image et réel existe aussi. On pourrait notamment explorer la disparition de la continuité narrative dans certaines littératures contemporaines. Cette disparition, accompagnée parfois, ou simplement permise par un bouleversement de la ponctuation, est-elle une manière de rendre l'espace de l'écrit plus lisse et uniforme, et donc aussi plus libre le parcours du lecteur dans le texte ? L'écrivain s'en sert-il comme d'un moyen pour introduire de l'ambiguïté, du flou ou de l'impureté, et donc encore de la place pour que coexistent des lectures différentes ?

1.3 L'ÉCHELLE DU PAYSAGE : LE PITTORESQUE GÉOGRAPHIQUE.

Dans une construction où toutes ces questions seraient mêlées, on pourrait interroger la géographie dans son rapport au paysage. D'autres types d'images en effet nous rapportent l'état du paysage. Ils concernent une autre échelle, celle de la géographie.

1.3.1 LA GÉOGRAPHIE N'INDIQUE PAS LE PAYSAGE.

D'abord, comment la géographie officielle, celle qui écrit les manuels d'enseignement de la discipline dans les écoles primaires, utilise-t-elle le paysage ? La thèse de doctorat de Sylvie Considère pour l'université de Franche-Comté⁵⁰, dont l'objet principal est l'utilisation pédagogique du paysage dans l'institution scolaire, commence par une longue première partie sur les modes d'appréhension du paysage qui ne comptent que sur la science. Reconnaisant d'abord au paysage une qualité « *d'image de l'espace géographique* » (p. 123), S. Considère énumère ensuite l'apport nécessaire des autres disciplines qu'elle a utilisées dans ses expériences pédagogiques dans des écoles, et qui sont organisées autour des objectifs donnés par les instructions officielles de l'Éducation Nationale. On y trouve le français, les mathématiques, les sciences et technologies et l'éducation civique. On n'y trouve ni le dessin, ni la musique. Plus loin (p. 126 sqq.), faisant le constat que les manuels de géographie, destinés à

⁵⁰ Sylvie Considère, Recherche pédagogique en lecture du paysage, Thèse de doctorat de l'université de Franche-Comté sous la direction de J.C. Wieber. 1992. 417 p. non publié.

l'enseignement primaire notamment, se sont beaucoup améliorés depuis quelques années par l'introduction d'illustrations, l'auteur nous propose, comme résumé des paysages français, un bloc-diagramme qui montre un passage schématique et idéal de la montagne à la mer :

Les paysages de France : 1 — De hautes montagnes ; 2 — Des plateaux ; 3 — Des plaines ; 4 — Les côtes de la mer. (p. 134).

Aucune distance critique n'est prise avec cette représentation donnée comme paysage, alors qu'à l'évidence elle n'est au mieux qu'un schéma des situations géomorphologiques simplifiées du pays. La variété des types, l'enchaînement dans une logique linéaire pour articuler les « paysages » les uns aux autres, etc., jusque dans la représentation qui n'oublie aucun archétype, les neiges éternelles, les sapins, les vaches, les forêts, le sable blond et la mer bleue : tout est fait pour conforter, à l'insu de l'élève mais aussi du professeur, le signe pittoresque.

La description de l'image paysagère vise surtout l'apprentissage d'une nomenclature géographique en rapport avec le thème de la leçon (étude de la topographie, de l'hydrologie, de l'habitat, parmi les thèmes cités lors de notre enquête). (p. 139)

Ici, les paysages sont conditionnés par « *le relief, les climats, les saisons, la végétation.* »

1.3.1.1 La théorie des climats : une prise géographique ?

À ce point, je peux en particulier m'interroger sur les résurgences de la théorie des climats que l'on trouve déjà dans Cicéron qui explique le génie athénien par le climat de l'Attique, et qui servira tour à tour, de la Querelle des Anciens et des Modernes jusqu'à l'aube de la révolution, une fois le conservatisme littéraire, une fois un certain relativisme esthétique. En vertu de cette théorie, l'histoire est inféodée à la géographie, et avec elle les qualités des sociétés humaines et même les types humains : on parle encore peu de races.⁵¹

⁵¹ Voir Jean Ehrard, L'idée de nature en France dans la première moitié du XVIII^e siècle, Genève Paris, Slatkine, 1981. p. 691 sqq.

Au milieu du XVIII^e siècle, la vieille théorie des climats retrouvera toute sa vigueur sous l'influence des récits de voyages qui abondent de toutes les parties du monde. Son succès contribuera à « [...] exposer au grand jour la contradiction centrale de l'idée de nature, telle du moins que l'avait spontanément définie l'optimisme facile du premier demi-siècle ; le double aspect, positif et normatif, de la notion de nature permettait de croire à une sorte d'harmonie préétablie entre le fait et le droit, c'est-à-dire entre les lois objectives de la « nature des choses » et les aspirations idéalistes

Nos sentiments contemporains à l'égard de la nature sont-ils toujours empreints de cette science géographique qui nous submerge et détermine nos rapports à l'histoire même ? Les paysagistes contemporains n'échappent pas à l'emprise de cette vision toujours un peu géographique du paysage dès lors qu'une certaine échelle est atteinte. En lisant les déclarations de certains d'entre eux, on est surpris de retrouver la même volonté de passer obligatoirement dans un filtre analytique ou technique pour décrire ce que sont les jardins ou ce qu'est le paysage. Dans TOPOS 92 N° 13⁵², la revue du Conseil en Architecture, Urbanisme et Environnement (CAUE) des Hauts-de-Seine, Michel Desvigne et Christine Dalnoky, en introduction des parcours de découverte qu'ils proposent pour le département, et malgré leur rappel du paysage comme « *fait culturel* », n'en viennent pas moins à donner une priorité telle à la géographie que les autres dimensions du paysage ne sont plus là que pour mémoire, et non plus comme élément de constitution. La « *néo-géographie* » dont ils veulent être les promoteurs doit, selon eux, devenir « *un élément fondamental de la requalification des paysages.* » (p. 35). Plus loin, c'est le jardin qui est soumis à une double règle. Faisant un commentaire sur les aménagements qui ont été réalisés au pied des « *tours Nuages* » d'Émile Aillaud (Mexico 1902 – Paris 1988) à Nanterre, ils déclarent :

Deux ordres se superposent : les arbres sont plantés selon une géométrie élémentaire et le sol est animé de mouvements « néo-géographiques ». Le croisement de ces deux ordres, géométrie et géographie, est l'un des thèmes majeurs de « l'art des jardins » contemporains. (Fig. 1.7 a, b et c)

de la morale naturelle. Mais cet accord est rompu quand l'ordre universel de la nature se trouve assimilé à un déterminisme aveugle et brutal qui ne fait plus la moindre place aux revendications de la conscience. » (p. 692) Selon J. Ehrard, c'est notamment Montesquieu, dans *L'esprit des Lois*, et malgré l'importance qu'il accorde aux causes physiques, qui mettra en lumière la contradiction majeure de la théorie lorsqu'il dissertera sur la polygamie et l'esclavage. « *L'idéalisme qui condamne l'esclavage est inconciliable avec le déterminisme qui le rend nécessaire.* » (p. 736) « *Parce que les lois étaient mal faites, on a trouvé des hommes paresseux ; parce qu'ils étaient paresseux, on les a mis dans l'esclavage.* » (Montesquieu cité par J. Ehrard p. 736). « *Dans un effort d'analyse critique, où sa sensibilité en révolte précède et stimule sa raison, Montesquieu aperçoit une issue : expliquer l'esclavage non par des raisons « naturelles », donc sans remède, mais par des raisons historiques, à la fois techniques et sociales. Alors sa philosophie de la nature le conduit à une philosophie du progrès. Son idéalisme n'est plus statique mais dynamique.* » (J. Ehrard p. 736)

François Walter, dans la première partie de son ouvrage *Les figures paysagères de la nation*, décrit plus précisément le rôle de cette théorie dans l'histoire de la création des ethnotypes, p 53 sqq.

⁵² TOPOS 92, *Parcours dans le paysage des Hauts-de-Seine*, Boulogne-Billancourt, CAUE 92, 1994. 159 p.

Mais, les jardins ne sont-ils pas, depuis au moins la Renaissance, à la croisée de ces deux ordres ? Ces tracés qui donnent à lire la composition de l'espace étaient le plus souvent dissimulés pour laisser la place première au récit développé par le jardin, alors qu'aujourd'hui, dans une grande froideur, ils sont parfois exhibés comme seul discours possible sur ce qui fonde la composition de l'espace. Cette double composante de deux ordres superposés ne peut donc pas servir à caractériser un art des jardins contemporains, puisque, précisément, ce sont tous les jardins qui sont construits autour d'une structure cachée, d'un ordre qui règle le monde miniaturisé dans ses rapports d'une composition de l'art avec un lieu qui préexiste, des usages, des représentations.

On connaît bien l'origine de cette mise en forme de l'espace. Michel Corajoud l'a expérimentée dans le quartier de l'Arlequin, à La Villeneuve de Grenoble où il voulait montrer comment les paysagistes devaient s'intéresser à l'architecture et à la ville plutôt que de reproduire des formes mimétiques d'une nature ou d'une campagne qui devenaient nécessairement hors d'échelle.

Entre 1970 et 1971, moment où je dessinais le parc de la Ville-Neuve de Grenoble, j'étais fasciné par les paysages ruraux, par les campagnes anciennes où l'arpentage et le travail des champs restent soumis aux contingences d'un pays. Paysages superbes et singuliers parce que la géographie locale et la géométrie rapportée du paysan ont, depuis longtemps, les mêmes rapports complices. Le trait régulier du labour y laisse encore place aux accidents et aux circonstances. Je voulais donc que le projet du parc transfère, d'une manière ou d'une autre, sur cet espace laissé libre de toutes constructions, certains signes et figures capables de témoigner de l'attachement que j'ai, bien que citadin de longue date, pour mon histoire paysanne. Je voulais aussi rompre avec les modèles de mes aînés paysagistes qui n'aimaient pas l'urbain ou du moins qui ne savaient rien de l'architecture et qui cependant acceptaient que leurs projets, inspirés de l'idée de "Nature", occupent l'espace de la ville par les formes contournées et molles de son démenti. Les "Espaces-Verts", qu'ils imaginaient comme une des formes de la rédemption de la ville moderne, ont de fait toujours Contribué à la violence du paysage des banlieues. J'aime l'architecture et la ville, Je sais qu'elles ont leur origine dans l'acte premier du tracé d'un champ. C'est donc le rapport d'une géographie et d'une géométrie qui préside à la conception de ce parc, mais ce rapport est ici dans un ordre inverse de celui qui façonne la campagne. La géométrie n'est pas, sur le parc, le tracé qui coordonne le rustique et l'accidentel, c'était, du moins Je le pensais, la

structure même du site d'origine, son substrat. L'espace, en effet, était déjà plein des lignes qui vont et viennent de l'ombre épaisse des bâtiments, il était lourd des traits de la ville. Je devais donc laisser s'exprimer l'architecture bien au-delà des pans qui la ferment. Pour moi, les façades ne sont pas la tranche irritée où deux mondes s'affrontent, le dedans et le dehors, l'espace pierre et l'espace vert; C'est le lieu où se règlent, dans l'épaisseur, les subtiles entrées de l'ombre et de la lumière. Mais, à l'endroit du parc où s'épuise l'influence des bâtiments, au-delà des ombres portées, le sol allégé se gonfle et se soulève; Il déforme par des bombements chaque trait de la résille d'origine. C'est donc la géographie qui est ici importée, une géographie tendue par le champ urbain. Le paysage naît de la tension entre ces deux mondes d'évocation et tout se joue à l'ultime moment de leur confrontation car c'est ici le lieu des effacements et des recouvrements, le lieu des secrètes associations.⁵³

Cette néo-géographie théorisée a posteriori, nécessairement abstraite puisque construite comme une figure qui vient sur un fond qui n'a pas été reconnu comme tel, Michel Corajoud lui-même s'en défendait dans la fin du texte de présentation du projet de Grenoble présent sur son site encore aujourd'hui.

Certes le parc de la Ville-Neuve parle du rapport de la ville et de la campagne, mais il en parle en termes généraux, c'est un projet emblématique. Or, j'ai appris depuis que le paysage résiste aux généralités.

Rien n'est plus éloigné d'une pensée mimétique de la nature que le travail de Michel Corajoud. En 1983, Il racontera pourtant comment son attention extrême à l'espace existant, aux usages et au paysage qu'il veut induire dans le jardin qu'il est en train de concevoir, sont à l'origine de la forme dessinée à partir d'un exemple modeste : construire un chemin au sec en lieu et place d'une trace boueuse que les habitants ont laissé à force de passage pour rejoindre la gare du RER dans ce qui deviendra le parc du Sausset à Aulnay-sous-Bois. Ici, la géométrie (le chemin construit) ne s'oppose pas dans un système formel à des formes plus naturelles (la

⁵³ Michel Corajoud, texte de 1980 qui présente le projet de Grenoble. Disponible sur : <http://corajoudmichel.nerim.net/sommaire.html>

Ce texte est repris dans une forme moins longue et parfois plus accessible dans l'envoi fait au membre du jury pour le grand Prix du Paysage de 2003. Le paysage : une expérience pour construire la ville. Paris, juillet 2003.

Il est également publié dans Michel Corajoud, Le paysage, c'est l'endroit où le ciel et la terre se touchent. Arles, Actes Sud / ENSP. 2010. Page 43 sqq.

trace laissée par les habitants), elle opère une transformation de l'espace par les lois propres qui permettent que le chemin puisse être réalisé, qu'il soit pérenne et qu'il satisfasse à l'usage que l'on attend de lui.

J'ai choisi cet exemple modeste, cette œuvre élémentaire pour parler de mon métier, parce qu'un chemin charpente le paysage et qu'il mobilise, pour sa construction, le maximum de savoir et de sensibilité. Le champ, abandonné par la culture, se réactive soudain. Cette ligne nouvelle, qui assure la navette quotidienne de ceux qui partent d'Aulnay travailler à Paris, préfigure le paysage de demain ; et parce qu'elle fut bien travaillée, elle lèvera à chaque pas le souvenir du sol ancien.

La vivacité du champ efface déjà la trace fragile de l'ancien sentier, la plaine est encore perceptible, mais tout à changé...⁵⁴

La « néo-géographie » s'en trouve donc singulièrement perturbée et disparaît en tant que trame visible puisque d'autres caractères de l'espace sont induits par d'autres éléments de la composition. Le jardin échappe ainsi à son plan qui semblait si présent dans les descriptions de M. Desvigne et C. Dalnoky comme manifestation principale de la composition (cette thématique sera abordée au chapitre VII). Des années plus tard, se promenant dans le parc, Claude Eveno, en découvrant comment les lignes du plan qui font dans l'espace ces appels sans fin vers des horizons ouverts se confrontent à la souplesse et à l'irrégularité des élévations végétales (lignes d'arbres, frontalité des lisières, ...), retrouvera cette alliance de la « *mélodie géométrique, un grand poème de la ligne droite* » et de la « *débauche végétale qui séduit à hauteur de l'appel du tracé. Jeu égal de l'ordre et de la profusion.* »⁵⁵

Avec un point de vue un peu différent, Alain Marguerit, quant à lui, se lance dans une analogie qui le conduit à faire disparaître toute la dimension esthétique du paysage, en contradiction avec l'origine picturale de l'apparition du genre dans le champ de l'art :

Comme Yves Lacoste, le rénovateur de la géopolitique, je crois que la géographie détermine l'Histoire. Décrire les aménagements d'un paysage — des routes, des oliviers, des maisons, que sais-je ? — me semble vain. Il vaut mieux comprendre en quoi ces éléments résultent du dialogue (ou du combat) incessant que l'homme mène avec la géographie : chaque arbre, chaque maison, chaque tracé de route

⁵⁴ Michel Corajoud, *le paysage, c'est ...*, Op. cit. page 49

⁵⁵ Claude Eveno, *Humeur paysagère*. Paris, Christian Bourgois. 2015. Page 119.

répond à des besoins élémentaires : survivre, se nourrir, s'enrichir. On n'humanise pas un territoire pour le rendre beau, mais pour en tirer profit. ⁵⁶

Dans ces conditions, le paysage est le plus souvent comme rabattu dans une dimension interne à la science géographique, et très peu de place est laissée à ses dimensions représentationnelles, individuelles, artistiques. Ce sont alors toutes les motivations, les croyances, les intentions, en un mot l'imaginaire, qui sont une des origines de ces usages de l'espace géographique, qui sont sous-estimées ou négligées. La dimension symbolique de l'usage de la nature n'est pas même évoquée et tout semble être comme si la science et la rationalité seules pouvaient rendre compte des aménagements de l'homme. Le « *déterminisme aveugle et brutal* » de la nature évoqué par J. Ehrard, imposé par les conditions du milieu, dominant sans partage les « *revendications de la conscience* », peuvent alors devenir le moteur de l'action de l'homme. D'un autre point de vue, celui du sujet individuel, il n'y a, dans cette optique, ni art, ni liberté ni partage possibles. Mais il n'y a pas non plus de mouvement pensable puisque la transformation du monde ne peut prendre son origine que dans le regard ou l'échange. La transformation du territoire – que ce soit pour l'utiliser ou le rendre beau – est toujours commandée par une intention, un projet. Et c'est bien alors dans le regard porté que se fait cette relation particulière de l'homme à son milieu. Le souci géographique, lorsqu'il est trop prégnant, nous confine dans le contingent, dans la technique et la matérialité du monde. Nous ne pouvons certes pas y échapper et le projet n'est accompli, précisément, que lorsque le territoire et son usage, donc aussi ses représentations et les nouveaux regards qui seront portés sur lui, sont modifiés.

D'autres dimensions de notre manière d'être au monde existent, simultanées, et par le regard, dans le regard, le monde est transformé.

Au-dessus de la terre, le ciel n'est plus le lieu où les signes annoncent la révélation finale. Il est, insondable dans sa lumière comme dans son obscurité, ce qui accueille le regard. Mais le regard ne se perd pas dans le ciel. Face à lui l'abîme devient orbe, voûte céleste : limite, sans lisière, du monde.

Alors le regard est libre. ⁵⁷

⁵⁶ Alain Marguerit, propos recueillis par F. Granon in *Télérama* N° 2324, 27 juillet 1994. p. 21.

⁵⁷ Guillaume Badoual et Charles Floren, *Lecture*, in Emmanuel Kant, *La fin de toutes choses*, Arles, Actes Sud, 1996. Coll. Babel. p. 70.

Plus subtil puisqu'il ne met pas le climat en avant comme cause unique mais l'enchevêtre avec des causes essentiellement techniques, A. Chemetoff, à propos du jardin de bambous du parc de La Villette, déclare néanmoins être dans la problématique climatique du projet de jardin ⁵⁸ ; mais avec cette fois l'idée que c'est la science (on dit aussi l'art de l'ingénieur et ce n'est sûrement pas par hasard), qui va permettre de créer les conditions de milieu qui vont favoriser la croissance des bambous et être à l'origine du projet. Les exemples de La Quintinie (Chabanais 1626 – Versailles 1688) au Potager du Roi à Versailles, mais aussi de René-Claude Girardot à Montreuil, sont utilisés pour mettre en valeur le travail initial sur la maîtrise du climat, et le jardin est avant tout un lieu technique : « *un laboratoire* ». Avec l'expression un « *théâtre des climats* », on sent cependant que d'autres dimensions sont latentes ou implicites dans le discours, mais elles ne sont pas exprimées.

1.3.1.2 Retourner la géographie pour voir derrière : le paysage ?

L'hypothèse du retournement de la situation : le paysage inclut la géographie en dépassant sa dimension physique ou même culturelle au sens où celle-ci est prise dans certaines réflexions ou théories plus anglo-saxonnes, en la complexifiant d'un facteur humain pris en compte comme sujet et pas seulement comme objet de statistique ou agent de la fonction ; c'est-à-dire le retournement du point de vue à partir duquel le paysage est construit dans le regard ne peut pas être envisagé dans ces approches qui en restent à un certain niveau géographique. La simple existence d'autres paysages, mémorisés, expérimentés, rêvés mais aussi lus ou peints, des paysages qui ne restent pas en dehors du monde comme des objets qui en seraient extraits, des paysages en relation dialectique avec le monde physique du moment présent, mais sans la nécessaire et exacte superposition avec lui, cette existence n'est pas vue.

Il n'est pas ici question d'entrer dans le débat de la « géographie culturelle », de son histoire, de la façon dont elle a été construite dans le monde anglo-saxon d'abord et développée en France en particulier ensuite, de sa légitimité en tant que concept épistémologique pour la discipline, ni même de son utilité aujourd'hui comme cela apparaît dans certains articles. ⁵⁹

⁵⁸ Alexandre Chemetoff, Le jardin de bambous au parc de La Villette, Paris, Hazan/Parc de La Villette. Photographies d'Élisabeth Lennard, 1997. p. 6 à 10.

⁵⁹ Pour une rétrospective synthétique de la discipline, on verra Myriam Houssay-Holzschuch, La géographie culturelle, émergence et enjeux, in, Laurent Martin, Sylvain Venayre. L'Histoire

Cependant, on ne peut que constater que toute la géographie n'est pas homogène et que des porosités avec ce que j'appellerai paysage ici existent bien entendu.

culturelle du contemporain, Nouveau Monde Editions et Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, 2005.

Consulté sur : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00185709>. Submitted on 6 Nov 2007

Le livre de John Wylie, *Paysage, manières de voir*, Arles, Actes Sud / ENSP, 2015, fait un panorama assez étrange de cette apparition de la géographie culturelle. Seules les références anglo-saxonnes de la discipline sont utilisées, décrites et analysées. Les « traditions paysagères » (titre du chapitre II) sont représentées par trois figures importantes mais sans doute insuffisantes : Carl Sauer (1889-1975) et l'école de Berkeley avec le « paysage culturel », W. G. Hoskins (1908-1992) avec le paysage comme produit de l'histoire rurale locale (*The Making of the English Landscape* -1954), et J. B. Jackson (1909-1996) qui s'est concentré sur les paysages du quotidien (il dit « vernaculaires »), pour produire les images d'un paysage en mouvement, en construction permanente. Le livre s'ouvre et se ferme par un regard sur une toile de Cézanne (en couverture mais jamais montrée en entier, sans le titre ou le nom de l'auteur en surimpression) qui permet à l'auteur de définir le paysage comme une série de tensions : distance/proximité, observation/habitation, œil et terrain. Et les dernières pages de la conclusion nous informent qu'une géographie culturelle « est en train d'explorer des formes critiques et fécondes d'écriture du paysage, où les idées de mouvement, de subjectivité, de perception et de récit se déploient selon tout un éventail de nuances. » (p. 326) Enfin à la dernière page, aux dernières lignes (page 327), la révélation surgit : « le paysage, en d'autres termes, est un percevoir-avec, ce avec *quoi* nous voyons, la tension créatrice entre soi et le monde. » (les mots en italique sont soulignés par l'auteur). Mais rien de cette tension créatrice de l'individu dans sa relation au monde n'est dit dans le livre, comme s'il n'était qu'une longue introduction de son objet absent : le paysage. C'est toute la généalogie du paysage occidental, articulée à l'art et notamment à la peinture et à la littérature, qui est passée sous silence.

Pourtant, l'ensemble du livre, même si ce n'est pas son objet, puisqu'il cherche à « frayer une voie claire et accessible entre des types d'écrits aussi divers que fertiles sur le paysage [...] (page 31) » aurait pu produire par exemple une rapide chronologie comparative et une synthèse des idées majeures des écrits issus de la géographie telle qu'elle est entendue par l'auteur, et des écrits plus orientés par les pensées françaises de Yves Luginbühl, dont les thématiques sont proches ou complémentaires, ou celles de Alain Roger qui sont à l'exact opposé. De même, les développements de la pensée de Augustin Berque auraient sans doute donné une perspective réellement paysagère au corps du texte, mais peut être ne sont-ils pas compatibles.

Dans cet ouvrage, qui emploie le mot « paysage » sans en avoir au moins pris la mesure historique, la notion semble apparaître dans le monde anglo-saxon au début du XX e siècle, ce qui va à l'encontre de toute la tradition de la peinture et du jardin depuis au moins le XVII e siècle, puis des courants urbanistiques du XIX e, en Angleterre et aux États-Unis au moins. Dans ce livre, les références françaises qui alimentent le discours géographique appartiennent à la philosophie (Descartes – *Res cogitans* et *Res extensa*, Merleau-Ponty – être au monde dans et par le monde, Foucault – le sujet et le pouvoir, etc.). Mais la pensée géographique culturelle française, qui se pose aujourd'hui la question de l'utilité de cette discipline ou sous-discipline de la géographie n'apparaît jamais.

Sur le débat français, pourtant riche, on consultera en particulier le numéro spécial de la revue *Annales de géographie* 2008/2-3 (n° 660-661) en ligne Lien : <http://www.cairn.info/revue-annales-de-geographie-2008-2.htm> qui propose une vision élargie de la question, en particulier :

La géographie culturelle a-t-elle un sens ? par Jacques Lévy, *L'espace, le réel et l'imaginaire* : a-t-on encore besoin de la géographie culturelle ? par Christine Chivallon et *La géographie culturelle dans les paysages anglophones* par Paul Claval.

Historiquement, après le XVIII^e siècle des Lumières, l'exploration de la terre va développer la connaissance géographique des contrées lointaines en même temps qu'elle produira des descriptions des milieux humains et des sociétés. Les descriptions des lieux explorés : les récits des voyages, les dessins, les atlas cartographiques, les herbiers, les plantes rapportées pour être acclimatées en Europe, toute cette effervescence produira une précision accrue dans les représentations de paysages nouveaux. L'idée que la nature présente une « physionomie » variée suivant les latitudes se répandra pour produire des idéaux de paysage.

À mesure qu'on connaissait mieux et qu'on observait plus attentivement les richesses de la nature, le domaine de l'art allait s'agrandissant. ⁶⁰

En retour, ces représentations d'une nature proluxe saisies par l'art en occident, dès qu'elles seront largement diffusées par des moyens modernes comme le daguerréotype, le panorama, le diorama ou le néorama, produiront un appétit pour la nature propre à inciter à l'approfondissement de l'étude de la nature.

Malgré l'état peu satisfaisant où sont demeurées jusqu'ici les gravures qui accompagnent et souvent déparent nos collections de voyage, elles n'ont pas peu contribué cependant à faire connaître la physionomie des zones lointaines, à répandre le goût des voyages dans les contrées tropicales, et à stimuler activement l'étude de la nature. ⁶¹

Mais ces images d'une nature qui fonderont l'exotisme dont nous sommes encore les héritiers contribueront à produire des archétypes artistiques de ces physionomies.

La distinction que l'artiste exprime vaguement par ces mots : la nature de la Suisse, le ciel de l'Italie, repose sur un sentiment confus du caractère de la nature, dans les différents pays. L'azur du ciel, la forme des nuages, les vapeurs qui se forment autour des objets lointains, l'éclat du feuillage, le contour des montagnes sont des éléments dont se forme l'aspect général d'une contrée. Embrasser cet

⁶⁰ Alexander von Humboldt (Berlin 1769 – Berlin 1859), *Influences de la peinture de paysage sur l'étude de la nature*, extrait de *Cosmos* (1845-59). SI, La Rumeur des âges. 2002. Page 18.

⁶¹ Ibid. page 32.

aspect et le reproduire d'une manière saisissante, tel est l'objet de la peinture de paysage.

[...]

C'est en multipliant les moyens à l'aide desquels on reproduit, sous des images saisissantes, l'ensemble des phénomènes naturels, que l'on peut familiariser les hommes avec l'unité du monde et leur faire sentir plus vivement le concert harmonieux de la nature. ⁶²

Élisée Reclus (Sainte-Foy-la-Grande 1830 – Bruxelles 1905) sera parmi ceux qui affirmeront le mieux cette complémentarité de l'image et du texte dans ses ouvrages de description de la terre et prolongera en quelque sorte les prémonitions de Humboldt. Reclus cherchera toujours à rendre une vérité de la science géographique par la gravure et il pensera que l'art peut contribuer par ailleurs à rendre la lecture des descriptions géographiques parfois difficiles plus populaire. C'est peut-être une réelle dimension paysagère, telle que nous pouvons l'entendre aujourd'hui, qu'il veut donner à ses livres et il apportera un soin particulier à leurs illustrations, quitte à contester les choix de son éditeur.

L'un des enjeux à propos desquels Reclus cite le plus souvent le concept de paysage dans ses correspondances de travail est celui de l'illustration de ses oeuvres. Il tient beaucoup à les doter d'un appareil iconographique complet qui ne soit pas composé seulement de cartes, mais aussi de dessins, tableaux, gravures, photos. L'édition géographique donne toujours plus d'importance, à son époque, à l'iconographie, et ses livres sont sans doute les premiers exemples de l'usage systématique de gravures et dessins à côté des cartes. ⁶³

⁶² Ibid. page 32 et 34

⁶³ Federico Ferretti, La vérité du regard : l'idée de paysage chez Élisée Reclus. Publié le 26/06/2009 sur Projet de Paysage www.projetsdepaysage.fr

Dans le même article, l'auteur fait état d'un conflit entre l'éditeur et l'auteur à propos des dessins de Léon Benett.

« Pour l'année suivante, Hetzel pense illustrer la deuxième édition du Ruisseau , en y ajoutant des nouveaux dessins de Benett. « Nous nous sommes souvenus que vous nous avez dit que cela vous ferait plaisir de voir l'Histoire d'un ruisseau paraître illustrée (...), nous allons mettre le livre entre les mains du dessinateur qui a fait les dessins de l'Histoire d'une montagne. »

Mais il y a un problème : Reclus n'a pas aimé les dessins de Benett.

« Je serais très heureux de confier les dessins à un de mes amis qui ferait l'oeuvre sous mes yeux. Sous ma direction, il sentirait comme j'ai senti, je tiendrai le crayon par la main et de cette manière le livre tout entier serait bien à moi. Quelle que soit la valeur de M. Benett, il ne peut connaître mon âme que par la lecture de pages bien vite oubliées. Ce n'est pas assez. Ici, je puis au contraire mener l'artiste devant le site même qui est devenu partie de mon être intime, et lui dire : c'est ici. »

L'observation directe, selon Reclus, demeure la base de l'investigation du paysage même pour l'artiste. Cette contrainte embarrasse l'éditeur, qui répond à Reclus en le priant d'être

Dès 1895, en prévision de l'exposition universelle de 1900, Élisée Reclus envisage la construction d'un globe terrestre à l'échelle du 1/100 000 e, c'est-à-dire une sphère d'environ 127 mètres de diamètre (le projet sera ensuite revu avec des dimensions plus modestes). Sans entrer dans le détail des péripéties de ce projet qui ne verra pas le jour, je retiendrai simplement l'idée, dans l'optique de cette relation de la géographie à un paysage qui n'est pas uniquement représentation, d'un assemblage complexe entre un lieu constitué pour faire l'expérience d'un espace de la terre et d'une série d'images qui alternent les modes et les échelles pour donner à comprendre cette relation de l'espace à sa représentation. Vision globale de la terre que Reclus veut organiser avec une visée pédagogique et une intention d'harmonie entre les hommes. L'idéal humaniste transparaît toujours dans ses écrits et projets.

Des milliers de vues, de paysages, de types d'hommes et d'animaux, de scènes caractéristiques seront placées en diorama mouvant dans les panneaux intérieurs de l'enveloppe, en face même des formes géographiques correspondantes figurées par la convexité du globe. Nous assisterons ainsi à toutes les manifestations de la vie sur la terre, dont nous parcourrons du regard les étendues. Nous la verrons s'animer, se transformer, et l'harmonie se fera dans notre imaginations entre la terre, ses phénomènes de toute nature, ses plantes et ses habitants. ⁶⁴

raisonnable, car des dix-huit illustrations prévues cinq étaient déjà faites. Il propose au géographe d'intervenir sur les images encore à faire par l'envoi à Benett de plus d'indications et des esquisses de son dessinateur. Le géographe accepte la solution, mais il critique également les images qu'on lui a envoyées, en les considérant comme trop sinistres pour illustrer une nature joyeuse, et surtout en leur reprochant de ne pas expliquer l'un des caractères les plus importants de son idée de la représentation d'un paysage : la vraisemblance, voire la vérité d'un paysage qui doit servir d'abord à instruire, éduquer, sans contraindre à sa cohérence scientifique. « Le torrent qui coule entre des sapins tous ébranchés me laisse quelques doutes dans l'esprit. Les rochers du fond sont tout aussi loin de la brèche, le filet d'eau de la cascade paraît être un sapin éclairé. Ce paysage ne semble point avoir été vrai. »

Toutes les citations incluses dans le texte de F. Ferretti sont extraites de la correspondance de Hetzel avec É. Reclus en 1881.

⁶⁴ Élisée Reclus, Projet de globe terrestre au 320 000 e, cité par Nikola Jankovic, in Projet de globe terrestre au 1000 000 e, page 35, citant lui-même Soizic Alavoine-Muller in, un globe terrestre pour l'Exposition universelle de 1900. L'utopie géographique d'Élisée Reclus.

<http://www.cairn.info/revue-espace-geographique-2003-2-page-156.htm>

Jean-Marc Besse, in Face au monde, Atlas, jardins, géoramas, Paris Desclée de Brouwer, 2003, fait la même référence au texte de Reclus. Il cite en outre un autre texte de 1903 dans lequel É. Reclus argumente en faveur de la « langue scientifique » commune pour retrouver l'unité des hommes dans la reprise d'un projet de tour de Babel. Page 235.

É. Reclus avait exploré de nombreuses contrées lointaines dans sa vie, et cette obstination à rendre compte d'une réalité éprouvée, on la retrouve bien entendu dans les textes. En 1905 / 1908, après la mort d'É. Reclus, sous la direction de son neveu Paul, est publié « l'Homme et la Terre », dans lequel cette idée que la présence de l'homme dans la science géographique doit ouvrir celle-ci à un monde de géographie humaine. Jean-Didier Vincent, dans la biographie qu'il consacre au « géographe, anarchiste, écologiste »⁶⁵, souligne souvent cet aspect et en propose une lecture qui permet de comprendre comment la science est en permanence mêlée à une origine qui se fonde dans une expérience. La vie d'Élisée Reclus montre une extraordinaire et permanente volonté de découverte et de compréhension du monde en même temps qu'un désir de transmettre une vision sociale et humaine de cette connaissance. Le biographe cite l'exergue de « L'homme et la Terre » qui schématise la pensée de l'auteur dans une alliance de l'homme avec son milieu : « *L'homme est la nature prenant conscience d'elle-même.* » (p. 17) Il résume ainsi sa pensée :

La problématique centrale de la géographie reclusienne est le groupe social et c'est principalement en cela qu'elle est innovante. Elle propose une théorie de la production sociale de l'espace en montrant le rôle des conditions géographiques dans les évolutions successives des sociétés humaines. L'analyse de Reclus se distingue par une approche basée sur l'étude des relations existant entre les sociétés et leur cadre physique dans leurs dimensions à la fois spatiales et temporelles. (page 16 sq.)

[...]

Comme l'a dit plus tard son ami Geddes, Élisée Reclus est le premier écrivain qui ait « élevé la géographie à la hauteur d'une littérature ». C'est aussi le premier écrivain qui ait, pour ainsi dire, considéré l'homme comme l'un des phénomènes terrestres et sa géographie physique est en même temps une géographie humaine. (p. 169)

Béatrice Giblin qui a beaucoup œuvré, avec Yves Lacoste, pour redonner une visibilité aux idées d'Élisée Reclus éclipsées par l'école française de géographie sous la direction de Paul Vidal de la Blache et de ses successeurs, parle ainsi de « l'Homme et la Terre ».

Reclus tenait énormément à cet ouvrage qu'il considère comme la conclusion de toute son oeuvre et qu'il définit comme un « ouvrage

⁶⁵ Jean-Didier Vincent, Élisée Reclus, géographe, anarchiste, écologiste. Paris, Robert Laffont. 2010.

de géographie sociale » où il aborde trois thèmes fondamentaux pour lui : la lutte des classes, la recherche de l'équilibre et le rôle primordial de l'individu, les deux derniers tomes étant l'équivalent d'un traité de géographie humaine générale dans lequel, à la différence des successeurs de Reclus, les questions politiques ne sont pas tues.⁶⁶

On ne saurait finir cet aperçu rapide de cette œuvre, qualifiée le plus souvent de « colossale », sans l'évocation de cette expérience physique de l'espace qui transparaît partout, et qui est le point de rencontre entre géographie et paysage qui m'intéressera le plus.

Quand on aime bien le ruisseau, on ne se contente pas de le regarder, de l'étudier, de cheminer sur ses bords, on fait aussi connaissance plus intime avec lui en plongeant dans son eau. On redevient triton comme l'étaient nos ancêtres.

[...]

Enfin, nous avons triomphé de nos puérides terreurs, nous décrivons notre courbe au-dessous [sic] du courant et nous sentons l'air siffler à nos oreilles ; l'eau, qui s'ouvre sous nos têtes, mugit autour de nous : nous sommes comme perdus dans un abîme grondant qui se referme. Toutefois, en un clin d'œil, chacun de nous a repoussé du pied le fond du lit et revient à la surface ; mais, pour ma part, je ne cesse de me débattre contre l'étreinte glaciale de l'eau dans laquelle je suis plongé : je nage en désespéré comme pour échapper au courant qui me poursuit ; une fois encore, pour l'acquit de ma conscience, je me submerge en entier ; puis, satisfait d'avoir accompli mon devoir, je

⁶⁶ Béatrice Giblin, Élisée Reclus : un géographe d'exception, in *Hérodote* n° 117, 2005 (deuxième trimestre). Consulté sur Herodote.org

Voir aussi, pour la réhabilitation des idées d'Élisée Reclus, Yves Lacoste, « Hérodote et Reclus ». Sur le site cairn.info. *Hérodote* 2005/2 (n° 117), p. 5-9. DOI 10.3917/her.117.0005

« Lorsqu'en 1981 *Hérodote* publie son 22^e numéro intitulé « Élisée Reclus, un géographe libertaire » (c'était à son propos la première publication depuis très longtemps, à l'exception de l'article de Béatrice Giblin dès le n° 2 d'*Hérodote*), la bataille qu'en 1976 la revue avait ouverte chez les géographes n'était pas encore gagnée. La majorité d'entre eux considéraient encore comme inutile ou, pire, comme non scientifique d'aborder en géographie des questions politiques même quand elles avaient des rapports évidents aux territoires. Aussi l'œuvre colossale de Reclus, oeuvre politique à bien des égards, qui était alors passée sous silence fut pour nous un puissant moyen de contester la conception a-politique de la géographie réverée depuis des décennies par les géographes universitaires. Ils pensaient que Vidal de La Blache (1845-1918), « père fondateur de l'école géographique française », en rédigeant en 1903 le *Tableau de la géographie de la France* sans souffler mot de questions territoriales et politiques, avait défini une fois pour toutes ce qu'est la géographie et le genre de phénomènes qu'elle devait prendre en compte. C'est pourquoi dans le gros article que j'écrivis dans ce 22^e numéro d'*Hérodote*, « Géographicité et géopolitique, Élisée Reclus », il était beaucoup question de Vidal de La Blache pour souligner a contrario l'originalité et l'intérêt de l'oeuvre du géographe libertaire. »

me précipite vers la berge, que j'escalade à la hâte, j'essuie mon corps rougi par le froid, et je me glisse rapidement dans mes habits encore chauds. À mon agitation inquiète succède la tranquillité d'âme : au prix d'une souffrance de quelques instants, je suis devenu plus fort, plus dispos, plus heureux, et je promène un regard fier sur ce courant rapide et noir, qu'une minute auparavant je voyais avec une sorte de terreur. ⁶⁷

Il faudrait citer tout le chapitre du « Bain » tant il est riche d'évocations sensuelles qui se rapportent à la liberté, au plaisir de se sentir enfant ou encore à l'idée que l'expérience dissout le corps dans le milieu. « [...] du reste ma pensée se perd dans une sorte de rêve ; il me semble même que je suis devenu partie du milieu qui m'entoure ; [...] » ⁶⁸

Pour prolonger cette évocation de géographies qui seraient ouvertes à la question du paysage telle qu'elle sera explorée ici, avec une intention plus philosophique, on trouve également l'idée d'une relation complexe entre le milieu, l'homme et ses cultures dans les écrits d'Éric Dardel (1899-1967), et en particulier dans un livre qui porte le même titre qu'un ouvrage d'Élisée Reclus : L'homme et la terre.

Le paysage est la géographie comprise comme ce qui est autour de l'homme, comme environnement terrestre.

*Tout autre chose qu'une juxtaposition de détails pittoresques, le paysage est un ensemble : une convergence, un moment vécu. [...] Le paysage s'unifie autour d'une tonalité affective dominante, parfaitement valable quoique réfractaire à toute réduction purement scientifique. Il met en cause la totalité de l'être humain, ses attaches existentielles avec la Terre, ou, si l'on veut, sa géographicité * originelle : la Terre comme lieu, base et moyen de sa réalisation. Présence attachante ou étrange, et pourtant lucide. Limpidité d'un rapport qui affecte la chair et le sang.[...] le paysage n'est pas, dans son essence, fait pour être regardé, mais insertion de l'homme dans le monde, lieu d'un combat pour la vie, manifestation de son être avec les autres, base de son être social.* ⁶⁹

Si le paysage n'était qu'un tableau qui représente une nature ou une organisation de l'activité des hommes dans cette nature, n'importe quelle

⁶⁷ Élisée Reclus, Histoire d'un ruisseau (1869). Arles, Actes Sud, Babel. 1995. Page 132 sqq.

⁶⁸ Ibid page 137.

⁶⁹ Éric Dardel, L'homme et la terre. Paris, PUF 1952. Réédition ddu Comité des Travaux Historiques et Scientifiques de 1990. p. 41 sqq.

image pourrait faire paysage. Éric Dardel aborde cette question de la façon la plus simple qui soit, mais sans doute aussi la plus juste.

La Loire délaissée par le trafic fluvial a quelque chose de proche, de familier, mais aussi de solitaire et de triste. Ces quais silencieux parlent de l'homme à l'homme. Le paysage présuppose donc une présence de l'homme, même là où elle prend la forme de l'absence. ⁷⁰

Faisant un long commentaire philosophique sur le travail de Dardel, Jean-Marc Besse décrit les relations de cette géographie, qu'il désigne comme « écriture » et « lecture » tout à la fois, avec les pensées phénoménologiques de Husserl, Merleau-Ponty, mais aussi Erwin Straus et Henry Maldiney. Le point essentiel qui m'intéresse ici est le lien fondamental que J. M. Besse établit entre l'idée d'habiter la terre et le paysage.

Habiter la terre n'est pas nicher en un lieu, mais habiter un espace qui s'ouvre entre un ici et un là-bas, c'est parcourir cet espace en tous sens. La spatialité de l'existence est mouvement, et non enracinement. Le paysage n'est pas un lieu fermé sur lui-même mais ce qui ouvre le regard à un ailleurs, à un inachèvement qui est proprement ouverture du sens et de l'histoire, et non clôture sur le génie d'un lieu. ⁷¹

Pour un géographe et historien comme Roger Dion, cité par Éric Dardel comme un auteur qui fait sortir le paysage de sa catégorie « naturelle » (Dardel page 43), et qui pourtant n'aborde jamais la question du paysage par l'idée qu'il serait une articulation d'un espace à ses représentations, le paysage est néanmoins un peu plus qu'un environnement ou même qu'un milieu. Les premiers mots de son essai le plus connu mettent d'emblée l'accent sur cette relation de l'homme à son territoire, il emploie le mot « terroir ».

« La part de l'homme, dans la formation du paysage rural, c'est, avant tout, l'aménagement des terroirs agricoles suivant un certain plan, qui régit non seulement la forme et la disposition des champs mais aussi la répartition de l'habitat lui-même. » ⁷²

⁷⁰ Ibid. page 44.

⁷¹ Jean-Marc Besse, Voir la terre, six essais sur le paysage et la géographie. Arles, Actes Sud / ENSP. 2000. Page 141 sq.

⁷² Roger Dion, Essai sur la formation du paysage rural français. (1931), Neuilly-sur-Seine, Guy Durier éditeur. 1981. p 1.

L'ensemble de l'ouvrage s'attachera à montrer comment les deux grandes économies du paysage rural français – le nord d'openfield et l'ouest et le sud de bocage avec leurs variantes – ne sont pas des conséquences des sols et des climats, mais de l'organisation des hommes entre eux. Le paysage devient bien dès lors cette articulation d'un substrat naturel à une organisation sociale qui passe par des représentations.

Lorsque la géographie ne soumet plus l'histoire à un déterminisme obligatoire, lorsqu'une géographie donne les conditions initiales d'un milieu et d'une histoire des hommes qui le transforment, en même temps que l'histoire oriente et construit le point de vue de l'homme sur son milieu, transformé autant par l'action que par le regard porté, et notamment dans des formes artistiques de ce regard ; dès ce moment et seulement là, une relation dialectique peut émerger entre individu ou groupe et milieu, et avec elle le paysage. Dire « relation dialectique » ne suffit pourtant pas, et cette généralité devra être « épluchée », au sens propre, c'est-à-dire ouverte dans ses strates pour en trouver non pas le cœur comme s'il y avait un centre de tout, mais la complexité infinie du réseau formé par les intentions, les regards et les espaces des hommes : le tournoiement du labyrinthe dans lequel le centre est devenu chaque lieu, chaque moment.

Le paysage a donc été formé peu à peu : on ne comprend celui-ci qu'à travers ses esquisses. La Nature nous livre un ensemble retouché, en perpétuel remaniement, toutefois elle le dissimule, aussi faut-il lui arracher des preuves de ses maquillages et migrations. [...] Mais le paysage, n'est-il pas surtout le domaine de la géographie dite humaine ? [...] évitons de fragmenter une discipline attachée entièrement à l'étude des lieux et de leur répartition, à la fois non-expérimentale mais rigoureuse et savante. [...] Bref, relions les deux moments, le tellurique et le culturel, fondons en un seul les deux courants de la géographie, qui travaillent de la même manière : déceler l'ancien sous le nouveau et assembler les facteurs, les examiner organiquement. La science des paysages doit donc les unir : elle raccorde les forces, d'une part ; d'autre part, elle s'attache à mettre en

La même position est prise par l'auteur dans son introduction à l'étude de la vigne en France lorsque, aux causes climatiques et géologiques, il associe l'économie générale du pays et « l'offensive du laboureur » qui favorise les cultures de céréales pour expliquer le recul de la vigne vers le sud au milieu du XIX e siècle. Histoire de la vigne et du vin en France, des origines au XIX e siècle. (1959). Paris, Flammarion 1977. Page 15 sqq.

évidence les indices ou les restes du passé sous le présent, pour le mieux saisir et afin de tout solidariser. ⁷³

Deux approches donc qui mettent en relation la dimension physique de la science géographique et celle plus culturelle du paysage, et qui permettent de se faire une idée de ce que la *Néo-géographie* de François Dagognet par exemple peut produire comme nouvelle attitude puisque « *les hommes ne se conçoivent qu'à travers les réseaux et les emplacements qui les définissent.* » ⁷⁴

1.3.2 LA CARTOGRAPHIE N'EXPRIME PAS LE PAYSAGE.

Dans un schéma de compréhension du phénomène paysage, pour lequel la vue domine l'expérience, la réduction en deux dimensions est nécessaire pour simplifier l'espace et pouvoir en communiquer une vision, voire l'utiliser. La cartographie est à l'évidence, pour notre société, le moyen privilégié de transmission d'un savoir synthétique sur le territoire, mais il est très pauvre et démuné pour donner à comprendre par exemple un rapport de l'observateur à un horizon haut qui l'enferme dans un lieu aux limites nettes, frontales. Pourtant, cette sensation générale de domination par le flanc de la vallée, ne pourra que m'aider à garder le souvenir de ce lieu, dans les circonstances particulières d'un moment donné.

La géographie s'est donnée d'autres moyens graphiques que ceux qui sont disponibles dans la pure cartographie pour rendre compte d'un paysage ou même d'un pays. Le bloc-diagramme sera une amélioration de la communication possible, jamais comme outil de connaissance intime, mais uniquement comme signe qui fait appel à l'intelligence, jamais comme espace, mais surtout jamais en prise directe avec une expérience corporelle de cet espace.

C'est du domaine de l'art que viendra un usage détourné de la carte qui permet la reconnaissance d'une expérience individuelle de l'espace. De nombreux artistes ont tenté d'exprimer la relation de leur corps à l'espace en utilisant la carte ou même en faisant de l'empreinte du corps une marque cartographique pour s'inscrire dans le réel.

⁷³ François Dagognet, *Une épistémologie de l'espace concret, néo-géographie*, Paris. Vrin, 1977. p 119 sqq.

⁷⁴ Ibid.

Au « rendre la surface exclusivement optique » du modernisme, on pourrait désormais opposer un « rendre la surface exclusivement haptique ». Mais dans cette vision tour à tour rapprochée et éloignée, le regard d'en haut s'est frontalisé pour mieux glisser à la surface des choses et pratiquer un nomadisme du déplacement entre le soi et l'autre, le site et le non-site. En 1970-1975, Denis Oppenheim ne s'était-il pas servi d'empreintes de pouces immensément agrandies comme modèle de son « Earth Work (Identity Strech) établissant ainsi une relation explicite entre la surface d'inscription du corps et celle du monde ? »⁷⁵

Dans les années soixante, la carte va devenir le projet sur l'espace, elle ne sera plus seulement la trace, le support de l'enregistrement de la pratique du monde. La carte est aussi l'objet de la relation avec une tradition. Christine Buci-Glucksmann fait une analogie entre certains travaux d'un artiste contemporain comme Richard Long et des traditions de sociétés anciennes qui utilisaient des cartes éphémères, tracées à même le sol.

[...] carte éphémère [qui] n'existe que dans le geste qui l'actualise, geste cartographique qui institue un espace de représentation à même le sol, près du feu. « Omniprésentes dans de nombreuses civilisations (Australie, Congo, Angola, Brésil ...), les cartes éphémères témoignent comme la peinture des grottes d'une aptitude première à visualiser et à abstraire, dans un langage de signes souvent magiques réalisé par le geste même. Et c'est bien ce geste cartographique que retrouve Richard Long dans ses marches éphémères désormais conservées dans leurs traces et tracés. [...]

⁷⁵ Christine Buci-Glucksmann, *L'œil cartographique de l'art*, Paris, Galilée, 1996. Coll. Débats. p. 91.

On peut aussi voir là une illustration de la dialectique site / non-site, explorée par Robert Smithson. « En 1968, Il a d'abord pensé le site de façon dialectique par rapport à ce qu'il a appelé le non-site, jouant sur l'homophonie entre site (sight : vision) et non-site (non-sight : non-vision). Le non-site dans un espace artistique (galerie, musée) renvoie au site dans un espace non artistique (mines, pistes désaffectées, carrières abandonnées, etc.). » Gilles A. Tiberghien, *Nature, Art Paysage*, Arles, Actes Sud / École Nationale Supérieure du Paysage. 2001. p. 55 sqq.

Anne Cauquelin, en 1996, fait aussi cette remarque sur l'homophonie des termes dans son *Petit traité d'art contemporain*. p 138. Elle décrit, à partir d'un travail de Denis Oppenheim (deux sillons croisés dans un champ), la façon dont le site naturel s'inscrit dans le site de l'art par la construction de l'artiste. Elle en tire trois leçons : une sur l'ambivalence du terme site (sight et site en anglais) et « sa mise en vue par une action », une sur le site qui « présente la notion de lieu » dans son rapport avec un corps et une sur le site qui « désigne autour de lui un champ d'actions possibles, rapportées à sa présence ». C'est ce qui lui permet ensuite de dire que R. Smithson, en construisant la dialectique site/nonsite induit, en même temps qu'un élargissement, le « changement de nature » du « site traditionnel de l'esthétique » (voir plus bas le chapitre sur le Land Art).

*L'espace cartographique renvoie à ce qui l'institue : la trace d'états de marche ...*⁷⁶

Les cartes de l'artiste ne sont plus conservées dans la mémoire d'une tradition, renouvelée à chaque usage de la carte reconstruite dans l'instant, mais dans la trace permanente de la marche du sujet laissée en témoignage comme objet de l'art. Cette contradiction entre la nécessaire permanence de l'art pour qu'il soit tel et l'éphémère de la situation qui lui donne naissance m'intéressera dans le rapport que cela induit entre le moment de la création par l'artiste et celui de l'expérience de l'œuvre par le spectateur ou le visiteur lorsqu'il sera question du jardin.

La cartographie enfin sera dilatée pour venir se réaliser à l'échelle 1, comme dans Lewis Carroll ou G. L. Borges, ou, réellement, lorsque Robert Smithson viendra faire un « site » dans le site avec *Spiral Jetty* par exemple et dans l'autre direction du travail, vers le versant abstrait de l'œuvre dialectique de R. Smithson, « *La carte sera alors cet opérateur de conversion qui transforme le site en non-site, parce que le site est déjà cartographiable et cartographié comme le montre le film de Spiral Jetty.* »⁷⁷

On voit apparaître ici une notion intéressante pour nous. La carte ne fonctionne pas seule, elle est le média qui représente le pays, elle est cet intermédiaire qui permet d'organiser le rapport entre un site et un non-site pour R. Smithson et qui donc ordonne dans le monde le rapport de l'espace à l'objet de l'art.

Dans les années 90, certains paysagistes se sont emparés du levier géographique pour tenter d'explorer une cartographie « sensible »⁷⁸ qui puisse être un nouvel outil pour décrire le paysage en intégrant une relation expérimentée du pays, une dimension historique, une dimension projectuelle. Le constat est simple, la construction du paysage passe obligatoirement par au moins deux outils. Lorsque la carte est trop géographique, elle est relayée par un dessin, un texte, une référence à un

⁷⁶ Ibid. p. 123 124. Ch. Buci-Glucksmann p. 123 et 124 citant Christian Jacob : L'empire des cartes

⁷⁷ Ibid. p. 109.

⁷⁸ Alain Freytet, Carte et paysage, L'invention d'un mode sensible de représentation des pays, des sites et des lieux, in Paysage et Aménagement N° 32 août-sept-oct 1995, p. 27 et sqq. Cet article est la synthèse didactique d'une expérience menée sur plusieurs études à grande échelle et sur la pratique d'un enseignement à l'École Nationale Supérieure du Paysage de Versailles. Dans les documents facilement disponibles on retiendra notamment, la réalisation de L'atlas des pays et paysages des Yvelines, pour le compte du CAUE 78 en 1992. Depuis lors, les auteurs ont enrichis dans d'autres travaux cette approche et notamment dans la réalisation ou la coordination de divers atlas de paysage, notamment celui de Seine-et-Marne.

événement ; à tout élément qui change le point de vue et l'échelle de la représentation, instaurant ainsi un ordre dialectique entre deux attitudes.

C'est peut-être dans un renversement du plan, dans la schématisation frontale des données sensibles que le géographe note dans ses croquis et les commentaires qui l'accompagnent, que l'on pourrait trouver une sorte de synthèse perceptuelle qui ferait paysage. Le croquis de terrain du géographe, qui doit être un aide-mémoire et qui est rarement montré puisqu'il ne fait pas partie des documents qui sont compréhensibles dans une optique d'échange scientifique, deviendrait alors une partie importante des pièces graphiques qui rendent compte des lieux. Mais comme ce constat doit rester factuel et repousser ce qui est de l'ordre du trop intime du sujet et qui pourrait l'engager personnellement dans ce qui est communiqué, ce qui se rapporte à l'accident, au momentané ou encore à l'anecdotique ne sera pas montré. Comment en effet rendre compte de l'extraordinaire diversité et de la complexité des phénomènes perçus, c'est-à-dire en permettre l'échange ?

Enfin, toutes ces démarches qui utilisent la cartographie sont plus ou moins conduites par la sitologie ⁷⁹, reprise par exemple dans les études du CEMAGREF ⁸⁰, puis les analyses de « grands paysages » jusqu'aux Plans de Paysages initiés par la DAU du Ministère de l'Équipement ⁸¹. Tous les travaux issus de ces démarches montrent une restitution du paysage qui s'appuie toujours presque exclusivement sur des données morphologiques qui deviennent la base de tout ce que l'on peut dire du paysage. C'est par la

⁷⁹ La sitologie a fait partie, dans les années 70 d'un mouvement, à l'origine architectural, qui cherchait, si ce n'est à objectiver le paysage en tant qu'espace concret, au moins à en rendre la caractérisation essentiellement formelle. Voir la conclusion de l'ouvrage Paysage au pluriel, pour une approche ethnologique des paysages. Paris, éditions de la Maison des Sciences de l'Homme ; 1995, par Françoise Dubost et Bernadette Lizet : Pour une ethnologie du paysage, page 225 sqq.

⁸⁰ Centre d'Étude du Machinisme Agricole, du Génie Rural et des Eaux et Forêts, dont l'unité basée à Grenoble a produit quantité d'études sur le paysage en moyenne montagne notamment sous l'impulsion de Bernard Fischesser.

⁸¹ Voir la plaquette Plans de Paysages, repères 1993, Paris, Ministère de l'Équipement, Direction de l'Architecture et de l'Urbanisme, 1993. 33 p. qui montre des cartographies, des blocs-diagrammes, des schémas de «fonctionnement» du paysage qui tous servent en fin de compte une vision administrative et réglementaire. En 2001, le ministère de l'environnement a fait paraître un guide sur les plans de paysage, les chartes et les contrats qui permet le même constat. Guide des plans de paysage, des chartes et des contrats, Projets à l'échelle d'un territoire, Agence B. Folléa et C. Gautier, Paris, Ministère de l'Aménagement du Territoire et de l'environnement. 2001. 132 p.

À l'opposé de ces attitudes qui donnent la primauté au substrat géographique sans pendre en considération l'aspect humain ou même simplement sociologique du paysage on verra Yves Luginbuhl, Méthode pour des atlas de paysages. Identification et qualification, Strates / CNRS SEGESA 1994 (?) 76 p. Ici on cherche à décrire la diversité des modes de saisie du paysage et la polysémie du terme.

vue et la restitution des vues, des cadres, des « lignes de force » du paysage qu'ils produisent un certain académisme formaliste, essentiellement visuel qui induit une attitude panoramique sur le thème et empêche le plus souvent la découverte des profondeurs, des strates cachées, du palimpseste du paysage.⁸²

1.3.3 LE PANORAMA : ILLUSION DU SAVOIR GÉOGRAPHIQUE ?

Le projet de globe terrestre d'Élisée Reclus que j'ai évoqué plus haut se présente comme une sorte d'aboutissement d'un mouvement qui, à la fin du XIX^e siècle, produira une forme de représentation du monde qui tend au paysage : le panorama.

Issue du XIX^e siècle, en en faisant un panorama qui montre le tout dans l'illusion de l'instant, notre attitude vis-à-vis du paysage est ambivalente. D'un côté nous voulons l'exhaustivité, la connaissance du tout visible dans toutes ses parties : la science ; et de l'autre nous voulons le mystère de la création, le romantisme des situations cachées : l'art. Cette dimension panoptique sur le monde a été notée par Bernard Comment à propos des *Panoramas* du XIX^e siècle.⁸³ Si son interprétation du phénomène, à propos de la vue « englobante » du panorama qui pourrait être saisie « *d'un seul coup d'œil* », semble pouvoir être discutée, le lien qu'il établit avec le siècle précédent semble quant à lui assez juste.

Il faut évoquer les plans architecturaux de Claude-Nicolas Ledoux, ceux des Salines royales d'Arc-et-Senans et de la ville de Chaux, qui empruntent au cercle ou à la sphère pour affirmer une symbolique du pouvoir, de l'ordre aussi, et du contrôle qu'il implique

⁸² Cette notion du « palimpseste » du paysage reviendra souvent dans ce travail. Je ne ferai donc référence qu'une fois au texte qui a décrit pour la première fois de façon explicite les différentes strates culturelles qui organisent de manière non hégémonique ce que chacun ou chaque groupe reconnaît comme paysage.

Michel Conan, *Éloge du palimpseste*, in *Hypothèse pour une troisième nature*, Paris, Cercle Charles-Rivière Dufresny, 1992. p. 46 à 64.

On notera que les textes de Bernard Lassus sur l'hétérogénéité, la problématique substrat-apport-support, la dissociation des dimensions tactiles et visuelles, etc...., sont proches du même concept même s'il n'est pas décrit sur un mode analytique. Bernard Lassus, *Pour une poétique du paysage : théorie des failles*, in Alain Roger et François Guéry (sous la direction de) *Maîtres et protecteurs de la nature*, Seyssel, Champ Vallon, 1991. p. 239 à 255. La notion d'hétéroditie qu'il a développée à propos du concours pour l'aménagement du parc du roi Baudouin en Belgique s'approche également de cette notion de palimpseste.

⁸³ Bernard Comment, *Le XIX^e siècle des panoramas*, Paris, Adam Biro, 1993. 127 p.

Voir aussi Jean-Marc Besse, *Face au ...*, Op. cit.

(« placé au centre des rayons, rien n'échappe à la surveillance »).
(p. 95)

Étienne-Louis Boullée et son projet de cénotaphe pour Newton est également cité. L'auteur note ensuite la similitude de la position du sujet dans l'espace entre les architectures de la fin du XVIII^e siècle et le panorama. Le sujet cherche un point de vue circulaire sur le monde qui lui permette de le faire sien et de le comprendre en une fois, dans l'illusion du tout révélé ; mais dans le même temps il surveille, contrôle ou est contrôlé dans un jeu complexe entre réalité et illusion. La position centrale et rayonnante du sujet, qui s'oppose alors au point de vue fixe de la perspective albertienne, lui confère un regard.

[...] tel que le monde ou la réalité s'offre à lui sur le mode du Rundblick, ce regard continu qui embrasse tout l'horizon d'un seul coup ou presque. Mais le statut du sujet est dès lors paradoxal, puisque la maîtrise à laquelle il accède suppose son propre effacement et la perte du lieu réel pour adhérer au lieu fictif de la représentation. (B. Comment p. 96)

Nous sommes à l'opposé d'une peinture dite galante et légère qui suggère plus qu'elle ne montre, et cette opposition, si elle trouve bien son origine dans le XVIII^e siècle n'en est pas moins la marque de l'ambivalence même des Lumières qui, dans la quête du rationnel qu'elles entreprirent, ont seulement fait semblant d'oublier les fondations sombres, magiques et mythiques de la société des hommes.

On croit connaître le XVIII^e siècle, et l'on n'a jamais vu une chose essentielle qui le caractérise.

Plus sa surface, ses couches supérieures furent civilisées, éclairées, inondées de lumière, plus hermétiquement se ferma au-dessous la vaste région du monde ecclésiastique, du couvent, des femmes crédules, malades et prêtes à tout croire.⁸⁴

Le panorama est-il ce leurre de la mise en lumière complète du monde ? Comment la représentation paysagère peut-elle alors échapper à cette fonction unifiante, normalisatrice et sans doute quelque peu moralisatrice du panorama qui montre tout, tout de suite ? Mais ne serait-ce pas qu'un simulacre c'est-à-dire un dispositif qui permet de faire en sorte

⁸⁴ Michelet dans La sorcière, cité par Jean Ehrard Op. Cit. p. 27.

que la « *conclusion ordonne l'expérience* »⁸⁵ ? Les quelques hésitations de B. Comment sur la saisie de l'image, et qui apparaissent avec le « *presque* » qui accompagne l'embrassement « *de tout l'horizon* » par le spectateur (p. 96), l'hésitation sur le temps instantané de la vision du panorama, entrouvre déjà la porte d'une réponse possible : celle de la tactilité manquante à la représentation, ou plus exactement le manque de lien entre expérience et représentation, ce lien hétérogène et changeant qui constitue le libre parcours.

1.4 LA QUESTION D'UN PITTORESQUE CONTEMPORAIN

Au cours du XX^e siècle, la question du pittoresque est revenue régulièrement alimenter les débats à propos du paysage. Par exemple, en marge de l'urbanisme, que j'ai considéré ici comme catégorie non pertinente du paysage puisqu'il n'y a pas de spécificité aux formes paysagères qu'il peut engendrer (cf. Introduction), se pose la question de l'existence d'un paysage urbain. Durant le XX^e siècle, le pittoresque est réapparu plusieurs fois, dans des champs différents, prenant différentes formes. Notamment, on a vu en Angleterre une critique du mouvement moderne en architecture qui s'est développée sur cette idée que le paysage contemporain pouvait exister dans une relation aux espaces du quotidien et que l'expérience des individus trouvait sa place dans cette définition qui échappe de fait aux injonctions savantes ou même technocratiques.

[...] de manière irrégulière depuis les années 1930, puis systématique dans la seconde moitié des années 1940, la revue [The Architectural Review] avait entrepris de revisiter les thèses esthétiques du pittoresque telles qu'elles s'étaient développées aux XVIII^e et XIX^e siècles en Grande-Bretagne, afin de fonder une esthétique contemporaine qui puisse représenter une alternative aux valeurs du modernisme. Ces dernières, dont le rationalisme et l'universalisme étaient battus en brèche, étaient critiquées pour le peu de place qu'elles accordaient aux diversités nationales et jugées difficilement partageables par le plus grand nombre. [...] La fondation d'une esthétique néopittoresque ne consistait pas, aux yeux des éditeurs de The Architectural Review, en une forme de revival. Ils voyaient plutôt dans un moment privilégié du débat esthétique une source d'inspiration pour penser les problèmes contemporains. Dans son article de 1949, H. de Cronin Hastings, sous le pseudonyme d'Ivor de Wolfe, tente de fonder théoriquement le townscape à partir de considérations issues de

⁸⁵ Miguel Benasayag avec la collaboration d'Angélique des Rey, Connaître est agir, Paysages et situations, p. 31.

*la philosophie politique et de l'esthétique. Il s'efforce de faire converger une conception anglaise de la démocratie, ancrée dans le principe même de l'individualisme, avec l'esthétique pittoresque telle qu'elle fut formulée, dès les années 1790, par Uvedale Price et Richard Payne Knight, lors de la querelle sur le beau et le pittoresque qui fait de la différenciation sa raison première.*⁸⁶

À travers l'histoire de la catégorie du pittoresque et la tentative de compréhension des images contemporaines du paysage et du jardin, on peut faire émerger des problématiques d'actualisation de la notion. Beaucoup des travaux sur le pittoresque que nous connaissons sont essentiellement historiques ou abordent la question par un biais esthétique qui n'envisage pas d'application réellement contemporaine en prise directe avec la question du paysage en tant que projet.

Pour rester dans le rôle que je me suis assigné du professionnel qui tente d'avoir une attitude réflexive sur sa pratique, j'essaierai, quant à moi, de décrire en quoi le pittoresque semble encore actif.

Je l'ai mentionné plus haut, de nombreux auteurs qui s'intéressent au paysage ont montré comment la catégorie semblait survivre dans une dimension cachée de notre contemporanéité. Plus récemment encore, la recherche déjà citée commandée par les Ministères de la Culture et de l'Écologie, se propose d'observer le même phénomène, mais avec une acuité plus grande en proposant des développements dans une perspective « *aesthétique et historique interne à l'Europe* », mais aussi des hypothèses de convergences entre des géographies éloignées.

Une hypothèse structure et définit l'armature de cette recherche, sa dynamique et ses enjeux, son ambition et ses objectifs, sa méthode et ses outils, ses modalités de production et de finalisation. Cette hypothèse est la suivante : un modèle pittoresque généralisé opèrerait aujourd'hui, de manière tout à la fois volontaire et involontaire, à l'échelle mondiale, dans la fabrication contemporaine des lieux, de la petite échelle du détail constructif à l'ambition paysagère totale, matérielle et immatérielle. « Bras armé » avancé d'une économie et d'une esthétique, le pittoresque relève d'un système de production de biens matériels (in fine le paysage construit) et immatériels (le paysage comme image).

⁸⁶ Frédéric Pousin. Du townscape au « paysage urbain », circulation d'un modèle rhétorique mobilisateur. In Strates 13 – 2007, paysage urbain : genèse, représentations, enjeux contemporains. p 2 sqq. de l'édition en ligne.

[...]

Le pittoresque s'affirme comme un artifice et un artefact protéiforme particulièrement efficace visant la variété dans l'unité d'un même moule [...] Il réalise l'ambition, explicite et déclarée, volontaire et volontariste, de « pictorialiser » la terre entière comme un jardin, le risque étant, comme l'a énoncé, de manière prémonitoire, le marquis de Girardin, « de claquemurer pour ainsi dire tout l'univers », autrement dit de muséifier, de geler, de policer espaces, lieux, matières, liens sociaux et politiques dans et sous une belle image fixe (et morte), une idylle qui compense et masque le désenchantement du monde produit par la transformation du monde pourtant voulue par cette même classe. Cet horizon, aujourd'hui démultiplié à grande échelle et en tout lieu par la puissance de la technique et de ses performances, est un modèle performatif mettant en œuvre, à un niveau mondial, « matières et mémoires » à différentes échelles (art, architecture, ville, régions et territoires) en usant de n'importe quel type de médium.

L'enjeu de cette recherche consiste donc à décrypter le pittoresque à l'ère de sa reproductibilité technique en fonction de trois pôles profondément (inter)connectés entre eux : celui d'une économie réelle des lieux produits par des systèmes de production utilisant des recettes mixant une dimension locale avec des intérêts économiques abstraits interdépendants (la globalisation), plastique et esthétique, visuel et matériel, à travers les différentes modalités et expressions de l'art, qu'il soit historique (patrimoine) ou contemporain, consumériste enfin du point de vue d'une société de consommation de masse, de loisirs et d'un tourisme de masse devenu mondial.⁸⁷

Plus pragmatiquement, j'ai voulu m'attacher à des formes contemporaines des espaces qui nous sont proposées à vivre et j'ai donc considéré que l'on pouvait repérer les manifestations d'un « pittoresque écologique ». Cette appellation a déjà été utilisée par certains auteurs. Il est certainement le plus facile à repérer, sinon à décrire, du fait de la large diffusion des thèmes et des images qu'il véhicule. On peut aussi observer ce que j'ai appelé un pittoresque technologique et un pittoresque réglementaire.

1.4.1 UN PITTORESQUE ÉCOLOGIQUE

Kenneth Clark (Kenneth Mc Kenzie Clark, Londres, 1903 – Hythe, 1983), sans aller jusqu'à la formalisation du concept, plus tard élaboré par John Dixon Hunt du « *pittoresque écologique* » à propos des peintures de

⁸⁷ Philippe Nys in : *Le pittoresque aux limites du moderne*, Op. Cit. p. 9 et 10.

jardin des impressionnistes ⁸⁸, évoque néanmoins une origine de ce nouveau regard sur la nature, notamment dans la peinture de Monet. Il montre comment le peintre est passé d'un « *naturalisme paisible* » à l'expression sur la toile de l'impression de lumière. Puis, refusant le rendu scientifique de cette lumière qui n'était déjà plus pour lui la manifestation d'un phénomène physique, il fait le constat suivant :

[...] le naturalisme direct s'épuisait, [Monet] se lança dans une espèce de symbolisme de la couleur pour exprimer les effets changeants de la lumière. [...] Puis il se concentra sur le jardin de nénuphars qu'il avait créé dans sa propriété, et la contemplation éblouie de l'eau où se reflétaient les nuages inspira ses derniers grands chefs-d'œuvre. ⁸⁹

À propos des deux salles du musée de l'Orangerie à Paris et des conditions de réalisation des œuvres, l'auteur écrit :

Immersion totale qui explique pourquoi l'amour de la nature a été si longtemps accepté comme une religion. Il permet de perdre totalement son individualité et ainsi, avec plus d'intensité, de prendre conscience d'exister. ⁹⁰

C'est sans doute ce que J. D. Hunt découvrira aussi lorsqu'il parlera de la privatisation du jardin, du retournement de l'espace du paysage vers un intérieur clos : le jardin ; lorsqu'il parlera de l'abandon des signes qui disent l'espace du jardin comme public (les statues par exemple), de la création d'un espace virtuel où le sujet représenté et le spectateur même sont abandonnés.

[tout semble comme si nous étions laissés] en un lieu non spécifié qui ressemble cependant à un jardin, dans un rêve de nature prolixe, prodigue, un tout englobant, dans un vertige de couleurs, et sous la pression de nos autres sens semble-t-il aussi. (c'est moi qui traduit) ⁹¹

⁸⁸ John Dixon Hunt, *French impressionist gardens and the ecological picturesque*, in *Gardens and the picturesque*, *Studies in the history of landscape architecture*. London, Cambridge (Ma), MIT Press, 1992. p. 243 sqq.

⁸⁹ Kenneth Clark, *Civilisation*, (1969), Paris, Hermann, 1974 pour la tr. française. p. 341 sqq.

⁹⁰ Ibid. p. 345.

⁹¹ John Dixon Hunt, *Gardens and the...*, Op. Cit. « somewhere unspecified except for the general notion of garden, in a dream of nature that is prolix, profuse, all-embracing, dizzy with color, and with the other senses seeming to bombard us also » p. 270. Voir aussi p. 281 sqq.

Chez Yves Luginbühl, la même préoccupation apparaît dans son intervention pour la séance inaugurale du Conseil National du Paysage.⁹² Constatant, à travers le résultat d'enquêtes, que les français ont une vision idyllique du paysage dans laquelle les modèles de Jean-Jacques Rousseau et de la peinture de paysage sont importants pour la fabrication des références, il dépasse ce premier cadre d'analyse pour montrer comment les valeurs positives du paysage sont plutôt individuelles – vécues sur le mode de l'utopie, du rêve inaccessible –, et comment la laideur et l'atteinte à la nature (au paysage ?) est plutôt une appréciation collective. Tout est alors comme si l'impossibilité de l'utopie était liée à la difficulté de la vie en collectivité. On pourrait ajouter qu'individuellement les causes de la laideur

Pour l'apparition de la locution « pittoresque écologique » et sa justification à propos de la création d'une image d'un jardin sans art où la nature devient toute puissante. Ces thèmes seront repris au chapitre 4. « The impressionist garden can, then, be called, paradoxically, the new ecological picturesque. It makes pictures of a world where art has been suppressed and nature allowed to thrive, yet seems at the same time to celebrate "dreams of a seasonless exotic world". Unlike the earlier, huge popular eighteenth-century picturesque which observed landscape in terms of painterly compositions and with which Robinson did not wish to associate his new garden style, the modern version is the painterly imposition upon a garden world of its own delight not only intricate patterns of colours in light and shade but in a natural world where human intervention appears to be negligible. It is a commonplace that figures disappear from Monet's gardens by the 1880s, even in much of the photography of them. That is just his strict pursuit of a logic always present in his and his colleagues's garden views.

So it is not no wonder that the impressionist garden, endlessly popular, yet largely (if I am right) misread, continues to lend its authority to a contemporary ecological passion whose fanaticism and extremism often gets completely out of hand, displacing human entirely from the earth. So we should harken to that intricate and intelligent decadent, J. K. Huysmans, who knew that "decidedly, in these times of ours, horticulturists are only and true artists ».

« le jardin impressionniste peut, alors, être appelé, paradoxalement, le nouveau pittoresque écologique. Il produit des images d'un monde où l'art a été supprimé et la nature a été autorisée à prospérer, et qui semble en même temps célébrer les "rêves d'un monde exotique sans saisons". Contrairement au très populaire pittoresque du début du XVIIIe siècle qui a observé le paysage en terme de composition picturale et avec lequel Robinson ne voulait pas associer son nouveau style de jardin, la version moderne est l'imposition picturale de son propre schéma sur un jardin constitué non seulement de formes et couleurs prises dans des jeux de lumière et d'ombre, mais aussi sur un monde naturel où l'intervention humaine semble être négligeable. C'est un lieu commun que de dire que les figures disparaissent des peintures de jardin de Monet dans les années 1880. Il en est de même dans une grande partie des photographies. C'est sa poursuite stricte d'une logique toujours présente dans ses vues de jardin, comme dans celles de ses collègues.

Il n'est donc pas étonnant que le jardin impressionniste, tellement populaire, soit encore largement (si je ne me trompe pas) mal lu, et continue à servir de référence pour une passion écologique contemporaine dont le fanatisme et l'extrémisme échappent souvent à tout contrôle en prétendant supprimer les humains de la surface de la terre. Nous devrions donc prêter l'oreille à cet intelligent décadent à la pensée complexe, J. K. Huysmans, qui savait que "décidément, en ces temps qui sont les nôtres, les horticulteurs sont les seuls vrais artistes ». (c'est moi qui traduit)

⁹² Conseil National du Paysage, Rapport de la séance inaugurale, 28 mai 2001, Paris, Ministère de l'Aménagement du Territoire et de l'Environnement, 2001. p. 11 sqq.

et des atteintes à l'environnement dans notre monde sont difficiles à assumer et que le collectif, neutre et sans implication pour l'individu, est mieux à même d'en porter la responsabilité. Et c'est au sujet du spectacle de la vie naturelle que Y. Luginbühl parle d'un pittoresque écologique pour lequel les processus biologiques eux-mêmes sont mis en scène et non plus seulement les animaux ou les plantes rares ou exotiques. ⁹³

C'est là sans doute une différence importante avec les situations antérieures. La passion pour les choses de la nature n'est pas nouvelle, ce qui l'est, c'est la production d'images de paysage à partir d'elle, mais des images non plus cadrées par un pittoresque esthétique et dont l'horizon est le tableau ; mais des images du système de la nature en tant qu'il est indivisible. Au XIX^e siècle, les découvertes du monde ont produit une incroyable dynamique exotique, une puissance créatrice de l'horticulture européenne sans précédent, la création de scènes jardinées qui évoquaient des mondes lointains, etc. ; mais jamais une idée générale de la planète comme jardin ou comme être vivant doué d'une sorte d'autonomie que l'homme ne peut que perturber voire détruire. De plus, on voit là comment on passe d'un système référentiel lié à l'histoire et à l'art à un autre qui est construit à partir de la science et de l'idéologie. C'est dans les images produites par cette idée que se loge le pittoresque écologique. ⁹⁴

Depuis les années soixante, les artistes traitent souvent ces thèmes du rapport de l'art et de la nature, dans une vision critique de notre société de consommation. Robert Smithson est sans doute celui qui pense le plus son travail par rapport à la catégorie du pittoresque, mais ce n'est déjà plus, dans les années soixante-dix, le même que celui d'autres artistes. Il ironisait sur les écologistes dont le regard était « *encore conditionné par un idéalisme unilatéral.* » ⁹⁵ Il refusait l'idée que la nature devait être réparée lorsque des

⁹³ Yves Luginbühl, in *Ibid.* p. 24 sqq.

⁹⁴ On peut noter que dans la discussion qui suit les interventions des deux conférenciers de la séance du Conseil National du Paysage, Alain Corbin ne semble pas voir cette différence et cite le pittoresque ornithologique des élites anglaises du XVIII^e siècle comme un des moments les plus forts de la tendance. De fait, dans ses entretiens avec Jean Lebrun, (Alain Corbin, *L'homme dans le paysage*, Paris, Textuel, 2001), le souci écologique qui se manifeste particulièrement dans la dernière partie est articulé à une problématique de représentation sociale, à une problématique réglementaire, analysé en terme esthétique par rapport à une histoire de l'idée de paysage, mais il n'est jamais réellement mis dans la situation de poser la question de sa représentation contemporaine pour ce qui concerne le paysage. Tout est comme si l'écologie se nourrissait de paysage mais sans en produire en retour. Et c'est ce qui explique que la notion de pittoresque écologique n'émerge pas de son travail et qu'il peut même en contester la validité. *Séance du Conseil Nat...* Op. Cit. p. 51

⁹⁵ G. A. Tiberghien, *Nature, Art,...* Op. Cit. p. 174

carrières n'étaient plus exploitées par exemple, condamnant une vision d'un « monde de nature idéal qui n'existait déjà plus »⁹⁶ Depuis Alan Sonfist avec *Time landscape*, par exemple, qui isole une parcelle non construite dans Manhattan de 1965 à 1978 pour que la nature y reprenne ses droits et que se reconstitue un paysage originel, jusqu'à Joseph Beuys qui fait planter 7000 chênes à La Documenta 7 de Kassel en 1982, en passant par les expériences de Denis Oppenheim, Helen et Newton Harrison, Hans Haacke, Mel Chin, etc. ; de nombreux artistes jouent sur un registre pittoresque articulé sur la protection de la nature⁹⁷

G. A. Tiberghien tire le raisonnement jusqu'à nos jours en citant le travail de Hermann Prigann décrit par Udo Weilacher.

*[cet artiste] estime que ses interventions [celles de R. Smithson] restent trop formelles et qu'il faudrait plutôt considérer l'environnement comme « un partenaire actif », et le paysage comme une sculpture constituée de multiples strates.*⁹⁸

Enfin, du point de vue de la pratique de l'art du jardin aujourd'hui, on connaît les positions de Gilles Clément qui défend une vision planétaire du jardin. Dans un film de Jean-Pierre Larcher⁹⁹, on entend le réalisateur dire que son film est un documentaire manifeste et que le jardin aujourd'hui n'est plus fait, comme ceux de Versailles l'étaient, pour l'ornement et le décor à la gloire de l'homme ; mais pour glorifier la planète. Plus tard c'est Gilles Clément qui dit que la terre n'est pas une représentation, mais un être réel et fait l'apologie de la nature comme « espace de vie, espace déréglementé ». Et les images qui se déroulent sur l'écran montrent dans la diversité infinie d'une succession de plans variés (larges, serrés, profondeurs de champ différentes, lumières, etc.), une alternance de vues campagnardes, jardinées et urbaines, dans lesquelles s'incrument des gros plans de fleurs avec leurs noms, comme les planches botaniques d'un livre de voyage du XIX^e siècle. On comprend que le pittoresque y est complet dans sa forme la plus primitive et la plus traditionnelle.

⁹⁶ Cité par G. A. Tiberghien Op. Cit. p. 182 note 13

⁹⁷ Ce thème du rapport de l'art contemporain à la nature sera au centre de deux chapitres de ce travail, celui qui traite de la position du paysagiste comme artiste et celui qui interroge le travail des artistes lorsqu'ils veulent venir dans le champ de l'aménagement.

⁹⁸ G. A. Tiberghien Op. Cit. p. 174 citant Udo Weilacher, *Between landscape architecture and land art*, Bâle, Berlin, Boston, 1996.

⁹⁹ Jean-Pierre Larcher, *Gilles Clément, le jardinier planétaire*, 2002. 52 mn. diffusé le 14 juin 2002 sur France 2 dans la série Histoires Courtes.

Sur un mode moins élitiste, à Arlanc, dans le Puy-de-Dôme, un jardin qui représente le planisphère et dans lequel on peut se promener (6 ha), offre une vision miniaturisée des différentes formations végétales de la planète, et un belvédère permet de saisir la forme donnée aux massifs qui représentent la terre. Des animations et une certaine pédagogie sont attachées au lieu. Ainsi, le jardin est devenu la terre, dans un retournement des propositions de G. Clément qui pourrait être ironique et amusant si, j'en ai peur, le projet ne se prenait pas très au sérieux. C'est que la littéralité est toujours empreinte d'une telle lourdeur qu'elle produit des contresens et des effets parfois même morbides.

Par l'entrée de l'histoire de l'art du jardin, par celle de la sociologie, par celle de l'art, par une certaine pratique du jardin, quatre fois nous revenons au même point de la production d'images qui font disparaître l'homme et qui mettent en place une représentation de nature inféodée aux codes pittoresques, mais un pittoresque qui produit des scènes de genre qui obéissent aux canons d'une sorte d'écologiquement correct.¹⁰⁰

Aujourd'hui, Y. Luginbühl reprend cette discussion de la dialectique mise en scène versus la mise en action du paysage dans un long développement final de « La mise en scène du monde »¹⁰¹ Depuis 2001, ce qu'il est maintenant convenu d'appeler la gouvernance s'est imposée dans les processus de projet. Le jeu des acteurs du territoire est devenu une composante essentielle de la transformation de nos espaces, qu'ils soient urbains ou ruraux. C'est sans doute là que l'homme pourra revenir au centre de la préoccupation de l'aménagement de ses territoires pour créer de nouveaux paysages qui ne soient ni des pastiches ni des absences. Citant Georges Duby qui évoque la mise en scène du pouvoir pour affirmer sa possession du monde (p 411), Y. Luginbühl termine son livre sur une note ouvertement optimiste dans laquelle il souhaite que le partage ait lieu pour que le paysage de demain existe comme un projet issu de l'échange et de la discussion.

1.4.2 UN PITTORESQUE TECHNOLOGIQUE

Le travail de notre époque sur l'objet se traduit également dans le jardin par une profusion qui encombre parfois. On se souvient dans les

¹⁰⁰ Cf. supra la façon dont l'écologie du paysage a pris une telle emprise sur la réflexion à propos du paysage que l'homme en est absent et que la représentation de la nature est devenue écopaysage.

¹⁰¹ Yves Luginbühl. Op. Cit.

années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, de l'apparition dans les jardins d'une multitude d'objets. Dès ce moment on a pu voir comment les objets entraient massivement dans l'espace public sous le prétexte que des fonctions devaient être satisfaites, mais aussi que l'identité des lieux devait être respectée.

D'abord du mobilier urbain qui se devait d'être spécifique à chaque situation. Chaque lieu devait trouver son identité par le banc, la corbeille, le mât d'éclairage. Et l'on n'a même pas souri d'une telle frénésie qui cachait un vide conceptuel. C'est ainsi que les catalogues des fabricants – car à un moment du processus il faut un fabricant qui travaille dans les règles d'une économie et dont la rentabilité est la seule nécessité qui fasse loi pour que l'entreprise survive – se sont remplis d'une foule d'objets spécifiques qui n'avaient pour finir de spécifique que la griffe du *designer* ; c'est une évidente conséquence de la logique de production des objets. Cette tendance a parfois été acceptée par les maîtres d'ouvrage publics et l'on a vu l'espace public s'orner d'une variété incroyable d'objets qui, en un même lieu, n'avaient plus rien à voir les uns avec les autres parfois. C'est une première manifestation d'un pittoresque de l'objet qui fait de la diversité, de l'unique presque, une règle.

Ensuite, on a vu apparaître des bâtiments qui n'en étaient pas (les folies de La Villette, les nymphées du parc A. Citroën), puis des structures dont la tenue n'exigeaient certainement pas qu'on les contreventât de façon aussi ostentatoire par plusieurs systèmes différents (la couverture des promenades nord / sud et Est / Ouest du parc de La Villette), des éléments de structure cette fois complètement inutiles (de faux câbles constitués par des fers ronds qui ne travaillent pas en tension et qui donc se déforment en montrant leur inutilité sur la pergola du square Gandon dans le 13^e arrondissement de Paris), une passerelle suspendue au-dessus d'une prairie creuse que l'on a creusée pour justifier la présence d'une passerelle au-dessus d'elle (jardin de Reuilly dans le 12^e arrondissement de Paris). Plus récemment, un amour nouveau du végétal a envahi les parcs, jardins et espaces publics : noues, friches et jardins partagés sont devenus des présences obligatoires qui manifestent notre respect de la nature, mais aussi, sans avoir l'air d'y toucher, notre maîtrise des processus naturels que nous utilisons à notre profit (Parc des Lilas à Vitry, Jardin Martin Luther King aux Batignolles, futur parc des Eygallades à Marseille, etc.). Nous parlons d'ailleurs à leur propos de génie écologique. Ces nouvelles formes jardinées sont donc tout autant des expressions de ce pittoresque écologique esquissé précédemment que du pittoresque technologique que je tente de décrire maintenant. Les exemples pourraient être multipliés.

Les seules justifications de ces manifestations d'un certain pittoresque que j'appelle technologique sont l'exhibition de l'exploit, de la virtuosité du jeu avec la matière ou de la maîtrise des processus, et donc la mise en valeur d'objets parfois dénués de sens ou même, et c'est le mieux que l'on puisse faire, de simple fonctionnalité.

Cette catégorie de pittoresque a un versant pauvre, par analogie avec l'*arte povera* mais dans une analogie dérisoire, une sorte de glorification d'un bricolage amateur, mais passé néanmoins du côté du professionnel.¹⁰² Pour les réalisations du festival des jardins de Chaumont-sur-Loire, la règle du jeu consiste à aménager un espace avec assez peu de moyens à partir d'un thème fixé chaque année. Sur un principe qui pouvait produire des effets nécessairement inventifs du fait du manque de moyens, on voit chaque année des propositions qui montrent à l'évidence l'exploit réalisé pour faire autant avec aussi peu. Mais ce n'est pas le minimalisme de l'intervention qui apparaît comme le caractère principal, c'est une image d'un lieu – ou le plus souvent d'un objet comme une structure, une clôture, etc. – qui renvoie à la tradition, au jardinage, au travail de la terre ; à cette quête d'identité enfin qui se manifeste toujours dans une sorte de regret de la disparition.

Cette forme particulière de pittoresque technologique inversé a parfois des prolongements dans l'espace public, lorsque certains aménagements, devenus des objets, servent de modèle. C'est ainsi que l'on voit apparaître, en pleine ville, au bord de la Route Nationale 13 entre Nanterre et Rueil-Malmaison, au printemps 2002, un aménagement de ce type sur le terre-plein central de la voie. Les services municipaux ont préparé une composition virtuose de rames à haricots (mais constituées de grosses cannes de bambous jaune vif), fichées en terre, formant un portique d'environ deux mètres de hauteur sur lesquelles sont fixés de gros arrosoirs de jardinier en fer galvanisé qui semblent arroser un massifs de fleurs annuelles aux couleurs éclatantes (Fig. 1.8). Chacun connaît de ces exemples qui font perdre toute vraisemblance au lieu même par un effet

¹⁰² On peut noter ici que le mépris exprimé d'habitude vis-à-vis de ce genre de réalisation a disparu. Le bricolage amateur reflète une volonté individuelle qui ne peut pas être mise en défaut et note jugement esthétique moqueur ne peut alors prendre que la valeur d'une norme de classe quand il veut dire ce qu'est le bon goût. Quand ce bricolage passe du côté professionnel, c'est que quelque chose a été validé qui le range parmi les objets collectivement acceptables. Le kitsch exprime assez bien cette nouvelle valeur esthétique assumée qui mêle populaire et savant ou même beau et laid.

surdéterminé par une intention décorative qui se plie à un modèle, plaquée sur un espace qui ne se constitue pas comme entité. ¹⁰³

Ce pittoresque là est au plus près du XIX^e siècle puisque le tableau du jardin est constitué comme imitation de l'image-modèle que les revues diffusent largement et à laquelle il doit se soumettre.

1.4.3 UN PITTORESQUE RÉGLEMENTAIRE

La protection du patrimoine bâti ou paysager commence, en France, à la fin du XIX^e siècle : 1887 pour la première loi de protection des monuments historiques. La loi de 1906 sur la protection des sites et des monuments naturels, sur la protection des monuments pittoresques est une première étape pour le paysage.

[elle] marque l'étatisation du paysage français ; c'est en cela qu'elle se révèle essentielle. Laisser se dégrader les sites pittoresques, alors que le lien social est conçu comme un lien géographique, serait pour l'État, laisser dépérir un élément majeur de l'identité nationale. ¹⁰⁴

Les protections furent ensuite étendues par la loi de 1930, celle à laquelle on fait le plus référence aujourd'hui lorsqu'il est question de protection des sites avec les deux procédures de l'inscription et du classement des sites.

Dans les années soixante-dix et plus tard l'outillage réglementaire se renforce avec d'abord la création d'un ministère chargé des problèmes d'environnement en 1971, en 1975, la création du Conservatoire du littoral, en 1976 la promulgation de la loi sur la protection de la nature. En 1993, le parlement vote la loi dite « Loi Paysage » qui contraint à prendre en compte le paysage dans les opérations d'aménagement, « *proscrit la fragmentation*

¹⁰³ L'idée d'une entité paysagère a été développée par B. Lassus pour s'opposer à celle de l'unité de paysage qui est devenue un item réglementaire de la description de l'espace dans les atlas de paysage.

« L'entité paysagère est le résultat d'une négociation entre diverses échelles d'entités qui ont émergé de l'analyse inventive et qui ne se recoupent pas nécessairement en tant qu'échelles. » B. Lassus tente de décrire une situation de compréhension de l'espace dans laquelle des fractions autonomes de l'espace concret et simultanément historique ou imaginaire sont saisies par le praticien pour mettre en évidence un lieu hétérogène dans sa constitution même. In Augustin Berque, Michel Conan, Pierre Donadieu, Bernard Lassus, Alain Roger, La Mouvance, cinquante mots pour la paysage, Paris, 1999, éditions de La Villette. page 61 sq.

¹⁰⁴ Alain Corbin, L'homme..., Op. Cit. p. 165.

des interventions sur l'espace et prône la participation des habitants concernés. »¹⁰⁵

Du côté de l'urbanisme, la loi du 13 décembre 2000, loi Solidarité et Renouvellement Urbain (SRU), modifie les règles de constitution des documents d'urbanisme des collectivités territoriales, mais surtout impose dans le PLU (Plan Local d'Urbanisme) qui remplace le POS (Plan d'Occupation des Sols), un nouveau document : le PADD (Projet d'Aménagement et de Développement Durable). Ce nouveau document, constitué comme un projet, ce qui est nouveau dans la terminologie réglementaire, est opposable aux tiers. Il doit exprimer les « *orientations du projet des élus pour leur territoire* » et constituer un « *cadre de référence et de cohérence pour les différentes actions d'aménagement que les communes engagent.* »¹⁰⁶

Ce qui peut m'intéresser dans ce nouvel outil réglementaire, c'est la dimension du paysage qui est saisie à travers l'idée du développement durable.¹⁰⁷ Dans les exemples qui sont proposés pour illustrer la composition du document on trouve un projet de préservation des qualités paysagères du site d'une commune rurale. Cet exemple vient après d'autres où il est question de la restructuration d'un quartier central, de la restructuration d'un îlot en cœur d'agglomération, d'un projet d'aménagement d'une place et de ses abords, des actions destinées à sauvegarder la diversité commerciale, de l'aménagement d'une zone artisanale en entrée de ville.¹⁰⁸ Tous ces exemples sont rangés sous la bannière des « *orientations générales en matière d'environnement* ». Dans aucun des exemples on ne parle de paysage. Dans le chapitre ou celui-ci est rejeté, on aborde le problème par le biais de la préservation de l'intérêt écologique. Lorsque le paysage échappe enfin à l'environnement, c'est pour être confiné dans un rôle pittoresque de la plus pure tradition où il n'est

¹⁰⁵ Alain Corbin. Ibid. p. 167.

¹⁰⁶ Le Projet d'Aménagement et de Développement Durable du P.L.U., Paris, Ministère de l'Équipement des Transports et du Logement, DGUHC / CERTU. 2002. p. 9

Depuis lors, l'opposabilité aux tiers du PADD a été supprimée par la loi Urbanisme et Habitat de 2003, ce qui ôte beaucoup de sa pertinence à ce document qui n'apparaît plus aujourd'hui que comme une image obligatoire et sans efficacité sur le projet que se donne la collectivité avec un document d'urbanisme.

¹⁰⁷ Ce concept, naît en 1972 dans les réflexions de la Conférence des Nations Unies sur l'Environnement Humain de Stockholm et apparaît pour la première fois en anglais (*sustainable development*) en 1983 dans un document de l'Union Internationale pour la Conservation de la Nature. Ibid. p. 13

¹⁰⁸ Ibid. p. 41 sqq.

question que de la vue et du tableau de la découverte de la campagne environnante.

D'autre part, la topographie met en évidence quelques éléments « urbains », en particulier la place centrale du village, qui est légèrement surélevée et qui propose une belle vue sur la campagne environnante. ¹⁰⁹

On le voit, dans la présentation du PADD, le paysage est redevenu d'abord un environnement naturel, voire rural, mais jamais il n'entre en relation avec les hommes. ¹¹⁰

D'autres thématiques pourraient permettre de faire le lien entre paysage et réglementation pour y chercher l'émergence de ce pittoresque particulier : le patrimoine et les différentes procédures de classement par exemple. ¹¹¹

Enfin, depuis quelques années on voit se développer une variante à la marge de ce pittoresque réglementaire : une sorte de tentation de l'appropriation de l'œuvre qui s'empare des créateurs, architectes ou paysagistes, lorsqu'ils sont dans une situation trop proche de celle de l'artiste. C'est le statut juridique de l'image produite qui rejait sur le statut de l'espace lui-même. Depuis quelques temps en effet, on voit apparaître une tentation de la propriété de l'objet produit par l'intermédiaire du droit à l'image. Certaines utilisations de photos ont été interdites parce qu'elles représentaient une maison dans un paysage. Soit, le droit à la tranquillité des résidents peut s'entendre. Mais, les propriétaires réunis en association des prairies du puy Pariou ont assigné en justice plusieurs agences parce qu'elles utilisaient les images de leurs terres pour faire de la publicité ; et Daniel Buren et Christian Drevet, les concepteurs de l'aménagement de la place des Terreaux à Lyon, font de même pour une carte postale qui ne

¹⁰⁹ Ibid. p. 63.

¹¹⁰ Depuis la publication de ce document (2002), le développement durable est devenu l'alpha et l'oméga de toute chose, de la plus essentielle à la plus mercantile, mais le mouvement de rejet du paysage dans une zone incertaine de la pensée humaine sans efficacité se confirme chaque jour et c'est la trame verte et bleue qui devient la norme dans les lois dites « Grenelle de l'environnement I et II » dans lesquelles la confusion entre territoire, environnement, milieu, paysage est entretenue. Le paysage n'y est présent que niché au creux de la Trame Verte et Bleue dont l'objectif principal est bien de préserver la biodiversité, et sans qu'il soit une seule fois question de représentation.

¹¹¹ Pour une première approche voir, Jean-Pierre Thibault, Vers une déclaration universelle du paysage ? Portée et limites d'un texte international récent, in Le paysage, territoire d'intentions, Montréal / Paris, l'Harmattan. 1999. p. 187 sqq.

mentionnait pas leurs noms. L'espace public, ainsi redéfini, ne pourra donc plus devenir « bien public », il devra constamment être rattaché à ses auteurs et aucun paysage ne pourra donc plus en être extrait puisque l'appropriation de l'image et sa transmission à un autre (caractéristique essentielle du paysage) en seront définitivement interdites et ce bien entendu même si des « objet-images » pourront circuler. La place des Terreaux ou la chaîne des volcans seraient donc vouées à devenir des œuvres d'art à part entière.

Si le dessaisissement de l'œuvre et le relatif anonymat qui lui succède sont assez admis dans le monde des « aménageurs », on voit qu'il n'en est pas de même chez les artistes. Voilà un thème que l'on pourrait développer de manière autonome pour tenter de comprendre d'une autre manière, nos relations contemporaines à l'œuvre et au paysage.¹¹²

Très récemment (juin 2015), un projet de pétition circule dans le monde des professionnels (architectes et paysagistes) pour être envoyé aux députés européens à propos de « l'exception de panorama ». Le rapport au parlement européen d'une eurodéputée du « parti Pirate », Julia Réda, propose la « *liberté de panorama* » comme une exception au droit d'auteur : c'est-à-dire l'uniformisation des règles nationales en Europe pour la liberté d'utilisation de l'image des œuvres installées en permanence dans l'espace public.¹¹³ L'ADAGP (Société des Auteurs Dans les Arts Graphiques et Plastiques), avec l'aide de députés européens conduits par Jean-Marie Cavada, contestent fortement cette proposition au motif que les artistes ne pourraient plus être rémunérés dans le cas où leur travail serait utilisé à des fins commerciales. Il n'est pas question ici de développer un chapitre juridique qui serait hors de ma compétence, mais on peut néanmoins poser la question du statut du travail des professionnels de l'espace et de leur propre position au sein de la société. Que le débat ait lieu n'est pas anormal quand il est question d'une intervention dont le statut d'œuvre d'art est donné par son caractère propre et qu'elle n'est pas soumise à des usages dans l'espace public, mais que des professionnels de l'aménagement de l'espace cherchent à entrer dans cette catégorie alors que leurs « œuvres » sont destinées à être usées, détournées, modifiées, transformées en dit long sur leur volonté de devenir des artistes à part

¹¹² Voir Télérama N° 2641 de août 2000 p 10 sqq.

¹¹³ Le rapport Réda est disponible à l'adresse suivante, ainsi que tous les documents du débat au parlement européen.

[http://www.europarl.europa.eu/oeil/popups/ficheprocedure.do?reference=2014/2256\(INI\)&l=f#documentGateway](http://www.europarl.europa.eu/oeil/popups/ficheprocedure.do?reference=2014/2256(INI)&l=f#documentGateway)

entière. C'est sans doute qu'il y a toujours un désir d'être reconnu en tant qu'artiste chez tout architecte ou paysagiste, de peur de rester, peut-être, une sorte sous-artiste.

On peut noter que ce mouvement trouve cependant une certaine légitimité puisqu'il apparaît à l'heure où les professionnels de l'aménagement font l'objet d'un mépris rarement atteint au cours de l'histoire : mépris qui se traduit d'abord par une soumission obligatoire à des processus technocratiques, ce qui permet de faire disparaître le travail intellectuel du concepteur et justifie qu'on le maintienne dans un niveau de précarité grandissant en ne rémunérant que la partie technique de son travail. Mais j'y reviendrai.

Dans un champ encore plus opérationnel, on voit aujourd'hui apparaître de nombreux litiges à propos de l'installation des projets éoliens. Les recours se font dans tous les sens, contre les autorisations données par les préfets par les défenseurs du paysage, contre les refus d'autorisation par les porteurs de projets, en appel pour annulation de refus d'autorisation, etc. De jugements en appels, ce sont souvent des motifs qui ont à voir avec le paysage qui sont à l'origine des procédures. Les tribunaux administratifs et les cours administratives d'appel, en l'absence de doctrine constituée et devant la subjectivité débordante du thème à traiter, rendent des jugements très variables mais qui tous néanmoins utilisent l'idée du paysage comme lieu patrimonial et identitaire que l'on doit protéger contre les atteintes prévisibles de ces projets. Il y a, dans les argumentaires développés, une technicité juridique qui s'articule à des jugements esthétiques. Rarement, on voit un réel travail d'argumentation en terme d'effets spatiaux des éoliennes, en terme d'échelle, de densité, de rapport vide/plein, etc. On peut noter que cette manière de considérer les projets qui vont bouleverser la perception que l'on peut avoir des lieux entérine le fait qu'il y a des paysages de valeur qu'il faut protéger et d'autres qui ne méritent pas cette attention. C'est considérer le paysage comme simple espace concret et ne pas comprendre qu'il est également constitué par les hommes, leurs cultures et leurs regards portés sur l'espace. Si une collectivité est d'accord pour modifier son paysage en y introduisant des éoliennes, il n'y a pas de raison pour que des jugements esthétiques s'y opposent. Reste à voir comment on obtient un accord des différents groupes sociaux qui constituent la collectivité, mais c'est au autre débat. L'étude plus systématique des jugements et de leurs attendus montrerait certainement comment une modalité de ce pittoresque réglementaire est en train de se construire là à travers une jurisprudence.

1.5 CONCLUSION

A partir de constats simples au sujet d'une catégorie esthétique désuète et sur la manière dont les images de paysage et de jardins sont diffusées aujourd'hui, on voit comment je peux aboutir à des hypothèses particulières, incluses dans l'hypothèse générale du libre parcours que j'ai formulée en commençant ce travail. Pour que le libre parcours puisse se développer il est indispensable qu'un champ délimité par les deux pôles de l'expérience et de la représentation de l'espace soit mis en place. La catégorie qui fait référence pour l'apparition de la peinture de paysage est celle du pittoresque dont on s'aperçoit qu'elle est extrêmement dévalorisée. Mais à regarder nos images contemporaines à la lumière des débats des XVIII^e et XIX^e siècles, on voit aussi qu'elles reprennent les codes de ces époques passées : en particulier le cadrage et l'étagement des plans qui donnent à voir la profondeur, et une certaine forme de saturation qui s'exprimait avant par la variété des textures et qui aujourd'hui peut aller jusqu'à l'encombrement de l'image mais aussi de l'espace concret.

De cette découverte, on peut également chercher ce qui motive ces représentations, ce qui, au fond, leur donne sens et ce qui, en retour, est transformé dans le paysage à travers ces représentations. C'est bien de ce mouvement que les trois pittoresques décrits plus haut sont issus.

Enfin, on pourrait se demander si ces trois prolongements tardifs du pittoresque initial ne sont pas que des continuités qui nous viennent du XIX^e siècle.

En effet, le pittoresque écologique est peut-être une transformation du goût exotique qui s'exprimait dans l'utilisation des plantes nouvellement introduites des colonies et qui formaient les scènes des serres par exemple. Mais aujourd'hui que notre vision est planétaire et que nous avons acquis une pensée plus systémique, c'est la conscience écologique qui sert de base à certaines représentations de paysage ou à la réalisation de certains aménagements ou jardins.

Le pittoresque technologique est-il autre chose que l'expression d'une foi inébranlable dans le progrès de la technique qui rend heureux et qui s'exprime le plus souvent dans l'exploit mis en lumière, dans la mise en évidence du procédé ?

Le pittoresque réglementaire est-il, quant à lui, autre chose que la continuité du contrôle de la société sur le paysage à travers des dispositifs qui intègrent, plus subtilement que les premières lois de protection, les

échanges complexes entre des groupes sociaux le plus souvent très hétérogènes qui président à toute prise de décision d'aménagement ?

Ces trois catégories ont été ici séparées pour la commodité de leur description initiale. Il est bien évident que les modalités d'apparition de l'une ou de l'autre peuvent se superposer, s'imbriquer, produire des synergies ou se contredire. C'est pourquoi on a déjà vu ici rapidement des passerelles s'établir de l'une à l'autre. Dans un mouvement qui rassemble, le pittoresque écologique pourrait être considéré comme une intention, le pittoresque technologique comme un outil et le pittoresque réglementaire une construction sociale a posteriori qui légitime. La suite logique de cette description de trois nouveaux modes opératoire du pittoresque est de se demander s'ils peuvent produire, ensemble, une catégorie esthétique au sens où cela s'entendait à la fin du XVIII e siècle de manière à introduire à nouveau l'art dans le débat.

On voit également, sur un mode plus concret, se dessiner l'hypothèse décrite par Philippe Nys cité plus haut d'un pittoresque généralisé.

Ce qui domine enfin à travers ces modalités nouvelles du pittoresque, et qui s'exprime à chaque situation, c'est la double dialectique qui s'installe d'une part entre l'environnement et les actions de l'homme, et d'autre part entre un lieu local, revendiqué de plus en plus explicitement comme porteur d'identité, et un lieu global, maintenant reconnu comme bien commun, auquel chacun appartient de fait et qu'il doit protéger.¹¹⁴

Entre l'image et le paysage se cachent des acteurs, qui façonnent l'une et l'autre selon leurs aspirations, leurs intérêts ou leurs fantasmes. Le rôle du chercheur est, notamment, de les débusquer et

¹¹⁴ Ce pittoresque plus général de la planète, regardée comme environnement de l'homme et non plus comme nature, pourrait devenir le support d'une réflexion plus géopolitique où le constat de l'émiettement des pouvoirs renvoie également à cette même quête d'identité et d'aspiration à la souveraineté de groupes sociaux ou ethniques de plus en plus localisés. On peut voir à ce sujet le très intéressant petit livre de François Thual, *La planète émiettée, Morceler et Lotir, un nouvel art de dominer*. Paris, Arléa 2002, et, dans un genre différent, le roman de Manuel Vasquez Montalban, *L'homme de ma vie, le retour de Pepe Carvalho*, Paris, Ch. Bourgois éditeur. 2002. Dans ces deux ouvrages on voit comment l'émiettement du pouvoir politique exacerbe les crispations identitaires de groupes sociaux ou ethno-confessionnels de plus en plus restreints, fermés sur eux-mêmes et prêts à toutes les batailles pour la conquête d'une légitimité. Les polémiques qui se développent autour de certains enjeux de paysage ne sont pas si éloignées des stratégies décrites dans ces livres.

*de réinscrire leurs objectifs et leurs motivations diverses dans le changement des sociétés.*¹¹⁵

Sans entrer dans une sociologie du paysage, c'est néanmoins avec cette proposition que je me promènerai de page en page dans les champs particuliers de la peinture, de l'art contemporain et du monde professionnel des paysagistes pour tenter de montrer en quel lieu nos attitudes de projet prennent source et de quelles manières on peut les décrire aujourd'hui.

¹¹⁵ Yves Luginbuhl, Entre image et paysage, cherchez l'intrus, in Xoana, Images et sciences sociales, N° 5, Images / paysages. 1997. p. 22.

2 LES REPRÉSENTATIONS DU JARDIN : ANECDOTE ET PROJET

La torche qui éclaire et ferme le gouffre est elle-même un gouffre.

Jacques Dupin
Gravir

Sans en avoir les aptitudes, mais avec un goût naturel, il était devenu le jardinier de son hôte en transposant son art de peindre à l'esthétique du jardin.

Hubert Haddad
Le peintre d'éventail 28

2.1 LE THÈME

Dans ce chapitre je me propose d'étudier les relations qui peuvent exister entre les représentations graphiques du jardin et le sens induit par ces « images » d'une part, et leurs conséquences sur la manière de fréquenter le jardin d'autre part. Cette double façon de regarder l'image de jardin – pour ce qu'elle est en elle-même et pour ce qu'elle produit sur l'espace du jardin – indique d'emblée le mode opératoire de son action. Je considérerai ici des images de jardin qui se comportent comme des projets et non pas comme des recueils d'archives qui ne servent qu'à garder la mémoire des lieux dans un état d'un moment donné.

Par projet, j'entends donc des représentations de jardin qui donnent à construire le jardin au visiteur, et ce en plusieurs temps. Je dois en effet mettre en évidence que le jardin est un espace concret qui se propose aux sens du visiteur, mais que dans le même temps, il est aussi inclus dans une histoire générale de l'art des jardins, et dans une histoire locale du lieu dans lequel il s'inscrit. Il est donc clair que le projet du jardin n'est pas seulement le moment où il a été conçu par un jardinier, un paysagiste, un architecte, ... mais bien la somme des moments de conceptions, de visite, d'entretien, ... Dans ce cadre, le regard porté sur le jardin à différents moments en est partie constituante et déploie le projet dans le temps.

Cette caractéristique n'est pas spécifique au jardin, et toute œuvre d'art possède, en dehors d'elle-même, cette sorte de réversibilité temporelle qui fait des jugements portés sur elle une structure palindromique. On pourrait dire par exemple que c'est parce que nous connaissons les natures mortes de Paul Cézanne que nous pouvons « lire » quelque chose qui nous

concerne dans celles de Chardin, nous qui ne sommes plus dans les conditions culturelles du moment où elles ont été exécutées. Si les œuvres du passé peuvent encore nous toucher alors que nous ne pouvons saisir qu'une infime partie des intentions de l'artiste, des linéaments qui conditionnèrent la commande, ou de ses conditions historiques générales ou particulières, c'est bien qu'elles nous renvoient à notre actualité et qu'elles ne sont pas que des choses mortes, simplement témoins d'une époque, extraites d'un catalogue général des œuvres disponibles. Or, notre actualité de l'art revêt bien des dimensions individuelles même si elle est largement conditionnée par des courants liés à la société dans laquelle nous vivons. Elle est bien de l'ordre du lien que nous établissons entre nous-mêmes, l'expérience présente qui nous échappe déjà un peu et ce que nous connaissons des œuvres du passé qui nous forment le regard.¹

Toutes les œuvres d'art sont donc modifiées par le regard porté sur elles.

Il faut maintenant préciser que cette caractéristique temporelle, qui est une dimension importante pour le projet de jardin, n'est pas liée à la constitution d'un « objet-jardin » qui intégrerait le végétal comme élément. Les variations d'aspect du végétal ne sont qu'une manifestation superficielle du temps. La réelle dimension temporelle du jardin est plutôt référée à son statut d'œuvre d'art et aux changements d'appréciation sur elle qui en découlent. Je distinguerai donc les représentations individuelles, qui ne laissent pas de traces visibles pour d'autres, des représentations collectives qui peuvent devenir le support d'une appropriation. Si, par définition, les premières nous sont inaccessibles, elles sont toutefois indispensables et constituent le fondement d'une vision qui organise l'espace et permet son assimilation en tant qu'il devient un composite d'expérience et de culture, mais réciproquement le composant et « l'ouvrant » à une potentielle expérience nouvelle.

Le jardin des plantes de Paris était un lieu de science dont une partie était ouverte au public, il est devenu un lieu de plaisir plus public encore, avant que la science, sans en disparaître, ne devienne apparemment la portion congrue du jardin. Peu de visiteurs sans doute peuvent dire ce que

¹ Francis Haskell (1976) décrit les conditions dans lesquelles des œuvres ou des courants, des styles, oubliés ou un temps détestés peuvent revenir à la mode, sous la pression des « mouvements majeurs de l'histoire », comme par la mise en lumière, la « découverte », due à l'« excentricité des individus » (p. 43). La norme et le caprice, Redécouvertes en art, Aspects du goût, de la mode et de la collection en France et en Angleterre, 1789-1914., Paris, Flammarion, 1993. Coll. Champs. 275 p.

l'on fait de scientifique au Jardin des Plantes, mais tous peuvent dire leur désir et décrire leurs manières de fréquenter le jardin. Cette nouvelle manière de considérer ce jardin, qui pourtant existe depuis longtemps, est induite par la pression urbaine certes, mais plus précisément par le changement de regard que porte notre société citadine sur les espaces libres disponibles dans la ville. Ces lieux ne peuvent plus être que des jardins publics, des pans de la nature offerts à l'envie d'espace du citadin.

Ce rapide préambule montre bien la difficulté qu'il y a à appréhender le jardin dans sa totalité. Dans tous les cas cette appréhension n'est pas instantanée et on pourra se demander si elle peut être immédiate.

2.2 LA FORME DU JARDIN ET DU PAYSAGE DANS LE TEMPS DE LA VISITE

2.2.1 LA TACTILITÉ DU JARDIN

Certains moments de la visite du jardin peuvent-ils être simultanés ? Et la compréhension globale de l'espace et de ces implications, des intentions du concepteur, etc., ne peut-elle être que construite dans une temporalité ?

L'appréhension de l'espace n'est pas sans doute une aptitude innée, et chaque culture a ses propres manières de représenter l'espace qui induisent pour partie les manières dont les individus de cette culture le perçoivent et l'organisent, mais en retour, on peut penser que l'usage et les habitudes des modes d'occupation de l'espace construisent les représentations.

Aucun objet figuratif, aucune œuvre, n'est saisi d'un seul coup. On ne voit pas un tableau dans un éclair. Cette illusion appartient uniquement à ceux qui, incapables de « voir » se contentent de « reconnaître » une image en la confrontant, non avec une expérience visuelle, mais avec un savoir intellectualisé.²

L'expérience visuelle de l'œuvre d'art nécessite du temps et un investissement personnel de celui qui regarde. Qu'engage cet acte du regard ? La question peut être reprise.

² Pierre Francastel, *Problèmes de la sociologie de l'art*, in Georges Gurvitch, *Traité de sociologie*, 1967, républié dans *La sensibilité dans l'histoire*, Gérard Monfort, Brionne, 1987, p. 149.

Pour ce qui concerne l'espace du jardin, il me faut étendre la notion d'expérience à tous les sens du visiteur : j'ai déjà évoqué plus haut la nécessaire simultanéité sensorielle qui est en jeu dans l'expérience de l'espace. La vue, pour prégnante qu'elle soit, n'est pas, loin de là, le seul sens en activité dans la visite de jardin. Il est assez évident que c'est tout le corps qui est engagé dans la visite. Le déplacement dans l'espace induit donc une perception poly-sensorielle mais qui est aussi temporelle. Par delà cette perception d'un réel, on peut aussi considérer que le déplacement du sujet dans le jardin modifie le jardin : c'est un thème qui reviendra souvent dans ce travail que l'espace d'abord constitué comme concret est ensuite perçu et vécu et qu'il est donc différent voire contradictoire d'un sujet à l'autre, d'un moment à l'autre. Le cas général de l'anamorphose de l'espace produite par la conscience, ou non, du déplacement du corps du visiteur est décrit par A. S. Weiss pour l'intrusion du baroque dans le jardin français.

Dans le jardin formel français, l'utopie panoptique d'un point de vue unique et parfait semblerait présenter une unité picturale sans ambiguïté. Ce point de vue idéal, situé dans la salle de bal de Vaux-le-Vicomte ou dans la Galerie des Glaces à Versailles, offre une représentation visuelle de ce que le duc de Saint-Simon appelait «la grande mécanique», symbolisant à la fois les impératifs moraux de la cour et de la géométrisation esthétique de la nature. [...] La mobilité du corps à la traversée du jardin produit des effets baroques au cœur du jardin géométrique français. Le baroque s'insinue lui-même au centre du néoclassicisme comme une distorsion anamorphique, ou de multiples, incompatibles et supplémentaires perspectives (frontales, obliques, transversales, aériennes, isométriques) sont synthétisées par le déploiement du corps du spectateur et les aptitudes particulières de perception de celui-ci simultanément. [...] L'existence même du baroque est une fonction première de la profondeur de l'espace, impliquant l'inhérence du temps à l'espace, l'existence d'objets et de scènes cachés, et la possibilité du mouvement. Le dynamisme remplace la géométrisation statique dans un scénario de perpétuels mouvements et métamorphoses. [...] La profondeur est expérimentée comme première dimension de l'espace et non comme troisième. Elle crée la condition de toutes les possibilités selon lesquelles un monde prend forme : une spatialité réversible qui entoure et inclut le spectateur ; une spatialité qui maintient et révèle une invisible et enveloppante transcendance étroitement liée à l'immanence. (c'est moi qui traduit) ³

³ Allen S. Weiss, *Unnatural horizons, paradox & contradiction in landscape architecture*, New York, Princeton Architectural Press, 1998. « In the French formal garden, the panoptic utopia of a single, perfect viewpoint would seem to present the landscape in an unambiguous unity. This ideal viewpoint, situated, for example, at the ballroom of Vaux-le-Vicomte or the Hall of Mirrors at

L'analyse des déplacements du visiteur du jardin, de leurs conséquences sur la forme perçue de l'espace et des effets de ces formes sur les qualités des espaces successifs dans le jardin français avait été initiée par Franklin Hamilton Hazlehurst en 1980.⁴ L'auteur montre comment, à Vaux-le-Vicomte par exemple, les effets de surprise sont ménagés depuis l'entrée vers le château, depuis le salon du rez-de-chaussée vers le jardin, dans des vues transversales au jardin, dans la découverte de la grotte et des cascades, etc. Ces surprises sont construites à partir d'une géométrie savante qui donne à l'espace une apparence trompeuse en manipulant des dimensions qui ouvrent ou ferment alternativement des points de vue, mais aussi en utilisant les différences de niveau dans un réglage particulièrement fin qui ménage les surprises ou trouble la perception des distances. Ainsi, depuis la terrasse du château, le spectateur pense d'abord qu'il voit l'ensemble du jardin dans un équilibre donné par la symétrie puis, en parcourant l'axe, découvre tous les effets spatiaux mis en scène par ces dispositifs de variation de la hauteur de l'œil.⁵

Versailles, reveals the visual representation of what the Duc de Saint-Simon referred to as «la grande mécanique», symbolizing the moral imperatives of both the royal court and the aesthetic geometrization of nature. [...] The mobility of the body as it traverses the garden establishes baroque effects at the core of the geometrized French garden. The baroque insinuates itself at the very center of neoclassicism as anamorphic distortion, where the multiple, incompatible, supplemental perspectives (frontal, oblique, transversal, aerial, isometric) are synthesized by the deployment of the spectator's body and the concomitant idiosyncrasies of perception. [...] the very existence of the baroque is a function of the primacy of spatial depth, implying the inherence of time in space, the existence of hidden objects and scenes, and the possibility of motion. Dynamism replaces static geometrization in a scenario of perpetual motion and metamorphosis. [...] Depth is experienced at the first, not the third, dimension of lived spatiality. It creates the possibility of all possibilities according to which a world takes form : a reversible spatiality that surrounds and includes the spectator ; a spatiality that maintains and reveals an invisible, encompassing transcendence that is intimately related to immanence ».p. 45 sqq.

⁴ Franklin Hamilton Hazlehurst, Gardens of illusion, the genius of André le Nôtre. Vanderbilt University Press. 1980. Pages 17 à 43 pour Vaux-le-Vicomte.

Allen S. Weiss, dans un autre texte, traduit en français, montre les relations de ces formes anamorphiques produites par le déplacement dans le jardin avec la métaphysique du XVII^e siècle. Les miroirs de l'infini, le jardin à la française et la métaphysique au XVII^e siècle. Paris, Seuil, 1992.

⁵ Sur les dispositifs optiques et l'instrumentation nouvelle que Le Nôtre utilisera dans ses jardins, ainsi que sur les débats qui ont lieu à l'époque sur la nécessité de ces ajustements spatiaux par le calcul optique, on se reportera aussi à Georges Farhat, Les grandes perspectives dans l'œuvre de Le Nôtre et Le Nôtre et la querelle des Anciens et des Modernes, Optique et perspective, arts visuels et instrumentation. In André Le Nôtre en Perspective ... Op.cit. page 170 sqq pour le premier texte et 70 sqq pour le second.

Ces deux textes montrent que le déplacement dans l'espace du jardin, sans se substituer à la vue mais plutôt en la complétant par une expérience différente, est à l'origine d'une signification de l'espace. Il serait donc vain de croire, y compris pour des jardins aussi réglés en plan que les jardins classiques français, que la composition peut se suffire à elle-même.

Cette nécessaire « tactilité » du jardin qui permet l'expérience propre du spectateur qui devient acteur, que les jardins orientaux ont utilisée très tôt dans l'histoire, que les jardins anglais ont développée en Europe et que le sens commun imagine comme mineure pour les jardins français, est bien mise en évidence par Bernard Lassus⁶ dans son enseignement du paysage mais aussi plus concrètement dans son travail pour le jardin de la Corderie Royale de Rochefort-sur-Mer. (Fig. 2.1 a à d) Il nous convie là à dissocier le visuel du tactile pour enrichir la diversité des parcours possibles dans le jardin. En effet, de la même manière qu'à Versailles Louis XIV ne fait jamais cheminer ses visiteurs sur l'axe des jardins ou du petit parc, mais organise ses parcours de manière à le croiser plusieurs fois pour le montrer dans différentes situations,⁷ Bernard Lassus propose des vues sur la Charente et nous contraint à nous en détourner pour accéder au fleuve. C'est que la vue, comme l'a bien décrit Augustin Berque à travers un exemple japonais,⁸ est le sens qui permet la domination du territoire. Porter le regard sur le pays est un acte (de) souverain. La vue porte le corps

6 Bernard Lassus, Le jardin de l'antérieur, in Jardins contre nature, Traverses N° 5/6, Paris, Centre George Pompidou-CCI, 1983. p. 214 sqq.

7 Louis XIV, Manières de montrer les jardins de Versailles, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1982. Le plan joint à la réédition du texte du roi montre comment les parcours de visite qu'il établit différemment au fur et à mesure de la construction du jardin et du parc, prennent bien soin de jouer de la position du visiteur, différente à chaque fois quant à la manière dont on l'aborde et quant à la hauteur de l'œil par rapport à la surface de l'eau du grand canal, pour la découverte de l'axe est-ouest.

On notera les nombreux effets de découvertes subites et imprévues, d'espaces intermédiaires dissimulés à la vue. Depuis le parterre d'eau les bassins de Latone ne sont pas visibles, mais l'orangerie non plus. C'est au cours de la promenade que ces différents espaces se révèlent d'abord à la vue, puis à la fréquentation ; avec parfois un temps long entre la découverte et l'usage.

8 Augustin Berque, Les raisons du paysage, Hazan, Paris, 1995. p. 42 sqq.

« Dans le Japon ancien, par exemple, existait une cérémonie appelée kunimi (mot à mot ; regarder le pays) dans laquelle l'empereur faisait l'ascension d'une montagne et de là portait son regard vers les lointains. Il signifiait ainsi sa souveraineté sur le territoire. Au début itinérant — le souverain faisant la tournée des provinces de l'Empire — ce rite fut par la suite cantonné dans la capitale (Heian-kyô, l'ancien nom de Kyôto), et l'ascension d'une montagne symboliquement remplacée par celle d'une tour. » La conquête des sommets les plus hauts de la planète, l'ascension annuelle de la roche de Solutré par F. Mitterrand, Le gigantisme des gratte-ciels asiatiques, etc., tous ces signes d'une activité ascensionnelle sont certainement à relier à notre désir archaïque de dominer une géographie à soumettre par le regard, je reviendrai plusieurs fois au cours de ce travail sur différents aspects de ce thème.

jusqu'à l'horizon, mais d'une manière imaginaire ou parfois même symbolique lorsque le sujet organise la vue ou l'acte de voir pour dire son pouvoir ; mais sans jamais permettre l'expérience de l'espace. La vue c'est la prise du territoire, son emprise, tandis que le toucher c'est peut-être la sur-prise du territoire. Dissocier la vue du parcours tout en les mettant en relation par des situations singulières, des points de rencontre, c'est à la fois dire l'étendue du pays contrôlée – acte de représentation sociale – et proposer une multitude d'expériences potentielles qui ne seront accessibles qu'individu par individu. Bernard Lassus, en organisant la dissociation du tactile et du visuel, laisse le temps pour « l'occasion », pour la saisie du réel au coup par coup, le réel se recomposant à chaque visite. Le temps de la dissociation devient ainsi un temps de divergence par rapport au but du parcours : aller voir la vue, le panorama ; et le visiteur peut se laisser entraîner par d'autres événements qui le détournent de son but. Ainsi, le concepteur n'est plus celui qui impose l'espace mais devient celui qui propose une manière de lire les paysages en présence, ouvrant les possibles de l'interprétation des visiteurs. C'est alors seulement qu'une réelle liberté de celui-ci peut s'exprimer, et qu'un rapport intime peut se nouer de l'expérience de l'espace à sa représentation.

Le jardin, que ce soit dans ses configurations savantes ou populaires, mais à tout coup, quand il n'est pas un espace qui se donne à voir « d'un seul coup d'œil », pourrait alors avoir comme spécificité d'être le « lieu propre » de ce rapport du regard à l'expérience du corps : de la vue à l'expérience physique. Anne Cauquelin utilise souvent ce concept aristotélicien.

*« Liée à ce lieu propre (la terre pour la pierre, et c'est pourquoi elle retombe si on la lance en l'air, le ciel pour le feu et c'est pourquoi il s'élève) l'enveloppe est posée comme « la dernière limite immobile la plus proche d'un corps » et, en tant que telle, elle est ce qu'on nomme un lieu. [...] Ce lieu-enveloppe, tel que l'ensemble du fleuve, ne pourrait donc être perçu, même de manière abstraite, si un objet occasionnel n'intervenait pour le signifier, le signer * en quelque sorte. Le lieu ne préexiste pas au corps qui lui fait signe et l'appelle à l'existence. »⁹*

⁹ Anne Cauquelin, *Paysage et environs, une logique du vague*, in *Critique : Art et paysage* – n° 577/578. Juin / Juillet 1995. Paris, 1995, Revue générale des publications françaises et étrangères. page 454.

Les mots suivis de * sont soulignés par l'auteur.

Le visiteur devient cet objet occasionnel qui signe le jardin. C'est sa présence et son expérience de l'espace qui donne le sens de cet espace. Il devient donc évident que l'espace produit des effets sur le visiteur en le motivant pour construire une représentation à partir de son expérience (de la tactilité à l'image), et, qu'en retour, dans un mouvement sans fin de la référence à l'espace, les images produites entachent l'espace d'une sorte d'impureté, d'un flou qui déplace les qualités spatiales même du lieu. Le jardin, pour conçu qu'il soit, est transformé par la présence de ses visiteurs qui deviennent acteurs.

Philippe Nys dans une conférence sur les rapports du *land art* au jardin proposait que le jardin soit regardé comme « *le lieu de la phénoménalisation de l'homme à lui-même* ». ¹⁰ Il y a longtemps déjà le jardin a été considéré comme un théâtre et l'apparition, dans le champ social, de l'individu, au début du XVIII^e siècle en Angleterre, a mis en évidence son rôle dans l'interprétation sensible du jardin.

Une peinture d'histoire par Poussin met l'homme au centre de l'action. Le paysage, ainsi que les éléments d'architecture, sont souvent des figures annexes quoique vitales pour le tableau. Dans un jardin la responsabilité de l'action incombe aux temples, statues, inscriptions et tout autre moyen, car l'homme n'y a pas de place assignée dans le dessin, « l'action » de la peinture de jardin est suppléée par le visiteur qui, stimulé par la scène et ses allusions, en devient un protagoniste par la lecture de ces dispositifs. En pratique, le visiteur est à la fois spectateur du dessin des éléments du jardin et acteur de l'action qui s'y joue. (c'est moi qui traduit) ¹¹

J. D. Hunt prend ensuite l'exemple des dessins de Jacques Rigaud pour les jardins de Chiswick et de Stowe pour lesquels il décrit « *l'acte de l'observation* » du jardin mis en place par Rigaud. La dimension de

¹⁰ Philippe Nys, Conférence dans le cadre du colloque « Paysages Travaux d'Artistes » organisé par le CAUE des Yvelines en décembre 1993.

¹¹ John Dixon Hunt, *Gardens and the picturesque*, Studies in the History of Landscape Architecture, Cambridge MA, London England, The MIT Press. 1992.

« A history painting by Poussin depicts humans at the center of the action ; landscape, including architectural elements, is often a vital but subsidiary feature. In a garden responsibility for the action rests with the temples, statues, inscriptions, and other such devices, for the human has no permanent place in the design ; the « action » of a garden's painting is supplied by the visitor, stimulated by the scene and its allusions ; the garden visitor becomes a protagonist by his act of reading these devices. In practice, the garden visitor is both spectator of the elements in its design and an actor in its dramas ». p. 117.

l'expérience du jardin est ainsi mise en avant comme condition de sa compréhension.

Cette dissociation du visuel et du tactile détermine deux temporalités du jardin. D'un côté il y a le temps réel du parcours qui est une durée que l'on peut mesurer et séquencer pour séparer et enchaîner des lieux et des moments différents du jardin. Sur un autre versant du temps, il y a celui qui mesure le vide entre la perception d'une même scène par la vue et la perception par le corps, ailleurs dans la visite ; et qui fait de ces deux moments des instants séparés et autonomes qui néanmoins s'assemblent pour que la scène soit identifiable. Ce vide naturellement se comble d'autres perceptions, d'autres événements, et c'est alors la juxtaposition de fragments perçus, mêlés à d'autres souvenirs d'autres jardins ou encore à d'autres événements simultanés, qui constituera le souvenir du jardin. Ce souvenir ne sera jamais linéaire. Il ne pourra jamais se constituer comme une succession à l'ordre immuable des différents moments de la visite. Chaque fragment remémoré, enfermé néanmoins dans son autonomie, pourra devenir double signe métonymique. Une première fois il sera la traduction de la totalité du jardin, une seconde il sera la totalité de la nature représentée dans le jardin, ouvrant ainsi celui-ci à tous les paysages possibles à partir de l'expérience physique de l'espace.

J'inverse le mouvement qui me faisait recourir à un emboîtement du plus général au plus particulier, de la Nature à ce paysage-ci, et la dépendance qu'aurait alors ma vue à l'égard de la vaste totalité de tous les paysages possibles.

Oui, je l'inverse puisque c'est à partir de ce qui m'est présent maintenant, que je peux concevoir le reste analogiquement. La nature serait l'analogon du fragment, et non l'inverse.¹²

La « tactilité » du jardin pourrait bien alors devenir une de ses caractéristiques, mais cela suffit-il pour proposer qu'un ordre visuel souverain pourrait définir le paysage ?

Baldine Saint-Girons, cherchant à décrire une opposition catégorielle entre le jardin et le paysage pour en établir la distinction, veut dépasser les caractéristiques habituelles de l'in visu (la jouissance) et de l'in situ (l'appropriation), du clos et de l'ouvert, pour proposer l'appartenance du

¹² Anne Cauquelin, *Court traité du fragment, Usages de l'œuvre d'art*, Aubier, Paris, 1986. p. 163/164.

jardin à la beauté et du paysage au sublime.¹³ Dans ce travail de catégorisation où les termes sont « *définissables à partir de leur opposition* », la saisie par les sens qui déterminerait la catégorie est invalidée.

Certes,

J'ai un jardin, je suis dans mon jardin, ces deux faits sont liés. Mon jardin m'est si proche qu'il me faudrait en sortir pour le voir intégralement. Peut-être même n'est-ce pas nécessaire et faut-il penser, avec Shenstone, que l'œil ne doit pas anticiper ce que le pied doit seul découvrir [...] Voilà qui expliquerait que le belvédère du jardin chinois soit censé ouvrir sur le monde extérieur et non sur l'intérieur, comme le rappelle Yolaine Escande : du sein du jardin, il me donne le paysage. (p. 55)

Le jardin est bien confirmé comme lieu de la tactilité et même lieu dont il faudrait sortir pour le voir.

Mais,

Aussi, est-il possible de restituer la vibration spécifique du paysage en l'abordant à partir du gustatif, du sonore, de l'olfactif ou du tactile. [...] le paysage acquiert de par cet accroissement une sorte d'évidence à la fois poétique et naturelle. Échappant à la seule peinture, il n'en apparaît que davantage comme le foyer transartistique de l'art. [...] On ne prend pas assez conscience du fait que le paysage est d'abord un « poème collectif gravé sur la terre », pour reprendre cette expression du géographe Armand Frémont, un recueil collectif d'images, de sons, d'odeurs, de choses à toucher et à goûter. (p. 70-71)

2.2.2 LE PAYSAGE : VOIR ET TOUCHER ?

À ce point, il est utile de tenter une distinction sur le mode sensible entre le jardin et le paysage et de faire un aparté. Le jardin vient d'être décrit comme ce que l'on pourrait appeler un lieu propre de la tactilité, un espace conçu qui ne se révèle dans ses différentes formes qu'à partir des mouvements du corps du visiteur comme moment initial mais qui bien vite se conjuguent à l'engagement de tout l'être et donc de tous ses sens. Et le

¹³ Baldine Saint Girons, Jardins et paysages, une opposition catégorielle, in Jackie Pigeaud et Jean-Paul Barbe (sous la dir. de) Histoires de jardins, lieux et imaginaire. Paris, 2001. Presses Universitaires de France. Page 49 sqq.

paysage ne serait qu'une symétrie sensorielle, bien pauvre alors, qui n'engagerait que la vue ?

Le paysage, dans sa définition la plus usuelle, celle du dictionnaire actuel, met en jeu essentiellement la vue. C'est, selon Le Robert, la partie d'un pays que la nature présente à un observateur. Le mot est mis en relation avec le paysage peint mais surtout avec les mots « site » et « vue ». Par ailleurs, pour le sens commun, le paysage c'est ce qui est vu depuis l'endroit où la vue est dégagée : le clocher, la tour, la falaise, la route en corniche, etc., c'est à dire des lieux qui se distinguent par l'opportunité qu'ils offrent de pouvoir contempler le panorama. On voit bien là qu'il y a une mise à distance du corps et que ce qui est en jeu est essentiellement de l'ordre du visuel. Voire.

2.2.2.1 *Panorama et belvédère*

On pourrait dire aussi que le paysage est révélé non seulement par la position du sujet mais aussi par son mouvement ; et à l'idée du panorama il faudrait alors adjoindre celle du belvédère. Le substantif, s'il signifie « belle vue » : un endroit d'où la vue est agréable et dégagée, peut aussi être rendu actif et signifier alors « voir beau ». Dès lors ce n'est plus seulement le lieu qui est en jeu mais aussi l'acte de considérer, mais aussi le mouvement.

*[...] les images de la pesanteur et les images de la hauteur s'offrent comme un axe aux images les plus diverses, comme un axe qui donne des images différentes suivant le sens du parcours, des images de la chute et des images du relèvement, des images de la petitesse humaine et des images de la majesté de la contemplation. Dès qu'on adjoint à ces images leur dynamisme initial, elles se pluralisent encore, elles se diversifient par leur intensité même *.*¹⁴

Dans un autre livre G. Bachelard définit le principe fondamental de « l'imagination ascensionnelle » :

[...] de toutes les métaphores, les métaphores de la hauteur, de l'élévation, de la profondeur, de l'abaissement, de la chute sont par excellence des métaphores axiomatiques. Rien ne les explique et elles expliquent tout. Plus simplement : quand on veut bien les vivre, les sentir et surtout les comparer, on se rend compte qu'elles portent une

¹⁴ Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, essai sur l'imagination de la matière, Paris, José Corti, 1947. p. 387.

marque essentielle et qu'elles sont plus naturelles que toutes les autres. Elles nous engagent plus que les métaphores visuelles, plus que n'importe quelle autre image éclatante. Et pourtant le langage ne les favorise pas. Le langage, instruit par les formes, ne sait pas aisément rendre pittoresques les images dynamiques de la hauteur. Cependant, ces images sont d'une singulière puissance : elles commandent la dialectique de l'enthousiasme et de l'angoisse. La valorisation verticale est si essentielle, si sûre, sa suprématie est si indiscutable que l'esprit ne peut s'en détourner quand il l'a une fois reconnue dans son sens immédiat et direct. [...] toute valorisation est verticalisation. ¹⁵

Le belvédère n'est peut-être pas une position spatiale comme le panorama, il est le mouvement qui dialectise la montée et la descente, la certitude que le mouvement continuera et qu'en bas je ne pourrai que remonter à la faveur du « léger coup de talon contre la terre » (L'air et les songes p. 39) qui me libérera de la chute. L'« élasticité » du mouvement est une certitude, et le belvédère est une figure de ce mouvement.

*Enfin, il arrive que ce haut-lieu ne soit pas déterminé par des qualités indépendantes de notre approche. Il a été consacré par notre recherche *, il est ce point où nous fûmes rassasiés, où nous fûmes peut-être blessés. [...] Il bouge, il dépend de l'humeur de la terre et de celle de son visiteur. [...] le voyageur] acceptera de courber les épaules, d'ondoyer, de subir sans broncher les humiliations, d'explorer de la main plus que des yeux puis de redevenir altier, de dominer de la tête et des épaules le reste du monde. Ces deux moments se mêlent l'un à l'autre. Le regard se souvient de ce qu'il a parcouru de la main et à l'inverse, nos pas, dans leur cheminement laborieux, se guident sur l'Orient du Belvédère. Il faut vivre ces deux dimensions.* ¹⁶

Il y a une action dans le belvédère, et il est donc dynamique en ce qu'il renvoie à l'élévation ou à l'ascension vers la lumière plus que vers la vue. Il renvoie à une dimension verticale du mouvement qui s'oppose au point focal immobile de la vue ou au lent mouvement horizontal du panorama. Le panorama ne semble relié à rien autrement que par la vue, il serait offert et passif, tandis que le belvédère semble bien lié au labyrinthe du monde, à l'élévation hors de cette matière : il serait actif et conquis.

¹⁵ Gaston Bachelard, *L'air et les songes, essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943. p. 17 et 18 de l'édition Livre de poche, coll. biblio essais.

¹⁶ Pierre Sansot, *Variations...*, Op. Cit. p. 50, 51. Les mots suivis de * sont soulignés par l'auteur.

Le chamane [...] s'écrie « j'ai atteint le ciel, je suis immortel », marquant bien par là le souci fondamental de cette symbolisation verticalisante, avant tout échelle dressée contre le temps et la mort. [Chez Victor Hugo], l'ascension repose sur le contrepoint négatif de la chute. Gueule, gouffre, soleil noir, tombe, égout et labyrinthe sont des repoussoirs psychologiques et moraux qui mettent en évidence l'héroïsme de l'ascension. ¹⁷

2.2.2.2 Belvédère et labyrinthe

On ne peut pas évoquer le labyrinthe sans penser à Jorge Luis Borges. Dans de nombreuses nouvelles où le monde est raconté par l'auteur, dissimulé derrière une apparente érudition historique qui ressemble pourtant souvent à l'exploration de nos mythes fondateurs, l'espace est déformé, contraint, organisé par le parcours : le mouvement. Cristina Grau, décrivant les nombreuses cités où le labyrinthe sert de prétexte à perdre le lecteur entre des figures de la défense et des figures de la perte, dans un retournement complet des deux formes semblables pour les faire se superposer, nous propose de considérer deux motifs différents : le labyrinthe de l'univers, divin, et le labyrinthe de la ville, humain.

Comme le souligne Borges dans « Abenhacan el Bokhari mort dans son labyrinthe », le plus efficace des labyrinthes que l'homme puisse créer est une ville de ce type, c'est-à-dire une ville qui n'a pas été construite par un seul homme d'après un plan mais par des générations successives qui la dressent contre la campagne et le vide qui l'entoure. La ville labyrinthe devient pour l'homme un moyen de défense contre toute agression de la nature et, par extension, contre le labyrinthe de l'univers.

Dans de nombreux récits, Borges confronte ces deux labyrinthes, le divin – l'univers – et l'humain – la ville, dessinée pour se défendre ou pour confondre d'autres hommes, usurpant en cela ce qui est le propre des dieux : la création. ¹⁸

Mais Borges nous perd dans des allers et retours sans fin. Les deux labyrinthes finissent par se confondre et l'errance devient infinie, comme la quête du pèlerin qui comprend que le pavement de la cathédrale n'est qu'une illusion et qu'il ne pourra jamais sortir du labyrinthe, que celui qu'il

¹⁷ Gilbert Durand, Les structures anthropologiques de l'imaginaire, (1969), Paris, Bordas, 10 e éd. 1984. p. 140 et 141.

¹⁸ Cristina Grau, Borges et l'architecture (1989). Éditions du Centre Pompidou. 1992. Page 106 sq.

construit n'est que la répétition de celui de l'univers : que le belvédère est dans le chemin.

Et le labyrinthe a toujours l'ambition de représenter l'univers.

Tant dans les nouvelles que dans les poèmes, la conclusion est toujours la même : le désir qui s'éveille ne sera jamais satisfait. Borges nous permet de l'accompagner, de survoler le labyrinthe de l'univers pour découvrir, en fin de course, que sa sortie nous est cachée, irrémédiablement occultée ; que le labyrinthe recouvre toute la surface de l'univers et qu'il n'a ni centre ni étendue. ¹⁹

Survoler le labyrinthe ne garantit pas que l'on pourra en sortir. C'est même l'inverse, le contempler c'est s'assurer de l'infini.

2.2.2.3 Paysage : expérience et représentation

On le voit, si le mot paysage renvoie d'une façon ou d'une autre à la vue et à la peinture, et ce depuis qu'il est apparu en occident, ²⁰ d'autres dimensions seront néanmoins à considérer, puisque l'origine du paysage est de l'ordre du vécu individuel, du mouvement, et qu'il devient collectif en perdant sa dimension tactile et en se donnant en une représentation. Quel est donc cet objet trouble qui est et n'est pas réel ou figuré, simultanément ?

La peinture de paysage semble être un outil de mise à distance du corps, de la matérialité du monde. Elle est un moyen utilisé par l'homme pour médiatiser sa perception : pour en faire une représentation, et la faire entrer dans un cadre qui en permet l'appréciation et donc, pour partie, la constitution en tant que réel. Mais cette re-présentation interprète et permet aussi la communication vers un autre, inconnu, d'une connaissance ou d'une émotion. Opération de transmutation du pays au paysage nécessaire qui organise l'échange mais fait perdre la dimension tactile de l'expérience de l'espace. L'expérience individuelle peut alors devenir collective par la transmission du savoir acquis sur le pays par le paysage. Alain Roger situe même cette action de représenter comme un élément nécessaire à la double schématisation qui s'opère dans et par le regard et qui transforme le pays en paysage par *l'artialisation*. ²¹

¹⁹ Ibid. page 146.

²⁰ Voir A. Roger, Esthétique du paysage au siècle des lumières, in Composer le paysage, constructions et crises de l'espace (1789-1992), Seyssel, Champ Vallon, 1989, Coll. Milieux. p. 61 sqq.

²¹ Alain Roger, Nu et paysage, Essai sur la fonction de l'art. Paris, Aubier, 1978.

On s'interrogera, dans le chapitre suivant, sur la position particulière du peintre, à la fois *in situ* expérimentant d'une manière particulière, et regardant le paysage, et *in visu*, représentant le paysage.²²

Ainsi articulés, jardin et paysage ne sont plus distingués par le mode perceptuel qui les constitue, mais, au contraire, reliés intimement par une connivence qui en fait un ensemble construit à la fois par des représentations et par des expériences physiques de l'espace.

2.2.3 LA STRUCTURE DU TEMPS.

Bachelard dans une méditation sur le temps insiste de prime abord sur la césure entre les instants successifs du temps en s'opposant à la philosophie de la durée de Bergson. Il y a là une idée qui nous aide à comprendre la nécessité de l'expérience individuelle pour accéder à « *l'intuition de l'instant* ».

*[...] le temps est une réalité resserrée sur l'instant et suspendue entre deux néants. [...] L'instant c'est déjà la solitude... [...] Mais une solitude d'un ordre plus sentimental confirme le tragique isolement de l'instant : par une sorte de violence créatrice, le temps limité à l'instant nous isole non seulement des autres mais de nous-mêmes, puisqu'il rompt avec notre passé le plus cher.*²³

Et plus loin,

Si mon être ne prend conscience de soi que dans l'instant présent, comment ne pas voir que l'instant présent est le seul domaine où la réalité s'éprouve ? (p. 14) En effet, si l'instant est une fausse césure, le passé et l'avenir vont être bien difficiles à distinguer puisqu'ils sont toujours artificiellement séparés. Il faut alors prendre la durée dans une unité indestructible. D'où toutes les conséquences de

Alain Roger utilise le concept de « l'artialisation », dont il emprunte le mot à Montaigne et qu'il développe, pour décrire le processus par lequel la nature ou le pays peuvent être transformés par une schématisation issue de la sphère de l'art. Ainsi, pour le paysage, la peinture procure des modèles qui permettent l'appréciation esthétique du socle à l'origine naturel de nos perceptions : le pays. L'artialisation du pays est double : elle opère *in situ*, c'est l'art des jardins, elle opère *in visu*, c'est la peinture de paysage.

²² Dans le chapitre suivant, explorant les relations de la peinture au paysage via une corporéité de ce paysage, je développerai plus avant cette idée que le paysage est essentiellement visuel, et peut être la réfuterai-je pour partie.

²³ Gaston Bachelard, *L'intuition de l'instant*, Stock, Paris, 1992. p. 13.

la philosophie bergsonienne : dans chacun de nos actes, dans le moindre de nos gestes on pourrait donc saisir le caractère achevé de ce qui s'ébauche, la fin dans le commencement, l'être et tout son devenir dans l'élan du germe. (p. 18)

L'esprit, dans son œuvre de connaissance, se présente comme une file d'instants nettement séparés. C'est en en écrivant l'histoire qu'artificiellement, comme tout historien, le psychologue y met le lien de la durée. (p. 19)

Nous aurons d'ailleurs l'occasion de reprendre le débat contre la théorie d'une durée prise comme donnée immédiate de la conscience. Pour cela nous montrerons, en utilisant les intuitions de M. Roupnel, comment on peut construire la durée avec des instants sans durée, ce qui cette fois fera la preuve, d'une manière toute positive croyons-nous, du caractère métaphysique primordial de l'instant et conséquemment du caractère indirect et médiat de la durée. (p. 19 et 20) ²⁴

Dans cette suite de citations on sent bien la volonté de Bachelard de montrer comment dans la suite « *d'instants sans durée* » qui composent la durée par une construction, chacun est de l'ordre de l'expérience solitaire. Si l'instant est une fausse césure, le destin est intégralement écrit et il n'y a plus de création possible par une décision individuelle. « *l'acte* » devient impossible et seule « *l'action* » nous est autorisée, elle qui est déjà dans la conséquence et qui ne nécessite pas de décision dans l'instant.

*Nous devons souligner au passage la place de l'acte d'attention dans l'expérience de l'instant *. C'est qu'en effet il n'y a vraiment évidence que dans la volonté, dans la conscience qui tend jusqu'à décider un acte.*

L'action qui se déroule derrière l'acte rentre déjà dans le règne des conséquences logiquement ou physiquement passives. ²⁵

La durée est une construction qui permet de faire l'histoire de la suite d'instants qui font la vie. Elle permet la communication à l'autre et est donc bien de l'ordre de la transformation de l'individu en sujet social. L'instant lui, est hors de la communication. On retrouve les mêmes accents chez Jean Dubuffet lorsqu'il dit que « *la création doit être intégralement autiste et complètement exempte de tout souci de se donner à voir.* » ²⁶, ou chez Paul Auster qui nous dit que « *c'est dans l'obscurité de la solitude que peut commencer le travail de la mémoire* »²⁷

²⁴ Ibidem p. 14 sqq.

²⁵ Ibidem p. 21.

²⁶ Jean Dubuffet, cité dans le cahier livres de Libération, jeudi 26 Octobre 1995. p. II.

²⁷ Paul Auster, *Moon Palace*, Arles, Actes sud, 1990.

Denis Diderot s'était déjà heurté à ce paradoxe en voulant rédiger les *Salons* et notamment celui de 1767. Cherchant la bonne manière de décrire la peinture, il trouvera le moyen de la narration :

[Diderot] fait appel à l'intrusion imaginaire du spectateur à l'intérieur de l'espace pictural ; c'est d'ailleurs une de ses tentations coutumières : « C'est une assez bonne méthode pour décrire des tableaux, surtout champêtres, que d'entrer sur le lieu de la scène par le côté droit ou par le côté gauche, et s'avançant sur la bordure d'en bas, de décrire les objets à mesure qu'ils se présentent. Je suis bien fâché de ne pas m'en être avisé plus tôt.

Je vous dirai donc : Marchez jusqu'à ce que vous trouviez à votre droite de grandes roches [...]. Poursuivez votre chemin [...] »²⁸ Le paradoxe réside dans le fait que par ailleurs l'auteur des *Salons* cherche « l'effet d'ensemble, le « moment » unique dont Diderot fait le propre de la bonne peinture.²⁹

J. Starobinski s'interroge sur la possibilité d'existence des deux modes d'appréhension de la peinture : la narration où le « *moment se distribue et s'énumère dans la succession narrative* » et le moment où le « *roman s'ébauche* ».

Le problème ainsi posé est insoluble puisque l'une de ses données essentielles n'est pas mentionnée. L'« instant » de Bachelard, le « moment » unique de Diderot sont des composantes individuelles de l'expérience humaine qui réunissent en un ensemble transitoire la peinture, le spectateur, mais sans doute aussi l'espace dans lequel se joue la scène. La description par Diderot est de l'ordre de la communication, donc de la transformation du message élaboré dans l'instant de la saisie de la peinture en vue de le transmettre à l'autre. D'un coup, avec cette façon de décrire la peinture, celle-ci bascule depuis le versant de l'espace représenté, sur celui de l'espace réel ; et l'analogie avec le jardin devient pertinente.

On sait évidemment les relations de la peinture avec le jardin à l'époque de Diderot, mais ce n'est pas sur cette proximité souvent décrite que je veux insister. Ce qui m'intéresse dans ce parallèle, c'est l'apparition du parcours que l'on veut faire éprouver au spectateur dans la peinture, donc du temps individuel — et non plus mythologique ou historique qui sert de support à la toile — que je peux comparer à l'apparition de l'instant dans

²⁸Jean Starobinski citant Denis Diderot, *Diderot dans l'espace des peintres* in Catalogue de l'exposition *Diderot et l'art, de Boucher à David*, Paris, RMN, 1984. p. 22.

²⁹ Ibidem p. 22.

le jardin qui survient au détriment de la construction de l'ensemble. Il me semble particulier, ce moment de l'apparition simultanée d'un discours sur la peinture, « *champêtre* » en particulier, qui mette en avant la promenade du spectateur dans la toile ; et celle d'une théorie du jardin qui va découper l'espace en scènes autonomes. Le « jardin anglais » de France, et particulièrement les « Folies » de la fin du XVIII^e siècle, est souvent considéré péjorativement comme une sorte de maniérisme qui encombre et sature le bel espace arcadien de la campagne anglaise : le modèle construit à partir des réalisations de Capability Brown notamment. Mais peut-être avec cette particularité que je viens de montrer, peut-on reconsidérer cette position et accepter l'idée que ce jardin correspond à une découverte du monde transposé en un autre lieu qui autorise l'expérience du corps dans l'espace en échappant à la règle de la visite dont le modèle est celui imposé par Louis XIV qui dicte sa volonté sur le parcours du jardin.³⁰

Il semble qu'il y ait une contradiction entre cette volonté de mettre en avant l'instant comme moment privilégié de la connaissance du lieu et la nécessaire construction de l'écoulement du temps qui permet de situer sa visite dans une histoire.

La contradiction n'est qu'apparente puisque ce sont sans doute là deux épisodes très différents de la connaissance du jardin, comme le problème posé par Diderot de la diffusion de son opinion sur la peinture peut également être divisé en deux parties distinctes. Le premier instant est étroitement lié à la présence du corps dans le jardin ou devant la toile, c'est le moment unique de la saisie de la représentation du monde, tandis que le second peut être réalisé *a priori* et / ou *a posteriori* sans que cela ne modifie tellement le niveau de finesse de la connaissance des lieux.

Si ce premier épisode, l'instant, n'a pas besoin de document qui fasse support à la découverte, le second en revanche nécessite que des informations soient données au visiteur. C'est ce que fait Diderot à propos de la peinture en donnant son opinion tout en prenant le spectateur par la main et en le mettant en quelque sorte dans la confiance, afin qu'il puisse néanmoins s'approprier pour partie l'expérience individuelle, et non

³⁰ J'aurais sans doute tort de ne pas nuancer cette remarque. Si la visite de Versailles est dictée par le roi, les trois parcours qu'il décrit et qui correspondent à des moments différents de la construction du jardin, ne réglaient certainement pas la vie quotidienne de la cour dans le parc. La déambulation dans le jardin était libre, et les nombreuses anecdotes réelles ou imaginées que nous connaissons sur les intrigues nouées et dénouées, les amours interdites, les complots qui se sont déroulés dans les bosquets sont là pour témoigner que le jardin autorisait une découverte plus spontanée que celle, imposée par la pompe royale, des visites officielles.

partageable en tant que telle, de l'auteur. Le plan du jardin, dont je reparlerai plus loin, pourra être regardé comme la description de Diderot. Il dit l'ensemble en décrivant des parties sans permettre la saisie instantanée de l'unité du projet puisque, réduit à deux dimensions, abstrait, en retrait de la réalité, il oblige à imaginer les situations spatiales du lieu.

De mon point de vue, le temps de l'instant est celui de la création du jardin, puisque j'ai admis que le projet était tout autant dans le regard porté sur l'objet constitué que dans la suite d'actions qui a constitué l'objet. La visite, quant à elle, est plus proche de l'épisode narratif qui permet une connaissance descriptive.

2.3 HYPOTHÈSE.

L'expérience du jardin, pour ne pas être convenue, doit être individuelle et se référer au plus près à ce que G. Bachelard appelle un instant. Dans ce cadre, les images de jardin peuvent être une entrave et je tenterai de montrer comment certaines images, pour strictement descriptives qu'elles puissent paraître au premier abord, sont en réalité de puissants moteurs de l'imaginaire. Il s'agira de faire émerger une dimension poétique de ces images, qui ne pourra qu'augmenter l'acuité de notre perception sur les lieux que l'on expérimente. La poésie, dans ce cas, n'est pas cette manière trop abstraite de décrire le monde, ce que l'on voudrait parfois nous faire croire, mais au contraire un puissant moyen de création du monde dans un rapport individuel que chacun peut instaurer entre une expérience physique de l'espace et une représentation qui se construit simultanément.

*La poésie est une métaphysique instantanée. En un court poème, elle doit donner une vision de l'univers et le secret d'une âme, un être et des objets, tout à la fois. [...] la poésie refuse les préambules, les principes, les méthodes, les preuves. Elle refuse le doute. Tout au plus a-t-elle besoin d'un prélude de silence. [...] Puis après des sonorités vides, elle produit son instant. C'est pour construire un instant complexe, pour nouer sur cet instant des simultanités nombreuses que le poète détruit la continuité simple du temps enchaîné. En tout vrai poème, on peut alors trouver les éléments d'un temps arrêté, d'un temps qui ne suit pas la mesure, d'un temps que nous appellerons Vertical * pour le distinguer du temps*

*commun qui fuit horizontalement avec l'eau du fleuve, avec le vent qui passe.*³¹

Pour cheminer dans ma proposition je choisirai deux tentatives de représentations de jardin assez proches dans la manière, l'expression ; mais très différentes dans la mise en visibilité des images elles-mêmes, et différentes aussi quant aux jardins représentés.

- 1- Les gravures de Georges-Louis Le Rouge (vers 1712 – vers 1790) de 1785, qui « décrivent » le Désert de Retz et que je pourrai alors confronter à ma propre expérience du jardin ainsi qu'à d'autres représentations de ce même lieu.
- 2- Le travail de Bernard Lassus sur le jardin du château de Barbirey-sur-Ouche en Côte-d'Or (1995).

2.3.1 MÉTHODE.

Des gravures et des dessins ont été choisis pour cette partie du travail. Le choix est à expliquer. Pourquoi pas des photos, ou tout autre moyen contemporain qui pourrait rendre compte de la « vérité » du jardin dans une représentation plus objective ? Tordre le cou encore une fois à l'idée que tel médium est plus objectif que tel autre, que la vidéo est tellement emprunte de réalité que la gravure ou le dessin sont relégués dans la catégorie des moyens sans efficacité et dans la nuit des temps, n'est pas nécessaire ici. En revanche, décrire rapidement les caractéristiques qui permettent de rapprocher ces deux interventions sur un jardin, ou les différences de l'une à l'autre qui permettent d'explorer le rapport que chacune entretient avec l'espace représenté est assez indispensable pour comprendre le travail de mise en parallèle qui va suivre.

Le choix s'est fait dans la plus grande évidence. Les deux travaux que je vais utiliser du point de vue de ce qu'ils montrent d'un jardin dans sa relation avec le sens de ce jardin m'ont semblé être assez analogues dans la démarche adoptée. Leurs formes sont semblables et c'est, dans un premier temps, ce qui m'a permis de les rapprocher. Tous deux sont des vignettes qui montrent des vues du jardin, parfaitement cadrées. Ces images représentent des objets réels ou non. Dans les deux cas en effet certaines montrent des vues du jardin, d'autres des projets pour le jardin

³¹ Gaston Bachelard, *Métaphysique et poésie*, in *L'intuition de l'instant*, Op. Cit. p. 103 et 104. Texte paru initialement dans la revue *Messages* N° 2 en 1939. Les mots suivis de * sont soulignés par l'auteur.

dont on sait aujourd'hui qu'ils ont été réalisés, d'autres encore des idées qui ne seront jamais mises en œuvre, enfin quelques images sont assez énigmatiques pour interroger le spectateur. Les deux séries induisent l'idée d'un espace non représenté qui prend place entre les images et que chacun peut donc constituer comme il l'entend.

Du côté des différences, il apparaît très rapidement que le travail de Le Rouge se veut descriptif du désert de Retz, qu'il est ordonné par la présence d'un plan qui ouvre le cahier, et qui rend la description réaliste puisque chaque vignette est située dans un ensemble repéré dans la géométrie cartographique. À côté de ce travail, en apparence très simple, celui de Bernard Lassus semble plus « artistique ». Aucune explication comme le plan ne vient tenter de mettre les images dans un ordre qui se réfère au réel. L'intention n'est pas dite avec la représentation.

Je montrerai comment, à y regarder plus attentivement, on peut s'apercevoir que le travail de Le Rouge n'est pas aussi simple qu'il y paraît et comment celui de Bernard Lassus tout en conservant ses intentions artistiques peut être regardé comme un relevé sensible des présences successives du jardin de Barbirey, constitué à travers l'histoire de l'art des jardins en général.

Il sera donc question de comprendre comment les images réalisent plus que l'addition de leurs sens par la juxtaposition, et comment dans certains cas elles peuvent devenir le support à une rêverie ou à des réminiscences ou enfin à un projet.

Les gravures du désert de Retz par Le Rouge et les dessins de B. Lassus peuvent-ils être lus comme des instants qui laissent possible une création par le visiteur / acteur / spectateur, et non comme une durée qui devient une narration et qui détruit la combinatoire potentielle entre les dessins, le lieu et l'individu : des moments du jardin ?

2.4 LES GRAVURES DE LE ROUGE.

Le graveur Le Rouge, à la fin du XVIII^e siècle, réalisa une collection de cahiers sur le thème des jardins et plus précisément des jardins anglo-chinois. Un de ces cahiers, le XIII^e, est consacré au Désert de Retz (Folie anglo-chinoise aujourd'hui située sur la commune de Chambourcy dans les Yvelines).

Ce recueil montre une suite d'objets qui sont censés se trouver dans le jardin. On découvre successivement la colonne brisée, la maison chinoise, le temple de Pan, la grotte d'entrée du jardin, la pyramide, etc., mais aussi des objets de moindre importance comme un obélisque et une tente tartare, un tombeau, un pont pittoresque,... Certains de ces objets, on en est à peu près sûr, n'ont pas existé. Soit ils sont des inventions du graveur qui trouvait le jardin trop pauvre, soit le créateur du jardin les avait en projet et n'a pas eu le temps de les faire réaliser, soit encore ils ont disparus depuis, ce qui est très possible pour des objets relativement fragiles, en tôle peinte comme l'obélisque ou en bois comme le pont, mais qui semble plus invraisemblable pour le tombeau par exemple qui apparaît sur les gravures comme un édifice en pierre, massif ; et dont on suppose qu'il aurait laissé au minimum des fondations dans le terrain.

Ces gravures sont d'une facture curieuse. Elles opposent souvent un dessin architectural sec et la plupart du temps aplati par la vue en géométral (l'élévation), et une végétation beaucoup plus réaliste, mieux définie dans les détails, alors que le thème principal de chaque image se rapporte plutôt aux fabriques qui sont les objets du jardin et qui constituent le titre de chaque planche.

La représentation est presque naïve et l'échelle souvent difficile à appréhender.

Il n'y a que peu de représentation spatiale. Seuls les objets du jardins sont à l'honneur, et le jardin pourrait ne paraître être qu'une suite hétéroclite de fabriques que l'on peut repérer sur un plan qui ouvre le cahier. Quelques lieux donnent plus précisément une impression d'espace. Il s'agit de la grotte d'entrée du jardin et d'une des planches qui représente la colonne brisée. (Fig. 2.2 a et b)

2.4.1 UN CAS PARTICULIER : LE PLAN DU JARDIN.

En ouverture du cahier (planche 2) se trouve un plan du Désert de Retz (Fig. 2.3), dont le graveur nous dit qu'il a été « *levé sur le lieu même par M de Monville en juin 1785* ». – François-Nicolas-Henri Racine du Jonquoy, sieur de Monville et de Thuit (vers 1734 – Paris 1797) est le concepteur propriétaire du Désert de Retz. Le cas de cette planche est très intéressant pour nous. Dans un travail sur ce jardin, j'avais montré il y a

quelques années ³² l'impossibilité de reporter ce plan dans le fond de plan actuel. En effet, pour rendre comparables différents plans du jardin qui existent aux différentes époques de son occupation, j'avais voulu tous les transcrire à la même échelle (1/2000) sur un fond de plan actuel issu du cadastre national. Ce document initial donnait notamment le relief par des courbes de niveaux, ce qui n'existait sur aucun autre plan connu. Cette manipulation avait par ailleurs l'avantage de remettre le plan de Le Rouge dans une géométrie « juste », puisque son fond de plan ne correspond pas à celui de notre époque, mais surtout de voir le jardin dans son environnement pour décrire leurs relations. Tous les plans ont été simples à transcrire – 1776, 1811, 1939... – sauf celui de 1785. Il s'est avéré que Le Rouge pour pouvoir loger tous les objets du jardin et tous les espaces qui les accompagnent, a été obligé de réduire l'échelle de la représentation. C'est ainsi que sur mon plan la forêt de Marly et les tailles d'Herbelay sont bien au 1/2000, mais que l'intérieur de l'enceinte du Désert est dessiné environ au 1/4000 (Fig. 2.4 a et b). Les arbres sont plus petits pour que le cloisonnement entre les scènes du jardin soit vraisemblable et que les taillis ne se réduisent pas à un simple alignement.

Le Rouge a été obligé de tricher les dimensions des espaces pour faire entrer la totalité du jardin dans son fond de plan qui, s'il est géométriquement faux doit être juste pour ce qui concerne la contenance du jardin notée précisément en légende du plan. Le Rouge en effet, dans un autre cahier, se présente comme « *Ingénieur Géographe du Roi* », il ne pouvait donc pas se permettre de faire paraître des documents avec des indications fausses sur les surfaces des terrains. On sait en outre que l'espace disponible n'était pas plus grand que ce qui est représenté sur ce plan. En effet les limites du jardin sont très facilement détectables aujourd'hui sur le terrain, et par ailleurs à la fin du XVIII^e siècle, le plan de la gravure de Le Rouge est reporté sur la carte des Chasses du Roi sans paraître s'étendre au delà des limites actuelles. (Fig. 2.5) Le plan de Le Rouge donc, qui ne montre pas ce qui entoure le Désert, qui le présente comme une île sur une mer blanche s'étendant jusqu'à l'horizon, est bien cependant un plan réaliste du territoire.

L'ensemble de ces informations nous fait dire que Le propriétaire du Désert a miniaturisé toutes ses interventions, et ce sans doute pour une raison principale qui est liée au rapport de dimensions qu'il voulait installer entre le visiteur et la colonne brisée d'une part ; et entre la colonne et le

³² Philippe Hilaire, Le Désert de Retz, mémoire de fin d'études pour l'obtention du titre de Paysagiste dplg. École Nationale Supérieure du Paysage à Versailles. 1986.

reste du jardin d'autre part. La colonne brisée qui est la principale fabrique du jardin doit sidérer le visiteur dès l'entrée. Son état de ruine (ou d'ébauche, et l'on peut souligner cette similitude d'apparence entre deux états aussi différents et même contradictoires d'un même objet, mais j'y reviendrai) doit laisser l'imagination entreprendre sa reconstruction ou sa construction complète. (Fig. 2.6)

Le plan de Le Rouge présente le Désert de Retz comme un isolat, sans contexte – le plan est montré découpé dans le vide sans notation de ce qui entoure le jardin. Il manipule par cette omission les dimensions réelles du jardin qui seraient apparues par contraste si la forêt et les prairies avoisinantes avaient été notées sur le plan. Il omet le relief, alors que sur d'autres lieux, d'autres documents de la même époque – ou même antérieurs – ont déjà des conventions pour le représenter, ne serait-ce que par un système d'ombres qui marque les changements importants d'altimétrie. Le site, déjà à l'écart dans un repli de la vallée du ru de Buzot, a été conforté dans cette position de monde isolé et clos sur lui-même par la création du jardin. Ou plutôt le jardin a utilisé ce caractère initial pour servir la démonstration de son créateur.

Pour conforter cette hypothèse de l'écart et de la miniaturisation, on peut examiner un des rares témoignages de l'époque que nous ayons. Thomas Blaikie dont nous verrons plus loin le caractère critique avait en effet formulé l'avis suivant sur le jardin :

L'ensemble du parc était un labyrinthe de sentiers plutôt étroits et tortueux, sans former beaucoup de sites agréables, l'entrée était une sorte d'arc de triomphe de bâtiments gothiques, et à gauche sur un terrain en pente il y avait un petit temple dans le goût dorique, la tour en formait un autre, mais trop entassés. ³³

« Sans former beaucoup de paysages agréables » est instructif pour nous. En effet si une autre vue pittoresque comme celle qui réunit le temple de Pan et la colonne avait été observée par Blaikie, il n'aurait pas manqué de nous en faire part, ne serait-ce que pour la qualifier négativement. Blaikie nous renseigne en outre sur les dimensions réduites du Désert qui a dû être morcelé en un labyrinthe d'allées étroites pour accueillir toutes les compositions de Monsieur de Monville.

³³ Thomas Blaikie, Sur les terres d'un jardinier, journal de voyages 1775 1792, Besançon, éditions de l'imprimeur, 1997. p. 262. Dans d'autres traductions ou transcriptions on note « sans former beaucoup de paysages agréables » au lieu de « sites agréables ».

Ce plan de Le Rouge, pour finir, n'a donc pas d'intentions sur la représentation de l'espace du jardin. Mieux, il dissimule volontairement le rapport de dimension avec la forêt qui l'entoure pour réserver la sidération de l'entrée dans le jardin pour l'expérience physique et empêcher toute anticipation. En effet sur les gravures du cahier, la colonne n'apparaît pas comme un édifice démesuré, on ne peut pas soupçonner l'effet de sa masse en même temps que celui produit immédiatement par le trouble induit par le décalage entre « colonne », qui est identifiable dès l'entrée du jardin et « tour habitée », qui est également compréhensible immédiatement par la présence des fenêtres et des portes du rez-de-chaussée. (Fig. 2.7 et 2.8)

Le plan ne peut donc être regardé que comme un simple repérage de la situation des objets les uns par rapport aux autres. Il fonctionnerait donc comme un document que l'on consulte avant la visite. ³⁴

2.4.2 LES AUTRES PLANCHES DU CAHIER.

Si le plan ne rend compte que très partiellement de l'ambiance du jardin, les autres planches du cahier, donnent-elles des indications sur l'effet produit par la succession des espaces dans le jardin ?

Pour faire une hypothèse sur ce point on peut comparer les gravures et leur ordre dans le cahier avec une lettre du propriétaire du Désert qui décrit le parcours du jardin pour une visiteuse anonyme. ³⁵ La visite commence, après la description de la traversée de la forêt de Marly, par la grotte qui s'adosse au mur de clôture.

« Cette grotte, composée de rochers naturels, que j'espère vous trouverez aussi convenablement rapportés que ceux de Monceaux, n'est pas sans rappeler à certains, Madame, les blocs rocheux qui se

³⁴ D'autres hypothèses sont possibles dont les plus connues tentent de retrouver les intentions du propriétaire du jardin. Par exemple celle d'une composition cachée dans le plan développée par Michel Dach in Le désert de Retz à la lumière d'un angle particulier, Rocquencourt, Michel Dach, 1995 ; ou celle finalement assez proche, quoique peu développée, d'une composition qui met en scène un parcours initiatique lié au monde de la franc-maçonnerie que Monville fréquentait. On en trouve la trace dans Anthony Vidler, Architecture of the lodges ; ritual forms and associational life in the late enlightenment, in Oppositions N° 5, Cambridge Ma, MIT Press, Summer 1976. p. 75 sqq.

³⁵ Racine de Monville, in Cent Jardins à Paris et en Île-de-France. Paris, Délégation à l'action artistique de la ville de Paris, 1992. p. 163 à 166

trouvaient dans le massif de la Grande Chartreuse. Entourée de mélèzes, et d'arbres au sombre feuillage, les rochers sont disposés pour frapper l'imagination et marquer votre passage dans un autre monde, celui qu'il m'a plu d'imaginer hier et de vous faire découvrir aujourd'hui. »

Tout de suite après cette description de la grotte, Racine de Monville demande que l'on s'arrête pour admirer la vue vers sa « *toute dernière création : la colonne qui [lui] sert depuis peu de maison d'habitation.* », non pas pour ensuite se diriger vers elle, mais au contraire s'en éloigner pour voir la pyramide glacière et l'église ruinée. La colonne ne sera visitée que plus tard. Sans aller plus loin dans la suite de la visite, on comprend bien le dessein de Monville. Sidérer le visiteur et le laisser languir avant de venir dans la colonne.

Les planches du cahier de Le Rouge, quant à elles, ne montrent pas cette intention de faire se succéder en un ordre défini la visite du jardin. À la suite du plan, on trouve la grotte d'entrée, puis plusieurs planches sur la colonne, puis sur la maison chinoise et son jardin entre lesquelles viennent s'intercaler d'autres fabriques comme le tombeau ou l'église gothique et l'autel ruiné. La pyramide glacière n'arrive qu'à la planche numérotée 26. On le voit il n'y a pas de volonté didactique dans la succession des gravures du cahier. Le graveur ne propose donc pas au sens propre du terme un parcours dans le jardin, mais plutôt une collection de ses objets et de ses vues les plus remarquables.

L'analyse de cette séquence du jardin au regard d'une description « littéraire » montre comment la scénographie de l'entrée intègre rapidement les nouvelles idées du siècle, notamment en ce qui concerne le paysage de la montagne. En 1785, la montagne est tout juste un paysage, et un paysage qui va devenir sublime pour faire naître en nous ce délicieux sentiment de l'effroi. Plus tard, il deviendra pittoresque. C'est seulement en 1729 (ou 1732 suivant les auteurs auxquels on se réfère) que le poème « *Die Alpen* » est publié par le poète botaniste suisse Albrecht von Haller avec une première traduction en français en 1749. En 1786, la première ascension du Mont-Blanc est réalisée mais c'est seulement l'année suivante que cette nouvelle forme de tourisme prendra toute sa valeur avec l'ascension de H. B. de Saussure. Celle-ci consacre la découverte d'un nouveau paysage en lieu et place de ce qui n'était considéré jusqu'alors

que comme un « *affreux pays* » comme le dit Montesquieu traversant les Alpes pour se rendre en Autriche. ³⁶

En 1785 donc, la grotte du Désert n'était sans doute pas tout à fait un objet pittoresque et les plantations sombres et denses qui l'accompagnaient, l'obligation pour le visiteur de passer à l'intérieur et l'accueil par des Faunes en tôle peinte « *plus grands que nature* », devaient faire basculer le sentiment vers la crainte ou même l'horreur, mais une horreur délicate bien sûr. On est bien plus là du côté du divin marquis que du côté du hameau de Marie-Antoinette à Versailles.

Mais les gravures de Le Rouge ne montrent pas la manière dont la fabrique était perçue. Et pourtant, pour nous, cette planche est la plus « réaliste ». Elle l'est surtout par contraste avec les autres qui toutes ne cherchent pas l'illusion spatiale mais plutôt la description. Ici, c'est manifestement l'ambiance que le graveur a voulu rendre. (Fig. 2.9 a et b)

2.4.3 L'ÉCHELLE, LE PARCOURS ET LE SENTIMENT.

Une gravure d'Alexandre de Laborde (Fig. 2 10), extraite de sa « *Description des nouveaux jardins de la France et de ses anciens châteaux* », nous montre la colonne comme un banal objet décoratif sans intentions spatiale qui l'accompagne. La vue en est arrêtée et le libre parcours ne peut pas exister dans ce tableau à la perspective frontale, qui montre des allées trop larges et un effet décoratif donné par le végétal qui nous propulse directement dans le XIX^e siècle. Nous sommes en 1802, la fête révolutionnaire est bien terminée.

Regardons maintenant comment la position relative du visiteur par rapport à l'objet modifie sa perception de l'objet, et comment une ou des miniaturisations de l'espace ou des objets ou des deux, suivant les cas, travaillent cette perception à l'insu du visiteur.

Pour comprendre cette proposition il nous faut faire un détour par une remarque de Carmontelle tentant de se justifier sur la composition du parc Monceau qu'il venait de terminer en 1779 pour le duc d'Orléans, et que Thomas Blaikie, jardinier écossais du même duc, avait critiqué.

³⁶ Sur cette invention du paysage de la montagne on lira A; Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997. Coll. Bibliothèque des sciences humaines. p. 83 sqq.

*Ce jardin ayant excité la curiosité de beaucoup de personnes et même des étrangers, bien des gens l'ont jugé d'abord à son désavantage en le voyant extérieurement. En le parcourant on a reconnu que les objets étant vus dans une distance proportionnée, faisaient un meilleur effet et paraissaient plus grands, n'étant plus comparés à l'immensité.*³⁷

2.4.3.1 De nouveau le parcours.

Avant d'examiner les rapports existants entre la *distance proportionnée* à laquelle un objet doit être vu et les représentations du Désert de Retz par Le Rouge, on peut faire ici une remarque annexe sur la citation de Carmontelle.

Carmontelle nous enjoint bien l'ordre ici de parcourir le jardin. Il critique implicitement Blaikie (*et même des étrangers*) auquel il reproche de n'avoir pas compris le jardin. On sent ici ce qui est en jeu pour Carmontelle en opposant la vue « extérieure » au jardin et la variation des points de vue qui se produit en le « parcourant ». C'est le sens donné au jardin par l'expérimentation physique et non pas la contemplation d'une suite de vues « arrêtées » que l'on découvre les unes après les autres, sans enchaînement de parcours entre chaque, sans organisation du passage d'un tableau à l'autre, sans travail sur les échelles relatives des différentes scènes ; comme si, en quelque sorte, elles étaient prêtes à l'emploi sans travail d'accommodation et d'articulation réalisé par l'imagination du visiteur alliée à l'art du jardinier : comme si le visiteur n'avait qu'à être passif. Dans une autre partie de son texte il dit même que lorsque l'on a jugé le jardin de Monceau trop encombré par des objets c'est que l'on a pas voulu attendre que les arbres poussent pour cloisonner l'espace et il ajoute :

*On en juge de même encore dans l'hiver, en voyant tous les objets qui le composent [le jardin] les uns sur les autres, comme des estampes que l'on regarderait ensemble au travers du papier.*³⁸

Non seulement les scènes du jardin ne doivent pas être vues « arrêtées » mais encore il faut organiser les passages de l'une à l'autre et la confrontation non voulue de deux scènes détruit pour partie l'effet du jardin.

³⁷ Louis Carrogis dit Carmontelle, *Jardin de Monceau près de Paris*, Paris, 1779.

³⁸ Louis Carrogis dit Carmontelle. Ibid.

2.4.3.2 La « distance proportionnée » de Carmontelle.

Cette « *distance proportionnée* » que l'on trouve dans le texte de Carmontelle est bien étrange pour nos compréhensions actuelles. E. Kant dans l'analytique du sublime nous aide à entrevoir ce dont il est question.

*Qu'un Quantum soit saisi intuitivement par l'imagination afin de pouvoir servir de mesure ou d'unité dans une évaluation de la grandeur par des nombres, cela nécessite deux opérations de cette faculté : l'appréhension (apprehensio) et la compréhension (comprehensio æsthetica). L'appréhension ne pose pas de problème, car avec elle on peut aller jusqu'à l'infini ; mais la compréhension devient toujours plus difficile à mesure que l'appréhension progresse, et elle parvient vite à son maximum, c'est à dire à la mesure esthétique fondamentale la plus grande dans l'évaluation de la grandeur. En effet, lorsque l'appréhension en arrive au point où les premières représentations partielles de l'intuition sensible à avoir été saisies commencent à s'estomper dans l'imagination tandis que celle-ci progresse dans l'appréhension d'autres représentations, la compréhension en perd autant d'un côté qu'elle n'en gagne de l'autre ; il y a ainsi dans la compréhension un maximum que l'imagination ne peut dépasser.*³⁹

E. Kant ajoute ensuite un exemple tiré d'un texte de l'égyptologue Nicolas Savary et nous dit que pour ressentir toute l'émotion possible des pyramides il ne faut en être ni trop près ni trop loin. De trop loin les détails disparaissent et « *leur représentation reste sans effet sur le jugement esthétique du sujet* ».

De trop près :

*L'œil a besoin d'un certain temps pour parvenir à une appréhension complète de la base jusqu'au sommet. [Dans ce deuxième cas de figure Kant nous explique que] l'appréhension continuant son investigation au long de la découverte de l'édifice, la compréhension, limitée par nature, perd autant d'information qu'elle en gagne et n'est ainsi jamais complète. Il termine le passage précisant que cette situation de dépassement de la compréhension provoque chez le spectateur un « désarroi » ou « une sorte d'embarras » et que dans l'effort pour repousser ses limites l'imagination « retombe en elle-même, mais est ainsi transposée en une satisfaction émouvante.*⁴⁰

³⁹ Emmanuel Kant, Critique de la faculté de juger, (1790) Paris, Gallimard, 1985. Coll. Folio-essais. p. 191. § 26.

⁴⁰ Ibidem p. 192.

On peut comprendre, avec l'ensemble de ce passage, ce que Carmontelle entendait par distance proportionnée. C'est sans doute la distance à laquelle l'objet se montre dans sa totalité pour que l'appréhension en soit facilitée et donc la compréhension possible dans son entier. De trop loin l'objet – pour nous la fabrique de jardin – n'apparaît que comme une ponctuation dans un paysage. Il permet à l'œil de se fixer en un point qui n'a pas besoin d'être détaillé mais qui pourtant est nécessaire pour que la vue s'organise et que le tableau soit complet. À l'inverse, de trop près, les objets du jardin deviennent énormes dans le champ visuel, et ce surtout si on a pris la précaution de dissimuler l'objet derrière un contournement de bosquet par exemple ou dans des situations de domination du lieu d'où on peut l'observer.

La surprise de la découverte augmentant la sidération provoque ce sentiment de désarroi que décrit Kant, mais encore faut-il que l'objet lui-même soit apte à dépasser la compréhension. C'était le cas de la montagne avant qu'elle ne soit conquise par le pied de l'alpiniste puis l'art du dessinateur. C'est ce qui permettait à la grotte du Désert de Retz d'être encore pour un temps un objet de terreur. Mais c'est avec la ruine que le jardin allait devenir le lieu de l'expérience du sublime, celle qui fait trembler mais qui au fond tente toujours le visiteur par le dépassement du quotidien qu'elle propose et par cette difficulté qu'elle nous impose de faire élever encore nos capacités de compréhension. On le comprend alors, le sentiment du sublime ne pouvait qu'être passager, et c'est une autre dimension, plus pittoresque qui deviendra la norme du regard. La montagne, pour nous, n'est plus objet de frayeur dans ses représentations, elle est apprivoisée par les représentations qui en ont fait un objet banal qui orne nos calendriers des postes depuis longtemps. Les objets destinés à dépasser l'homme sont toujours incomplets. C'est cette incomplétude qui donne le sentiment de la crainte de l'inconnu. Elle donne aussi l'indication d'une dimension supérieure à l'humanité en même temps qu'un plaisir par la « *satisfaction émouvante* » de Kant ou le *delight* de Burke.⁴¹ Si le texte de Kant ne date que de 1790 et la fin de la construction du Désert de 1785, nous ne sommes pas pour autant dans l'anachronisme. Le texte de Burke qui théorise le sublime date quant à lui de 1757, et la traduction en français par l'abbé des François de 1765.

⁴¹ Edmund Burke, Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau. Avant propos traduction et notes par Baldine Saint Girons. Paris, Vrin, 1990. p. 76 sqq.

Dans la première partie (I IV) De l'opposition du délice et du plaisir, Burke définit une sorte de plaisir relatif dont la cause peut être une privation et qu'il appelle délice (*delight*) pour l'opposer au plaisir. Il précise ici sa pensée en un passage ajouté pour l'édition de 1759 à la suite de critiques formulées sur le premier texte par l'auteur dramatique Arthur Murphy.

Carmontelle voulait qu'à la découverte, sur le cheminement, ses objets parussent plus grands, étant vus dans leur espace propre sans référence à une « immensité » extérieure à la scène considérée. Dans ce cadre, « *plus grands* » pose un problème. Veut-il dire plus grands que nature comme les faunes de Retz, ou plus grands que ce que Blaikie a vu dans de mauvaises conditions et qui lui font critiquer le jardin ?

Mon analyse de ce que peut être la distance proportionnée, laquelle cherche à montrer les objets du jardin de Monceau, et qui n'est certainement pas de cet ordre sublime que définissent Burke et Kant, m'incite à pencher pour la seconde hypothèse. C'est cette différence entre une vue pittoresque et une vue qui serait sublime, mais dont on ne sait pas comment elle pourrait être en même temps descriptive, qui apparaît de façon assez trouble dans un dessin du Désert de Retz attribué à Carmontelle qui, quoique présentant un aspect tourmenté et accentuant l'effet décheté du haut de la colonne, offre néanmoins une vue simultanée de deux fabriques principales du jardin – la colonne et le temple de Pan – et rend inopérante la volonté d'en faire un irreprésentable. (Fig. 2.11)

2.4.3.3 L'isolement sublime.

Dans mon travail de 1986 j'avais montré, par une série de coupes qui traversaient le jardin pour montrer ses rapports avec le site géographique, comment le Désert était effectivement un isolat dans la vallée du ru de Buzot. À quelque endroit où l'on se place dans le plan de 1785, ces coupes nous montrent que les vues ont toujours pour horizon une lisière forestière proche, ou s'étendent à l'infini au dessus des masses boisées qui entourent le jardin lorsque l'on tente d'échapper à l'enfermement en montant dans ses parties hautes. Cette constatation m'avait fait déduire qu'il y avait là une volonté du concepteur de fermer son domaine à l'extérieur. Seule la vue depuis le haut de la colonne brisée qui contient les appartements les plus privés de M. de Monville permet d'échapper à cet enfermement. De cet emplacement qui devient lieu – le lieu propre de l'échappée du jardin : son belvédère – le propriétaire signifie sa domination du monde mais peut-être aussi son interrogation du monde. Depuis ce lieu aucune découverte pittoresque d'un paysage champêtre arrangé pour faire une vue n'est possible, on y trouve la seule confirmation de l'isolement forestier du désert. La vue s'étend à l'infini sur le dessus des frondaisons ou est arrêtée par une lisière. Le jardin devient ainsi un centre, une répétition archétypale du lieu saint, celui qui est fermé, qui est à la fois antre mystérieuse mais aussi refuge. G. Durand développant une progression depuis la demeure jusqu'au

lieu sacré nous fait remarquer l'analogie et la convergence au plan symbolique entre le paysage naturel et la féminité. Il conclut par ces termes :

*C'est pour ces raisons utérines que ce qui sacralise avant tout un lieu c'est sa fermeture : îles au symbolisme amniotique, ou encore forêt dont l'horizon se clôt sur lui-même. La forêt est centre d'intimité comme peut l'être la maison, la grotte ou la cathédrale. Le paysage clos de la sylve est constitutif du lieu sacré. Tout lieu sacré commence par le « bois sacré ». Le lieu sacré est bien une cosmisation, plus large que le microcosme de la demeure, de l'archétype de l'intimité fémininoïde.*⁴²

On peut se souvenir à ce moment du raisonnement d'une représentation d'un jardin circulaire par Molinos, (Fig. 2.12) daté de l'an VII de la révolution. J. Baltrusaitis note simplement à son propos, pour illustrer le temps qui a été nécessaire pour passer du jardin classique au jardin paysager, la survivance de formes anciennes, héritées du jardin classique et il décrit ce projet comme une « *nature libérée mise dans un cercle qui l'enferme comme dans un écrin.* »⁴³ L'auteur voit, dans cette figure parfaite, l'opposition du dessin libre – d'une nature libérée du carcan de la géométrie – et du cadre rigide du cercle. À la lumière de ce que j'ai dit sur le désert de Retz et des analyses de G. Durand, il me semble maintenant possible de regarder cette figure comme l'illustration de la perfection symbolique du jardin comme lieu sacré, centre du monde et isolé du monde, enfermé comme le désert de Le Rouge dans son dessin sur la page vierge de la gravure. Paradis fermé par le mur, fermé par le cercle, fermé dans son isolement sublime.⁴⁴

À l'exercice rhétorique de Molinos, l'écho en grandeur réelle du Désert de Retz répond par une tentative d'isolement, mais contraint aussi par un objectif de perception. Au Désert de Retz cet enfermement était rendu obligatoire pour que la sidération par la colonne fonctionnât correctement. M. de Monville avait absolument besoin de ce même isolement que nous voyons sur le plan de Molinos. Aucune référence d'échelle ne devait être perceptible, au moins depuis la partie haute du jardin, entre l'entrée et la

⁴² Gilbert Durand, Op. Cit. p. 281.

⁴³ Jurgis Baltrusaitis, *Aberrations, Essai sur la légende des formes*, Paris, Flammarion, 1983. p. 128.

⁴⁴ Prolongeant les travaux de G. Bachelard et de René Guénon, G. Durand note par ailleurs l'existence de deux formes archétypales de la fermeture de l'espace : une forme carrée qui est celle de la ville, de la forteresse, mais aussi et d'abord celle de la Jérusalem céleste, et une forme circulaire qui est celle du paradis, du jardin d'Éden. Op. Cit. p. 190 et 283.

colonne. Il y avait également la nécessité de trancher avec le monde extérieur. La grotte rituellement lieu de passage et d'apprentissage remplissait cet office. Une fois sidéré par l'infinie grandeur suggérée de la colonne, le visiteur pouvait aller et venir dans le jardin et découvrir d'autres objets plus communs en taille, très exotiques et charmants comme la maison chinoise et son jardin, ou même redécouvrir la colonne dans une vue lointaine, comme une fabrique ordinaire. Mais dans ce libre parcours, jamais il ne pouvait s'extraire de l'isolement qui le contenait.

Le jardin, par cette clôture imaginaire prenait alors une dimension infinie. Monde clos, isolé du monde par la grotte d'entrée, isolé du monde par sa composition dans un site propice, regroupant la connaissance du monde, il est une totalité du monde. Cette fermeture de l'espace du monde miniaturisé du jardin n'est pas synonyme d'arrêt. Au contraire, le jardin empêche l'arrêt du visiteur. Les scènes du jardin ne sont là que pour stimuler son imagination, permettre sa projection dans d'autres mondes.

« la nature « immense » ne s'appréhende et ne s'exprime que gullivérisée, que réduite – ou induite! – à un élément allusif qui la résume et ainsi la concentre, la transforme en une substance intime. ⁴⁵

G. Durand explore dans ce passage les « *structures mystiques de l'imaginaire* », la relation individuelle qui s'établit entre la nature et le sujet humain. La quête mystique de la connaissance de sa destinée conduit l'homme à s'approprier la nature dans un mouvement de miniaturisation pour que son appréhension en soit possible. Mais ce faisant il produit un objet support de l'imagination qui va enrichir en le déformant l'objet représenté dans la miniaturisation, elle-même déjà interprétative de la nature. C'est une des qualités du jardin que de proposer une articulation intermédiaire entre le sujet et la nature inimaginable en tant que telle. L'objet miniaturisé est agrandi par l'imagination.

Je reviendrai plus loin sur ce concept de la miniaturisation pour montrer quel rôle majeur il joue dans la constitution du jardin, de tous les jardins cette fois, ceux-ci étant regardés comme des espaces qui nient le réel en même temps qu'ils intègrent des usages : espaces aux échelles multiples. Mais avant d'en venir là d'autres composantes des gravures de Le Rouge peuvent être décrites pour en comprendre le jeu et le rapport avec l'espace du Désert de Retz.

45 G. Durand Op. Cit. p. 319.

2.4.3.4 Les limites du jardin, les limites dans le jardin

Dès maintenant, avec cette idée que la miniaturisation du monde dans le jardin sera un élément important de la compréhension du projet, l'interrogation sur les limites s'impose. Comment les limites du jardin, cet objet de transition qui interprète et construit à la fois le monde, vont-elles disparaître en tant que telles, pour que l'objet physique réel produit par la miniaturisation, lié à un contexte : à un extérieur de l'œuvre, soit en même temps objet et miniature de l'objet ? Il ne s'agit pas dans le jardin de juxtaposer un objet qui pourrait être une miniature dans un espace réel à l'échelle de l'usage. Il s'agit bien que l'espace soit en même temps, c'est à dire au même instant, dans ce temps sans durée que j'ai identifié plus haut comme étant celui de la saisie du monde ; l'espace et l'image de l'espace, le lieu propre de l'expérience physique de l'espace et celui de sa représentation intime au moment de l'expérience : le paysage du jardin.

Pour reprendre le déroulement du regard porté sur les gravure de Le Rouge, on voit bien dans l'exemple du plan représenté du désert par le graveur, que l'espace du jardin est clos par le mur qui l'entoure certes, mais surtout par le blanc du papier qui fait un vide autour. Le monde extérieur au jardin n'existe pas. J'ai montré plus haut que le graveur avait un problème technique à résoudre, et que la représentation de l'environnement du désert aurait inmanquablement fait apparaître la rupture d'échelle entre l'intérieur et l'extérieur. J'ai alors mis en évidence le jeu sur les dimensions représentées à l'intérieur du jardin. Mais cette explication seule pour le plan isolé de son contexte ne rend pas compte d'intentions supposées du graveur et du concepteur.

Mon opinion est que le graveur avait très bien compris le fonctionnement de ce jardin. En effet dans un autre de ses cahiers – antérieur à celui consacré au désert puisqu'il est daté de 1779 – il décrit en une planche la manière de constituer une limite opaque en mélangeant des végétaux. (Fig. 2.13 a et b)

Tableau de la plantation générale de tous les arbres, arbrisseaux, et sous-arbrisseaux existants en France qui supportent nos hivers, rangés sur six lignes en amphithéâtre pour désigner la hauteur de leur accroissement naturel, placés de façon qu'on y trouve la différence des figures de leurs feuilles, leurs couleurs, savoir verd-foncé, verd clair, verd de mer, ou blanches dessous, les toujours verts ; ces différentes

nuances sont opposées autant qu'il est possible, aussi les jardins modernes demandent ils que tout y soit varié. ⁴⁶

Suivent quatre planches de tableaux donnant la liste des végétaux connus pour leur usage dans les jardins. Ces tableaux ne semblent pas donner un autre ordre que celui de la hauteur des végétaux et l'on trouve donc classés dans l'ordre suivant :

Les plus grands arbres, les grands arbres, les arbres de moyenne grandeur, les plus grands arbrisseaux, les arbrisseaux, les arbrisseaux sous arbrisseaux et enfin les arbrisseaux grimpants pour couvrir des tonnelles. ⁴⁷

La problématique des limites, que ce soit les limites du jardin ou les limites entre les espaces d'un jardin et les manières de passer d'un espace à l'autre était une des principales préoccupations de l'époque. Entre les espaces du jardin, dans les jardins classiques de l'époque précédente (en France au moins), le passage d'une scène à l'autre – d'un bosquet à un autre – ne posait pas le même genre de problème. En effet on devait sortir d'une salle de verdure avant d'entrer dans la suivante et passer alors par le cadre général du jardin qui changeait tant les échelles de perception que c'est une rupture qui s'installait entre les différents espaces. Cette coupure radicale dans les échelles était le plus souvent accompagnée par un changement de thème, une composition de l'espace différente, une orientation différente, des paramètres qui contribuaient à organiser le passage d'un lieu à l'autre.

Ne composant plus les jardins comme une suite de cabinets de verdure ou de bosquets, isolés les uns des autres mais reliés aussi par une trame géométrique et narrative, mais cherchant la variété des textures et des points de vue dans une unité formelle à l'imitation de la nature, le concepteur du jardin anglo-chinois se devait de penser un enchaînement de scène à scène dans le jardin.

Lorsque plusieurs scènes pouvaient être vues en même temps, Thomas Blaikie, nous l'avons vu plus haut, a d'ailleurs reproché à Carmontelle dans la création du parc Monceau pour le duc d'Orléans, le fait que l'on voyait les scènes les unes sur les autres comme à travers des calques, le jeu de passage de l'une à l'autre ne fonctionnait plus comme

⁴⁶ Le Rouge, VII Cahier des jardins anglo-chinois, 1779.

⁴⁷ Ibidem

une succession de lieux. C'est alors l'ensemble du jardin qui perdait de sa qualité puisque la variété des points de vue était potentiellement diminuée, et donc aussi la liberté du visiteur.

Dans *Coup d'œil sur Belœil* (1781), le Prince de Ligne précise par exemple à propos de l'entrée dans le désert de Retz que « [...] cette première scène mène à d'autres qu'on ne découvre jamais à la fois. »⁴⁸

La création d'un univers comme fragment autonome qui dit la totalité du monde était encore liée à une autre référence. Dans le siècle précédent le poète Milton avait écrit un long poème épique: *Paradise Lost* qui fut traduit par l'abbé Delille qui lui aussi s'intéressait au jardin.

Dans le texte de Milton la limite du paradis est décrite lorsque Satan tente d'y pénétrer.

*Toutefois, poursuivant sa course menaçante,
Jusqu'aux plaines d'Éden Satan s'est avancé.
Il regarde ; et, dans l'air doucement exhaussé,
De près, s'offre à ses yeux un coteau que couronnent
De leurs rameaux touffus les bois qui l'environnent.
De ce mont chevelu les arbrisseaux nombreux
Épaississent partout les taillis ténébreux ;
Et leur richesse inculte, et leur luxe sauvage,
De l'enceinte sacrée interdit le passage.
Plus haut, le frêne altier, le cèdre oriental,
Le palmier élancé, le pin pyramidal,
De cette scène agreste, amphithéâtre sombre,
Montant de rang en rang, jetaient ombre sur ombre.
Au dessus, déployant leurs rameaux fastueux,
Un innombrable amas d'arbres majestueux
L'environnent partout d'un rempart de verdure :
Toutefois dominant cette immense clôture,
L'homme contemple au loin son empire nouveau*⁴⁹

Cette référence au paradis – constante dans les jardin puisque le mot même de jardin est un lointain cousin du perse « pardèz » : l'enclos⁵⁰ –

⁴⁸ Charles-Joseph (Prince) de Ligne, *Coup d'œil sur Belœil*, (1781), Paris, 1997, éditions de Paris. p. 111.

⁴⁹ John Milton, *Paradise lost*. Livre IV. Traduction de l'abbé Delille. Édition bilingue chez Furne, Paris, 1833. p. 249, Tome I.

nous renvoie toujours à un monde fermé. Les vers de Milton situent bien la référence au texte divin, tandis que les gravures de *Le Rouge* décrivent les moyens utilisables par le jardinier pour parvenir à cette clôture « naturelle ».

On sait la liberté qu'a prise Delille pour cette traduction,⁵¹ mais le fait que l'on y retrouve une description de la limite d'Éden aussi proche des planches de *Le Rouge* confirme bien que la limite du jardin est toujours une question importante puisqu'elle permet de traiter le passage d'un monde à un autre, et ce depuis l'origine même du jardin.

Contrairement à l'idée commune que l'on se fait du jardin « anglais » qui doit s'ouvrir sur la campagne environnante pour s'approprier ses paysages, on a l'impression que Monville souhaitait que son désert devînt un lieu reclus dans le fond du monde, un lieu qui concentrât toute l'expérience du monde en un seul mouvement infini.

2.4.3.5 *Le libertinage.*

M. de Monville était connu comme un libertin, on lui a d'ailleurs reproché ses fantaisies à « *l'élégance efféminée et étriquée* ». Rapportant une visite au grand hôtel de Monville situé alors rue d'Anjou à Paris et construit par Etienne-Louis Boullée (Paris 1728 – 1799) en 1763, Alan Braham nous fait part de la réaction de Mrs. Thrale. Considérant l'arrangement des pièces autant que le décor, elle déclare :

*Elle [la maison] semble faite pour les nécessités d'une écœurante luxure et est exécutée, j'imagine, sur le modèle de quelque retraite des empereurs romains.*⁵²

50 Pardèz signifie l'enclos. C'est lui qui donnera en grec paradéisos qui désigne le parc clos où se trouvent les bêtes sauvages et qui s'applique uniquement aux parcs royaux. La bible grecque l'emploie ensuite pour traduire le jardin, étymologiquement l'enclos, de la Genèse.

Robert historique de la langue française. p. 1422.

51 Pour le passage cité, le texte de J. Milton était celui-ci :

So on he fares, and to the borders comes / Of Eden, where delicious Paradise, / Now nearer, crowns with her inclosure green, / As with a rural mound, the champaign head / Of a steep wilderness, whose hairy sides / With thicket overgrown, grotesque and wild, / Access denied ; and over-head up grew / insuperable height of loftiest shade, / Cedar, and pine, and fir, and branching palm, / A sylvan scene ; and as the ranks ascend / Shade above shade, a woody theatre / Of stateliest view. Yet higher than their tops / the verdurous wall of Paradise up sprung : / With to our sire gave prospect large / into his nether empire neighbouring round : [...]

52 Alan Braham, *L'architecture des Lumières, de Soufflot à Ledoux*, Paris, Berger-Levrault , 1982.

Au désert, Le Rouge et Monville ont joué sur un imaginaire très littéraire. Ils s’amusent à évoquer Milton qui est la référence obligée à propos du jardin / paradis, mais, dans le même temps, ils utilisent la citation en illustrant presque littéralement une image majeure de la Genèse, elle-même « retournée » pour servir les desseins libertins du maître des lieux. En effet l’arrivée au désert se faisait par une suite de franchissements qui tous contribuaient à distraire le visiteur du monde réel. Traverser la forêt de Marly était encore se promener en un lieu repérable, le boisement étant balisé par les allées et les étoiles du domaine royal. Mais aller jusqu’au fond de la vallée du ru de Buzot, c’était traverser trois petites vallées transversalement et donc petit à petit perdre son orientation. Le temps de la traversée de la forêt est également important, le visiteur se trouve peu à peu immergé dans un monde connu mais pour autant étranger à lui-même : la forêt.

La forêt a déjà été identifiée comme un « démesurable »⁵³ et comme support puissant d’un imaginaire très fécond qui a longtemps terrorisé l’homme. Seuls les moines s’aventuraient en forêt pour la défricher et la rendre habitable, cultivée. La chasse aussi, au delà d’un souvenir anthropologique de la nécessité pour s’alimenter est sans doute devenue une sorte d’acte esthétique, de chorégraphie même avec la chasse à courre, qui permet de transposer la terreur, de l’apprivoiser, pour rendre la forêt fréquentable. On connaît le petit conte d’Italo Calvino qui décrit l’errance des chevaliers du roi Clodovée à la recherche de la capitale Arborebourg, dans une forêt inversée dont les racines s’élancent vers le ciel, et infinie, mais dans laquelle sa fille s’évade pour trouver une protection contre la reine qui complot.

Verveine n’arrivait pas à comprendre si elle était restée prisonnière du tronc du mûrier ou si, par les racines enfouies, elle était sortie de la ville jusque dans la forêt menaçante qui lui faisait peur [...] la forêt libre qui l’attirait tant...⁵⁴

⁵³ Le démesurable est un concept élaboré par Bernard Lassus qui représente un incommensurable suggéré, une dimension poétique de l’incommensurable de la nature détruit par l’exploration de la planète, et qui requiert de notre part une invention « verticale », dans les épaisseurs de notre imaginaire. L’idée sera développée plus loin à propos de la miniaturisation du jardin.

⁵⁴ Italo Calvino, *Forêt Racine Labyrinthe*, Illustrations de Bruno Mallart, Paris Seghers, 1991 Pour la trad.. Française. p. 34. La fable fait également penser à Pyrame et Thisbé pour qui le mûrier aux fruits blancs devait être le lieu de leur union et de leur liberté retrouvée. Ici le même arbre est celui de la fuite et de la liberté cette fois accomplie.

La forêt emprisonne mais libère aussi en offrant un asile. Gianbattista Vico, en 1744 élucide l'origine de la pensée humaine. Il place les « géants », descendants de Noé qui ont perdu leur humanité, dans une forêt si dense et complète qu'ils ne voient jamais le ciel jusqu'au jour du tonnerre qui ouvre une clarté dans le toit végétal, d'où ils inféreront, comme une première idée humaine, l'existence d'un dieu tout puissant retiré dans sa demeure céleste.

En s'abattant sur la tête des géants, ce premier éclair signalait un impératif supérieur au delà de la forêt close. Seule sa violence terrifiante pouvait allumer la première étincelle de conscience humaine dans les esprits lourds des géants et les forcer ainsi à contenir leurs impulsions bestiales.

Les géants prirent connaissance de l'autorité divine de Jupiter, et les forêts ne suffirent plus à contenir leur conscience, née de la soumission à un ordre extérieur, à un père qui communiquait par signes célestes. La nature entière devint inquiétante.

[car ils croyaient maintenant] que Jupiter s'imposait à eux par ces signes – signes qui étaient des paroles matérielles – et que la nature entière constituait le langage de Jupiter. ⁵⁵

Après le passage dans la forêt dont on voit bien maintenant la nécessité pour la mise en condition du visiteur, on entrait dans le Désert de Retz par la grotte. Côté forêt de Marly, sur une allée, on trouvait une porte à double battant en bois « décorée à pointes de diamants ». Cette ouverture ne donnait pas dans un parc mais dans une grotte sombre dont la sortie était éclairée par les torches que portaient deux faunes en tôle peinte, plus grands que nature. On reconnaît là une transposition libertine des chérubins à l'épée flamboyante qui furent placés par dieu auprès du jardin d'Éden pour en interdire l'accès à Adam et Ève après la chute du péché.

L'Éternel-Dieu dit : « voici l'homme devenu comme l'un de nous, en ce qu'il connaît le bien et le mal. Et maintenant, il pourrait étendre sa main et cueillir aussi du fruit de l'arbre de vie ; il en mangerait, et vivrait à jamais... » Et l'Éternel-Dieu le renvoya du jardin d'Éden, pour cultiver la terre d'où il avait été tiré. Ayant chassé l'homme, il posta en

⁵⁵ Gianbattista Vico, *La Science Nouvelle*, 1744. cité par Robert Harrison, in *Forêts, Essai sur l'imaginaire occidental*, Paris, Flammarion, 1992 pour la traduction française. Coll. Champs, p. 23.

*avant du jardin d'Éden les chérubins, avec la lame de l'épée flamboyante, pour garder les abords de l'arbre de vie.*⁵⁶

Que dans sa sortie de l'ombre vers la clarté l'homme soit guidé par la lumière portée par des faunes, voilà qui constitue une image assez sidérante, que la découverte de la colonne va bientôt accompagner.

Les limites du désert sont boisées dans toutes leurs parties, l'accès par la grotte n'est pas ordinaire, la mise en scène de l'accueil du visiteur est volontairement sidérante. Le parcours dans le jardin est varié et infini, le plan des étages de la colonne, malgré sa forme, ne conduit jamais à une fermeture, le trajet dans la colonne conduit inmanquablement vers le centre, vers le ciel qui inonde l'escalier central. Du labyrinthe au belvédère. L'ensemble, isolé et organisé comme un parcours sans fin, conduit le visiteur à une sorte d'errance continue qui empêche tout arrêt dans le jardin comme dans la colonne.

On est alors surpris, si l'on suit cette interprétation, de constater les similitudes entre le jardin et la description de l'arrivée au château de l'ogre des Apennins, dans *Histoire de Juliette* du marquis de Sade. Le texte de Sade est postérieur à la création du Désert, mais c'est toute une époque que l'on peut lire dans le jardin, le poème de Milton, les gravures de Le Rouge, et la littérature libertine.

[...] du sommet de cette montagne, nous aperçûmes des abîmes de plus de deux mille toises de profondeur, où nous dirigeait notre marche. Toute cette partie était enveloppée de bois si touffus, si prodigieusement épais, qu'à peine y voyait-on pour se conduire. Après avoir descendu à pic pendant près de trois heures, nous arrivâmes au bord d'un vaste étang. Sur une île située au milieu de cette eau se voyait le donjon du palais qui servait de retraite à notre guide ; la hauteur des murailles qui l'entouraient était cause qu'on en pouvait distinguer que le toit. (...). Montés dans la barque qui va les conduire au château, le groupe peut seulement se rendre compte de « l'affreux bassin » dans lequel ils sont. Le lac est entouré de « montagnes à perte de vue, dont les sommets et les flancs arides étaient couverts de pins, de mélèzes et de chênes verts. Il était impossible de rien voir de plus agreste et de plus sombre ; on se croyait au bout de l'univers. » Passant deux enceintes de murs épais, le groupe se trouve bientôt dans « un massif de bois si serré que nous crûmes impossible d'aller plus loin. Nous ne le pouvions effectivement plus, ce massif, formé

⁵⁶ Genèse, III-22 à III-24.

d'une haie vive, ne présentant que des pointes et n'offrant aucun passage. Dans son sein était la dernière enceinte du château ; elle avait dix pieds d'épaisseur. Le géant lève une pierre de taille énorme et que lui seul pouvait manier ; un escalier tortueux se présente ; la pierre se referme, et c'est par les entrailles de la terre que nous arrivons (toujours dans les ténèbres) au centre des caves de cette maison, desquelles nous remontons au moyen d'une ouverture défendue par une pierre semblable à celle dont nous venons de parler. ⁵⁷

Le Rouge avait bien compris la volonté de faire du désert un lieu clos, comme un jardin, mais qui soit ambivalent comme le libertinage. Le plan intérieur de la colonne renseigne aussi sur cette volonté du parcours et du mouvement. Toutes les pièces de la colonne communiquent entre elles, nulle part on ne peut s'arrêter, et la claustration est impossible. ⁵⁸ Ce constat est vrai pour chaque niveau de l'édifice, mais également sur un axe vertical puisque l'escalier central qui surgit de l'ombre de la terre par les sous-sol représentés sur la coupe (Fig. 2.14 a et b) est également infini par la verrière supérieure qui le baigne de lumière. On sait que la coupe de Le Rouge est fautive et que l'escalier ne descend sous le rez-de-chaussée que d'un niveau de caves voûtées pour permettre à un tunnel de relier la colonne et les communs situés plus loin dans une ferme, antérieure au désert mais qui fut transformée par de Monville. Ceci ne fait que conforter l'interprétation puisque cette fois, ce n'est plus de locaux servant de communs, donc fréquentés par les hommes et éclairés, que vient l'escalier, mais bien du royaume de l'ombre seule, là où l'homme n'est pas. À l'inverse dans les niveaux supérieurs la lumière entre par le zénith, elle est décomposée en une multitude de reflets. Les miroirs sont très nombreux dans toutes les pièces de l'habitation et reflètent le monde extérieur à l'intérieur au point que l'on se plus dire où est le bâti où est le jardin. Cette idée de faire perdre tout repère au visiteur à l'intérieur de la colonne pouvait être un simple artifice pour agrandir des pièces assez petites. Mais, à la même époque (1774 par l'architecte Jean-François Leroy), dans la salle à manger du Hameau du château de Chantilly qui comportait un torrent, un antre, un rocher et sept chaumières dont cinq existent encore (le Salon, le Billard, la Salle à Manger, la Cuisine, le Moulin), des peintures en trompe-l'œil représentant un sous-bois recouvraient intégralement les murs d'une

⁵⁷ Donatien Alphonse François Marquis de Sade, *Histoire de Juliette*, Paris, 1796. Page 289 sq. Numérisation et mise en forme HTML : T. Selva, corrections Jean Franval. Disponible sur <http://www.sade-ecrivain.com>

⁵⁸ Sur cet aspect interprétatif des plans de la colonne j'emprunte à Olivier Boisson, *Lieu réel, lieu imaginaire : le Désert de Retz*, Mémoire ENSAD, Paris, 1981/82. L'extension de l'interprétation à la dimension verticale de l'édifice et à l'ensemble du jardin qui n'avait pas été faite par l'auteur me semble maintenant devenir assez vraisemblable.

pièce unique, tandis que le sol figurait une clairière avec deux allées dans une prairie. La construction devenait alors un prolongement évident de l'extérieur pour faire imaginer une sorte de paysage total : le jardin et ses fabriques étaient devenus une vaste et unique scène boisée et champêtre. (Fig. 2.15 a, b et c)⁵⁹ Au Désert de Retz, les plantes accrochées aux balustres de l'escalier central contribuent également à faire de l'ensemble colonne-jardin une entité unique. Depuis les appartements hauts de la colonne, la vue peut s'étendre au delà du jardin, mais pas dans des vues pittoresques sur une campagne jardinée, plutôt sur l'infini moutonnement de la forêt. Cet incommensurable suggéré – le « démesurable » de Bernard Lassus – projette le visiteur dans la totalité du monde, mais un monde non terrestre. Tout est fait au désert pour que le mouvement ne soit jamais interrompu, le plan de la colonne et les parcours innombrables dans le jardin. Ce jardin est le paradis des libertins, le lieu où Don Juan s'est enfermé pour créer le monde mais d'où il ne peut plus sortir tant le mouvement qu'il a initié est infini.

Le jeu libertin puise à la source de l'ombre pour s'élever vers la clarté. Ne serait-ce pas là d'ailleurs une des constantes des Lumières et les oppositions violentes qui marquèrent l'époque ne peuvent-elles pas être regardée de cette manière ? C'est en tout cas l'avis de Jean Ehrard déjà cité en ouverture de ce travail.

2.4.3.6 Le sens des gravures.

Le détour était long comme une première promenade au printemps, mais il était nécessaire pour comprendre la préoccupation de Le Rouge qui est de rendre compte du jardin. Il réussit à nous faire appréhender l'espace sans le montrer comme les instants sont du temps sans durée. Il juxtapose des objets quasi abstraits et les met en relation entre eux dans un plan qui les situe dans un espace plat aux dimensions fausses et isolé de son contexte. Il fait un projet du jardin en ne le montrant pas. Il laisse l'initiative au visiteur qui va pouvoir expérimenter seul sa présence physique et psychique dans ce monde réinventé.

⁵⁹ Monique Mosser évoque un autre cas semblable projeté au Palais Mniejszy à Varsovie où l'architecte Szymon Bogumil Zug avait imaginé un dispositif plus ambitieux encore en 1775, 1777. Un véritable jardin (peint pour l'essentiel), constitué de plusieurs salles prenait place dans un sous-sol pour proposer un parcours initiatique qui commençait avec la « scène des terreurs » et se terminait avec la « scène d'espérance ». Monique Mosser met ce projet en relation directe avec la littérature de l'époque et un certain goût de la démesure qui se manifeste dans des œuvres de dimensions réduites. Monique Mosser, Les architectures paradoxales ou petit traité des fabriques, in M. Mosser et G. Teyssot, Histoire des Jardins de la Renaissance à nos jours. Paris, Flammarion, 1991. P 259 sqq.

Au bout du compte l'association Monville / Le Rouge – puisque nous avons aujourd'hui du mal à discerner ce qui est du ressort du graveur de ce qui relève de la composition originale – nous montre un jardin infini sans en montrer le moindre espace. C'est assez dans la logique du jardin. Si Le Rouge avait réalisé ses gravures dans le style de celle que l'on connaît de la même époque et qui est attribuée à Carmontelle, (voir la figure 2.11) on aurait une idée très « romantique » (avant l'heure) des lieux, et ce n'était semble-t-il pas la volonté de Monville. La gravure de Carmontelle est très pittoresque. Elle oppose des matières rudes et sombres à des plans de lumière dont la succession donne la profondeur au dessin et que traverse une allée « serpentine » qui permet l'unité des plans dans un seul espace. De nombreux peintres ont utilisé cette méthode qui a fait ses preuves.

Les gravures de Le Rouge, quant à elles, semblent plus être des relevés de fouilles archéologiques, juste adoucis par la présence d'une végétation qui aide à la « reconstitution » d'une ambiance, ou par une présence humaine qui donne l'échelle quand cela est nécessaire à la compréhension de l'objet représenté. Cette suite d'images pourrait presque faire partie de ce qui a été appelé la vue topographique qui s'était développée en Angleterre au début du siècle, mais qui depuis longtemps avait ouvert la voie pour l'apparition du paysage aux Pays Bas.⁶⁰

Pourtant malgré ces caractéristiques de netteté et de découpage strict, les gravures de Le Rouge instaurent, par le vide qu'elles laissent entre elles, une analogie à l'instant poétique au sens où l'entend Bachelard et tel qu'il a été décrit plus haut. Cet instant n'est pas constitué que de temps, sorte d'immatérialité qui s'écoule sans que nous ayons une prise sur elle, mais il est plutôt une compréhension d'un tout – espace, temps, présence au monde du corps du sujet.

En réalité, dans la suspension qu'elles induisent entre elles, dans cet inachèvement du jardin voulu par les deux concepteurs que deviennent Monville et Le Rouge, le cahier en devient sublime. L'infinité, celle du jardin, suggérée par le vide entre les gravures, mais aussi celle de la forêt que l'on

⁶⁰ Sur cette filiation entre vue topographique et paysage cf. Peter Schatborn, La naissance du paysage naturaliste aux Pays-Bas et l'influence de la topographie aux environ de 1600, in Catherine Legrand, Jean-François Méjanès et Emmanuel Starcky (sous la dir. de) Le paysage en Europe du XVI^e au XVIII^e siècle, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1994. p. 45-65. Plus loin, je reviendrai sur une distinction entre une vue topographique, idéalisée, de la nature pour former des paysages descriptifs et une vue pittoresque plus largement ouverte à la subjectivité. On verra que les deux modes coexistent pendant une grande partie du XVIII^e siècle en Angleterre.

ne peut que ressentir lorsque l'on va au désert, et ce même encore aujourd'hui, et qui avait été mise en scène par Monville, je viens de le montrer ; est un caractère qui nous dépasse et qui provoque ce sentiment délicieux de la crainte de ce que l'on ne connaît pas. Il n'est pas ici question d'un horrible spectacle, ou d'une frayeur exagérée provoquée par des scènes terrifiantes, mais simplement d'une suite d'incertitudes sur la localisation, les échelles, les distances, qui emplissent le visiteur d'un flou qui pourrait être métaphysique, mais plus sûrement initiateur de terreurs délicieuses.

A propos de ce trouble induit par le site même du désert, j'avais fait l'hypothèse dans mon travail précédent, que le choix même du lieu s'était imposé à Monville pour cette raison. En effet l'accès, s'il n'est pas très difficile, que ce soit par la forêt ou par les chemins qui viennent du côté de Chambourcy, n'en est pas moins perturbant par sa manière de franchir des reliefs successifs. Après le passage transversal dans plusieurs vallées, le visiteur a perdu son orientation, l'omniprésence de la forêt, en dissimulant tous les repères, ne lui permet plus de se situer. Avant que le jardin ne soit commencé il y a une inquiétude qui existe et qui ne demande qu'à se développer dans ces lieux. C'est dans ce site propice que le monde imaginé par M. de Monville, dominé par l'étrange colonne, se développera.

Je dois, pour la rigueur de mon raisonnement et pour laisser imaginer l'emprise que ce lieu a eu sur ma formation à l'espace, ajouter que j'ai découvert le Désert au tout début des années 80. (Fig. 2.16 a à d) Le jardin était alors une grande friche boisée – au moins la partie qui abrite l'essentiel des fabriques qui subsistent – perdue dans la lisière de la Forêt de Marly et ouverte sur des prairies. Le golf qu'on y trouve aujourd'hui est bien entendu un contresens absolu et une défaite majeure de l'État qui n'a pas su résister à un utilitarisme économique en transigeant sur le sens : le bois et les fabriques au patrimoine, l'ouverture des prairies au loisir... privé, sans voir la tension essentielle qui se noue obligatoirement entre les deux. L'accès en était interdit. L'ambiance y était de lianes, de ronces, de sentiers effacés, d'arbres morts et tombés dans les étangs. Les derniers pans de bois de la maison chinoise finissaient de se dissoudre dans l'eau comme le dit Colette.

*Il est patent que la colonne à usage d'habitation, qu'envierait le surréalisme, s'émiette, que la gracieuse maison chinoise va fondre au sein de l'étang comme sucre mouillé, que les panneaux de bois ajourés éclatent sous la poussée de l'églantier et des sureaux.*⁶¹

⁶¹ Colette, *En pays connu*. Paris. 1950.

La colonne était ouverte à tous les vents, les portes brisées en permettaient l'accès, l'ascension de l'escalier sans marche par son limon relevait de l'escalade et l'accès au toit en était même possible. Cette ambiance – que des visites nocturnes dramatisait encore –, a été propice à une rêverie généralisée de cet endroit et à la fabrication d'images mentales à partir des photos prises à l'époque qui cherchent encore à inventer l'idée du labyrinthe que le travail d'analyse a ensuite formalisé comme idéal du Désert. Longtemps après, j'ai trouvé le texte d'André Pieyre de Mandiargues inspiré par le désert, que de nombreux auteurs évoquent sans le citer ni le référencer. Il n'est pas question d'y trouver une description, ni les circonstances de sa visite qui sont inconnues (la visite connue des surréalistes date de 1960, le texte a été publié en 1946). Mais on y trouve le mystère absolu des espaces et des temps disloqués, fermés au monde ordinaire, ouverts à l'infini.

Des lieux et certaines heures unissent, affrontent ou fortifient les auréoles (ou zones d'illuminations) propres aux diverses matières. Par ces chocs, par ces combinaisons d'auréoles, naît ce que l'on a communément entendu sous le nom d'atmosphère : un climat propice à la transformation des phénomènes sensibles. Allez en forêt saisir le midi frémissant des clairières ; découvrez le minuit des carrières à l'abandon, [...] tant de choses qu'à moins de les voir en aveugle on doit regarder jusqu'à se brûler ou se crever les yeux, et tous les ricanements des bonshommes, toutes les ordonnances de leurs clergés ou de leurs polices, ne pourront plus rien contre l'innocence farouche d'un univers enfin déchaîné.

Il s'agit d'une sorte de jardin tzigane où parfois les séraphins s'exaltent, et parfois les démons, où ne s'ouvrent parfois les grilles que sur un décor silencieux et vide devant lequel s'érige, avec autant de présence que dans un désert roux la silhouette des monolithes depuis trente siècles éclatés, l'attente, cette cathédrale morose hantée par le solitaire : il s'agit d'un parc d'attractions compliquées qui vient tout à coup planter ses machines, ses fabriques et ses oripeaux bizarres dans les déchirures qui ont envahi la représentation du monde naturel. De cet envahissement de la réalité par le merveilleux surgit un pays très vaste, où le témoin, assez habile pour observer sans faire fuir par trop d'attention les éléments fantasmatiques, pourra se promener avec fruit : il y verra comment naissent avec les œuvres d'art les objets singuliers, et les monstres autour de lui s'incarneront des soupirs que l'homme, aux minutes orageuses de son existence, laisse descendre comme des bulles velues vers le peuple tiède et muet des animaux.

Des contes feront mieux que la tentative d'une plus sérieuse étude entrevoir le caractère luxueux, intime, absurde et nostalgique de

ce pays d'ombres et de reflets, que les peintres ont illustré quelquefois et qui appartient aux poètes. ⁶²

Certains auteurs parmi ceux qui ont écrit sur ou à propos du Désert de Retz s'attardent sur ces suspensions successives comme une suite instantanée d'instantanés qui composent le jardin. Aucun de ceux que je connais ne fait référence aux gravures de le Rouge, mais la même idée de l'invisibilité du Désert en dehors de cette attention particulière portée à l'espace même, ou à son lieu, dans l'obscurité des intentions du concepteur, me semble être une manière commune à tous, et la plus pertinente pour décrire ce jardin.

Visiter le Désert de Retz aujourd'hui n'a pas grand intérêt si on n'imagine ce qu'il était, non en lui-même, mais dans l'esprit de celui qui l'a conçu et de ceux qui l'ont vu à l'époque. Or, dire cela, c'est soit ne rien dire – ce qui n'empêche pas certains de procéder sur cette base à de pitoyables reconstitutions historiques dont l'intelligence est censée se mesurer à la prudente liberté qu'ils prennent avec leur sujet –, soit imaginer sans frein. Si on n'invente pas le Désert, on ne le voit pas. ⁶³

Cette intuition de G. A. Tiberghien est juste dans l'idée du jardin à son époque – forme qui nous est finalement inconnue – et dans l'illusoire forme reconstituée que nous pouvons visiter aujourd'hui. Elle peut faire écho à mes propres constructions du Désert, mais on peut aussi en lire la trace chez Yves Bonnefoy qui veut mettre l'accent sur deux points particuliers : l'expérience du lieu nécessaire au Désert et l'idée d'un projet de lumière et pourtant de subjectivité pour ce lieu.

Expérience donc d'un lieu qui se définit comme :

Cette catégorie, qui a trait à notre rapport au monde, mais aussi à la société, c'est celle du lieu : le lieu que je propose d'entendre comme non, simplement, un segment d'espace, mais comme ce point dans l'espace où notre attention se porte et se voit retenue, par opposition relative ou absolue à d'autres points, à d'autres régions de notre intérêt pour la terre. [...] Défini de cette façon, le lieu n'est pas une simple vue de l'esprit, c'est une expérience effective, en vérité c'est le réel même, comme l'existence l'éprouve, car celle-ci rencontre

⁶² André Pieyre de Mandiargues. Texte d'introduction au recueil *Le musée noir*. 1946. In, *Récits érotiques et fantastiques*. Paris Gallimard, 2009, collection Quarto. Page 156 sq.

⁶³ Gilles A. Tiberghien, *Paysages et jardins divers*, Paris, 2008. Édition MIX. page 53.

le monde du sein d'abord de son lieu et n'accédera à la notion de nature, par exemple, que par un effort second de la pensée. ⁶⁴

Faisant ensuite l'histoire de cette idée du lieu, l'auteur nous propose de considérer qu'il permet aussi bien la localisation dans l'espace que le repérage de la sacralité par l'intensité qu'il transmet à la réalité.

Le lieu est ainsi le débouché de l'esprit sur l'être [...] Et la catégorie vaut donc à tous les niveaux de notre rapport au monde, puisqu'elle repère aussi bien un point de la terre qu'elle se fait la voie de la transcendance ; puisqu'elle exprime aussi bien les ancrages de notre vie la plus quotidienne qu'elle permet l'expérience métaphysique. ⁶⁵

De ce caractère, Yves Bonnefoy poursuit pour montrer que le divin s'ancre, s'il ne s'incarne pas toujours, dans un lieu qui devient l'univers même constitué de cercles concentriques autour du trône. Le pouvoir temporel suit la même logique avec des dominations matérielles comme la figure du château qui impose un rapport de soumission à toutes les formes de vie.

Souvenons-nous, simplement, du château médiéval, campé au centre de son petit univers sous l'oriflamme qui en proclame la domination absolue sur les moindres vies d'alentour. Ce pouvoir identifie son être à son lieu, qui joue le rôle pour lui du tronc et des racines pour l'arbre. Et le serf, en retour, accepte, au profond de soi, de n'exister, de ne se percevoir et comprendre, que par son appartenance au lieu. Il y a pays dans « paysan ». ⁶⁶

Suivent quelques pages sur la disparition de ce lieu dans le siècle qui précède la Révolution, disparition qui se manifeste dans l'apparition de la loi universelle qui gouverne les individus, qui eux-mêmes sont devenus des éléments organisateurs de la vie civile. Dans ce contexte socio-politique, Y. Bonnefoy nous invite à considérer que les représentations pittoresques de la nature vont remplacer une forme plus complexe de l'image en montrant des vues imaginaires qui n'ont plus besoin de leur articulation à un réel : ce qu'il appelle le lieu et que je retrouverai plus loin avec la notion que B. Lassus appellera « *espace propre* ».

⁶⁴ Yves Bonnefoy, *Le Désert de Retz et l'expérience du lieu*, in *Dessin, Couleur et Lumière*. Paris, Mercure de France 1995. Page 197.

⁶⁵ Ibid. page 198.

⁶⁶ Ibid. page 199.

Celui-ci [le lieu] est désormais ce qui est à « peindre », parce qu'on ne peut plus le vivre. Même quand on le conçoit dans les trois dimensions que permet l'environnement naturel, il ne sera plus là qu'une image, la peinture prime sur l'architecture comme dans ces bouts de jardins où déjà c'est la fantaisie, non le besoin, qui décide. [...] Il [le lieu] sera demain, chez les romantiques, une dimension de l'expérience intérieure, mûrie par l'individu, vécue dans la solitude ; il a cessé d'être une structure agissante dans la pratique sociale. ⁶⁷

Le lieu deviendra une donnée propre à l'individu, y compris dans sa relation à la transcendance, et c'est une subjectivité qui instituera cette médiation. (p 205) Le Désert de Retz est un rêve que l'on peut comparer aux romans gothiques et il nous offre un « *soubassement onirique* » propre à nous approprier cette « *vraie ruine au travail dans les fausses ruines* ». Cette vision nocturne, Y. Bonnefoy ne veut pas lui laisser tout le champ de l'interprétation, et il veut lui opposer une « *conscience diurne* » qui exprime un idéal du rapport au pouvoir de ce qui deviendra la pensée démocratique.

Le Désert de Retz est un acte de modernité authentique, et c'est pour cela qu'il est bon, comme on a commencé de le faire, d'en arracher les ronces, d'en dégager et d'en émonder les arbres, d'en redresser les murs écroulés, d'en réparer les brèches qui ne sont pas des crevasses feintes. Ce travail achevé, un dispositif métaphysique très singulier aura retrouvé sa clarté d'épure, et l'histoire de l'Occident se sera enrichie à nouveau d'un épisode riche de sens. ⁶⁸

Sans doute les deux projets étaient à l'œuvre dans les intentions de Racine de Monville : celui de l'expérience individuelle, solitaire et non partageable, l'expérience du libertin, et celui de la connaissance, le projet des Lumières. Les gravures de *Le Rouge* ne peuvent que s'inscrire dans ces deux aspects du jardin, c'est pourquoi on y trouve des vues géométrales, isolées de tous leurs contextes et des vues plus descriptives d'une ambiance, l'énigme du plan quant à elle étant résolue par l'hypothèse de la miniaturisation.

C'est maintenant à une généralisation de cette question de la miniature qui ne peut pas être comprise comme une simple réduction que je vais m'attacher.

⁶⁷ Ibid. page 202.

⁶⁸ Ibid. page 207.

2.5 LA MINIATURISATION

Plus haut j'ai laissé en suspens le problème du sens que peut prendre la volonté de condenser en un lieu donné, repérable, limité, la totalité du monde.

La miniaturisation n'est pas un simple procédé pour contenir le monde dans le jardin. Ce faisant, par la miniaturisation, le sujet exprime une vision du monde et le représente, mais le monde s'en trouve transformé en retour ; de sorte que la miniature transforme le monde par la représentation qu'elle en fait mais aussi par l'expérience du monde qui en découle.

Claude Lévi-Strauss ouvre la *Pensée sauvage* par un chapitre consacré à la science du concret, c'est à dire à l'exploration des modalités d'acquisition de la connaissance qui diffèrent entre pensée primitive et pensée moderne, entre science et magie, jeu et rituel. D'une façon plus conceptuelle il sépare une modalité qui « *produit des événements à partir d'une structure* » (science et jeu), et d'autres (rite, mythe), qui « *décomposent et recomposent des ensembles événementiels (sur le plan psychique, socio-historique ou technique) et s'en servent comme autant de pièces indestructibles, en vue d'arrangements structuraux tenant alternativement lieu de fins et de moyens.* »⁶⁹ L'auteur fait ensuite l'éloge du « *bricolage* ». Développant alors l'exemple du bricolage de Monsieur Wemmick dans les *Grandes Espérances* de Ch. Dickens (p. 31 mais surtout 181 où l'exemple est repris pour décrire l'articulation conceptuelle qui existe entre la villa de banlieue et le château fort chez ce personnage), C. Lévi-Strauss définit le bricolage comme un système de « *paradigmes avec des fragments de chaînons syntagmatiques.* » (p. 181). Mais ce passage d'une chaîne à l'autre se fait par le modèle réduit et c'est là que cette réflexion sur l'usage de la miniaturisation m'est utile.

[Le château fort est] signifié par des camouflages et des agencements qui ont fonction de symboles » (le pont-levis fait perron, les douves deviennent un bassin, ..., et réciproquement), soit vraisemblable et lié à la villa initiale qui a disparu puisque « sa fantaisie l'astreint à de multiples servitudes [qui deviennent] une succession de gestes rituels dont la répétition minutieuse sert à promouvoir, comme réalité unique, des rapports paradigmatiques entre deux chaînes

69 Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962. Coll. Agora. p. 49.

syntagmatiques également irréelles ; celle du château, qui n'a jamais existé, et celle de la villa, qui a été sacrifiée. (p. 181)

Pour que le château soit compatible avec la villa, il est indispensable qu'il soit miniature. Et c'est le premier constat que C. Lévi-Strauss fait.

La miniaturisation est ensuite explorée avec l'exemple d'un tableau de Clouet.

[Ce peintre] aimait peindre plus petit que nature [et dont] les tableaux sont donc, comme les jardins japonais, les voitures en réduction et les bateaux dans les bouteilles, ce qu'en langage de bricoleur on appelle des « modèles réduits. (p. 37).

Mais la miniaturisation n'est pas uniquement affaire de dimension et « les peintures de la chapelle Sixtine sont un modèle réduit en dépit de leurs dimensions imposantes, puisque le thème qu'elles illustrent est celui de la fin des temps. » (p. 37).

La miniaturisation est aussi une réduction de ce qui est perceptible de l'objet représenté.

Enfin, même la « grandeur nature » suppose le modèle réduit, puisque la transposition graphique ou plastique implique toujours la renonciation à certaines dimensions de l'objet ; en peinture, le volume ; les couleurs, les odeurs, les impressions tactiles, jusque dans la sculpture ; et, dans les deux cas, la dimension temporelle, puisque le tout de l'œuvre figurée est appréhendé dans l'instant. (p. 38).

Selon C. Lévi-Strauss, il y a dans le phénomène miniaturisé la marque d'un « renversement du procès de la connaissance ». L'objet est appréhendé à partir de son tout et la démarche analytique de la connaissance devient invalide. Il n'y a plus cette décomposition en parties qui est nécessaire à la connaissance d'un objet complexe, mais la saisie instantanée d'un tout « simplifié », mais non pas appauvri puisque la réduction est opérée par une transposition qui intègre des dimensions qualitatives, et qu'elle n'est pas un simple passage dans un réducteur quantitatif. La collerette de dentelle, dans le tableau de Clouet, sert à l'auteur de point de départ à cette réflexion,

La science eût [...] travaillé à l'échelle réelle, mais par le moyen de l'invention d'un métier, tandis que l'art travaille à l'échelle réduite, avec pour fin une image homologue de l'objet. La première démarche

est de l'ordre de la métonymie, elle remplace un être par un autre être, un effet par sa cause, tandis que la seconde est de l'ordre de la métaphore. (p. 39).

À Port-Marly, dans les Yvelines, Alexandre Dumas (Villers-Cotterêt 1802 – Puys 1870), au moment de sa gloire, s'était fait construire un château : Monte-Cristo. (Fig. 2.17) La demeure dans le style Renaissance (teinté d'un certain orientalisme) est construite en 1844 par l'architecte Hippolyte Durand (Paris 1801 – Tarbes 1882) dans un ancien vignoble de neuf hectares. Le programme comprend la maison : le château, mais aussi un cabinet de travail dans le style néogothique, le tout dans un parc à l'anglaise avec de l'eau, des grottes, des cascades, des vues sur la vallée de la Seine. À l'évidence, le château est représenté par la maison, mais elle a une allure assez convenue de demeure bourgeoise malgré son style hétéroclite. Le cabinet de travail, dénommé le château d'If, est quant à lui un bâtiment minuscule, posé sur un îlot minuscule, lui-même situé au milieu d'une pièce d'eau minuscule. (Fig. 2.18 a à c) Peut-on imaginer une « faute » de ce type à cette époque, un triple hors d'échelle à ce point manifeste qui ôte toute crédibilité au bâtiment, et, avec elle, toute possibilité de beauté ? Sans doute non. Quelle est la raison de cette étrange lubie ? Certes, les images de la retraite, de l'isolement de l'artiste qui compose son œuvre surgissent quand on voit le bâtiment, mais elles ne peuvent expliquer que la forme, le lac et l'île. Le nom bien sûr fait référence au réel château d'If, d'où s'échappe le personnage romanesque Edmond Dantès dans le *comte de Monte-Cristo*. Et, dès lors, le hors d'échelle n'est qu'apparent puisque le nom permet de voir dans la pièce d'eau et dans le bâtiment une analogie avec une île sur la mer. La présence de l'eau suffit à ce fonctionnement de la miniature. De plus, les titres des œuvres d'Alexandre Dumas sont gravés sur la façade du château d'If. Et le petit bâtiment, qui s'apparente néanmoins dans sa forme à un château anglais, devient alors la figure de l'œuvre de l'écrivain, toute l'histoire de la France. Le catalogue raisonné des œuvres d'A. Dumas, publié en 1902, classe ses écrits en fonction de l'époque pendant laquelle se déroule l'action : de 100 avant J. C. avec « César » à 1866 avec « *La terreur prussienne* ». On le voit maintenant, nous sommes bien dans l'illustration de ce mécanisme complexe de la miniaturisation qui englobe et métaphorise, qui produit une « *image homologue de l'objet* ».

La miniaturisation, ce bricolage qui fait apparaître l'objet comme un homologue de la chose observée, assemblé avec les moyens du bord, et non pas dupliqué comme une simple copie réduite, devient le moteur de l'appréhension instantanée de l'objet mais aussi du monde, et elle ouvre la

connaissance à des dimensions qui échappent au réel. C'est dire qu'elle est un moteur de la création et on peut alors se demander si celle-ci n'est pas toujours un peu le résultat d'une opération de miniaturisation. Considérant des arts reconnus comme tels : la peinture et la sculpture notamment, il n'y a pas d'hésitation pour C. Lévi-Strauss.

Toujours à mi-chemin entre le schème et l'anecdote, le génie du peintre consiste à unir une connaissance interne et externe, un être et un devenir ; à produire avec son pinceau, un objet qui n'existe pas comme objet et qu'il sait pourtant créer sur sa toile : synthèse exactement équilibrée d'une ou de plusieurs structures artificielles et naturelles, et d'un ou plusieurs événements, naturels et sociaux. L'émotion esthétique provient de cette union instituée au sein d'une chose créée par l'homme, donc aussi virtuellement par le spectateur qui en découvre la possibilité à travers l'œuvre d'art, entre l'ordre de la structure et l'ordre de l'événement. (p. 40).

Avec la miniaturisation prise en ce sens complexe d'un procédé qui articule schème et anecdote, une dimension autre que la simple réduction d'échelle apparaît : celle de la réalisation d'un espace imaginaire, libre de la contingence du monde réel en même temps que celui-ci reste utilisable.

C'est par la miniaturisation des éléments représentés que l'incommensurable peut être suggéré, et faire éclater les quelques mètres carrés du jardinet en des étendues infiniment supérieures à leurs surfaces réelles. [...] S'il n'existe plus d'investissement horizontal possible par rapport au sauvage, on peut toujours utiliser l'investissement de l'obscur et de la lumière, ou tenter de substituer « aux accumulations négatives » (l'aéroport est derrière la maison) des « accumulations positives » par valorisation réciproque d'éléments. On peut aussi tenter de suggérer l'incommensurable : « le démesurable » ou incommensurable suggéré.⁷⁰

Le jardin est une représentation, que représente-t-il ? Le monde naturel et sauvage que l'on tente d'appivoiser. Sans doute. Cette représentation, par définition est une miniaturisation, une réduction d'échelle en même temps qu'une transposition de l'apparence du monde. Se pose alors le problème suivant pour le jardin. Si dans une œuvre d'art « ordinaire » le problème de son identification ne se pose pas (la peinture est délimitée par son cadre, et son usage autre que celui d'être regardé est

⁷⁰ Bernard Lassus, *Jardins imaginaires, les habitants paysagistes*, Paris, Presses de la Connaissance, 1977. p. 130 sqq.

très limité, la sculpture est enfermée dans sa forme d'objet et l'on verra dans les chapitre suivants quelle problématique est posée par le rapport de cet objet à l'espace dans l'art contemporain), il n'en va pas de même pour le jardin. En effet, celui-ci est à la fois une œuvre, objet miniaturisé qui exprime le caractère d'un espace de nature que l'on a choisi d'évoquer dans une dimension réduite, mais en voulant conserver l'incommensurable du caractère, un espace conçu dans des limites qu'on lui a imposées : limites qui sont détectable, lisibles, et qui le rendent autonome dans le système général des objets du monde ; et un espace du quotidien qui supporte des usages, dans lequel il faut donc pouvoir entrer physiquement, et qui entretient toutes sortes de relations avec ses contextes géographiques, fonctionnels, techniques, symboliques, etc. Cette interdépendance et cette appartenance à plusieurs systèmes simultanément, font du jardin un espace qui dépasse l'objet mais, surtout, implique une nécessaire liberté du sujet pour que l'espace existe et puisse être interprété par l'expérience.

Quelle drôle de sensation ! fit Alice. On dirait que je rentre en moi-même comme dans un télescope." C'était exact : elle ne mesurait plus maintenant que vingt cinq-centimètres, et son visage s'éclaira à la pensée qu'elle avait à présent la taille qu'il fallait pour franchir la petite porte et pénétrer dans l'adorable jardin. ⁷¹

Il y a peut être là, dans cette idée de la miniature, et dans la relation d'une échelle réelle à une échelle réduite, un critère qui nous permettrait de regarder un certain nombre de jardins contemporains comme des espaces appauvris, comme des lieux qui n'ont pas lieu, puisque cette appartenance multiple, et donc les expériences potentiellement infinies qui en découlent, n'existent pas.

2.6 LE TRAVAIL DE BERNARD LASSUS.

J'ai choisi de prendre, comme exemple de travail contemporain sur le sens de l'espace par la représentation, décrit d'une première manière à propos du Désert de Retz ; une intervention réalisée en 1995 par Bernard Lassus dans un jardin de Bourgogne : Barbirey-sur-Ouche. ⁷²

⁷¹ Lewis Carroll, Alice au pays des merveilles. Cité par Gilles A. Tiberghien, Paysages et ... Op. Cit. page 42 dans son texte sur le Désert de Retz.

⁷² Barbirey-sur-Ouche est un petit bourg situé dans la vallée de l'Ouche à quelques kilomètres de Dijon. Le jardin et le château sont une propriété privée, mais le propriétaire de l'époque, en mettant à disposition une partie de ses locaux et son jardin, aide une association : « Grand Public », à organiser des manifestations artistiques en ce lieu. Intéressé par l'art des jardins,

Une planche de photos aide à se faire une idée de que cet endroit produit comme effet sur le visiteur. (Fig. 2.19 a à f)

Le travail de l'artiste a consisté à faire apparaître des vignettes miniatures – la plus grande mesure environ 15 x 10 cm et la plus petite 6 x 6 cm – sur les vitres de la salle principale du château, au rez-de-chaussée. Ces vignettes, dessinées à l'encre noire uniquement, peuvent s'apparenter à des gravures dans la facture et représentent des fragments de jardin. Certains sont facilement identifiables, d'autres le sont moins.

Du point de vue technique, qui n'est pas le thème abordé ici mais qui a son importance pour la mise en relation des dessins avec le jardin, il faut noter qu'une reproduction des dessins a été réalisées sur un film transparent et que celui-ci a été inséré entre deux vitres complètes qui sont remontées dans les châssis des fenêtres. Cette précision permet de comprendre que les dessins n'ont ainsi plus de cadre autre que la vitre dans son cadre « naturel » : le châssis de fenêtre ; et que le support du dessin devient donc invisible puisque assimilé à la vitre.

2.6.1 LES DESSINS.

D'emblée on peut distinguer, dans ces images de jardin, des objets et des espaces :

1) Des objets. (Fig. 2.20)

Un kiosque en treillage couvert de plantes grimpantes, qui pourrait sortir d'un catalogue de fabriques de jardin du XIX^e siècle, comme on peut en voir dans le livre de Gabriel Thouin (Paris 1754 – 1829), mais plus sûrement, vu le type et l'échelle, dans celui de Boitard (Mâcon 1789 – 1859) paru un peu plus tard dans le siècle. Dans le même esprit, on peut voir dans cette série deux dessins qui représentent des topiaires pour l'un, et deux

il a accepté un ambitieux projet initié par l'association, qui consiste à faire intervenir des artistes dans le jardin mais avec une règle du jeu qui les contraint à ne pas se contenter de mettre une œuvre dans le parc. Chaque année pendant cinq ans un artiste intervient et se sert – ou non – du travail de l'artiste de l'année précédente. B. Lassus a été choisi comme premier intervenant dans ce processus en 1995. Un texte de Stephen Bann présente le travail dans Les cahiers de Barbirey. Ce texte a été repris avec de nombreux autres pour faire un ensemble in : Bernard Lassus The Landscape Approach, Philadelphie, The university of Pennsylvania Press, 1998. p. 35 sqq.

Pour un développement précis sur ce projet et plus généralement sur la problématique de la sculpture dans le jardin, voir Laurence Vanpouille, Des artistes dans le jardin; Mémoire de D.E.A. Jardin, Paysages, Territoires, Paris École d'Architecture de Paris La Villette / EHESS, 1993.

fontaines ornementales évoquant des *joyeusetés* de la Renaissance pour l'autre.

2) Des espaces. (Fig. 2.21 a et b)

Une vue très figurative du jardin de Barbirey, très facilement identifiable par la présence d'un arbre remarquable, mais perturbée par la présence d'une tête qui semble être en bois, ou qui évoque le béton moulé imitant le bois que l'on trouve dans les jardins du XIX^e siècle, autour de laquelle des yeux tournent en orbite. Ce dessin permet d'identifier la localisation de Barbirey par la présence du *Sequoiadendron giganteum* se découpant sur le coteau à la forme très reconnaissable, mais il permet aussi de situer le jardin dans une époque tant ces arbres sont représentatifs de la fin du XIX^e siècle.⁷³

Une poule qui picore dans un pré, accompagnée de loin par un chat.

Deux vues très rapprochées sur des enchevêtrements de branchages qui deviennent presque abstraites tant elles manquent de références en dehors d'elles-mêmes. Ces deux vues sont encore figuratives grâce à la présence d'un seul élément à chaque fois. La référence au réel est donnée par la silhouette d'un sapin, sombre, qui se détache dans l'enchevêtrement des branches dans l'une, tandis que pour l'autre, au contraire et comme en contrepoint, c'est une silhouette végétale blanche qui établit le contraste et permet l'identification du motif.

Une vue d'une campagne idéale, constituée par un bocage, un horizon de collines boisées ; dans laquelle se promène un gros insecte cybernétique, entre des bornes-totem qui semblent être là pour le guider dans un langage muet et inaccessible (Fig. 2.22).

Presque toutes ces images sont réelles. Un des bois a été choisi dans le jardin de Barbirey, l'autre qui pourtant y ressemble tant vient d'ailleurs, mais évoque un lieu réel. On trouve aussi l'image d'une scène que l'on ne peut que difficilement identifier, mais qui semble être issue d'un jardin. Elle

⁷³ Beaucoup de conifères aujourd'hui parfaitement communs dans nos jardins sont originaires d'Amérique du Nord et n'ont été introduits en Europe que dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Le sequoiadendron giganteum en fait partie avec le Sequoia sempervirens, le Thuya plicata, le Chamæcyparis lawsoniana, etc. Leur développement important et rapide les fait maintenant dominer les autres arbres des jardins de cette époque. Tous ayant sensiblement la même taille (pour une même espèce), ils sont devenus le signe de cette époque.

représente des lianes qui tombent dans un bassin depuis le plafond d'une grotte et qui en obstruent partiellement l'entrée. (Fig. 2.23)

Le kiosque en treillage recouvert de plantes grimpantes est une invention de l'artiste, mais il a un air pittoresque du XIX^e siècle. Il pourrait facilement prendre sa place au bord de l'étang, ou composer une scène plus large dans laquelle il servirait d'appel au visiteur pour monter dans la colline et découvrir, depuis un point haut, un vaste panorama sur la vallée, ou une vue cadrée entre deux arches du kiosque qui porte sur le village, découvert en se retournant après être passé de l'autre côté de la pièce d'eau.

Les lianes sont une illustration faite pour le concours du parc de La Villette en 1982 mais qui elle-même avait été inspirée par la source du *Bosco* de la Villa Lante⁷⁴. Cette réitération de la source de la Villa italienne ne perd pas de sens à chaque utilisation. À l'origine elle est source de toute vie et donne naissance à toutes les formes de l'eau présentes sur terre et présentées dans le jardin de la villa. Cette eau est élément naturel, transformé, maîtrisé par l'homme pour ses besoins. Elle accompagne le parcours du pèlerin Poliphile dans sa quête humaniste dans le Latium, elle ponctue ce parcours de moments de passage, le premier étant le passage de l'ombre à la lumière : celui de la naissance. La source est donc aussi métaphore de la vie qui commence, et son écoulement dans le jardin donne à comprendre, par l'expérience physique de la descente, l'écoulement de la vie. La grotte est le lieu du mystère.⁷⁵

Dans la première utilisation de l'image par Bernard Lassus, la source devient grotte et c'est l'ambiance sombre de l'origine de la vie qui est mise en avant. L'antre est toujours un lieu particulier du parcours du jardin. Soit il

⁷⁴ Source orale directe de B. Lassus dans son enseignement de l'ENSP.

⁷⁵ Sur ce thème (parmi beaucoup d'autres) on se reportera à Michel Baridon, Les jardins, paysagistes, jardiniers, poètes, Paris, Robert Laffont, Coll. Bouquins. 1998. p. 603 sqq. pour une situation des grottes et des jeux d'eau dans l'histoire des idées des jardins de la Renaissance.

Dans la grotte « la nature l'emportait sur l'art et la pesanteur sur l'impetus. En revanche, le minéral déployait partout de mystérieuses beautés. [...] L'homme de la Renaissance reconnaissait en ces lieux la face cachée du savoir, le royaume de l'alchimie. Il en était d'autant plus fasciné que le culte qu'il vouait à l'Antiquité l'avait poussé à pénétrer sous terre pour en découvrir les vestiges. [...] On peut donc admettre que le monde du «grotesque» doublait celui du platonisme lumineux et qu'il a nécessairement proliféré d'abord sous terre puis qu'il a envahi les formes pures de la géométrie triomphante. C'était la revanche de l'imaginaire, bien servie par l'occultisme qu'encourage l'alchimie. » p. 604. p. 667/72 on trouve les descriptions des villas italiennes (florentines) par Michel de Montaigne. p. 758 un texte tardif de Jacques Boyceau de la Barauderie qui souhaite un peu de naturel dans l'usage de l'eau dans les grottes.

est une transition, le point d'orgue d'une séquence qui articule d'autres lieux du jardin comme le passage vers la lumière d'un monde au-delà du monde des apparences. C'est le cas de la grotte des animaux du Nil dans le jardin de Boboli à Florence (Fig. 2.24), qui est située dans le bas du jardin ou encore de celle de Stourhead habitée par une nymphe et le dieu de la rivière (Fig. 2.25, le Tibre, ici incarné à côté de son effigie par la Stour) et qui indique le passage vers le Panthéon dans un paysage classique.⁷⁶ Soit la grotte est le silence initial qui débute le parcours comme il inaugure toujours la partition musicale. C'est le cas de la grotte du Désert de Retz qui est un lieu de passage entre la vie dans le sens commun et la vie dans le sens dessus dessous. Dans tous les cas, la grotte met en relation deux mondes, celui de la lumière qui puise son énergie dans l'ombre.

*C'est dans l'ombre que s'accomplit le mystère de la génération;
mais la naissance est le passage de l'ombre à la lumière.*⁷⁷

Cette façon apparente de retourner le sens des images pour enrichir leurs significations – ici de la source à la grotte – Gilbert Durand en a fait l'analyse, en proposant deux régimes différents pour les images : un diurne et un nocturne⁷⁸. Le passage de la source à la grotte est bien de ce type. La source jaillit de l'ombre vers la lumière, mais l'accent est mis sur le jaillissement, la vie et la clarté de l'eau, l'ombre est rejetée dans un temps passé puisque l'écoulement de l'eau donne une direction au temps. Dans l'emploi de l'image de la grotte, si le même passage est exprimé entre l'ombre et la lumière, c'est l'ombre qui est mise en valeur, puisque c'est elle qui découpe la lumière et la fait exister. (G. Durand p. 70) La direction du temps n'est plus donnée et sa flèche peut s'inverser, le passage peut se faire dans l'un ou l'autre sens et la source n'est plus alors une origine, mais

⁷⁶ Kenneth Woodbridge, *The Stourhead Landscape*, s.l., The National Trust Édition, 1986. p. 18 sqq. pour le programme du jardin, la référence à l'Énéide et la position de Henry Hoare vis à vis de la symbolique des fabriques de sa propriété ; p. 47 à 50 pour la description de la grotte et de ses statues.

⁷⁷ Emmanuela Kretzulesco-Quaranta, *Les jardins du Songe : Poliphile et la mystique de la Renaissance*. Paris : Les Belles Lettres. 1986. p. 275.

⁷⁸ Gilbert Durand. Op. Cit. « Sémantiquement parlant, on peut dire qu'il n'y a pas de lumière sans ténèbres alors que l'inverse n'est pas vrai : la nuit ayant une existence symbolique autonome. Le Régime Diurne de l'image se définit donc d'une façon générale comme le régime de l'antithèse. » p. 69.

« Le Régime Nocturne de l'image sera constamment sous le signe de la conversion et de l'euphémisme. [...] il y a valorisation du Régime Nocturne des images, mais dans un cas la valorisation est fondamentale et inverse le contenu affectif des images, c'est alors au sein de la nuit même que l'esprit quête sa lumière et la chute s'euphémise en descente et le gouffre se minimise en coupe, tandis que dans l'autre la nuit n'est que nécessaire propédeutique du jour, promesses indubitable (sic) de l'aurore. » p. 224

bien un passage qui met en évidence ce qui existe d'un côté comme de l'autre. Cette orientation du regard porté sur la grotte permet de n'abolir aucune de ses dimensions dans un passé rédempteur qui nous dispense de l'interrogation sur notre origine ténébreuse et tourbeuse.

Le gros insecte cybernétique qui avance dans un espace champêtre est issu d'un autre concours pour le « Jardin de l'Antérieur » et date de 1974.

Cette image, quoique ayant été conçue pour un autre jardin, s'installe parfaitement bien dans le site de la vallée de l'Ouche. La colline qui apparaît à l'arrière plan est vraisemblable, elle pourrait être celle, réelle, que l'on voit depuis les fenêtres du château.

Le propos de l'artiste est évidemment de mettre en relation les vignettes transparentes collées sur les vitres du château avec le jardin qui est derrière les fenêtres et qui est visible à travers les dessins, mais aussi avec le paysage qui est au-delà. Ce sont trois épaisseurs visuelles qui sont installées les unes par rapport aux autres par cette simple intervention qui consiste à coller des images sur un espace de jardin sur un paysage.

Mais cette mise en relation visuelle n'est pas suffisante, tentons de comprendre les motivations de l'artiste : ses intentions.

2.6.2 LA PROFONDEUR DE CHAMP.

Tout d'abord, dans le champ plastique, on peut regarder le *fonctionnement* des images et notamment se demander pourquoi il était nécessaire qu'elles fussent aussi petites.

Les gravures de Le Rouge sont des objets que l'on regarde à une distance qui convient à chacun, comme un livre. Il n'y a pas d'ambiguïté sur la manière d'utiliser l'ouvrage.

Dans le cas de B. Lassus il n'en est pas de même. Le rapport de dimension entre les images et le jardin situé derrière est tellement grand qu'il est impossible à l'œil humain de voir les deux simultanément avec la même netteté. Soit l'accommodation de la vue se fait sur la vignette, et le jardin à l'arrière plan devient flou ; soit au contraire la vue se fait nette sur la scène extérieure et c'est alors le dessin qui devient flou ou même qui disparaît lorsque, pour les plus petits d'entre eux, on est très proche.

De nombreuses études sont faites dans les domaines neurophysiologique ou neuropsychologique pour suivre le parcours de l'œil sur une toile. C'est ce déplacement qui permet la constitution de *l'histoire* de la peinture ou ce que John Dixon Hunt appelle son *action*. (*the « action » of a garden's painting is supplied by the visitor*, Cf. note 9) Mais nous avons toujours affaire à un déplacement dans deux dimensions qui ne met pas en jeu la profondeur de champ. Ici le cas est différent, l'esprit est contraint à faire des allers et retours entre l'image et le jardin. Dans ce travail s'accomplit le premier pas – si l'on peut dire – vers le jeu du jardin. En effet il n'y a pas de reconnaissance du jardin dans l'image sauf pour la vue qui montre l'arbre remarquable de Barbirey. La recherche des relations commence donc dès la première attention portée aux images, et c'est l'appel de la visite qui se noue (ou non, mais ce cas ne m'intéresse pas ici) à ce moment là. Si le désir de la visite se produit, le jeu peut commencer et se développer suivant un parcours réel dans le jardin, mêlé d'un parcours imaginaire dans les souvenirs et les projections de l'esprit du visiteur.

C'est cette fois encore la miniaturisation et l'obligation du travail de l'œil qu'elle induit qui constitue le premier moteur de l'imagination. Dans le Désert de Retz la miniaturisation *in situ* des espaces du jardin provoquait une distorsion de la représentation en plan qui pouvait constituer le démarrage du travail de l'imaginaire, ici c'est la miniaturisation *in visu* des représentations qui provoque ce travail de recomposition du jardin à partir des éléments proposés.

2.6.2.1 Un artifice à contresens.

Artificiellement, la photo permet de rétablir une profondeur de champ telle que les deux images soient nettes dans le même temps. Mais si pour montrer et communiquer le travail de l'artiste cet artifice présente un intérêt, il est assez contradictoire avec les intentions initiales. En effet le jeu sur la profondeur de champ dédouble l'espace mais introduit aussi une composante temporelle dans l'appréciation de la relation de l'image à l'espace concret ; et c'est elle qui est annulée par une photographie qui serait nette dans tout le champ couvert par la représentation. Le passage d'une profondeur à l'autre, d'une vue lointaine à une vue rapprochée, n'est jamais instantané. C'est dans ce temps encore une fois suspendu entre deux instants, que le spectateur va pouvoir reconstituer une histoire qui lui servira pour construire sa propre représentation du jardin. (Fig. 2.26 a à c)

Par ailleurs, ce temps nécessaire au passage d'une vue à l'autre, ordonne l'autonomie de l'image. Il y a une réelle césure entre l'image et le jardin qui par ce mécanisme est renforcée. C'est une dissociation entre

l'objet-image d'une part, ce qui est représenté par lui d'autre part et enfin le jardin lui-même, qui s'opère. L'objet-image ne peut pas être confondu avec le jardin, mais le « représenté » de l'objet-image prend lui-même une part d'autonomie en étant invisible dans le même temps que l'espace concret. L'identification de l'un à l'autre n'est jamais possible.

On peut noter que l'artifice photographique qui permet la vision nette simultanée de toute la profondeur de l'espace – de la plus rapprochée à la plus éloignée – doit également utiliser le temps. En effet pour atteindre à cette netteté que l'on pourrait assimiler à de la clarté qui aide à la compréhension, le photographe peut jouer sur plusieurs paramètres. La sensibilité de la pellicule, en augmentant, permet, dans le même temps de pose, une ouverture plus petite du diaphragme et donc une profondeur de champ plus grande. On joue sur un différentiel de temps négatif : le temps de pose ne change pas mais le « temps » de la sensibilité de la surface photographique lui, devient plus grand. Mais cette augmentation de la sensibilité est contradictoire avec l'objectif général du photographe qui est de faire une image nette, puisque le « grain » de l'image, que l'on pourrait assimiler avec un « flou » augmente dans la même proportion que la sensibilité de la pellicule. Pour conserver à la fois la profondeur de champ, commandée par l'ouverture qui doit être très serrée, et la netteté de l'image : son piqué, le photographe ne peut qu'allonger le temps de pose. Il y a cette fois une action directe sur le « temps observé » par l'appareil. Allonger le temps de pose est un autre versant de la suspension du temps, mais du temps de l'effectuation de l'acte de représenter, et qui laisse *in fine* une trace contradictoire avec les objectifs de l'artiste dans le résultat de la représentation. Autrement dit, allonger le temps de pose est à l'opposé de la recherche de l'instant captif qui permet la suspension du temps dans la découverte de l'œuvre par le sujet. En effet dans la suspension du temps, dans l'instant de la saisie de l'œuvre, il n'y a pas de perte de matière temps, tandis que dans celle de l'appareil le temps réel continue de s'écouler, se transforme, alors que la photo tente de figer une représentation idéale. C'est la « vue arrêtée » que réfutait Carmontelle pour le jardin de Monceau dont j'ai montré plus haut qu'elle était de l'ordre du beau tableau comme pourra l'être la photo lisse et nette d'un bout à l'autre. La clarté du photographe – ou l'absence de grain de l'image – n'est donc pas nécessairement compatible avec la volonté de l'artiste. On pourrait continuer ainsi à disserter sur le temps en introduisant l'outil qui permet l'allongement de la pose tout en conservant l'objectif de faire une photo « nette » : le trépied. Si la photo est faite sans support, au-delà d'un certain temps de pose, la photo sera floue et elle réintroduit alors l'incertitude sur la représentation. L'auteur est alors obligé de se soumettre au hasard, à une

certaine saisie de l'occasion pour espérer avoir un résultat conforme à ses attentes. Mais le contrôle du dispositif disparaît et la saisie du temps n'est plus qu'une affaire extérieure à l'artiste.

E. Burke dans ses additions de 1759 au traité qu'il consacre au sublime, développe l'idée que la clarté des images nuit à leur grandeur. Si les grands objets laissent découvrir leurs limites, ils en deviennent plus distincts.

*C'est une chose de rendre une idée claire, et une autre de la rendre propre à toucher l'imagination. [...] or saisir un objet distinctement et en percevoir les bornes est une seule et même chose. Une idée claire n'est donc qu'un autre nom pour une petite idée.*⁷⁹

Il conviendra donc de s'interroger sur les intentions de B. Lassus puisque deux interprétations s'offrent à nous. Des photos nettes peuvent exprimer un tout sans incertitude, sans flou, et se rapprochent donc des caractères de la beauté, tandis que des représentations nécessairement multiples montrent différents moments de l'appréhension de l'œuvre qui, assemblés par la somme des instants autonomes du regard, composent un tout beaucoup plus incertain dans ses limites et par là même plus grand et métaphoriquement infini, donc se rapprochant plus des caractères du sublime. Avec cette nécessaire juxtaposition de plusieurs photos pour rendre compte du travail, on retrouve le mécanisme employé par les deux artistes : Le Rouge et Lassus. Il devient impératif, pour qui veut avoir une vision de l'ensemble du travail, de passer d'une image à l'autre, dans une suite de sauts spatiaux réalisant ainsi les suspensions successives du temps qui permettent l'appréhension en une suite de fragments de temps autonomes comme des œuvres d'art qui, malgré tout, recomposent un ensemble unique.

Ces suspensions successives, qui forment néanmoins un ensemble dans l'appréhension de l'image, ressemblent étrangement à la suspension de certaines notes que certains musiciens de jazz imposent pour que l'on entende plus. C'est le cas de Thelonious Monk. L'utilisation des

⁷⁹ Edmund Burke. Op. Cit. p. 104 à 106. B. Saint-Girons introduit à ce propos une note dans son introduction sur la précocité chez Burke de cette réflexion sur la clarté des idées et les pouvoirs respectifs de la philosophie, de la poésie et de la peinture. En effet dès 1748 il note que « la froideur de la philosophie blesse l'imagination » et que, « cela lui retirant autant de son pouvoir, doit en conséquence affaiblir son effet et lui porter préjudice. » B. Saint Girons fait alors un rapprochement fort judicieux avec Jean-Baptiste Vico qui faisait, en 1744, de la clarté et de la distinction « le vice de la raison humaine plutôt que sa vertu ». p. 8 et note 1 p. 62

harmoniques dans la musique de ce compositeur, ces fréquences induites et secondes par rapport aux notes jouées et qui s'assemblent au cœur de chaque accord, font du silence compris entre chaque note un flot de notes sous-entendues (l'anglais dit *overtone* pour harmonique c'est à dire notes superposées). L'ensemble perçu s'apparente alors beaucoup à l'image recomposée par chacun dans la multiplicité des possibles permise par le jeu de la profondeur de champ.

*[...] on croit toujours entendre plus de notes qu'il n'en joue réellement. Il faut sans arrêt se demander : est-ce qu'il la joue vraiment *, celle-là ou est-ce que je n'ai pas tout simplement l'impression * de l'entendre ? Car cette sélection impitoyable à laquelle s'estreint Thelonious s'appuie sur une compréhension approfondie du système des harmoniques. [...] Car c'est là un des plus beaux secrets de sa musique : comment faire entendre quelque chose sans le jouer. Le trompettiste Eddie Henderson raconte qu'un soir, à San Francisco, il vit Thelonious en sueur passer un set entier à enfoncer les touches du piano, très doucement, de telle sorte qu'aucun son ne sorte du piano. Aboutissement logique ! Absurde, mais indéniablement logique ! Et cette véritable philosophie du sous-entendu se vérifie dans tous les aspects de sa musique, comme de sa vie. C'est comme cela qu'il élève la discipline du piano solo à des hauteurs vertigineuses : il fait entendre une basse, une batterie, tout un orchestre alors qu'il est tout seul devant son instrument. Mais pas dans l'effervescence, comme le ferait un virtuose traditionnel, au contraire, dans l'économie la plus frugale. Il tourne le dos aux idées reçues et, par une magie incompréhensible, exprime plus * avec moins *...⁸⁰*

2.6.3 LE SENS DES DESSINS / LE JEU DU JARDIN.

Le principe de fonctionnement de ces images est donc assez semblable à celui que l'on a vu plus haut pour les gravures de Le Rouge. Chaque image est autonome. Elles ont été conçues pour être le plus strictement possible descriptives, et elles renvoient néanmoins à un ensemble beaucoup plus large qu'elles ne le laissent supposer au premier abord. Mais c'est bien l'ensemble des images qui joue ce rôle. Chacune d'entre elles n'est que la partie qui permet au tout d'exister. Aucune n'est une œuvre et pour que l'on puisse en être certain, l'auteur a laissé apparaître les cadres décalés des photos montées en panoramique qui ont servies de base pour l'exécution de deux dessins. Ainsi il n'y a pas de

⁸⁰ Laurent de Wilde, *Monk*, Paris, Gallimard-l'arpenteur, 1996. p. 110 sqq. Les mots suivis de * sont soulignés par l'auteur.

tentation « artistique » dans chaque dessin, mais une intention dans l'ensemble constitué par les dessins, le jardin, le paysage et le visiteur qui fait l'expérience du jeu.

Nous avons vu que le Désert de Retz ne pouvait être décrypté qu'en passant à travers de nombreuses références littéraires et picturales, et que celles-ci, incluses dans une histoire générale de l'art, contribuaient à son projet.

Le jardin de Barbirey quant à lui n'est pas un monument reconnu de l'art des jardins.

Comment est-il enrichi par le travail de B. Lassus ?

En restant au niveau de l'anecdote B. Lassus oblige le spectateur à s'interroger sur le sens des images et sur le rapport qui peut bien exister entre elles, entre elles et le jardin qui se déploie en arrière plan, et entre elles, le jardin et le salon du rez-de-chaussée du château. Sur ce dernier point, on remarquera la projection des dessins sur l'embrasure des fenêtres qui bougent avec la position du soleil. (Fig. 2.27 a) C'est alors dans le renversement de l'espace qu'il faut chercher le premier sens de l'intervention. Entrer dans le salon et découvrir l'espace du jardin représenté à un niveau second, au-delà de la représentation du dessin, met d'emblée l'accent sur le « Jeu du Jardin » (c'est le titre de l'intervention) (Fig. 2.27 b), et fait disparaître le salon comme une pièce du château. Il était en effet important que le jeu proposât immédiatement un lien étroit avec le jardin et que le château disparût dans l'ensemble des images du jardin sous peine d'être ramené vers une classique exposition de dessins. On peut se souvenir ici des plantes en pot accrochées aux balustres de l'escalier de la colonne du Désert de Retz. Il y a dans cette « décoration » pour le Désert, ou cet effet éphémère et imprévisible pour Barbirey, une réelle volonté d'annuler le passage d'un lieu à l'autre tout en conservant les caractéristiques de chacun des espaces. Les dessins ne modifient pas le salon, de même que les pots ne font pas disparaître l'escalier. Mais il y a une lumière de l'espace différente dans les deux cas, une présence supplémentaire du jardin, donc du monde extérieur, qui passe par un niveau de représentation miniature simultanément au plan visuel qui est le jardin réel vu par les fenêtres. Si j'ai réellement fait cette expérience de la présence diffuse à Barbirey, je ne peux bien sûr qu'imaginer celle du Désert, puisque lorsque la colonne était en ruine il n'y avait pas de plantes (cependant la lumière zénithale a toujours donné une allure étrange et comme fantomatique aux débris de l'escalier qui se trouvaient dans la cage), et que

maintenant que des plantes pourraient de nouveau y être accrochées, la colonne n'est plus visitable (ce qui d'ailleurs ôte une partie du sens du jardin, on s'en doute après ce que j'en ai dit).

Si la mise en relation des dessins avec le jardin est bien un objectif premier de l'artiste, il me semble évident que son ambition est plus grande. Bernard Lassus veut montrer les relations de ce jardin avec tous les autres – l'inscrire dans l'histoire de l'art des jardins – mais il veut aussi lui imprimer sa marque d'artiste en élaborant des relations entre le jardin de Barbirey et les thématiques qui lui sont propres, qu'elles apparaissent dans des jardins réalisés ou non. Les thèmes de la profondeur et de la verticalité avec la grotte, de la miniaturisation ou au moins du jeu des échelles respectives des différents éléments du jardin avec la présence de l'insecte surdimensionné, sont des constantes de son travail. B. Lassus indique là clairement sa volonté de mêler l'identité passée du lieu, son regard d'artiste qui peut superposer des images étrangères au lieu pour en exalter les caractères les plus importants à ses yeux, la liberté de chaque visiteur d'imaginer les rapports qu'il veut entre les dessins et le jardin ou le paysage. L'artiste dans ce cas n'est plus celui qui impose, mais il devient celui qui met en forme un regard poétique sur les lieux. Et c'est en effet en restant au plus proche de la description que cela est possible.

Si les dessins étaient plus expressifs, plus manifestement chargés d'une intention à propos d'un sentiment, d'une évocation psychologique, ils deviendraient des dessins exposés pour eux-mêmes et la relation au jardin ne viendrait que troubler leurs propres messages. C'est dans ce cas là la relation du spectateur au dessin qui serait en jeu et le jardin serait déplacé en un troisième terme qui apporte la confusion.

Si les dessins étaient plus grands, et que la profondeur de champ ne jouait pas de la manière que je viens de décrire, ils deviendraient des dessins d'illustration du jardin, ou des jardins, sans que l'on comprenne pourquoi des dessins aussi peu chargés émotionnellement méritent d'être exposés.

Si tous les dessins, dans leur présentation actuelle de format notamment, étaient identifiables, c'est à dire se référaient explicitement à un espace concret du jardin de Barbirey et qui plus est un espace visible depuis le salon où ils sont exposés, ou même simplement si une légende pouvait les situer, peut-être alors ne provoqueraient-ils que l'admiration de la virtuosité de l'artiste. Peut-être aussi permettraient-ils la reconnaissance

de certains lieux du jardin, ce qui ne serait déjà pas si mal, mais n'enrichirait pas le projet du jardin.

Mais l'artiste a pris soin de ne choisir que des lieux peu présents depuis le salon, ou peu identifiables même lorsque l'on fréquente le jardin.

2.6.3.1 *L'absence de motifs.*

De ce point de vue, on note plus précisément l'absence du potager ainsi que celle du motif de l'étang.

Le potager est un lieu symbolique du jardin en général. Il organise le passage dans l'ordre du symbolique entre la nature sauvage et la nature représentée dans le jardin. Il est à la fois lieu de contemplation et lieu de production de la nourriture domestiquée. Il offre un substitut organisé, civilisé, à la cueillette. (Fig. 2.28) Je reviendrai à plusieurs reprises, à la suite de John Dixon Hunt, sur la distinction entre trois « natures » que la Renaissance avait faite à la suite de l'antiquité, et sur l'usage que l'on peut en faire dans le décryptage du sens du jardin.⁸¹

L'étang, ce type d'étang particulièrement, est devenu un motif obligé du jardin depuis la fin du XVIII^e siècle. Celui de Barbirey présente toutes les caractéristiques pour devenir un représentant archétypal du motif. (Fig. 2.29) Partie visible et partie cachée depuis la terrasse du château, canards et cygnes, fond boisé homogène qui fait se détacher toute intervention qui vient en avant de la scène, ponctuation par la mise en scène d'un végétal très ornemental, plantations d'ornement à la limite du « naturel ». C'est à dire organisation de quelques végétaux en bosquets sur une rive, constitués d'arbres ornementaux mais connus depuis si longtemps qu'ils en paraissent indigènes comme le platane, etc.

L'étang est considéré comme un motif en ce qu'il est reconnu par tout le monde comme une constante du jardin qu'il soit public ou privé, et qu'il se rapporte à un imaginaire commun à propos de l'eau, du miroir, de la purification, etc.

Le potager pour être un lieu important dans l'histoire de l'art des jardins ne semble pas avoir acquis encore ce statut de motif identifiable par

⁸¹ John Dixon Hunt in *Le temps des Jardins*, Comité départemental du patrimoine de Seine-et-Marne. 1992. Catalogue de l'exposition qui s'est tenue à Fontainebleau du 12 juin au 13 septembre 1992. et *L'art des jardins et son histoire*, Paris, Odile Jacob. 1996.

tous. Les travaux sur des hauts-lieux de la culture potagère peuvent entraîner à terme cette reconnaissance, mais il semble qu'aujourd'hui elle ne soit encore réservée qu'à un public averti, faisant appel à une connaissance trop savante de l'art des jardins⁸². Mettre en scène ces deux lieux par des dessins dans l'exposition aurait été trop explicite et trop littéral. De plus, très identifiables par leurs formes, ils auraient fait disparaître les autres dessins.

2.6.3.2 Les références du jeu.

La problématique du projet était bien de superposer au jardin des images de jardins qui donnent sens au jardin réel de Barbirey. A la fin du XVIII^e siècle, lorsque les aristocrates se promenaient dans la campagne avec en poche un ou des miroirs de Claude, les images inversées, mais aussi renversantes, qui se projetaient dans le cadre convexe étaient instantanément situées dans une panoplie de références connues de tous : « *C'est un Claude ou c'est un Ruysdaël.* », chacun des peintres étant reconnu pour des valeurs différentes. Aujourd'hui que l'art des jardins n'est plus relié à une infrastructure culturelle articulée autour de la poésie et de la peinture, le jeu induit par Bernard Lassus peut échapper au plus grand nombre. C'est pourquoi il n'y a pas de citations littérales du jardin de Barbirey dans les dessins qu'il propose. Chacun devait pouvoir rester libre de son interprétation des dessins et des relations qu'il pouvait établir entre eux et le jardin.

C'est donc bien le manque de références précises à des lieux du jardin pour certains d'entre eux, ou bien la présence de références un peu dissimulées qui représentent des lieux un peu obscurs et éloignés du château qui invite à la visite. Cette provocation est enrichie par la présence de dessins énigmatiques. La tête aux orbites vides, l'insecte si fantastique et si vraisemblable à la fois.

Ils invitent à expérimenter le jardin, et proposent « un jeu du jardin » qui consiste à faire des allers et retours physiques et imaginaires entre les images et le jardin.

⁸² Depuis que ce texte a été écrit, les choses se sont transformées rapidement. Aujourd'hui (2014), le potager est en passe de devenir un motif majeur de l'art des jardins dans des formes aussi diverses que les potagers des grands cuisiniers médiatiques, les jardins partagés présentés comme les lieux où se construisent de nouveaux liens sociaux, les manifestations de présentation des légumes anciens, etc.

L'œuvre présentée par Bernard Lassus ne cherche pas son achèvement dans sa présentation. Elle ne cherche pas la fascination du spectateur qui, dans cette posture de proie, se ferait exclure du champ de l'œuvre et produirait alors, en retour, une exclusion de l'œuvre du champ esthétique pour la ramener dans celui de l'objet non intentionnel. Elle est au contraire une ouverture sur d'autres créations, celles du public. L'œuvre n'est pas un objet parfait, clos sur lui-même, elle travaille sur les limites de la représentation du jardin pour dépasser les limites physiques du jardin. La relation du spectateur à l'œuvre n'est pas du simple ordre de la présentation. Il y a un échange productif entre les deux, comme dans le cas du miroir de Claude dans lequel c'est la projection du regard du gentilhomme qui se réalisait et non pas, comme on pourrait le croire, le reflet du pays situé derrière lui. C'est ce regard même, mis en abîme par la réflexion du miroir qui produisait le paysage dans la médiation produite par la connaissance de la peinture de Claude, Poussin, Salvator Rosa et beaucoup d'autres encore.

C'est bien d'un projet de jardin dont nous parlons ici. Les dessins ne sont pas des illustrations, ils deviennent des propositions pour la transformation du jardin par la multitude des regards qui seront portés sur lui.

Qu'il n'y ait pas de consensus n'est pas un problème. Le jardin existe comme territoire. Il existe par ailleurs comme histoire locale du lieu dans lequel il s'inscrit. L'œuvre existe comme représentations jardinées mises en scène dans un lieu. Elle garde son autonomie par rapport au lieu tout en y étant attachée par la relation qui s'effectue dans chaque regard. Toutes ces existences ne sont pas remises en cause par la relation du dessin à l'espace, mais celle-ci induit d'autres existences possibles.

2.6.3.3 La transparence du dessin.

Les autonomies relatives des dessins et du jardin sont rendues possibles par la différence d'échelle de représentation, par le jeu qu'elle implique sur la profondeur de champ, mais aussi par la transparence du dessin qui permet le mélange ambigu du fond et de la forme. La transparence des dessins était obligatoire pour que le jeu du jardin fût possible. La vue sur le dessin et l'espace réel en effet doit être simultanée, même si elle est perturbée par le jeu de la profondeur de champ que j'ai décrit, pour qu'une superposition se produise et non pas une juxtaposition. Suivant le niveau de profondeur où se fait l'accommodation de l'œil, une figure ou une autre apparaît. C'est encore dans ce jeu de l'aller et retour,

dont l'effet est augmenté par la transparence du dessin, que le flou du sens se produit et donc que la liberté de chacun est possible.

On trouve les mêmes accents dans un ouvrage déjà ancien mais récemment traduit en français.

*Lorsque l'on voit deux ou plusieurs figures qui se superposent et que chacune revendique pour elle la partie qui leur est commune, on se trouve en face d'une contradiction des dimensions spatiales. Pour trouver la solution de cette contradiction, il faut admettre l'existence d'une nouvelle qualité optique. Les figures sont dotées de transparence, c'est à dire qu'elles sont en mesure de s'interpénétrer l'une l'autre, sans s'annuler optiquement. Mais la transparence possède autre chose que cette seule qualité optique ; elle implique un ordonnancement spatial plus large. La transparence signifie percevoir simultanément différentes couches spatiales. Non seulement l'espace se déploie, mais il est fluctuant, et ce, en une activité permanente. Quand chacune des figures transparentes apparaît, tantôt comme celle qui est la plus proche de nous, tantôt la plus éloignée, leur position acquiert alors un sens ambivalent.*⁸³

Le titre de l'essai de C. Rowe et R. Slutzky en français mérite quelques explications. La transparence « réelle » est assez compréhensible, elle se réfère en anglais à « *littéral* », elle exprime le sens commun du mot et l'exemple choisi pour la désigner est celui du mur rideau. La transparence virtuelle ne paraît pas être une traduction très juste de « *phénoménal* » en anglais qui signifie plutôt qui a trait au phénomène c'est à dire ce qui se rapporte à la perception du monde et qui peut être faux du point de vue de la réalité des choses : on dirait donc plutôt « implicite » pour cette transparence, ou « suggérée ». Pour les auteurs, cette double nature de la transparence, celle du matériau et celle de l'organisation structurale de l'espace, décrite à partir d'une origine située dans la peinture cubiste, servira à une analyse des principes de l'architecture du mouvement moderne.

La transparence apparaît quand il existe des zones dans l'espace qui peuvent être ordonnées à deux ou plusieurs systèmes relationnels

⁸³ Gyorgy Kepes, *The language of vision* (1944), cité par Colin Rowe et Robert Slutzky in, *Transparence réelle et virtuelle*, Paris, Les Éditions du Demi-Cercle, 1992. Coll. Droits de regards. p. 37. Une première partie de l'essai fut publiée en 1963 par la *Yale University*, la première parution en allemand à Bâle est datée de 1968, mais le texte signé par les auteurs est daté de 1955.

– l'ordonnement restant indéterminé et le choix des possibilités d'ordonnement à l'un ou à l'autre ouvert.⁸⁴

Dans le premier chapitre de l'essai, la comparaison deux à deux de plusieurs peintures permet l'explicitation du concept de transparence virtuelle. Le dernier exemple me semble le plus frappant. Comparant *La Sarraz* de Laszlo Moholy-Nagy et *Trois faces* de Fernand Léger, Rowe et Slutzky en arrivent à la conclusion que la première peinture, malgré les entrelacs compliqués que le peintre a introduit ne parvient pas à faire disparaître la succession classique « pré-cubiste » du premier plan, plan médian, arrière plan, ne permettant ainsi qu'une « lecture unidimensionnelle » de l'œuvre. Dans la peinture de F. Léger, les auteurs voient une organisation des objets représentés et des plans apparents de l'espace suggéré qui, « grâce à une superposition discrète », conduisent l'œil « de telle manière que dans la composition d'ensemble celui-ci perçoit une suite infinie d'organisations formelles de petites et de grandes dimensions. » (Rowe et Slutzky p. 48 sqq.)

Dans les dessins de B. Lassus pour Barbirey, le jeu sur les différentiels d'échelles, sur les superpositions, l'ambiguïté des plans entre la réalité et la représentation, l'obligation faite à l'observateur de parcourir la surface de la fenêtre, puis le volume du salon pour trouver les rapports que chacun peut mettre entre chaque dessin et l'extérieur ; tous ces phénomènes qui jouent avec notre perception et le sens que nous donnons à ce que nous percevons, sont assez proches de ce que Rowe et Slutzky décrivent comme étant cette transparence virtuelle. On aurait donc tort de ne considérer, dans le travail de B. Lassus, que l'aspect réel du jeu de transparence qu'il instaure. Ce jeu est au moins commandé par deux niveaux : un premier qui allie la transparence de la vitre et celle des dessins dont les tracés sont assez aériens pour laisser voir l'extérieur du dessin en son intérieur même, et un second qui met en évidence une transparence implicite qui permet des associations libres du spectateur entre dessins, intérieur du salon et extérieur, invitant ainsi à retourner le propos et à expérimenter *in situ* le jardin pour construire ses propres représentations. Celles-ci deviendront alors les espaces critiques du jardin en ce qu'elles mettront dans la mémoire de celui qui en fait l'expérience, en un même plan complexe, les dessins, le jardin, les représentations mentales ou dessinées à leur tour ou photographiées ou écrites, les souvenirs d'autres lieux ou d'autres expériences.

84 Bernhard Hoesli, *Exemples remarquables*, (1968) in Rowe et Slutzky, *Ibidem* p. 89.

2.7 L'INDÉTERMINATION DES IMAGES.

J'ai dit plus haut que les images de Le Rouge et de B. Lassus sont autonomes, que chacune est un fragment qui dit la totalité du monde auquel elle se réfère. Mais elles n'ont pas la même puissance d'évocation et cela va me contraindre à examiner leurs indépendances respectives. En effet, chaque image est autonome, mais ce qu'elles signifient toutes ensemble entre dans un réseau complexe de références liées à l'art des jardins.

On peut cependant constater qu'il n'y a jamais de passage direct d'une référence à une image. Entre les deux il y a un travail de transposition pourrait-on dire qui ôte la littéralité de la citation. Anne Cauquelin décrit bien ce travail de l'analogie, du vraisemblable, de la *doxa*. L'autoréférence de l'œuvre n'est pas à chercher dans une illusoire indépendance par rapport à ce qui précède, mais dans une recomposition des références.

Car je ne vois pas seulement ce qui est devant moi, mais aussi bien ce que j'ai déjà vu ailleurs autrefois ; et ce que j'ai vu ailleurs autrefois n'est plus un élément isolé que je pourrais cerner et auquel je pourrais fixer un repère daté mais il est lui même contaminé par ce que je vois en ce moment. Suspension de la vision « exacte », suspension du souvenir au profit d'un mélange composite.

Double suspension. [...] Ceci nous conduirait à penser que le fragment ne serait pas cette forme découpée, aux bords nets, dont on pourrait dire où et à quoi il faudrait la rattacher pour la compléter, mais au contraire une forme « floue », qui touche par sa présence ce que nous considérons comme la « réalité », d'une tonalité distante, tenant suspendue, un moment, l'objet d'art dans une indétermination sensible.

L'indétermination que le fragment introduit dans une œuvre ne préjuge pas, cependant de la forme distincte qu'il manifeste comme le dit encore Ruskin : « Tout grand dessin est un dessin distinct, mais entretient un rapport avec je ne sais quoi d'indistinct, nécessaire au grand art. »⁸⁵

L'autoréférence appelle à trouver en dehors d'elle, non pas des « definite references », mais des échos, des doxa, ces compositions mêlées dont elle est le centre.⁸⁶

Ce travail de recomposition à l'œuvre dans le moment de l'émotion artistique est à rapprocher de la remarque que je faisais en commençant ce chapitre à propos du déploiement du projet du jardin dans le temps. C'est

⁸⁵ Anne Cauquelin, *Court traité du fragment*, Op. Cit. p. 98 et 99.

⁸⁶ Ibidem p. 165.

ce « mouvement » du projet, cette possibilité que l'expérience induise des formes perçues différentes, qui sont permis par le fragment.

Pourquoi dans ce cas Le Rouge est-il obligé de montrer le plan du Désert ? Peut-être parce qu'il y a une relation de commande entre Monville et lui et qu'il est obligé de situer son intervention. Mais au delà de cette contingence, il est obligé de montrer le plan du jardin pour « embrayer »⁸⁷ ses fragments imagés sur une réalité.

B. Lassus n'est pas dans la même situation. Ses fragments embrayent *in situ*, puisqu'ils sont mêlés à la dimension réelle du jardin comme je viens de le montrer. Le risque était de tomber dans l'illustration. C'est encore la très petite dimension du dessin qui lui permet d'échapper à cet écueil. Chaque dessin est vu en même temps que l'espace concret du jardin dans l'espace transparent recomposé autour de la fenêtre, et aucune figure ne peut être l'exposition d'une vue du jardin ; mais c'est aussi l'indétermination géographique des images et le mélange de vues réalistes et de vues à l'évidence imaginaires qui induit une dimension qui permet d'échapper à la représentation figurative de l'espace présent du jardin.

Chez Le Rouge, les objets du jardin sont repérés sur le plan on pourrait donc penser que chaque image n'est plus un fragment du monde mais un fragment du plan et nous nous retrouverions alors dans une situation classique d'illustration sans beaucoup d'intérêt. Mais les points de vue des images ne sont pas donnés. Il y a un doute sur l'échelle de représentation de la plupart d'entre elles. Certains objets sont réels et déjà connus par des commentaires de visiteurs au moment où paraît le cahier de Le Rouge, d'autres sont inventés – sans doute en projet, sous forme de dessins, d'esquisses, ... – d'autres enfin sont arrangés par le graveur. Le théâtre en plein air par exemple montre un bas-relief qui n'existe pas et le tombeau situé dans la prairie basse n'a pas été construit. Tous ces doutes, ces incertitudes font que le lien au plan est de plus en plus ténu. Le plan ne peut pas complètement servir pour la vérification de la localisation des objets du jardin et donc pour la supposition *a priori* des relations qu'ils vont entretenir entre eux. Les parcours que l'on va pouvoir y faire ne peuvent

⁸⁷ La notion d'embrayage utilisée ici est empruntée à Philippe Boudon. Par ce terme il veut signifier le passage d'un champ théorique à un champ pratique d'un même concept. On peut lire, in De l'architecture à l'épistémologie, la question de l'échelle, sous la direction de Philippe Boudon.

Pour la notion d'embrayage, « J'ai emprunté ce terme à la linguistique qui l'utilise pour signifier le fait de l'articulation du langage sur le monde extérieur. Articuler l'espace conçu sur l'espace vrai est une fonction indispensable du travail de l'architecte. » (p. 7 note 16) On verra aussi p. 170 sqq., p. 196 sqq., les articles de Ph. Boudon et Ph. Deshayes.

pas non plus être imaginés, ou s'ils le sont, la vérification par l'expérience ne pourra pas se faire puisque certaines fabriques ne seront pas là où on les attend et puisque le plan est géométriquement faux. On peut interpréter ce manque de précision, cette incertitude, ce « flou » comme le disait A. Cauquelin, comme une volonté qui dissimule les intentions réelles de Monville dont on ne peut cependant aujourd'hui avoir qu'une interprétation.

À propos du même moment de l'histoire Annie Le Brun détecte avec une particulière acuité cette nécessaire représentation du trouble individuel. Elle décrit longuement par de nombreuses citations l'évocation du « *spleen* », du « *deuil de l'âme* », du « *sombre ennui, triste enfant du dégoût* », qui semble terrasser le siècle.⁸⁸ Mais elle n'y voit pas la fin d'une époque. Elle décrit plutôt l'apparition d'un trouble individuel qui ébranle les fondations théâtrales de l'ordre classique qui étaient garantes de la stabilité du monde, par la représentation qu'elles en donnaient.

À cet égard, la peinture de Watteau n'évoque nullement comme on a voulu le croire la fin d'une époque, les derniers instants d'un bonheur crépusculaire. Au contraire, le regard absent de chacun de ses personnages annonce l'espace interrogatif qui commence à se creuser entre la vie et sa représentation. À l'esthétique fugitive du rococo, se substitue là une recherche passionnée des instants intermédiaires, instants qui ne renvoient qu'à eux-mêmes et non plus à leur signification spectaculaire. [...] Ce sont les peintres les plus sophistiqués — c'est à dire les plus attentifs au moindre frémissement de l'air du temps — Fragonard et Watteau, qui seuls savent évoquer le danger indéterminé de cette nouvelle situation sensible : regardez ces petits hommes bouleversants d'élégance et de grâce, menacés par l'immensité d'un orage végétal que rien ne saurait empêcher d'éclater. [...] Regardez le jardin se figer autour d'eux en lieu problématique. Il a suffit de ce léger arrêt, de cet infime retard de la vie sur son image, pour bouleverser l'art des jardins et imposer tout à la fois fièvre, lenteur et sinuosité au décisif passage de l'idée de la nature à la découverte de la nature.⁸⁹

Dans ce siècle des Lumières, la connaissance complète du monde : l'Encyclopédie, nécessitait une expérimentation de l'individu même. Ce « *passage de l'idée de nature à la découverte de la nature* » ne pouvait se faire que dehors, puisque le principe de réalité était posé comme postulat, mais

⁸⁸ Annie Le Brun. *Les châteaux de la subversion*. Paris, J.J. Pauvert aux éditions Garnier, 1982. p. 99 sqq.

⁸⁹ Ibidem p. 97 à 104.

dans un extérieur arrangé, schématisé ou rendu compréhensible par l'art. C'est dans le monde réel que la quête prend place, mais comme pour mieux ne pas le voir et en proposer des représentations idéales. Il est maintenant on ne peut plus clair que l'« instant », le décalage du réel par rapport à sa représentation devient une caractéristique de l'analyse de l'espace et de la relation de l'homme à celui-ci à cette époque. Les images produites ne peuvent donc plus être exactement ce qu'elles simulent être. C'est ainsi que les gravures du Désert montrent des objets déjà indéterminés mais qui le sont encore plus si l'on considère l'ensemble du cahier et si l'on essaie de se remettre dans l'état d'esprit très ambivalent de l'époque au sujet de la forme des gravures et du sens qu'elles prennent. À côté d'une tradition descriptive qui s'attache aux seuls monuments, se développe d'abord en Angleterre, une nouvelle forme de dessin qui englobe le bâti dans le paysage et qui, petit à petit, donnera à ce dernier toute l'importance qu'on lui connaît à la fin du siècle. Par exemple, au début du siècle (1737), des vues « topographiques » très austères, les plus strictement descriptives qu'il est possible, sont gravées par les frères Samuel et Nathaniel Buck pour décrire les richesses patrimoniales de l'Angleterre et préparer les *Buck's Antiquities* qui paraîtront en trois volumes en 1774. On le voit, ce mouvement, s'il continue jusque dans le XIX^e siècle n'en sera pas moins parallèle à la mode pittoresque qui va envahir l'Europe.

Après 1750, il y eut un subtil glissement dans l'art du paysage britannique, à la fois par la nouvelle importance avec laquelle le paysage a été regardé et la façon dont on l'a portraituré. Plus tôt dans le siècle, le paysage ne jouait qu'un rôle secondaire et les vues topographiques et les représentations idéalisées étaient la règle. »⁹⁰ (c'est moi qui traduit) (Fig. 2.30)

S. Wiles continue ensuite son développement en mettant à jour les survivances de la tradition topographiques dans les scènes les plus pittoresques et notamment elle se sert des exemples de l'aquarelle *Tutbury Castle, Staffordshire* de Paul Sandby, et de celle de Thomas Girtin *Melrose Abbey* qui date pourtant assez vraisemblablement de 1796.⁹¹ (Fig.2.31)

⁹⁰ Stéphanie Wiles, *The picturesque landscape*, in *Sketching at Home and Abroad*, British Landscape Drawings, 1720 1850. New York, The Pierpont Morgan Library, 1992. p. 27 à 40.

« After 1750, there was a subtle shift in British landscape art both in the new importance with which landscape was regarded and the way in which it was portrayed. Earlier in the century, landscape still played a relatively minor role, and topographical views and idealized representations were the standard. » p. 28.

⁹¹ D'autres exemples de cette superposition des deux manières, et l'illustration du déplacement du centre d'intérêt sont visibles dans : Sam Smiles & Michael Pidgley, *The perfection*

Les fouilles entreprises par Winckelmann à Pompeï et Herculaneum donnent lieu, elles aussi, parmi d'autres, à des vues archéologiques et scientifiques qui accroissent la connaissance du monde, alimentent le débat qui fait rage en Europe sur le génie romain face à celui des grecs, mais inspirent aussi des recompositions plus ou moins fantasmées comme celles de Piranèse dans les *Antiquità Romane* par exemple (Fig. 2.32).

Les gravures de Le Rouge s'inscrivent dans cette époque où tout est possible du point de vue de la représentation et l'auteur à très bien pu vouloir les laisser dans l'indétermination de façon à ce qu'elles soient à la fois descriptives, ce qu'elles sont au premier degré, et interrogative, ce qu'elles sont par leur mode d'assemblage dans le cahier.

Les dessins de B. Lassus sont descriptifs quant à eux de mondes à composer par l'expérience de chacun, comme on pouvait le faire sans doute à partir des gravures, lorsque l'on n'avait pas encore fait le *Grand Tour* à la fin du XVIII^e siècle.

2.8 LA SUCCESSION DES IMAGES.

L'ordre des gravures dans le cahier de Le Rouge n'est certainement pas neutre. Il s'ouvre par le plan dont j'ai déjà longuement parlé, après une couverture qui déclare que le cahier contient « *les détails du Désert, Jardin Pittoresque à une Lieue de St. Germain en Laye, appartenant à Mr. de Monville, Projeté Dessiné et exécuté dans toutes ses parties Par lui Même. En 26 Planches* ». Tout de suite après on trouve la vue de la grotte d'entrée qui n'est justement pas une des plus austères. Au contraire c'est une des vues les plus « jardinées » du cahier : une vue dont le pittoresque est issu du traitement varié, rugueux des surfaces, dont les ombres sont franches et profondes, l'échelle donnée par des personnages qui sortent de la grotte vers le jardin, dominés par les faunes qui éclairent le chemin : la voie. L'accent est plus mis sur l'impression donnée par la grotte (Elle évoque pour le Prince de Ligne la Grande Chartreuse de Grenoble), que sur la description exacte de l'objet représenté. On pourrait penser que le graveur

of England, *Artist visitors to Devon c. 1750 1870*, Royal Albert Memorial Museum, Exeter Djanogly Art Gallery University of Nottingham, 1995. Voir particulièrement l'article [Sketching from nature](#) de M. Pidgley, mais surtout le catalogue qui montre chez le même artiste des tendances vers l'une ou l'autre manière suivant la date, le sujet choisi, le médium retenu pour le dessin, etc. La gravure *Rainbow, a scene on the River Exe*, (p. 63), a par exemple été exécutée non pas à partir d'un croquis mais à partir d'une aquarelle, et il serait alors intéressant de comparer les deux afin de vérifier si l'impression et le sens changent réellement de l'une à l'autre. La constitution d'un corpus important de doubles représentations de ce type serait d'ailleurs la première étape de cette recherche.

va nous donner un mode d'emploi pour la visite du jardin. Or il n'en est rien puisque M. de Monville fait poursuivre la visite, dès l'entrée passée, par un détour vers la pyramide glacière et la ruine de chapelle gothique, alors que ces vues sont numérotées respectivement 26 et 18 dans le cahier.

Pour les autres gravures la succession est donnée par l'ordre du cahier, elles sont d'ailleurs numérotées en haut à droite. Cette succession ne semble pas ordonnée par une intention particulière vis-à-vis de la découverte du jardin. Toutes les gravures entrent dans un dessein descriptif où chaque fabrique est rendue autonome par le cadre qui l'entoure et le passage de l'une à l'autre. Si une autre intention était à l'origine de l'ordre donné elle ne nous est plus accessible.

Le cas du travail de B. Lassus est un peu différent. Chaque image est réellement autonome car elle n'est pas située. Il n'y a pas de plan qui réunisse l'ensemble et elles ne se succèdent pas dans un recueil qui induit malgré lui un ordre ou une hiérarchie. Certains dessins ne représentent pas des parties du jardin mais des lieux autres, réels ou transposés. La recombinaison d'un ensemble ne peut alors se faire qu'individuellement, elle est donc infiniment variable et dépend de qui et quand produit l'assemblage. Cette combinaison d'éléments épars peut se faire elle aussi de façon autonome, sans qu'il y ait visite du jardin et le « jeu » tombe, l'intention a manqué son but. Elle peut se faire *a posteriori*, au retour de la visite, et devenir un condensé de l'expérience qui fixe le souvenir dans un état choisi par le sujet. Elle peut intervenir *a priori*, avant la visite, ce qui sans doute est le cas le plus fréquent, mais elle ne manquera pas alors d'être elle-même modifiée au retour de la promenade, en un énième avatar. Cette forme même ne sera pas stable et d'autres expériences en d'autres lieux viendront la modifier.

Mais au fond de quelle nature est cet assemblage ? Existe-t-il un jeu interne à la communauté des dessins qui permettrait de les voir réellement comme une entité ? Ou bien, à l'instar de Pascal Quigniard qui refuse l'idée même de complémentarité ou de dialectique pour parler de ses « *petits traités* » et qui revendique au contraire le « *déchiré* », ne peut-on les voir qu'un par un et ne jamais en dire quoi que soit qui pourrait tenter d'en faire un ensemble ? Si les dessins ne sont présents que pour eux-mêmes, chacun ayant sa finalité propre, comme moteur, initiateur de l'envie de l'expérience concrète de l'espace et du temps de la visite ; l'expérience de l'espace induite par les dessins ne pourrait alors être elle-même qu'une succession d'images. Ou bien encore, la succession des dessins puis la succession des « *images* » du jardin issues de la visite, ne pourraient-elles

constituer un ensemble qu'à la condition qu'il y ait eu expérience ? Compte tenu de ce que B. Lassus dit de la séparation du tactile et du visuel (Cf. le début de ce chapitre), il semble bien que cette dernière hypothèse soit la bonne.

Il y a donc là la même incertitude que dans le travail de Le Rouge, bien qu'elle soit obtenue par des moyens différents, le même champ libre laissé à la *doxa*, cette potentialité à l'œuvre qui recompose sans cesse la réalité en la transformant. La succession des images n'est jamais constituée une fois pour toute, et surtout pas prévue par l'artiste ou le concepteur du jardin. Elle ne peut être qu'une proposition, une aide à la lecture du jardin qui intègre plusieurs niveaux d'interprétation en un parcours nécessairement complexe, mais jamais un guide au sens d'un ouvrage qui résume. Dans les deux cas, cette succession des images implique une autre question sur les objets et les parcours. Si la succession n'est pas formalisée, à un autre niveau, le parcours induit dans l'espace concret ne l'est pas non plus. La forme ruinée de certains objets du jardin est-elle alors une correspondance de cette incomplétude de la forme du jardin ? Et en corollaire, la ruine, au-delà de l'objet lui-même, porte-t-elle une signification pour l'ensemble du jardin ?

2.9 L'INACHÈVEMENT.

2.9.1 L'INACHÈVEMENT DES OBJETS.

L'habitation de M. de Monville au désert de Retz est la ruine d'une colonne dorique (toscanne) démesurée. Elle est le témoin de la grandeur passée, d'une civilisation disparue qui édifiait des temples immenses dont il ne reste que ce fût de colonne. L'objet est donc ruiné et il correspond bien aux canons de la ruine de la fin du XVIII^e siècle. Il n'était en effet pas question à ce moment là de parler de ruine à propos de n'importe quel bâtiment.

Ruine ne se dit que des palais, des tombeaux somptueux ou des monuments publics. On ne dirait point ruine en parlant d'une maison particulière de paysans ou bourgeois ; on dirait alors bâtiments ruinés.

On ne saurait dire plus clairement, ni plus explicitement, que la signification de la ruine est liée à l'histoire, non à un réalisme social, et

qu'elle se rattache, en définitive, à une esthétique classique de la noblesse et de la grandeur. ⁹²

Pour le chevalier de Jaucourt qui rédige cet article, la ruine est bien le témoin d'une grandeur passée, et l'objet se réfère à des sentiments de grandeur, de noblesse, il n'y a pas de vision dynamique de la ruine qui demeure une mémoire.

Est-il possible que la ruine ne soit pas exactement cet objet univoque que sa définition semble montrer ? R. Mortier développe l'idée que pour Diderot, la ruine est une anticipation, qu'elle inscrit l'objet, donc l'homme qui l'a construite, et de là la société qu'il représente, dans une continuité du temps qui signifie le mouvement, non l'arrêt.

Nous anticipons sur les ravages du temps, et notre imagination disperse sur la terre les édifices mêmes que nous habitons.

(Diderot Salon de 1767, éd. Sezneq, t. III, p. 227 cité par R. Mortier Op. Cit. p. 93)

*La ruine implique le sentiment du passage *, à la fois sur le plan spatial dans sa représentation et sur le plan temporel dans sa perception. Dans les essais sur la peinture, écrits en 1765-1766, Diderot remarque, dans son chapitre IV consacré au problème de l'expression artistique, que les peintres de ruines aiment montrer « autour de leurs fabriques solitaires », le vent qui souffle, une femme qui passe, des hommes à cheval, lesquels constituent autant d'emblèmes du voyage. « Tout passe : l'homme et la demeure de l'homme ». Que l'on substitue un tombeau à l'édifice ruiné, et c'est l'immobilité qu'il conviendra de suggérer par un voyageur fatigué, une femme assise, des cavaliers descendus de leur monture et lisant une inscription.* ⁹³

Et encore de Diderot cette fois :

C'est que les ruines sont un lieu de péril, et que les tombeaux sont des sortes d'asiles ; c'est que la vie est un voyage, et le tombeau

⁹² Encyclopédie, 1765, t XIV article Ruine. cité par Roland Mortier, La poétique des ruines en France, Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo, Genève, Librairie Droz, 1974. p. 99.

⁹³ Roland Mortier citant Diderot, Op. Cit. p. 95. Les mots suivis de * sont soulignés par l'auteur.

le séjour du repos ; c'est que l'homme s'assied où la cendre de l'homme repose.

Il y aurait un contresens à faire passer le voyageur le long du tombeau, et à l'arrêter entre les ruines. (Diderot œuvres esthétiques p. 709, cité par R. Mortier p. 95)

D'autres dimensions de la vision de la ruine par Diderot sont mise à jour par l'auteur et notamment un aspect plus en prise directe avec la société du XVIII^e siècle.

Le palais me rappelle des tyrans, des dissolus, des fainéants, des esclaves. » (Salons, III 294) [...] « Il faut ruiner un palais pour en faire un objet d'intérêt. » (Salons III, 235) La méditation sur les ruines renvoie donc à une philosophie, qui se fonde sur une éthique qui débouche sur une politique. La voie est ouverte qui conduit, de Diderot, au grand livre de Volney.⁹⁴

Très vite la ruine passera du domaine pictural à celui du jardin qui deviendra, outre le lieu de promenade et de méditation qu'il était déjà, le mémorial de la nation anglaise avec le traité de Thomas Whately : *Observations on modern gardening* (1770). C'est ainsi notamment que le gothique, valeur repoussée par l'âge classique, se retrouvera en faveur en exprimant, à côté d'un idéal de paysage romain et d'une culture universelle antique, le vœu d'un rapport de localité dans le respect d'une culture politique qui retrouve ses origines saxonnes.⁹⁵ Il y a donc dans le jardin du XVIII^e siècle un goût pour la ruine que l'on voit apparaître très progressivement dans la première moitié du siècle. Ce goût de la chose détruite rend compte d'une préoccupation métaphysique sur la précarité de la situation humaine, sur la crainte de l'écoulement du temps, etc. C'est l'apparence de l'objet ruiné qui renvoie à ce statut précaire de l'homme et de ses sociétés. Mais il y a dans la ruine une dimension plus « sociale » qui ouvre un espace critique en considérant ce qui est représenté par la ruine.

*[...] on constatera que, dans l'ensemble, deux usages de la ruine prédominent : l'usage moral *, didactique, qui tire de la ruine une leçon (quand ce n'est pas un sermon) ; l'usage pittoresque *, simplement*

⁹⁴ Ibidem p. 97

⁹⁵ Sur ce thème on lira, Arthur O. Lovejoy, *La redécouverte du gothique et le réveil du sentiment de la nature*, in *Le gothique des lumières*, (1932), Brionne, Gérard Monfort éditeur, 1991. et le texte de Michel Baridon qui suit l'essai, notamment le chapitre « Le gothique et l'imaginaire politique » p. 82 sqq. On retrouve le même thème dans M. Baridon, *Les jardins...*, Op. Cit. p. 811.

*visuel, qui en fait un spectacle (les deux usages n'étant d'ailleurs pas exclusifs).*⁹⁶

Cette ambivalence à propos de la ruine est bien mise en évidence par R. Mortier à propos du poème de J.-A.-J. Cerutti : Les jardins de Betz, Poème, accompagné de notes instructives sur les travaux champêtres, sur les arts, les lois, les révolutions, la noblesse, le clergé, etc. ; fait en 1785 par M. Cerutti, et publié en 1792 par M. ****, Éditeur du Bréviaire Philosophique du feu Roi de Prusse. À Paris, chez Desenne, 1^{er} janvier 1792. Dans ces vers qui commencent par un éloge de la ruine comme objet de mémoire, mais se terminent par un appel explicite à la révolution, on trouve les deux versants du regard de l'époque sur l'objet inachevé.

*J'ai gravi, mesuré ces ruines sublimes :
Mon cœur s'en est ému : de nos vaillants aïeux
Tout y représentait les tournois magnanimes.
Ils semblaient reparaître et combattre à mes yeux*

(p. 13-15) [...]

*Le poète des temps, Robert a crayonné
Ce château pittoresque en naissant ruiné.
[...]
O châteaux oppresseurs ! ô palais insultants !
Murs de la tyrannie, asile des rapines !
Puissiez-vous désormais n'exister qu'en ruines !
Au lieu de ces barons qui vexaient l'univers,
On voit sur les débris de vos donjons déserts
Errer les loups cruels et les renards voraces :
Sous des noms différents ce sont les mêmes races. »*

(p. 44-46)⁹⁷

La ruine est issue d'un processus de dégradation, d'une sorte de mouvement descendant qui entraîne l'objet dans les abîmes du temps. Peut-on néanmoins considérer la ruine comme un inachèvement ? Peut-elle devenir la forme intermédiaire nécessaire entre l'absence de l'objet et l'objet lui-même ? Et, dès lors, peut-on la regarder comme un simple signe qui nous indique un ordre supérieur de la compréhension du monde qui dépasse l'objet amputé ?

⁹⁶ R. Mortier. Op. Cit. p. 12.

⁹⁷ Ibidem p. 116.

La ruine et l'inachèvement donnent à voir la structure palindromique du temps. C'est le point de vue adopté par le spectateur qui construit le sens de l'objet.

Donnant ainsi la même forme parfois que la ruine, aux objets qu'il affecte, l'inachèvement peut aussi être interrogé.

Dans les deux exemples de Le Rouge et de B. Lassus, considérons les dessins comme un ensemble. La présence d'objets séparés les uns des autres, inachevés car juxtaposés, l'absence d'un plan récapitulatif (ou la présence d'un plan inadéquat à la description), permettent de constater le caractère infini donné au jardin dans les deux cas par l'ellipse du parcours.

Cette infinité, suggérée efficacement par la ruine et l'inachèvement qui sont comme les deux faces d'un miroir, conforte pour le désert de Retz l'hypothèse de sa sublimité déjà évoquée et incite, pour le jeu du jardin de Barbirey de B. Lassus à regarder ce travail sous ce nouvel angle. Ainsi, la ruine du XVIII^e siècle et sa figure contemporaine énantiomorphe : l'inachèvement, montrent qu'il n'y a pas de sublimité naturelle, celle des lieux, mais seulement une construction esthétique du rapport de l'individu aux forces qui engendrent ce sentiment.

*Ainsi le sublime n'est présent dans aucune chose de la nature, mais seulement dans notre esprit dans la mesure où nous pouvons parvenir à la conscience de notre supériorité sur la nature en nous et hors de nous (pour autant qu'elle ait une influence sur nous). Tout ce qui suscite en nous ce sentiment, comme par exemple la force * de la nature qui mobilise nos ressources, s'appelle donc (bien qu'improprement) sublime ; et c'est seulement en présupposant cette idée en nous et par rapport à elle que nous sommes en mesure de parvenir à l'idée du caractère sublime de cet être qui suscite en nous un profond respect, non par sa seule force qu'il manifeste dans la nature, mais bien davantage par la faculté dont nous sommes dotés de juger de la nature sans crainte, et de concevoir sublime au-delà d'elle notre destination.⁹⁸*

Ruinée ou inachevée, suivant qui, quand et comment on la regarde, la colonne de Retz n'est qu'un moment du jardin qui suscite le respect de ce qui n'est pas accessible à l'homme : son destin, de la même façon que les

98 E. Kant. Op. Cit. § 28 p. 207. Les mots suivis de * sont soulignés par l'auteur.

dessins de Barbirey sont des instants qui se rapportent au démesurable du jardin.

2.9.2 L'INACHÈVEMENT DES PARCOURS.

Cet inachèvement est présent dans les deux attitudes de Le Rouge et de B. Lassus. Il constitue une dimension commune qui a son importance. Chez Le Rouge, chaque vue est particulièrement soignée et achevée pourrait-on dire, chez B. Lassus il en est de même. Mais dans les deux cas, l'espace du jardin n'est pas représenté. C'est le jardin lui-même qui est inachevé de ce fait (la question du plan du jardin ou de l'aménagement des espaces extérieurs sera abordée, dans ses relations à leur signification, au dernier chapitre), et ce refus de la totalité qui fixe en une représentation unique est un inachèvement qui donne à espérer des développements ultérieurs. Aujourd'hui, cette mise à jour d'une idée du jardin comme espace inachevé est sans doute invisible au Désert puisqu'il est devenu un hors d'échelle de plusieurs points de vue. L'entrée se fait par le bas et la colonne est découverte dans une vue large et profonde, en concurrence avec des arbres trop grands qui la rendent miniature – c'est un comble. De tout point, l'échelle de perception des fabriques est la même. Le Désert de Retz est devenu un jardin du XIX^e siècle à la forme stabilisée et les parcours, s'ils n'y sont pas balisés, sont maintenant assez pauvres puisque l'espace a perdu son caractère labyrinthique pour devenir essentiellement panoramique. Cette intuition de l'inachèvement des parcours ne m'a été possible que parce que j'ai le souvenir de mes nombreuses visites clandestines, dans les années 80, où le jardin était réellement en ruine et où mes premières lectures de la littérature de l'époque ont forgé mon regard à travers cette incertitude qui existe entre le monde et sa représentation. Pourtant, dans le texte déjà cité de Gilles A. Tiberghien, on trouve la même intuition. Cette caractéristique de l'inachèvement qui permet l'espérance est développée, au delà du cas du Désert, pour faire la critique d'une certaine restauration des jardins historiques. L'auteur n'y fait pas explicitement référence à son expérience des lieux et n'aborde pas la question de l'inachèvement par le parcours mais par la forme instable du jardin dans le temps, ce qui est assez différent de l'hypothèse que je défends ici mais qui a une relation évidente.

Le Désert de Retz a été menacé de destruction et l'est encore, si peu que ce soit. Qu'il le reste ! Tant que son existence sera problématique, sa légitimité contestée [...] on pourra en désirer l'existence, et donner aux visites de qui s'y aventure un climat menaçant favorable à sa recreation. Ainsi toujours exposé au danger,

celui-ci fût-il plus imaginaire que réel, le Désert est aussi un jardin contemporain, dont les lacunes, les manques à combler ou l'improbable destruction sont autant d'espaces virtuels pour notre imaginaire, autant de jardins possibles.⁹⁹

Pour que cela soit vrai, il faudrait que le manque de moyens et d'ambitions qui président à son entretien et à sa restauration qui n'est pas achevée laissent un peu de liberté et de fantaisie à cet espace.

L'inachèvement des parcours possibles, comme précédemment la miniaturisation, donne alors sa forme au jardin. Une forme instable, comme le monde qui n'existe que par l'expérience que l'on en fait, le souvenir des expériences passées, l'apprentissage des expériences des autres ; comme une totalité.

Si la synthèse pouvait être effective, si mon expérience formait un système clos, si la chose et le monde pouvaient être définis une fois pour toutes, si les horizons spatio-temporels pouvaient, même idéalement, être explicités et le monde pensé sans point de vue, c'est alors que rien n'existerait, je survolerais le monde, et loin que tous les lieux et tous les temps devinssent à la fois réels, ils cesseraient tous de l'être parce que je n'en habiterais aucun et ne serais engagé nulle part. Ainsi il n'y a pas à choisir entre l'inachèvement du monde et son existence, entre l'engagement et l'ubiquité de la conscience, entre la transcendance et l'immanence, puisque chacun de ces termes, lorsqu'il est affirmé seul, fait apparaître son contradictoire. [...] Cette ambiguïté n'est pas une imperfection de la conscience ou de l'existence, elle en est la définition. [...] La chose et le monde n'existent que vécus par moi ou par des sujets tels que moi, puisqu'ils sont l'enchaînement de nos perspectives, mais ils transcendent toutes les perspectives parce que cet enchaînement est temporel et inachevé. Il me semble que le monde se vit lui-même hors de moi, comme les paysages absents continuent de vivre au-delà de mon champ visuel et comme mon passé s'est vécu autrefois en-deçà de mon présent.¹⁰⁰

La succession des images des fabriques du jardin m'avait fait entrevoir ce caractère infini que donne maintenant l'inachèvement du parcours. Le Rouge à ce sujet est plus ambigu que B. Lassus du fait de la présence du plan et d'un certain nombre de légendes aux dessins qui situent les objets dans un rapport visuel proche de la localisation.

⁹⁹ Gilles A. Tiberghien, *Paysages et jardins divers*, Op. Cit. page 54.

¹⁰⁰ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945. Coll. Tel p. 382 à 385.

Ce vide entre les dessins ou entre les gravures, cette suspension du temps de la visite dans la représentation, cette suspension du temps du projet du jardin, rapprochent-ils le cahier de Le Rouge ou les dessins de B. Lassus de l'esquisse ? Chaque élément est fini, autoréférent, fermé dans son apparence mais pas dans ses échos, et l'assemblage des éléments qui forme un tout que l'on pourrait penser de la même manière que chacune des parties n'offre en fait qu'une partie de son sens : celui-ci n'est qu'esquissé, ou même totalement crypté, laissé dans l'ombre de l'apparence scintillante des lumières.

2.9.3 LA SUSPENSION DE L'ESQUISSE.

Pour comprendre ce que cette nouvelle ouverture vers un monde non encadré par la règle commune peut apporter à notre regard moderne sur le jardin, il me faut faire un détour par le rôle de l'esquisse dans le champ pictural et ses relations avec le sentiment que porte la représentation esquissée.

Le style d'esquisse a son origine dans les « images qui sont formées par l'imagination » de l'artiste. Mais l'imagination est également nécessaire, quoique d'une autre façon, à l'autre bout, chez le spectateur qui regarde une esquisse. L'esquisse par rapport au dessin fini, ou le dessin par rapport au tableau, ou le tableau peint avec une certaine « légèreté d'outil » par rapport au tableau où cette légèreté manque, ne montrent pas tout ce qu'ils représentent. Ils invitent le spectateur à suppléer par l'imagination ce que le dessin ou la légèreté d'outil a sous-entendu. [...] C'est ainsi que le XVIII^e siècle explique la vogue de l'esquisse : par ce pouvoir de suggestion qui fait honneur au spectateur, et le traite en homme éclairé qui comprend à demi-mot. ¹⁰¹

Jean-Claude Lebensztejn développe ensuite une analyse, toujours en s'appuyant sur les écrits du comte de Caylus, qui montre que les théoriciens de l'époque ne pouvaient accepter ces « *sous-entendus* » de l'esquisse que s'ils étaient étayés par « *une base ferme et solide* ». Sans cette base, le plaisir de sous-entendre est condamnable car « *c'est toujours une espèce de*

¹⁰¹ Jean-Claude Lebensztejn, *L'art de la tache*, Introduction à la *Nouvelle Méthode* d'Alexander Cozens, Édition du Limon, 1990. p. 121 et 122. L'auteur cite dans ce passage le comte de Caylus dans *La légèreté d'outil* paru au Mercure de France en septembre 1756.

*libertinage que l'on doit blâmer, c'est un inconvénient dans lequel il faut surtout empêcher la jeunesse de tomber »*¹⁰²

Quel est donc ce danger de l'excès de plaisir ?

C'est l'imagination qui supplée au manque laissé par l'esquisse et elle ajoute plus que ce qui serait montré par une représentation pleine.

Aujourd'hui, c'est sans doute dans le cinéma que cet équivalent de la suspension laissée dans l'esquisse est le mieux représenté ; cinéma qui est devenu, comme le dira Jean-Luc Godard, l'art de l'ellipse. Ellipse, puisque la narration n'y est pas complète et que le temps peut y être structuré de façon non linéaire. Par un exemple, a contrario, on peut illustrer cette affirmation du cinéaste qui pourrait sembler péremptoire. L'artiste Pierre Huygue¹⁰³, dans une pièce de 1998 intitulée justement « L'ellipse », renverse le procédé en comblant le vide de la séquence manquante. Prenant un moment du film « L'ami américain » de Wim Wenders (1977), pendant lequel un personnage interprété par Bruno Ganz sort de l'hôtel Nikko au pied de la dalle du Front de Seine dans le quinzième arrondissement de Paris pour se rendre dans un autre immeuble de l'autre côté du fleuve, il en propose une narration complète. Dans le film original, le cinéaste a coupé la traversée de la Seine par le pont de Grenelle, le personnage sort du bâtiment, coupe, on le retrouve en face, à l'intérieur d'un appartement depuis lequel il voit l'endroit d'où il vient. Pierre Huygue a filmé Bruno Ganz, 20 ans après la scène initiale, en train de traverser la Seine, en un long plan séquence qui rétablit la continuité du film de W. Wenders ; mais en laissant toutefois un doute sur ce rétablissement puisque le dispositif de la mise en scène ne nous permet pas de lier exactement le temps entre ces moments très hétérogènes (le temps du film découpé, le temps réel de l'acteur à vingt ans d'intervalle, etc.). L'installation se présente comme une projection coupée en trois parties simultanées dans laquelle les deux scènes initiales encadrent la scène de l'artiste pour former un triptyque. L'évidence du sens donné au comblement du vide laissé par l'ellipse est troublée par la juxtaposition des temporalités différentes, et c'est la présence simultanée de B. Ganz dans les trois images qui bien entendu provoque le trouble.

¹⁰² Ibid. p. 122 citant toujours le comte de Caylus.

¹⁰³ Pierre Huygue, L'ellipse, 1998, Projection triple, S-16mm film, 35 mm. Durée 13 mn. Projection pendant l'exposition « Passage du Temps » dans le cadre de Lille 3000. Collection François Pinault Foundation. Le Tri Postal du 16/10/2007 au 01/01/2008.

L'hypothèse de Jean-Claude Lebensztejn est que l'imagination qui supplée au manque de l'esquisse supplée trop. C'est, selon lui, ce supplément qui est la cause du « *plaisir singulier qu'on prend à regarder une esquisse.* » Développant les idées de E. Burke et de E. Kant sur le sublime, il associe ensuite le sublime à la pulsion de mort. L'infinité et l'obscurité qui sont des caractéristiques du sublime sont aussi celles de la mort. L'auteur en viendra au bout de son raisonnement à décrire le pittoresque comme l'invention d'un moyen terme entre le beau et le sublime, irréconciliables : j'ajouterais, un moyen terme qui apprivoise le sublime et encanaille, trouble et inquiète un peu le beau si compassé.

Comme l'esquisse, le pittoresque a pour caractères la rudesse et la variation soudaine. Et de même que l'esquisse motive mais affaiblit la violence de la tache en l'enracinant dans la représentation, le pittoresque donne au sublime l'agrément qui lui faisait défaut. Si la tache et le sublime ont le goût de la mort, le pittoresque et l'esquisse (et, à plus forte raison, le dessin fini) apprivoisent la mort, la crainte de la mort, le goût de la mort. ¹⁰⁴

Le sublime apparaît dès lors comme une qualité trop brutale pour l'homme, insupportable car le renvoyant à son statut de mortel et l'on comprend bien qu'il doit être apprivoisé. Sa (re)découverte a jeté le trouble dans l'harmonie classique, et les peintres et les jardiniers ont vite trouvé un artifice qui le rende fréquentable, car le dépassement de la compréhension qu'il impose, l'immensité de l'espace mental qu'il construit, en un mot, l'incertitude du sens que je peux donner au monde à partir de mon expérience et donc la question de ma présence même au monde, font du sublime une interrogation plus qu'une conviction. L'harmonie du beau est rompue par la dynamique et le déplacement continu du sublime. Ces accents de l'inachevé, du suspendu sont présents dans l'esquisse, ils disent le « risque » du sublime.

Seule, une théorie du risque nous a semblé pouvoir rendre compte à la fois de la vacillation de l'objet (discursif ou pictural) et de l'incertitude du sujet, suspendu entre le choc des liens défaits et un ravissement éventuel d'un nouveau genre. Le sublime est d'abord un risque auquel s'exposent la nature, l'artiste, l'homme ; et la précaire victoire dont il marque l'avènement ne saurait être saisie indépendamment de son lieu à une défaite possible. ¹⁰⁵

¹⁰⁴ Jean-Claude Lebensztejn Op. Cit. p. 130

¹⁰⁵ Baldine Saint Girons, Le paysage et la question du sublime, in Catalogue de l'exposition éponyme. Valence, RMN et ARAC, 1997. p. 83.

2.9.4 ESQUISSE, INACHÈVEMENT ET ÉCHELLE PROPRE DE L'ŒUVRE.

La suspension de l'esquisse, le vide sublime qu'elle laisse apparaître dans le monde qui devient infini par l'impossibilité où je me trouve de l'éprouver totalement, de l'épuiser, l'obligation d'inventer un artifice esthétique de médiation entre ce monde irréprésentable et moi, tous ces caractères sont en contradiction avec nos idées contemporaines de transparence qui obligent à montrer. À satiété.

Chez Le Rouge et B. Lassus, montrer n'est pas impératif. Au contraire suggérer est plus riche d'enseignement pour le spectateur puisqu'il doit suppléer au manque, qu'il doit entrer en connivence avec l'œuvre dans un processus actif, donc avec l'artiste, dans un jeu où chacun néanmoins peut s'approprier le travail de la façon qui lui convient.

Mais, pour autant, les œuvres sont-elles inachevées ? Certes non puisqu'elles sont « signées », publiées, données à voir, considérées comme exposables par les artistes.

Le caractère inachevé devient propre à l'usage de l'œuvre mais pas à elle-même. Elle est achevée tout en conservant son caractère esquissé du simple fait qu'elle engendre des visions très différentes – c'est le cas de nombreuses œuvres – mais aussi qu'elle prend une forme démultipliée et induit des relations plus complexes que celles qui s'établissent entre un spectateur et une peinture par exemple. Le regard porté sur les gravures de Le Rouge ou les dessins de B. Lassus oblige à mettre en place un réseau de perceptions et de compréhensions entre un espace réel, plusieurs représentations qui jouent en direction de cet espace mais encore entre elles. De plus, la relation entre dimension représentée et réel peut fonctionner à plusieurs échelles et dans différents temps. Et ce sont ses développements qui sont inachevés donc infinis. L'œuvre existe tout en permettant l'inachèvement des parcours, la suspension du temps du parcours, elle est non pas une forme mais une structure ouverte, à remplir par l'expérience que chacun peut en faire, laissée à disposition par l'artiste.

L'artiste n'a-t-il aucune intention ? Ce serait bien étonnant et les chapitres suivants s'efforceront de montrer que l'objet « non intentionnel » des minimalistes ne peut guère exister. Comment donc la forme est-elle donnée ? La forme visible de l'œuvre est-elle première ? Comment l'artiste, dans cette structure ouverte conserve-t-il un peu du pouvoir de l'initiateur ?

La structure qu'il propose l'oblige à trouver le moyen minimum pour que l'instant, l'acte de sa création, reste disponible. C'est dans le champ littéraire que l'on peut trouver l'explicitation la plus pertinente de l'avènement de la forme dans un moment conçu qui doit rester premier.

*Un artiste habile a composé un conte. S'il est doué de sagacité, il n'a pas façonné sa pensée pour qu'elle s'adapte aux épisodes racontés ; au contraire, après avoir conçu, de soin délibéré, un seul et unique effet à produire, il invente alors les épisodes qui vont avec — il combine les faits qui l'aideront au mieux à créer l'effet qu'il a d'abord conçu. Si sa toute première phrase ne tend pas à amener cet effet, c'est qu'il a échoué après avoir à peine commencé. Dans l'entière composition il ne devrait pas y avoir un seul mot qui n'ait pour but, directement ou indirectement, d'accomplir un dessein préalablement établi. Et par ce moyen, avec ce soin et cette habileté, un tableau, à la fin, est peint qui laisse dans l'esprit de celui qui le contemple avec un art semblable une impression de satisfaction la plus totale. L'idée qui présidait à la conception du conte y apparaît intacte, car rien n'est venu la troubler.*¹⁰⁶

Ainsi l'idée de la nouvelle est établie dès l'abord du travail de l'artiste dans une forme première et la forme visible n'est que l'apparence au service de cette forme initiale. Mais aussi, et c'est le point qui m'intéresse ici, le lecteur, pour en retirer une satisfaction totale doit contempler le tableau avec un « art semblable ». C'est bien dans le moment de la saisie du monde proposé par l'œuvre que l'accord se fait avec les intentions de l'artiste.

Le jeu des points rouges, inventé par B. Lassus, est du même ordre.¹⁰⁷ La liberté du spectateur / acteur est donnée par l'artiste, mais dans un cadre qui est conçu comme tel : comme une forme cachée mais première. Il y a une dimension au-delà de laquelle le spectateur ne peut plus prendre la mesure du travail déjà réalisé par ses prédécesseurs. Sa production devient alors peu intéressante, c'est l'échelle propre de l'œuvre qui est conditionnée par le temps nécessaire à la prise de connaissance du travail déjà réalisé, le temps nécessaire à la réalisation de son propre travail

¹⁰⁶ William Somerset Maugham citant Edgar Allan Poe dans son commentaire des *Contes deux fois contés* de Nathaniel Hawthorne, in *L'art de la nouvelle* (1958), Monaco, éditions du Rocher, 1998. p. 31 et 32.

¹⁰⁷ Bernard Lassus, *Jeux*, Paris, éditions galilée, 1977.

Le jeu consiste, à partir d'une forme imposée qui est un point rouge sur une feuille de papier, à compléter (ou non) le dessin initial et à ajouter sa production à celles des autres joueurs en l'accrochant au mur.

pour l'inclure dans l'ensemble et le rapport de ces deux durées avec celle que chacun est prêt à consacrer à la visite. Le jeu a une dimension et une échelle propre.

Dans le cas du jeu du jardin de Barbirey le système est illimité puisque aucune trace matérielle n'est laissée par le visiteur. Dans l'élaboration de l'œuvre, l'inachèvement de l'esquisse disparaît de la forme apparente pour laisser ouverte la possibilité qu'il devienne l'échelle propre de l'œuvre.

Comment dès lors, dans cette suite d'instantanés et de vues sur le jardin, celui-ci peut-il avoir une unité : tenir à la fois un discours et ne pas être qu'une collection ? ¹⁰⁸

2.10 L'ASSEMBLAGE DU JARDIN.

Les découvertes qui précèdent à propos de relations entre expérience et représentations m'entraînent sur un chemin qui n'est pas exactement le mien mais dont je ne peux pas faire l'économie : celui de la philosophie. On considérera donc l'ensemble de ce qui suit comme une question qui sans doute restera en suspens.

La nature a ses défauts : le plus beau corps en est rarement exempt ; il a souvent des parties qu'on peut trouver ou supposer plus parfaites dans d'autres corps. Conformément à cette expérience, l'artiste intelligent procédoit comme un jardinier qui ente sur une tige, des greffes d'une meilleure qualité. ¹⁰⁹

L'assemblage est un mode opératoire ordinaire dans la peinture néoclassique et la métaphore de la greffe employée ici pour décrire cette combinaison d'éléments séparés dans des « *natures particulières* » qui permet d'accéder à la beauté idéale d'une « *nature générale* » est assez expressive. Elle est d'ailleurs en complète cohérence avec la théorie esthétique d'Emmanuel Kant puisque peinture et art des jardins sont dans une même classe des beaux arts, ce qui conforte toujours l'hypothèse d'un parcours dans la représentation qui ne peut prendre son sens que lorsqu'elle est mise en relation avec l'expérience.

¹⁰⁸ Il est évident qu'une partie de la réponse est contenue dans une analyse des « formes » du jardin. Mais j'aimerais tenter d'en rester au plan du sens et de la relation de l'individu à l'espace. La composition du jardin ne sera abordée qu'au dernier chapitre, comme une ouverture sur le monde des formes, une articulation avec une autre recherche.

¹⁰⁹ Jean-Claude Lebensztejn Op. Cit. p. 50 citant Johann Joachim Winckelmann, Histoire de l'art chez les anciens, 1764.

La peinture, deuxième espèce des arts de l'image et de la forme, et qui présente l'apparence sensible liée artistiquement à des idées, pourrait d'après moi être subdivisée en art de la belle description de la nature, et en art du bel agencement des produits naturels. Le premier serait la peinture proprement dite, le second l'art des jardins. Le premier, en effet, ne donne que l'apparence de l'extension physique, et le second la donne véritablement tout en n'offrant que l'apparence d'une utilisation et d'un usage destinés à d'autres fins que le simple jeu de l'imagination dans la contemplation de ses formes. ¹¹⁰

Cette manière de considérer l'art des jardins comme une partie de la peinture a une conséquence directe. Lié à son origine picturale, le paysage, et par conséquent le jardin paysager qui veut imiter la nature en agencant les plus belles de ses parties en faisant disparaître l'art, ne peut être pensé que comme tableau. Le jardin qui en découle ne peut être quant à lui qu'une suite de tableaux. Il y a pourtant une nécessaire tactilité dans le jardin qui offre « véritablement » « l'extension physique » des choses du monde, mais qui ne prend jamais son autonomie et oblige à la penser dans sa relation de soumission à la peinture, donc à la vue. C'est pourquoi Kant dans une note qui suit le passage cité indique que l'art des jardins, puisque « *c'est véritablement de la nature qu'il tient ses formes* », n'est pas un art comme l'architecture ou la sculpture dont les formes sont dictées par le « *concept de l'objet et de sa fin* », mais viennent seulement du « *libre jeu de l'imagination dans la contemplation* ». L'art des jardins devient ainsi pur jeu esthétique agencant « *de manière divertissante l'air, la terre et l'eau grâce aux jeux de l'ombre et de la lumière* ». Plus loin dans le corps du texte il note que « *le bel agencement d'objets physiques ne s'adresse qu'à la vue, comme la peinture ; le sens du toucher ne peut procurer aucune représentation intuitive d'une telle forme.* »

En 1790, à l'époque où Kant écrit ces lignes, le jardin paysager est devenu la règle. L'art des jardins anglais a ouvert la vue sur la campagne environnante, il prend le nom de « *Landscape gardening* » comme pour être bien certain qu'il s'agit de « *jardinage de tableaux* ». Les domaines anglais sont vastes, les grandes prairies arcadiennes de Capability Brown sont difficiles à parcourir autrement qu'à cheval. La vue peut être le sens le plus important pour ces jardins. La distinction faite par le philosophe entre peinture et art des jardins, entérine le fait que le jardin paysager est essentiellement visuel. Certes, il est conçu pour offrir la réalité du monde et l'on pourrait penser que le tactile y est majeur, mais ce n'est qu'une apparence et sa véritable nature est qu'il appartient à la catégorie des « *arts*

110 Emmanuel Kant, Op. Cit. p.. 280 sqq.

de l'image et de la forme » avec la peinture. En conséquence la dimension tactile du jardin par rapport au paysage, et que j'évoquai en commençant ce chapitre, semble échapper pour partie à l'époque dominée par l'idée picturale du jardin. Pourtant, c'est bien par la conjugaison de la vue avec l'appréhension physique de l'espace – son « expérience émotionnelle »¹¹¹ – que sa compréhension peut être totale, et que le sujet peut être partie du monde, ou plutôt que le monde peut devenir extension du sujet ; ce qui le contraint à n'être jamais autonome mais lié aux modes d'échange qu'il instaure avec les autres.

Le classement de l'art des jardins dans la peinture peut-il suffire à expliquer ce relatif « aveuglement sensoriel » du philosophe ?

Si le jardin « est » de la peinture, en tant qu'il est une transposition jardinée de tableaux, il ne peut être qu'une peinture du monde dans lequel la forme n'est intelligible que par la vue et dans lequel l'expérience physique de l'espace ne produit pas de représentation de cette forme, « *le sens du toucher ne peut procurer aucune représentation intuitive d'une telle forme* ». (E. Kant cité plus haut) Mais, dans le contexte de la fin du siècle, peut-on alors reconnaître ici le passage de l'emblème à l'expression dont parle J. D. Hunt à propos du jardin dans cette période ?¹¹² Le jardin, comme la

111 Pour citer le titre du livre de Pierre Kaufmann, *L'expérience émotionnelle de l'espace*, Paris, Vrin, 1983. (1ère éd. 1967), et le prendre à mon compte pour exprimer cette relation du sujet à l'«autre » dans l'expérience de soi qui fait le monde. J'y reviendrai plus loin.

112 John Dixon Hunt, *Gardens and ...*, Op. Cit. On lira notamment les chapitres «Emblem and expression in the eighteenth century landscape garden» et «Ut pictura poesis, ut pictura hortus, and the picturesque». p. 75 à 136. La distinction entre les deux jardins est également citée par Michel Baridon in *le gothique...*, Op. Cit. p. 99, mais on trouve l'origine dans Th. Whately, *Observations on modern gardening* (1770), cité par J.D. Hunt & P. Willis in *The genius of the place*, Op. Cit. p. 37-38. « All these devices are rather emblematical than expressive ; they may be ingenious contrivance, and recall absent ideas to the recollection ; but they make no immediate impression, for they must be examined, compared, perhaps explained, before the whole design of them can be understood, [...] »

« Tous ces dispositifs [les citations sur les colonnes, les évocations mythologiques, les allusions savantes, etc.] sont plus emblématiques qu'expressifs, ils doivent être ingénieux pour nous faire souvenir d'idées absentes, mais ils ne font aucune impression immédiate car ils doivent être examinés, comparés, parfois expliqués avant que leur sens entier ne soit compris, [...] » (C'est moi qui traduit)

Dès 1719 on trouve les mêmes accents chez l'abbé Dubos dans *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*

« Les tableaux ne doivent pas être des énigmes, et le but de la peinture n'est pas d'exercer notre imagination, en lui donnant des sujets embrouillez à deviner. Son but est de nous émouvoir, et par conséquent les sujets de ses ouvrages ne sauraient être trop faciles à entendre. [...] Enfin, ce que le monde a remarqué davantage dans la galerie du Luxembourg et dans celle de Versailles, ce ne sont pas les allégories semées dans la plupart des tableaux, ce sont les expressions de quelques

peinture, va passer d'un mode de représentation et d'un statut dans lesquels les référents historiques et mythologiques étaient les fondements perceptifs de la narration du tableau ou du lieu, à un moment de son histoire où le sujet individuel peut devenir l'origine de la constitution du tableau ou du jardin. Le champ de connaissance individuelle ouvert par la visite du jardin pouvait-il être envisagé comme complément du savoir général sur le jugement esthétique ? Chez E. Burke, dès 1756, on trouve des accents qui auraient pu servir de base pour l'anticipation d'une phénoménologie du jardin. Dans son attention portée aux causes du beau et du sublime, Burke cherche en effet l'accord des sens et cite le toucher comme le sens le plus proche, analogiquement, de la vue.¹¹³ Le toucher permet l'expérience tandis que la vue autorise la domination et le concept. Et c'est peut-être alors dans le monde libertin seulement que la vue n'est plus primordiale.

Le XVIII^e siècle s'est pourtant interrogé sur les relations entre les sens.

*L'état de l'âme dans un instant indivisible fut représenté par une foule de termes que la précision du langage exigea, et qui distribuèrent une impression totale en parties ; et parce que ces termes se prononçaient successivement et ne s'entendaient qu'à mesure qu'ils se prononçaient, on fut porté à croire que les affections de l'âme qu'ils représentaient avaient la même succession. Mais il n'en est rien. Autre chose est l'état de notre âme, autre chose le compte que nous en rendons, soit à nous-mêmes, soit aux autres, autre chose la sensation totale et instantanée de cet état, autre chose l'attention successive et détaillée que nous sommes forcés d'y donner pour l'analyser, la manifester et nous faire entendre. Notre âme est un tableau mouvant d'après lequel nous peignons sans cesse : nous employons bien du temps à le rendre avec fidélité ; mais il existe en entier et tout à la fois : l'esprit ne va pas à pas comptés comme l'expression. Le pinceau n'exécute qu'à la longue ce que l'œil du peintre embrasse tout d'un coup.*¹¹⁴

passions où véritablement, il entre plus de Poésie que dans tous les emblèmes inventez jusques ici. »

Cité par Gérard Sabatier in Versailles ou la figure du roi, Paris, Albin Michel, 1999. p. 548. L'auteur explicite par de nombreux exemples en utilisant abondamment les textes, la peinture, la sculpture, les jardins de Versailles et les fêtes organisées par le roi pour montrer ce qu'il décrit comme le déclin des images symboliques dans un panorama culturel large d'où commence à émerger la crise de l'absolutisme.

¹¹³ E Burke. Op. Cit. Notamment III 24 ; IV 23.

¹¹⁴ Denis Diderot, Lettre sur les sourds et muets, (1751), cité par Baldine Saint Girons in Esthétiques du XVIII^e siècle : Le modèle français, Paris, Philippe Sers éditeur Vilo diffusion. 1990. p. 187.

Avec Condillac la vue est portée par un œil tactile qui fonctionne comme un « *bras qui s'allonge d'une manière extraordinaire pour aller jusqu'à elles [les formes et les grandeurs éloignées que la vue permet de saisir]* ». Ou bien ces objets de la nature sont-ils amenés jusqu'à cet organe ? L'œil fonctionne comme le tact, mais il n'y a pas qu'une simple analogie et une séparation des sens, il est aussi instruit par lui.

J'ouvre les yeux à la lumière, et je ne vois d'abord qu'un nuage lumineux et coloré. Je touche, j'avance, je touche encore : un chaos se débrouille insensiblement à mes regards. Le tact décompose en quelque sorte la lumière ; il sépare les couleurs, les distribue sur les objets, démêle un espace éclairé, et dans cet espace des grandeurs et des figures, conduit mes yeux jusqu'à une certaine distance, leur ouvre le chemin par où ils doivent se porter au loin sur la terre, et s'élever jusqu'aux cieux : devant eux, en un mot, il déploie l'univers. ¹¹⁵

Le tact est donc à l'origine de la vue. Celle-ci ne peut s'aventurer dans le monde que lorsque le sujet a distingué l'en dedans de lui-même de l'en dehors, et c'est la dimension physiquement saisissable du monde qui permet cette séparation qui autorise à son tour la connaissance, mais surtout l'invention du monde.

Les sensations actuelles de l'ouïe, du goût, de la vue et de l'odorat ne sont que des sentiments, lorsque ces sens n'ont point encore été instruits par le toucher, parce que l'âme ne peut alors les prendre que pour des modifications d'elle-même. Mais si ces sentiments n'existent que dans la mémoire qui les rappelle, ils deviennent des idées.

La sensation actuelle comme passée de solidité, est seule par elle-même tout à-la-fois sentiment et idée. Elle est sentiment par le rapport qu'elle a à l'âme qu'elle modifie ; elle est idée par le rapport qu'elle a à quelque chose d'extérieur. [...] Mais il est évident que ces idées ne nous font point connoître ce que les êtres sont en eux-

¹¹⁵ Étienne Bonnot de Condillac, *Traité des sensations*, IV, VIII, 3, (Éd. posthume de 1798 sur un texte remanié après 1754) Cité par B. Saint Girons, *Ibidem* p. 191.

Aujourd'hui, à l'heure où les neurosciences cherchent la compréhension de plus en plus fine du fonctionnement du cerveau, Sylvie Chokon, neuro-psychologue, travaille sur la « vision aveugle » et rend la vue à des patients atteints de cécité accidentelle. Elle met l'accent sur une kinésithérapie du cerveau et insiste sur l'utilisation qu'elle fait de la relation entre vision et tactilité dans son travail de réapprentissage de la vue.

mêmes ; elles ne les peignent que par les rapports qu'ils ont à nous, [...] ¹¹⁶

Il y a bien une spécificité du tact qui instruit les autres sens quoique étant limité à la sphère proche du corps. Mais c'est le souvenir également du toucher qui renseigne sur le monde, dans un rapport étroit avec l'idée que nous nous en faisons, et non pas comme étant lui-même.

Plus près de nous, et sans anachronisme puisqu'à travers le travail d'Husserl – L'origine de la géométrie – c'est à la perception du monde par les grecs qu'elle s'intéresse au début de son ouvrage, Anne Sauvageot conforte l'idée de cette soumission première de la vue et des autres sens au toucher qui seul éprouve le réel sans intermédiaire, avant notamment que l'œil ne le compose en un ensemble.

Si peu que nous sachions encore du monde environnant historique des premiers géomètres, il est toutefois certain, au titre de la composante d'essence invariante, que c'était un monde de « choses » ; ... que toutes les choses devaient nécessairement avoir une corporéité ... ¹¹⁷

Ainsi la tradition chrétienne qui fait de Thomas celui qui ne « croit que ce qu'il voit » est un bon exemple de cette constitution du monde par la synthèse de la vue qui ne s'opère qu'après le toucher puisque dans l'évangile de Luc on trouve : « *Voyez mes mains et mes pieds, c'est bien moi, touchez-moi et voyez, un esprit n'a ni chair ni os, comme vous voyez que j'ai* » (Luc, 24-39), tandis que dans Jean l'épisode est plus détaillé encore.

[...] si je ne vois dans ses mains la marque des clous, et si je ne mets mon doigt dans la marque des clous, et si je ne mets ma main dans son côté, je ne croirai point. [...] Puis il dit à Thomas. Avance ici ton doigt, et regarde mes mains, avance aussi ta main, et mets-la dans mon côté, et ne soit pas incrédule, mais crois. (Jean, 20-25 et 20-27)

La vision du monde ne peut alors être qu'une sorte d'idéalisation qui construit à son tour le monde des choses. La géométrie est née du contact avec la matérialité du monde (architecture, arpentage des champs ou des distances), mais cherche à la porter au niveau d'un « *penser pur* ».

¹¹⁶ Étienne Bonnot de Condillac, *Traité des sensations*, Paris, Fayard, 1984. Coll. Corpus des œuvres de philosophie en langue française. Précis de la quatrième partie, p. 304 et 305.

¹¹⁷ Edmund Husserl cité par Anne Sauvageot in, *Voires et savoirs, esquisse d'une sociologie du regard*, Paris PUF, 1994. Coll. Sociologie d'aujourd'hui. p. 42.

*Husserl met l'accent sur le contact originare de cette science avec le monde du sensible auquel le tactile donne accès : la saisie, à l'intérieur des pratiques du quotidien, de la corporéité des choses, de leur processus de déformation, de leur qualités matérielles (couleurs, poids, dureté, etc.). Au contact de cette expérience des corps, l'imagination travaille à la transformation » de types morphologiques inexacts mais purs : le « rond », par exemple, sous * lequel est construite * l'idéalité géométrique du « cercle ». (A. Sauvageot p. 42 citant J. Derrida dans l'introduction au texte de Husserl)*

Sur la forme de l'espace, la question demeure de savoir comment elle se donne. Un auteur qui ne cherche pas la connaissance, mais la vérité de l'instant dans la réalisation de la peinture à travers les mots, nous aide un peu à revenir à ce point de convergence des sens qui seul fait sens.

Il est évident que l'espace doit prendre une forme d'espace, mais quelle est sa forme ? Tu ne saurais dire la forme de l'air pas plus que la forme de l'émotion. C'est là et c'est partout. C'est à la limite de l'ordre et de la débâcle ; c'est fluide, c'est mouvant, ça vole. C'est une multitude de mouvements contradictoires, qui sont là, en toi, et qui sont aussi là-bas, dans la toile. Et tu es à la fois ce corps que tu touches et ce lointain que touchent tes yeux : tu es au point de les réunir, car la réalité et la virtualité, ou bien la virtualité et la réalité, se mêlent étroitement dans la texture unique de la présence. ¹¹⁸

Le tact doit-il constamment précéder la recomposition par la vue ? Certes non puisqu'alors nos seules expériences nous seraient accessibles comme connaissance. Pour ce qui nous intéresse ici, il me faut revenir sur l'idée de la dissociation du tactile et du visuel énoncée par B. Lassus comme procédé destiné à enrichir le jardin, ou du moins la perception que l'on peut en avoir. Cette dissociation n'est que partielle et surtout temporaire. Si je dois m'éloigner du chemin direct qui me mènerait jusqu'au bord de la Charente, c'est pour mieux éprouver, par contraste, la perception simultanée des dimensions visuelles et tactiles au moment où je serai au plus proche du fleuve. La vue en ce cas précède l'expérience du pied qui confirme ou infirme l'idée que je m'étais faite *a priori* de l'endroit où je devais aller. Mais il n'y a pas d'obligation ni d'ordre dans la succession des moments. Chaque expérience est propre, et l'espace du jardin devient ainsi un lieu qui tient un discours à plusieurs niveaux : à plusieurs échelles. L'échelle visuelle qui est le monde de l'apparence et donne une quantité et

¹¹⁸ Bernard Noël, *Un roman d'espace*, in *Onze romans d'œil*. Paris, P.O.L. 1988. Page 35.

une qualité d'information sur ce qui est vu ; l'échelle tactile, quant à elle, étant plutôt le moment où ce qui est vu est confronté à ce qui est expérimenté.¹¹⁹ Le jeu du jardin est donc plus complexe qu'une simple dissociation, il s'agit bien au contraire de proposer un aller et retour permanent entre ces deux échelles, sachant que la position du visiteur change sans cesse et que donc son champ de perception est une infinie variable.

On pourrait également dire que ce jeu entre visuel et tactile est dissocié du fait que l'échelle visuelle est celle qui est la plus anticipée par le concepteur du jardin qui (pré)voit, qui organise les cadres qu'il veut mettre en valeur ; tandis que l'échelle tactile est celle de la liberté du visiteur. C'est donc bien dans le jeu entre elles que le jardin se compose et que se détermine un libre parcours.

2.10.1 LA MINIATURE, LE MINIMAL ET LE SUBLIME.

Si, à la fin du XVIII^e siècle, on pouvait attendre d'un jardin qu'il soit composé avec art d'un certain nombre de scènes dont les caractères variaient – et certaines d'entre elles pouvaient être sublimes – l'ensemble n'en demeurerait pas moins un assemblage qui conservait son caractère pittoresque. Dans le cas de la proposition de Le Rouge pour le Désert de Retz, et au vu de ce que j'ai pu montrer sur l'isolement de ce jardin dans un « démesurable », l'hypothèse inverse d'un jardin sublime composé d'éléments pittoresques est possible. C'est dire que seul le visiteur pouvait trouver cette dimension qui dépasse l'humain et qui est indicible : le sublime. Monville et sur ses ordres ou de sa propre initiative s'il avait compris ce dessein, Le Rouge ; ont laissé un vide dans la représentation du jardin qui ouvre des champs différents pour le spectateur. Ils ont laissé ouverte l'interprétation et la découverte de ce délicieux sentiment de crainte lié à l'interrogation de l'homme sur sa présence au monde.

D'une autre manière, B. Lassus ouvre le jardin de Barbirey sur tous les jardins. Les siens propres, réalisés ou restés à l'état de desseins par les dessins extraits d'études antérieures, ceux de l'histoire générale de l'art des jardins avec les représentations d'objets si caractéristiques et si convenus qu'ils en deviennent des archétypes, tous ceux possibles enfin à Barbirey même, qu'ils soient passés, présents ou à venir.

¹¹⁹ Voir le début du texte de B. Lassus, L'obligation de l'invention, du paysage aux ambiances successives, in *Cinq propositions...*, Op. Cit. p. 83 sqq.

C'est ainsi qu'avec une somme d'éléments pittoresques car attachés à l'anecdote, les deux projets peuvent devenir sublimes dans la suspension du temps et dans l'accès qu'ils donnent à « l'intuition de l'instant » qui constitue le monde.

Pour le cas de B. Lassus le fil de l'hypothèse est ténu. Il n'y a en effet aucune intention explicitée par l'auteur sur son œuvre, il n'y a pas de légende aux dessins – j'y reviendrai plus loin – et il n'y a pas d'objet jardin constitué par l'auteur.

Soutenir une thèse du sublime pour ce travail, à partir de dessins de six centimètres de côté est-il réellement fondé ? On associe souvent au caractère sublime des notions d'infinité, de grandeur, de bruit terrifiant, de démesure en un mot. Mais ces termes ne sont pas à prendre au pied de la lettre, comme déjà la miniaturisation s'est trouvée être un caractère qui n'était pas obligatoirement lié à une unique problématique de dimensions. Il est bien évident que si l'appréhension d'objets infinis nous est possible par l'imagination, leur compréhension nous dépasse et provoque en nous cette interrogation sublime sur le destin de l'homme. Mais concrètement, quels types de perception peuvent provoquer ces émotions si puissantes. La grotte de Retz pouvait devenir, pour un esprit du XVIII^e siècle, « *La Grande Chartreuse de Grenoble* ». Qu'en est-il aujourd'hui ? Notre exploration du monde terrestre est supposée terminée. Dans le « supposé » reste-t-il sans doute encore un peu de sublimité. Mais ordinairement, pour nous qui sommes inondés d'informations, envahis par les images de toute sorte, quelle dimension du monde nous échappe encore ?

B. Lassus trouve une voie dans le « démesurable » qui suggère un au-delà de nos perceptions. Avec les dessins de Barbirey il suspend le temps et suggère une infinité d'expériences possibles avec un minimum d'intervention.

C'est alors qu'il est assez troublant, mais éclairant à la fois, de trouver des accents de cette « intervention minimale » qu'il défend depuis de longues années, chez Burke à propos du sublime.

Si de « *grandes dimensions semblent nécessaires pour atteindre au sublime dans les édifices* » et si « *la grande manière ne saurait, à coup sûr, compenser des dimensions insuffisantes [...] la règle porte son correctif avec elle.* » Burke donne ensuite les exemples d'une colonnade ou d'une allée d'arbres qui, si elles sont trop longues, deviennent moins imposantes en perdant une partie

de leur effet par le changement de proportion entre la longueur et la hauteur.

Un plan qui n'est grand que par ses dimensions est toujours le signe d'une imagination basse et commune. Un ouvrage d'art ne peut être grand que s'il trompe ; ne pas tromper est la prérogative de la seule nature. ¹²⁰

B. Saint-Girons introduit ici une note dans laquelle elle cite un extrait de la correspondance de Burke avec James Barry qui explicite la position du philosophe. J. Barry, grand admirateur de Burke, voulait mettre en pratique les théories du philosophe pour « *illustrer une grande maxime ou une vérité morale.* » Burke critiquera à ce propos la lecture erronée de son travail par ceux qui confondent la « grandeur de taille » et la « grandeur de manière » et imaginent que « *l'étendue de la toile ou le poids du marbre puisse rendre un tableau ou une sculpture sublime* »

[...] la représentation de figures gigantesques et monstrueuse n'a rien de sublime, et dans la poésie, et dans la peinture, arts qui dépendent entièrement de l'expression.

L'intervention minimale de B. Lassus a été explicitée par Lucius Burckhardt.

Cela veut dire : l'objet de l'intervention est la perception du futur spectateur ; transformer un site est transformer l'image du site par la préparation visuelle.

Par conséquence, il y a de grandes interventions, transport de sol, plantations, pièces d'eau, qui font peu de résultats parce qu'elles n'interviennent pas sur la perception du spectateur.

Par contre l'intervention minimale – dans un cas donné une inscription, dans un autre l'introduction d'un petit bâtiment pseudo-historique – transforme la vision du lieu d'une façon décisive. ¹²¹

On le voit, dans l'intervention minimale de B. Lassus, la quantité de matière déplacée n'est pas en rapport de proportion avec la quantité de regard modifiée. Une fois le gigantisme des travaux pourra servir une intervention minimale, ailleurs quelques dessins pourront jouer le même rôle.

¹²⁰ E Burke Op. Cit. II 10. p. 119 et 120 pour mon édition.

¹²¹ Lucius Burckhardt, Komm in den Totgesagten Park und Schau, in Paysage et Aménagement-P+A N° 3, mai 1985, p. 35.

Les vignettes dessinées de Lassus à Barbirey participent au processus de dédoublement de la perception de l'espace, parce qu'elles sont miniatures et autorisent ainsi un rapport sans réalité entre elles et l'espace concret du jardin. Elles participent et enrichissent, par leur constitution en fragments autonomes du jardin, à la possibilité d'un assemblage multiple qui réalise le jardin.

L'intervention minimale, la miniaturisation et le sublime auraient-ils donc à voir les uns avec les autres ?

Le lieu commun de l'intervention minimale et de la miniaturisation est logé dans la mobilisation de l'imagination du sujet. Si l'un ou l'autre de ces procédés ne peut pas suffire à convoquer le sublime, le sublime en revanche, ne pouvant jamais être littéral, la critique de Burke à J. Barry le montre, a besoin que le rapport de la représentation au réel soit indirect. La métaphore, la miniaturisation ou l'intervention minimale sont des moyens pour atteindre au sublime.

La relation du sujet à l'espace concret a aussi ce besoin de transposition par des méthodes qui font signe pour que le sens de la composition de l'œuvre puisse advenir. La dimension de représentation du paysage est alors celle qui offre la possibilité de mobilisation de l'imagination, et donc laisse la potentialité d'un libre parcours qui sert l'invention du jardin.

2.11 LA MÉDIATION DU JARDIN.

Le jardin apparaît petit à petit, au fil des pages, comme un objet de l'art qui n'en est pas exactement un, un peu de nature artialisée *in situ* : bref qu'il est lui-même média. Il sert l'homme dans une dialectique complexe entre espace et représentation pour la compréhension de sa propre position, comme un tiers-objet nécessaire à l'articulation des deux termes.

Si la compréhension, au sens où elle est distinguée par Kant de l'appréhension¹²² ne peut pas être immédiate, le problème de l'appréhension reste entier. Avant d'examiner le rapport au texte des deux interventions que je décris tout au long de ce chapitre, il me faut faire un point sur le commentaire qui est parfois fait à propos des représentations de

122 Cf. supra « La distance proportionnée »

paysages. En effet, au XVIII^e siècle; on s'aperçoit assez facilement de certains décalages de sens qui se produisent entre les légendes ou les textes qui sont diffusés en même temps que les gravures ou les aquarelles au retour d'un voyage, et qui pourraient passer pour des incohérences.

2.11.1 LE COMMENTAIRE DE L'IMAGE ET LA VIBRATION DU SENS

Un peu avant le moment où Le Rouge propose ses gravures des jardins anglo-chinois, beaucoup de représentations de jardins et de paysages sont diffusées en Europe. La vue est constituée la plupart du temps par une composante graphique et par une légende, mais aussi assez souvent, elle illustre un texte plus complet et descriptif que la légende de l'image. Nous ne nous interrogeons que rarement sur la relation qui existe entre les deux du fait de l'habitude que nous avons du dispositif qui construit le sens dans le couplage image/texte. Le texte est d'autant plus évident que la légende est descriptive. Son sens est produit par le sens juxtaposé des mots qui le composent – je n'entrerai pas ici dans les problèmes posés par les connotations ou les implicites du texte, je resterai au premier niveau du texte mais avec l'intention de le comparer à l'image. Pour l'image, la découverte du sens porté n'est pas aussi simple, l'interprétation y jouant un rôle non pas plus important mais plus instantané à la première « lecture ». Quant à l'association des deux il me faut y regarder de près.

2.11.1.1 *La dissociation*

Stéphanie Wiles¹²³ montre une aquarelle dans laquelle on peut repérer un décalage entre le sens porté par l'image et celui porté par un texte extrait du journal de voyage de l'auteur et qui peut servir de légende : décalage qui sera éclairant. Thomas Jones, en 1777 dans les *mémoires* de son séjour romain, écrit un texte sur les chutes d'eau de Tivoli. Il décrit des « *foaming Torrents rush down the Precipices into the deep Abyss with a fearful Noise and horrid Grandeur* »¹²⁴ Dans le même temps, Jones donne une série d'aquarelles d'un tout autre ton de la « *Villa of Mæcenas and the villa d'Este at Tivoli* ». (Fig. 2.33 a) Celles-ci sont beaucoup plus douces et classiques que la description qu'il fait des cascades. Il note même sur le site l'absence

123 Stéphanie Wiles *The picturesque Landscape*, in Op. Cit. p. 33 sqq.

124 Ibidem p. 33. des « Torrents écumants se ruant dans des Précipices, vers les profonds Abysses avec un Bruit terrifiant et une Grandeur horrible. » On trouve maintenant ce texte en français. Il fait partie du journal de voyage en Italie de T. Jones : Thomas Jones, *Journal de voyage à Rome et Naples. 1776 1783*. traduit de l'anglais par Isabelle Baudino et Jacques Carré. Brionne : Gérard Monfort. 2001.

des classiques éléments de cadrage» de la vue : « *But here is wanting the large umbrageous tree – to deck the foreground* ». Et il nous propose des vues encadrées par un grand arbre qui clôt la composition sur la gauche pour « *agrémenter le premier plan* », et dans lesquelles la lumière alterne avec l'ombre en bandes horizontales, comme dans un tableau de Claude. C'est à dire qu'il introduit des éléments de cadrage qui n'existaient pas sur le site pour rendre l'image conforme à la norme pittoresque. La chute d'eau qui fait un bruit assourdissant, pourtant exactement placée au centre de la vue comme le serait le sujet principal, n'est plus qu'un événement secondaire perdu dans « l'immensité » du paysage et dont la présence est encore affaiblie par la pâleur de la lumière de cette partie du dessin.

L'image donne donc une idée du site de la villa, une idée pittoresque car le cadrage s'est desserré de la cascade par rapport à la description qui elle met l'accent sur les chutes d'eau. La vue est très large autour d'elles, comme pour mettre à distance leur bruit terrifiant et que l'on puisse enfin s'entendre. Dans le même temps le cadre est reconstitué par un premier plan, de façon que l'on ne puisse pas se trouver dans une situation infinie. Le cadre des arbres, au premier plan, ferme la vue afin que l'on soit en pays connu. Il y a donc dans ces aquarelles de Jones, si l'on prend soin de les regarder avec ce qui peut leur servir de légende : les mémoires de l'auteur, une ambivalence de l'image qui tend à la faire basculer vers le sublime, mais semble-t-il, sans que le choix ne soit fait pour le spectateur. L'image peut apparaître comme pittoresque au premier abord, et c'est l'ensemble image/légende qui propose un trouble de la compréhension. De même qu'avec *Le Rouge* et Bernard Lassus le sens n'était pas lisible immédiatement du fait de la suspension entre les dessins, ici le trouble du spectateur est mis en place par le flou installé dans le réel par ces représentations. Il provoque ce qui pourrait être appelé une vibration du sens. L'écart de l'image à sa légende introduit cette dimension ambiguë. Cette vibration du sens permet une entrée dans l'image par le décalage, par le vide instauré entre image et légende. Le tour de force de Jones dans cette image est d'avoir introduit, par le texte et l'emploi de mots comme *deep Abyss* et *fearful noise*, une dimension d'infinité qui n'existe pas dans la représentation graphique.

Plusieurs autres images de T. Jones sont connues à propos du site de Tivoli. Elles présentent, pour certaines, les mêmes caractéristiques que celle qui est reproduite par S. Wiles, mais avec une beaucoup moins grande évidence. (Fig. 2.33 b à e).

Pour être complet sur ce développement il faut ajouter deux éléments de contexte esthétique à l'image qui lui servent de point de départ. La grande cascade de Tivoli était déjà une image sublime en 1777, une icône peut-être. Salvator Rosa (1615-1673) en avait déjà donné une représentation dans le courant du XVII^e siècle, avec sa manière reconnue comme sublime. En 1766 Piranèse¹²⁵, influencé par S. Rosa, en fait une gravure impressionnante pour ses vues de Rome. (Fig. 2.34). Le site des villas de Tivoli avait été exploré comme un *locus classicus* du sublime. Par ailleurs, les mots qu'utilise T. Jones pour sa légende font un écho lointain, mais sans doute pas hasardeux, à ceux que l'on trouve dans des descriptions de la montagne, et ce presque un siècle auparavant. En 1688, Après une traversée des Alpes, le critique littéraire John Dennis écrit :

Les hauteurs inhabituelles, sur lesquelles nous nous trouvions, le rocher surplombant au-dessus de nous, l'épouvantable profondeur de l'abîme et le torrent qui rugissait tout au fond nous révélèrent une vue à la fois nouvelle et stupéfiante.¹²⁶

Même si les mots employés ne sont pas exactement les mêmes que ceux de T. Jones, les motifs sont identiques, ainsi que les sensations produites par la vue sur le spectacle de la nature. Le précipice est commun aux deux textes, T. Jones en fait un abysse, peut-être pour le rendre encore plus mystérieux et terrifiant. De même, le torrent qui, pour Dennis, se contente, pourrait-on dire, de rugir au sens propre (to roar), comme un lion, fait, pour Jones, un bruit qui provoque la peur mais s'accompagne d'une description qui complète l'évocation du bruit avec celle de la vitesse (rush down), et de l'écume (foaming torrents). La description fait image. Pourtant, le site alpestre, en 1688, devait être plus nouveau et propre à inspirer de la crainte que celui de Tivoli un siècle plus tard. C'est que le motif sublime avait été approprié et que les caractéristiques pittoresques en avaient permis l'accommodation. T Jones, en revenant tardivement sur le site, introduit du pittoresque pour le transformer en une image acceptable par son époque, une image qui pourra circuler sans pour autant détruire l'idée du sublime que le lieu véhicule : l'idée de l'infinie grandeur de l'art mais aussi de l'infini travail sur le lieu par empilement, ajout, transformation, etc., l'infinie grandeur du temps. Avec des photos contemporaines du même site

¹²⁵ Voir John Wilton-Ely, *Piranèse, Les vues de Rome, Les Prisons*, (1978), s.l., Arts et Métiers Graphiques, 1979. p. 41.

¹²⁶ John Dennis cité et traduit par M. Jakob, *Le paysage ...*, Op. Cit. page 97. Le texte anglais donné par M. Jakob est : « The unusual height in which we found our selves, the impending Rock that hung over us, the dreadful Depth of the Precipice, and the Torrent that roar'd at the bottom, gave us such a view as was altogether new and amazing. »

des cascades, on peut constater que l'image de l'aquarelle est assez juste et que T. Jones avait bien besoin de sa description pour que le sublime advînt, même si, à l'époque de ma visite (mai 2004), il n'y avait pas beaucoup d'eau dans la rivière (Fig. 2.35 a et b).

Ici une sorte d'infini existe : celle qui se caractérise par l'absence de bornes dont des objets comme « *deep abyss* » et « *fearful noise* » se parent pour nous terrifier – même gentiment. Il y a, dans le journal de voyage, dans le texte qui est censé nous faire partager les impressions de voyage de T. Jones en Italie, une articulation avec l'image qui supplée au manque de force de l'image pour que la référence soit explicite, mais les deux éléments gardent leur autonomie et l'image peut être lue comme une parfaite illustration de son époque.

On pourrait imaginer un dispositif encore plus elliptique dans lequel l'infini, cette cause immédiate du sublime, ne se loge ni dans l'image ni dans le texte, mais dans un interstice que l'imagination compléterait, comme dans une esquisse.

En Amérique du nord, pendant la guerre de Sécession, les États du nord ont envoyé des photographes sur les champs de bataille pour témoigner de cette lutte fratricide. On trouve des séries entières de photos qui montrent les horreurs de la guerre (ou la supériorité du nord) et, dans l'une d'entre elles, quelques images parfaitement apaisées qui font référence aux batailles qui se sont déroulées à cet endroit dans leurs commentaires que l'auteur a mis en regard des photos. Ici, à « *Burnside Bridge, across Antietam Creek* » (Fig. 2.36), on voit une scène rurale, au cadre assez serré dans laquelle s'étend, au premier plan, une prairie non fauchée et non pâturée avec, dans le fond, une masse boisée qui occupe un petit coteau qui donne accès à un plateau agricole, on peut au moins le supposer puisque l'on voit à travers les arbres, sur la droite, des étendues en herbe qui descendent jusqu'à une rivière. Cette ligne boisée clos le fond de la composition qui est rendue dynamique, mais calme néanmoins, par une légère ligne fuyante dessinée par une clôture qui longe la rivière. Un peu décentré dans l'image, un pont, arqué, presque orné, mais pas trop, franchit la rivière que l'on devine à peine. Au pied du pont, une carriole attend que le cheval soit à nouveau attelé après son repos à l'ombre.

Un mile en aval de Sharpsburg, sur la rivière Antietam, un ouvrage de pierre connu sous le nom de « Burnside Bridge », traverse le torrent. Des escarpements audacieux, couronnés de chênes et bordés de buissons emmêlés, forment une charmante vallée à travers

laquelle la rivière miniature, interrompue ici et là par de minuscules cascades, descend rapidement vers le Potomac.¹²⁷ (c'est moi qui traduit)

Nous pourrions être dans une représentation d'un de ces grands parcs anglais du siècle précédent réalisé par Capability Brown par exemple. (Fig. 2.37 – Croome Park), et pourtant nous sommes sur le champ de bataille de Antietam près de Sharpsburg en 1862. «*C'est à cet endroit que certains des combats les plus désespérés de la bataille d'Antietam se sont déroulés.* »¹²⁸ (c'est moi qui traduit) Suit une description des mouvements de troupes et des combats avec des expressions très violentes. D'autres images du même volume montrent des corps éventrés, des alignements de cadavres, des fermes dévastées, etc. Il y a bien, pour ces photos de la paisible campagne du Maryland, une dissociation de l'image et du texte, encore plus radicale que tout à l'heure puisque la cause de l'effroi n'est pas visible (mais connue puisque nous avons vu d'autres images), et c'est elle qui produit cette vibration du sens. L'ironie de cette histoire est que le photographe s'appelle Alexander Gardner, un jardinier à une lettre près, qui nous montre les effets de la guerre dans le cadre d'un jardin anglais.¹²⁹

Il y a une sorte de vertige infini qui nous prend lorsque nous nous laissons saisir par ce qui nous touche dans ces images perturbées par la dissociation.

2.11.1.2 *L'infini*

Burke proposait déjà en 1756 que l'infini soit une des sources principales du sublime.

Il [l'infini] a tendance à remplir l'esprit de cette sorte d'horreur délicate qui est l'effet le plus authentique et le meilleur critère du sublime. Parmi les objets soumis à nos sens, il s'en trouve peu qui

¹²⁷ Alexander Garner. Gardner's photographic sketch book of the war. Vol 1. Publié à Washington en 1866. Site internet de la bibliothèque du Congrès américain. www.loc.gov

« One mile below Sharpsburg on Atietam creek, a stone structure, known as « Burnside Bridge », crosses the stream. Bold bluffs, crowned with oaks and fringed with tangled bushes, form a delightful valley, through which the miniature river, broken here and there by tiny cascades, hurries down to the Potomac. »

¹²⁸ Ibid.

« It was at this point that some of the most desperate fighting of the battle of Antietam occurred. »

¹²⁹ Je dois la découverte de ces photos à Julie Ramage, doctorante à Paris VII dont le titre, provisoire (?), de la thèse est : Antonin Artaud / Sally Mann : visage(s) post-humaniste(s).

*soient réellement infinis par eux-mêmes. Mais, comme il en est beaucoup dont l'œil ne peut pas percevoir les bornes, ils paraissent infinis et produisent les mêmes effets que s'ils l'étaient réellement.*¹³⁰

Matériellement donc, dans une représentation, cette impression d'infini peut être donnée en serrant tant le cadre sur l'objet que ses limites en disparaissent, et qu'il laisse ainsi supposer une infinie dimension. Le procédé est ancien mais perdure encore aujourd'hui avec des peintres comme Rosenquist par exemple qui découpe un fragment de l'objet représenté pour laisser imaginer le reste. Les personnages d'Egon Schiele sont souvent coupés, ils semblent déborder le cadre qui leur a été imposé. On trouve parfois le même dispositif dans les nus d'Édouard Pignon. (Fig. 2.38)

*Dans tel ou tel Nu aux jambes levées, il n'y a pas de sol. Il n'y a même pas de tête, on la devine. Cela aboutit à une sorte d'ondulation de la forme sur toute la surface du tableau, du corps qui s'articule, qui se rythme. Quand je dis forme, il s'agit d'une forme presque bloquée, très ample.*¹³¹

Dans un autre domaine, proche par l'idée que la représentation ne peut pas dire le tout de ce qu'elle cherche mais doit en rester à une figure qui évoque, André du Bouchet, dans une formule qu'il maîtrise totalement, décrit la poésie pourtant proliférante de Victor Hugo.

*Le fragment touche chez lui à quelque chose d'essentiel. Il semble que cette hantise de l'infini, de l'ininterrompu, qui marque si fortement son œuvre, doive toujours aboutir, par une dialectique étrange, à précipiter une sorte d'interruption perpétuelle. [...] L'infini, devenant l'inachevé, se disloque brutalement en éclats.*¹³²

Dans la représentation du paysage, au moins à cette époque où la figuration du réel, son imitation, n'était pas mise en cause (on verra à ce propos le changement rapide après 1800 avec Turner), il fallait bien que les artistes trouvent un moyen de dépasser les limites de la compréhension (la référence au réel), pour que le sujet spectateur fût transporté dans un mouvement de crainte délicate. C'est le mouvement induit par la

¹³⁰ Edmund Burke. Op. Cit. p. 116 / 117.

¹³¹ Édouard Pignon in Pignon parle, entretien avec Jean-Louis Ferrier, Édouard Pignon, 25 février 20 avril 1992. Paris, Le monde de l'art, 1992. p. 110.

¹³² André du Bouchet, L'œil égaré dans les plis de l'obéissance au vent par Victor Hugo, suivi de L'infini et l'inachevé. Page 71.

coprésence d'un texte et d'une image qui le leur permettait. Les cas de Jones et Gardner sont peut-être exceptionnels – l'étude systématique de ce genre de relation reste à faire – mais le dispositif fonctionnait sans doute en dehors de la simultanéité des présences du texte et de l'image. Les textes étaient connus, les références nombreuses qui permettaient à l'artiste d'être elliptique, et de ne pas donner toutes les clés dans un titre.

La problématique particulière du cadre resserré sur l'objet et qui tend à le dématérialiser en faisant perdre au spectateur les repères du quotidien qui font identifier les objets, sera abordée pour elle-même dans le chapitre suivant à propos de la peinture. Toutefois, pour l'art des jardins et sa représentation, on peut déjà faire l'hypothèse suivante. La peinture est autonome et la disparition de l'objet, hors de la figuration, pourra se faire ultérieurement sans que l'espace ne soit aboli. Simplement la disparition de la figuration emportera la peinture vers un art de l'intensité, de l'expression du moment privé de l'artiste. Cette disparition n'est évidemment pas possible pour le jardin, puisque le support est l'espace réel, dans lequel le sujet invente son mouvement physique, parallèle au mouvement plus général et abstrait : moins perceptif, qui est constitué des déplacements de ses représentations de l'espace vécu. Jardin et paysage restent donc indissolublement liés par la représentation, comme à l'origine de celui-ci le jardin était déjà une extension du monde quotidien et une artialisation *in situ*.

Ce long détour était nécessaire pour comprendre l'origine des idées confuses que nous-mêmes, aujourd'hui, avons encore à propos du paysage.

Chez Le Rouge, la légende est strictement descriptive. Seul le mot ruine ou l'adjectif ruiné(e) apparaissent pour donner une idée de l'ambiance du lieu représenté, mais le mot était d'un emploi si courant qu'il avait sans doute perdu toute sa charge émotionnelle directe pour simplement devenir le signe de reconnaissance de l'appartenance de la représentation à une classe plus vaste : celle des ruines pittoresques. Même les vues les moins descriptives comme celle de la grotte, sont accompagnées par une légende « neutre ». La *vue perspective* de la colonne est tellement frontale que seul l'arrière-plan fuit un peu dans le lointain tandis que la colonne elle-même demeure une quasi élévation.

Chez Bernard Lassus la légende a été supprimée. Seul subsiste le titre : « Le jeu du jardin » qui laisse imaginer ce que chacun veut bien y mettre.

Dans les deux cas les intentions des concepteurs sont cachées et restent à découvrir. Cette dissimulation est la condition pour que le jeu du jardin ait lieu, pour que le libre parcours existe.

Comment alors la compréhension du jardin s'opère-t-elle ? Sans explication, sans référence à une signification unique ou mono-orientée, comment le jardin peut-il être une part signifiante du monde, et comment les paysages qu'il convoque en nous lors de la visite trouvent-ils leur validation dans un système culturel qui ne s'énonce pas ? L'expérience des paysages est-elle réellement nécessaire à la compréhension du jardin, ou bien le jardin peut-il être assez évocateur pour que le paysage y naisse ?

Ces questions sont au fond liées à la fréquentation de l'espace et à l'image que l'on en a. En se bornant dans le champ du paysage et sans aborder la relation au jardin, Lucius Burckhardt pose en quelques lignes le problème de la représentation.

Nulle part, la Bourgogne ou la Toscane ne ressemblent à ces descriptions que nous donnent les guides ou les livres de géographie. Il faut faire un effort pour « voir » cette Bourgogne idéale. Souvent d'ailleurs, sur la route du retour, le sentiment perce, chez le conducteur, que la Bourgogne n'est plus ce qu'elle était, et il se convainc que les gens qui y vivent l'ont chamboulée. [à propos de dépliants touristiques] ... on voit une plage de sable. Légende : « Voilà la France ! »¹³³

L'image préformée du paysage induit ou non ces décalages, et l'appréhension de même que la compréhension en sont modifiées. Rapportée au jardin, cette problématique de la vibration du sens doit être au moins évoquée.

2.11.2 LA COMPRÉHENSION.

Cette incertitude que je viens de décrire nous aide à comprendre le fonctionnement des gravures de Le Rouge comme celui des dessins de Lassus.

¹³³ Lucius Burckhardt, *La promenadologie, un entretien avec Nikolaus Wyss, Zurich.*, in *Le design au-delà du visible*, Paris, Centre George Pompidou, 1991. Coll. les essais. p. 79 et 80.

Est-ce que ce léger flou introduit par le décalage du texte et de l'image est une constante ou bien, par une coïncidence assez incroyable, serais-je tombé sur quelques exceptions ?

2.11.2.1 *Ut pictura poesis, la compréhension de l'art*

Durant les XVII^e et XVIII^e siècles, il est peu probable que l'art des jardins ait été une part autonome de l'art. Les trois « arts-sœurs » sont bien une théorie qui unit dans une hiérarchie, mais unit néanmoins, la poésie, la peinture et l'art des jardins, du moins pour ce qui concerne une vue particulière sur les jardins : ceux que Thomas Whately appelle les « *jardins emblématiques* ».

La poésie, la peinture et le jardinage, ou l'art du paysage, seront toujours considérés par les hommes de goût comme trois sœurs, les trois nouvelles Grâces qui habillent et parent la nature. (c'est moi qui traduit) ¹³⁴

C'est alors le travail de transposition d'un art à l'autre qui fournit la variété des interprétations possibles du paysage à travers l'expérience du jardin. Th. Whately dans la suite de la citation déjà extraite plus haut nous dit que :

[...] L'allusion ne doit pas être le principe. Elle doit sembler avoir été suggérée par la vue, comme une image éphémère qui apparaît irrésistiblement, sans être recherchée ni laborieuse, et qui puisse avoir la force d'une métaphore, mais exempte du détail de l'allégorie. (c'est moi qui traduit) ¹³⁵

Le travail de John Dixon Hunt sur le passage à cette époque, dans la première moitié du XVIII^e, d'un art emblématique à un art expressif montre le retournement du regard qui vient d'abord de l'expérience et qui décrit ensuite le sentiment, l'analyse, le transpose, etc. ; tandis que l'art emblématique du jardin nécessitait d'abord la reconnaissance du discours,

¹³⁴ Horace Walpole, cité par J. D. Hunt in *Gardens and the Picturesque*, Op. Cit. p. 75.

« Pœtry, Painting, and Gardening, or the Science of Landscape, will forever by men of taste be deemed Three Sisters, or the Three New Graces who dressed and adorn nature »

¹³⁵ Ibidem p. 76. C'est Thomas Whately qui là est cité (*Observations on Modern Gardening* 1770).

« [...] the allusion should not be principle ; it should seem to have been suggested by the scene ; a transitory image, which irresistibly (sic) occured ; not sought for, not labored ; and have the force of a metaphor, free from the detail of an allegory. »

la lecture du jardin, le repérage des emblèmes, avant que l'expérience de l'espace ne puisse éventuellement produire un effet sur le sujet. J. D. Hunt montre bien comment par le lien étroit qui existait entre la poésie, la peinture et l'art des jardins, articulé autour de l'« *ut pictura poesis* », la théorie des « arts-sœurs » a constitué un tout cohérent qui permettait de préserver « *a universal and general map of human experience* ». On comprend dès lors que le jardin n'est compréhensible, à l'instar de la poésie et de la peinture, que si le code du langage est connu du visiteur. J. D. Hunt décrit par exemple, dans le domaine de la peinture, l'impossibilité dans laquelle se trouve Joseph Spence, en 1747, de décrypter une peinture de Rubens à cause d'une méconnaissance des codes emblématiques de la Renaissance.

Joseph Spence argumente, dans son Polymetis, que le plafond de Whitehall par Rubens est devenu inintelligible depuis que l'on ne peut plus comprendre pourquoi « les amours [doivent] conduire une sorte de char triomphant, tiré par des lions sauvages. » Le regretté D.J. Gordon l'a montré dans un article pionnier intitulé le destin de Ripa, et c'est ce qu'avait négligé Spence, un des nombreux manuels de l'ut pictura poesis, ici les Alciati's emblems, qui montrait le pouvoir de l'amour sous la forme d'un chérubin domptant le plus sauvage des animaux en le conduisant dans un chariot. L'ignorance de Spence des codes emblématiques suggère un déclin substantiel de la connaissance de l'ut pictura poesis. (c'est moi qui traduit) ¹³⁶

On pourrait penser que la perte d'importance de la doctrine des arts sœurs est linéaire et que le Laocoon de Lessing (1776) marque définitivement la séparation de la peinture d'avec la poésie. Mais le XIX^e siècle montrera de nombreux débats et mouvements contradictoires entre les arts-sœurs, la pensée esthétique allemande de Baumgarten, la « fraternité des arts » avec T. Gautier et E. Delacroix, la fusion des arts dans le « sentiment poétique » des romantiques avec encore E. Delacroix et C. Baudelaire. Par exemple, dans l'analyse des travaux tardifs de trois peintres assez différents en apparence, et qui traversent les XIX^e et XX^e siècles, on peut lire sous la plume de Jeremy Lewison :

136 Ibidem p. 123 et 124.

« [...] Joseph Spence, argued in his Polymetis that Ruben's Whitehall ceiling was unintelligible since it was not clear why « cupids ... [should] conduct a triumphant sort of car, drawn by wild lions. » Now, as the late D.J. Gordon showed in a pioneering article entitled « Ripa's Fate », what Spence neglected was one of the many handbooks of ut pictura poesis, in this case Alciati's Emblems, which showed the power of love as a cupid taming the wildest of animals by driving them in a chariot. Spence's ignorance of emblematic codes suggests a substantial decline in the fortunes of ut pictura poesis »

Turner et Twombly se sont tout deux engagés avec des thèmes épiques. Pour Turner, cela pouvait être l'histoire de Didon et Enée, ou Ulysse; pour Twombly, Bacchus ou Orphée. Monet a boudé ces thèmes. En effet, il faisait partie de la première génération d'artistes pour qui le mythe ne semblait plus être approprié à la modernité. Cependant, il admirait le traitement épique accordé à la vie contemporaine par Turner. Le tardif « Rain, Steam, and Speed the great western railway » (1844), était une peinture qu'il a étudié de près. Mais l'emploi du mythe à la fin du XXe siècle a des implications différentes de celles qu'il pouvait avoir dans le début du XIXe siècle, durant lequel, un public éduqué avait une familiarité avec la mythologie grecque et romaine, alors que pour celui de la fin du XXe siècle, ces histoires étaient moins bien connues. (c'est moi qui traduit) ¹³⁷

Montrant ensuite l'imprécision des représentations chez deux des trois peintres, Turner et Twombly, qui articulent les peintures qu'ils produisent avec un regard social ou politique sur les événements de leur époque, et avec des références assez claires, exprimées notamment par les titres, une manifestation de la vibration du sens (cf. supra), l'auteur vient conclure son chapitre sur l'idée que c'est la métaphore qui est à l'œuvre et qu'elle permet le passage de l'intention à la représentation puis à la réception et à la compréhension. Dans ce mécanisme qui permet la compréhension, c'est l'allusion, le vague, le flou et l'indéterminé qui laissent une liberté au spectateur.

En fait, il semble probable, compte tenu des difficultés de l'interprétation de ces peintures, et encore moins de la possibilité de reconnaître les différents protagonistes, que Turner était intentionnellement vague dans la composition de ses tableaux et dans l'utilisation de matériaux mythologiques et historiques. Peut-être que l'imprécision manifeste sa propre incertitude, ce que John Keats, dans une lettre à George et Thomas Keats du 21 décembre 1817, dénomme

¹³⁷ Jeremy Lewison, *Turner, Monet, Twombly, later paintings*, Tate Publishing, London, 2011. Catalogue de l'exposition éponyme Stockholm 2011-2012, Stuttgart 2012, Liverpool 2012.

« Turner and Twombly both engaged with epic themes. For Turner, it might be the story of Dido and Æneas, or Ulysses; for Twombly, it might be Bacchus or Orpheus. Monet shunned such themes; indeed he was part of the first generation of artists for whom myth seemed no longer to be relevant to modernity. However, he admired the epic treatment accorded to contemporary life by Turner; the latter *Rain, Steam, and Speed the great western railway* (1844) was a painting he studied closely. But the employment of myth in the late-twentieth century has different implications to its use in the early-nineteenth century, for while the educated nineteenth century audience would have had a familiarity with Greek and Roman mythology, to a late-twentieth-century audience such stories were less well known. » (page 17 sq.)

la «capacité négative, qui traduit la capacité de l'homme d'être dans l'incertitude » et qu'il définit comme une marque de réussite chez les écrivains. ¹³⁸ (c'est moi qui traduit)

Après de nombreux exemples pour les trois peintres, le chapitre est conclu par un appel à la puissance de la poésie.

L'imprécision des peintures de Turner, ou plutôt leur obscurité et leur ambiguïté presque volontaires, ainsi que leur suggestivité, peuvent indiquer que Turner a été à la recherche d'un équivalent pictural aux pouvoirs de transcendance et d'évocation de la poésie. La signification, pour Turner comme pour Twombly et même Monet, est instable, multivalente et insaisissable, et l'acte de peindre est une tentative pour y accéder. La recherche du sens est au cœur de leurs projets. (c'est moi qui traduit) ¹³⁹

Le décalage entre texte et image, dans une relation étroite de la prise poétique du monde et de la représentation picturale, semble bien être une manière de produire un sens qui ne soit pas univoque et qui laisse une liberté au spectateur.

Qu'en est-il pour le jardin, et peut-on utiliser le même regard pour tenter de décrire sa compréhension ?

2.11.2.2 Perception et connaissance, la compréhension du jardin

Dans le jardin la problématique est la même et les allusions sont le moteur de la compréhension, mais elles n'ont pas à être évidentes. Quelques exemples rapides nous éclairent. Versailles, au-delà du travail réalisé par Louis XIV sur lui-même et la construction de son mythe, est

¹³⁸ Ibid. page 18

« In fact, it seems likely, given the difficulties not only of interpreting such paintings, let alone recognising the various protagonists, that Turner was intentionally vague in composing his paintings and in utilising mythological and historical materials. Perhaps that vagueness manifested his own uncertainty, what John Keats, in a letter to George and Thomas Keats of 21 december 1817, referred to as "Negative capability, that is when man is capable of being in uncertainties" and which he defines as a mark of achievement among writers. »

¹³⁹ Ibid. page 29

« The imprecision of Turner's paintings, or rather their almost wilful obscurity and ambiguity, and their suggestiveness may indicate that Turner was looking for a painterly equivalent to poetry's powers of transcendence and evocation. Meaning in Turner, as in Twombly and indeed Monet, is unstable, multivalent and ungraspable, and the act of painting is an attempt to access it. The search for meaning is at the heart of their projects. »

considéré par certains auteurs ¹⁴⁰ comme une manière d'exposer, au moins dans certaines de ses parties, le Songe de Poliphile. Certains bosquets de ce jardin qui ont d'autres fonctions comme par exemple le labyrinthe, conçu à partir des fables d'Ésope pour l'instruction du Dauphin, peuvent très bien s'inscrire dans l'ensemble de la quête de la Sagesse du Pèlerin. Ainsi plusieurs niveaux sont lisibles pour qui sait les distinguer. Aujourd'hui, le jardin s'est considérablement appauvri. L'iconologie de la statuaire notamment nous est pour une bonne part inaccessible, le faste des bosquets n'est qu'un souvenir vague, les grandes eaux sont soumises à heures fixes, sans événement, sans fête (c'est un peu moins vrai depuis qu'existent les Grandes Eaux Nocturnes), le parc est un squelette et les références qui fondent le sens du jardin ne sont plus immédiatement lisibles, elles ne font plus partie du fond commun de la culture de notre époque et l'ensemble envoie donc le jardin dans une sphère interprétative plus ou moins réservée aux connaisseurs, aux savants ¹⁴¹. Le commun des mortels en est réduit à admirer le patrimoine sans que celui-ci ne puisse prendre une signification contemporaine, notamment vis-à-vis de la nature dont le jardin voulait montrer la maîtrise et l'embellissement. Mais, d'autres expériences du jardin ont eues lieu depuis la fin du XVII^e siècle. Les composantes picturales et naturalistes ont induit un regard nouveau qui nous permet de regarder Versailles différemment. Hubert Robert a créé les bains d'Apollon (1781), en reprenant les groupes sculptés de Girardon et Regnaudin, Guérin et des frères Marsy, qui avaient été déplacés depuis la disparition de la grotte de Thétys en 1684, Marie-Antoinette a transformé le domaine en y introduisant le Hameau conçu par Richard Mique, Gabriel Thouin publie un traité du jardinage (publication complète et posthume avec des planches en couleur en 1838) dans lequel il nous invite à un imaginaire versaillais infini, etc. Ainsi la complexité du jardin grandit et sa richesse aussi en dehors des intentions des concepteurs.

Depuis quelques années, des expositions temporaires ont lieu à Versailles. C'est ainsi que l'on y a vu Jeff Koons, en 2008/2009, amplifier la richesse de la décoration intérieure du château et actualiser l'utilisation de la décoration florale en installant un « parterre » de fleurs pop dans l'Orangerie avec *Split Rocker*, après avoir fait exploser le château, dès la Cour de Marbre qui était encore accessible, dans un kaléidoscope doré

¹⁴⁰ Vincent Beurtheret, Emanuela Kretzulesco-Quaranta, ... voir bibliographie.

¹⁴¹ Pour une approche rapide de la sculpture à Versailles voir, Achille, Apollon, Diane, Jupiter, Vénus... Parcours mythologique dans les jardins de Versailles par Alexandre Maral. Paris, 2012, Artlys et Établissement public du château, du musée et du domaine national de Versailles. Pour une approche plus savante et interprétative Pierre Francastel, La sculpture de Versailles. Essai sur les origines et l'évolution du goût français classique. Paris, Albert Morancé, 1930.

avec *Balloon Flower* (Fig. 2.39 a et b). Bernar Venet, en 2011, nous offre des cadres biais inédits sur le Parterre d'Eau ou le Parterre du Sud à travers ses sculptures – la question d'une provocation, d'un contresens ou d'une audace productive de nouveau sens peut se poser à propos de ces objets et des vues qu'ils proposent. (Fig. 2.40) On y a vu ensuite Giuseppe Penone, en 2013, exposer ses arbres de bronze de bois et de vie mêlés, parmi les arbres du parc. (Fig. 2.41) Ces objets ajoutés provoquent une surprise chez le visiteur. Ils peuvent être démonstratifs ou provoquants, nous pouvons les considérer comme beaux ou laids ; dans tous les cas ils nous obligent à nous interroger sur notre relation à l'histoire, au patrimoine que représente le lieu investi, à la pureté des formes spatiales qui nous sont données à expérimenter, à la pureté de la représentation de la nature que le jardin propose. Pour G Penone, en particulier, le discours porté par son travail met en relation les espaces du jardin avec ses propres préoccupations à la fois esthétiques et environnementales. Comprendre cette relation nouvelle de l'espace à l'œuvre nous oblige à un pas de côté assez étrange dans notre idée contemporaine de la nature face à Versailles, mais aussi face au jardin en général. G Penone met en scène des arbres isolés, des arbres artificiels, des arbres-œuvres à l'évidence, l'un est doré, l'autre pousse à l'envers – comme « *le pommier de Paradis* » de Claude Nougaro qui « *fleurit en hiver, s'enracine au ciel, mûrit au gel* » – pour donner naissance à un vrai arbre à son sommet inversé, le troisième porte des fruits de pierre, etc. Mais ils sont singuliers dans l'univers du jardin où les arbres sont d'abord au service des espaces produits par des masses, des alignements ou des perspectives. « *En outre, la nature est géométrisée, répartie dans les différentes zones presque à la manière de « monocultures ». Les arbres forment des ensembles, le parterre est vu comme un tapis.* »¹⁴² Les arbres de G Penone sont artificiels, mais l'illusion est très forte. C'est un objectif affiché par l'artiste.

[avec le bronze] lorsque l'on casse le moule en plâtre, on découvre une couleur proche du végétal. Si on le laisse à l'air, le bronze s'oxyde avec des nuances très proches de l'organique. J'en ai conclu que c'était le matériau idéal pour fossiliser le végétal. [...] La sculpture se fond parfaitement dans le milieu naturel, et dans ce sens, c'est une « anti-sculpture » car, traditionnellement, la sculpture se détache de ce qui l'entoure. Là, c'est le contraire : elle s'intègre. Et ce qui la fait se détacher de son modèle, c'est la persistance dans la mémoire de celui qui s'approche de cette forme qui l'a trompé, qui l'a

¹⁴² Entretien avec Giuseppe Penone, in [Penone/Versailles](#). Catalogue de l'exposition Penone à Versailles. 11 juin 31 octobre 2013. Entretien avec Alfred Pacquement. Page 27.

piégé ! L'effet de surprise est beaucoup plus fort que si l'on avait exposé une forme géométrique rouge en pleine forêt. ¹⁴³

Penone ajoute, dans un autre texte, toujours à propos des qualités imitatives des aspects de la nature du bronze : « *Sa patine est la synthèse du paysage* ». ¹⁴⁴ On voit bien que la question qui demeure est celle de l'artifice dans son rapport avec la nature qui elle-même est proposée dans une forme particulière : celle du jardin. C'est bien toujours le fondement du jardin et du paysage qui est interrogé par la présence de ces œuvres, et la discussion sera reprise plusieurs fois dans la suite du travail à propos de la vraisemblance de nature du jardin, donc de son contraste avec ce qui l'entoure, donc de ses limites.

Les discours du jardin du XVII^e siècle et des sculptures contemporaines sont, a priori, étrangers l'un à l'autre. Et pourtant quelque chose de l'ordre du sens se noue entre eux parce que l'expérience de l'espace qui articule les deux objets dans des parcours ou des vues nouvelles est possible. C'est parfois par la présence d'œuvres contemporaines que le parcours dans le vieux jardin est renouvelé, pour nous qui ne pouvons plus en déchiffrer les subtilités.

En 2015, Anish Kapoor a installé plusieurs œuvres dans le parc, dont une en particulier a causé un scandale. Mais ce n'est pas sur ce point que je voudrais insister puisqu'elle se présentait comme un obstacle à la vue sur l'axe du jardin et qu'elle entraînait ainsi en contradiction avec le parcours du roi. À l'inverse, la pièce intitulée « Descension » (Fig. 2.42 a à c), pouvait être regardée comme un complément au discours sur l'infini horizontal du parc en proposant un infini vertical. La pièce se présentait comme un bassin incrusté dans le sol, un disque d'eau noire et comme veinée, percé d'un vortex issu du mouvement tournoyant, et accompagné de sourds grondements et de vibrations. Face au grand canal, au moment où le promeneur atteint le début de cet infini qui se dérobe sans cesse vers l'horizon, au moment où l'œil, très bas face à la perspective immense, ne peut plus juger des distances et ne perçoit plus qu'une mince lame d'eau, l'artiste creuse le sol d'un imaginaire terrifiant prêt à tout emporter au plus profond de la terre. Ainsi, à cet incommensurable horizontal que notre époque a épuisé en parcourant et en cartographiant la planète, Versailles et Anish Kapoor proposent une évocation encore mystérieuse de cet incommensurable vertical qui nous reste à explorer et qui entre dans le

¹⁴³ Ibid. Page 36.

¹⁴⁴ Ibid. Page 127. Cité par Hervé Brunon : [Le jardin, la sculpture et l'arbre.](#)

champ de ce que Bernard Lassus a appelé un démesurable : un incommensurable suggéré (cf supra).

Avec le XVIII^e siècle et la reconnaissance de la relativité du jugement qui implique qu'une subjectivité doit pouvoir s'épanouir à l'intérieur du cadre donné par la tradition du jardin, le sentiment devient plus prégnant et c'est lui et sa base constituée sur une culture essentiellement littéraire qui va guider les pas du promeneur dans le jardin. C'est sans doute à cause de cette double relation à la littérature et à la perception individuelle qui réalise enfin un accord, mais un accord conflictuel ou au moins dialectique, que le siècle est parfois qualifié de bavard.

La compréhension du jardin est étroitement liée à la culture qui le baigne. Dans le cas du jardin classique c'est une sorte d'évidence même si la lecture que nous pouvons en faire par l'expérience physique de l'espace s'est très appauvrie et qu'il nous faut faire un effort considérable pour nous mettre dans une position culturelle minimale pour comprendre un peu le XVII^e siècle. On aurait pu penser que le siècle du sentiment rendrait les choses plus immédiatement accessibles. L'accent mis à partir de 1750 en France sur les qualités de l'espace liées à la perception et les théories qui en suivront pour les jardins, ne va pas réussir à nous affranchir de la connaissance, de la culture. Le jardin sera toujours un exercice savant mais mieux dissimulé derrière l'apparence de la nature. Le gain en est évident qu'il est possible néanmoins à partir de ce moment là de saisir une réalité sensible qui fasse corps avec le visiteur – spectateur et acteur – sans pour cela qu'il soit indispensable d'entrer dans le détail des allusions et la profondeur des différents niveaux de référence utilisés. Mais ce gain, vu de notre époque est pour partie un leurre. En effet la perte progressive de codes, élitaires, mais qui maintenaient le lien du fragment jardin avec un corpus d'œuvres de natures variées a produit dans le siècle suivant, et ce très tôt à partir du début du siècle, un formalisme académique qui conduisit l'art des jardins à une quasi disparition en tant que force de proposition poétique pour des représentations de notre rapport à la nature. Le rapport est devenu scientifique et l'horticulture dans un premier temps, puis l'écologie, se sont emparées du jardin pour le mettre au service d'intentions scientifiques.¹⁴⁵

¹⁴⁵ Cette hypothèse sera discutée au chapitre V, notamment lorsque les rapports contemporains entre l'art, le jardin, le paysage et l'écologie seront abordés.

Faut-il en venir à regretter la raideur des règles et l'élitisme de *Ut Pictura Poesis* et se retourner vers un néoclassicisme environnemental qui ne sera sans doute pas doté de beaucoup de vitalité inventive ?

Ou bien faut-il plutôt tenter l'alliance en une nouvelle voie, celle qui cherche à rendre compatibles diverses attitudes simultanées sur un lieu, celle qui cherche à rendre sensible – accessible aux sens, donc à la signification – les qualités de mise en rapport du visiteur avec un espace au delà de l'espace du jardin, qui lui permette un accès à une sorte d'universalité réalisée dans l'instant de l'appréhension sensible du lieu. Faut-il en un mot chercher à rétablir les liens de la compréhension avec l'appréhension au sens ou Kant distinguait ces deux termes ?

2.11.3 L'APPRÉHENSION.

L'appréhension est le moment initial de la découverte de l'objet. C'est le moment dont Kant nous dit qu'il est ouvert à l'infini et qu'il est lié à l'imagination.

Mais chez lui c'est une théorie de la durée qui s'oppose à celle de Bachelard. Ce dernier ne veut pas lier l'appréhension – mais c'est moi qui emploie ce mot – à une durée. Il cherche à décrire l'autonomie de l'instant poétique qui embrasse d'un coup la connaissance de l'objet.

Les gravures de Le Rouge et les dessins de Lassus font maintenant partie des projets des deux jardins considérés. Mais fondamentalement la médiation est de nature différente chez Le Rouge et Lassus. L'intervention de Le Rouge, pour aussi nouvelle qu'elle puisse être si l'on suit mon raisonnement, se déroule néanmoins à l'aval du jardin, elle lui est inféodée car elle ne sort pas du Désert de Retz. La rigueur du travail de représentation qui coïncide si exactement avec les légendes des gravures ne travaille pas sur l'appréhension. La relation à l'espace est savante. Elle est de l'ordre de la compréhension.

Le travail de B. Lassus quant à lui est beaucoup plus ambitieux. Il tente dans une même séquence de temps de faire se fondre les « instants » de Bachelard et l'appréhension kantienne qui permet d'associer l'imagination à la découverte du monde par l'individu, pour provoquer une compréhension qui soit essentiellement phénoménale. Il n'y a pas d'apport de savoir dans son travail, il n'y a que la mise en place d'éléments qui vont provoquer une découverte sensible de l'espace et qui seront à l'origine de mécanismes qui pourront porter la compréhension.

La légende est inexistante dans le travail de B. Lassus. Les images proposées parlent pour elles-mêmes. La vibration du sens, cette sorte d'impureté, de fêlure dans la rigueur cristalline de la connaissance, est introduite par la seule image invraisemblable et pourtant référencée au lieu du jardin puisque c'est la seule dans laquelle on peut reconnaître sans effort le grand conifère de Barbirey. Cette image de la « tête aux yeux qui changent » – et je suis obligé de la légèrer pour en parler – c'est elle qui est le déclencheur du processus imaginaire. (Fig. 2.42) Les autres images sont des représentations de jardin qui indiquent des moments particuliers de l'espace. Cette dernière image en provoquant l'imaginaire désigne l'espace du jardin comme projet à faire et invite au parcours en interrogeant les autres moments du jardin représentés par les autres images. Cette remise en cause de la mémoire du lieu est provoquée par cette image, et c'est là que l'invention du jardin se fait par la recomposition. L'invention de la forme du jardin est dans le regard.

2.12 PASSAGE

Ce qui ressort au fond de l'analyse de ces deux séries de dessins, et la question initiale portait bien sur les relations qui se tissent entre les images du jardin et le sens qu'elles induisent, mais aussi entre elles et les modifications qu'elles induisent pour l'expérience physique de l'espace, c'est l'urgence qu'il y a à retrouver la dimension tactile du jardin, non pas comme dimension de la promenade qui demeure évidente, mais comme expérience parallèle et simultanée à la connaissance intellectuelle du jardin. Simultanée, on le comprend aisément, mais parallèle n'est pas juste puisqu'il se produit comme une coalescence entre ce que mon corps enregistre lors de la promenade, cette kinesthésie qui constitue l'espace à partir des mouvements que je peux y faire, et ce que mon esprit produit de souvenirs, de vœux et d'évocations qui se mêlent alors pour faire un « objet » unique : le paysage de l'espace considéré. Ce moment devient l'extension de moi à partir de laquelle la promenade peut exister.

L. Burckhardt a théorisé en quelque sorte ce qu'il a appelé la « promenadologie » (Cf. supra dans ce chapitre). Ce concept qui prend forme pour la première fois dans une conférence intitulée « *Promenade vers une deuxième nature* », ¹⁴⁶ met l'auditeur en situation d'être en train de faire une promenade. Si le texte s'ouvre sur une classique description de

¹⁴⁶ Lucius Burckhardt, *Promenade vers une deuxième nature*, in *Hypothèses...* Op. Cit. p. 81 sqq.

paysages construits par le regard, c'est pour mieux mettre en évidence le nécessaire retour sur ce qui constitue ce regard et qui est à la fois de l'ordre de la culture savante essentiellement visuelle : les images préconçues de nos paysages ; et de l'ordre de ce qui est conçu *a posteriori*, après l'expérience de l'espace dans ce qu'elle a de plus innocent : la promenade.

Au début de ce chapitre l'hypothèse d'une spécificité tactile du jardin par rapport au paysage est apparue. Ce dernier semble être une conséquence du jardin : le paysage pictural est inventé tardivement ; et en même temps semble être une origine du jardin : il agit en retour sur sa formalisation.

Mais c'est la propre origine du paysage qu'il me faut maintenant questionner pour confirmer ou infirmer l'hypothèse de sa stricte visibilité. Il ne s'agit pas bien sûr de l'origine historique pour laquelle d'autres mieux qualifiés sont déjà à l'œuvre, mais de cette origine qui se reproduit à chaque paysage, celle qui fonde, pour chacun de nous, chaque paysage. Il est clair que cette origine est mêlée de connaissances remémorées et de sensations constituées sur le champ par la sphère perceptive de notre être. Un exemple particulier a été choisi pour le chapitre suivant : le rapport de la peinture et notamment de la peinture non figurative avec le paysage, mais avec le point de vue particulier de la position du peintre dans l'espace au moment de la peinture.

La représentation a été décrite ici comme moteur de l'expérience (ce qui la motive), à l'inverse, l'expérience de l'espace pourra-t-elle être le moteur de la représentation ?

3 LA PEINTURE DE PAYSAGE, Visibilité Corporéité du paysage

*La peinture est un œil, un œil aveuglé, qui continue de voir,
qui voit ce qui l'aveugle.*

Bram Van Velde

Cité par Jacques Putman et Charles Juliet in Bram Van Velde 1975

*sur le vif
ou bien de mémoire encore, cela revient au même
de mémoire et sur le vif
d'après nature et de mémoire tout de même : oubli
sur-le-champ validé*

André du Bouchet

D'un trait qui figure et défigure – non paginé

3.1 LE THÈME.

Dans le chapitre précédent j'ai émis l'hypothèse que le toucher, plus exactement la « tactilité » du jardin, pouvait être un critère qui le différenciait du paysage. Aussitôt énoncée cette affirmation doit être nuancée pour prendre en compte d'autres paramètres. Historiquement le paysage fait référence à la peinture, de même, aujourd'hui, la conception et la réception de nos espaces contemporains se nourrissent de photos, de films, etc. ; d'images qui en produisent pour partie le sens. Le visuel donne-t-il à « voir » le tactile ?

En renversant le point de vue on peut se demander si le tactile, toujours au sens plus global de l'expérience physique de l'espace – qui dépasse le simple toucher donc –, peut produire les conditions d'existence du visuel, si donc le paysage peut avoir une dimension tactile ?

Le cas du peintre de paysage, au moment de la peinture, va m'aider à développer cette nuance.

J'ai montré précédemment comment la relation qui existe entre le jardin et sa représentation fait tout autant exister le jardin en tant qu'entité que l'espace lui-même, mais aussi comment la dimension tactile du jardin, son expérience physique et individuelle, en était une composante indissociable des autres. Par opposition à la fréquentation du jardin, le paysage semble être essentiellement une donnée visuelle de l'expérience

humaine. Dans un texte de 1985¹, François-Pierre Tourneux analyse les différents sens et connotations du mot paysage dans soixante-dix dictionnaires depuis le *Dictionnaire Français* de Pierre Richelet (1679) jusqu'au *Nouveau Dictionnaire classique de la langue française* de Bescherelle Aîné, (1892). Il ressort de ce travail que le paysage est presque toujours une « *étendue de pays que l'on voit d'un seul aspect* » que « *l'on embrasse d'un seul coup d'œil* » (p. 197). Le paysage est défini de trois manières différentes.

1) le sens que nous appelons commun (ou sens commode), présent dans la plupart des dictionnaires : c'est l'étendue de pays que l'on voit d'un seul aspect (que nous appellerons espace-vu). 2) c'est un tableau qui représente un paysage. 3) c'est un genre pictural. (p 196)

D'autres caractéristiques sont plus ou moins permanentes dans les définitions. La beauté du paysage, sa relation à une nature présente mais idéalisée ou transformée par l'artificialisation, sa relation directe à l'espace rural et plus problématique à la ville, enfin la nécessité d'une position dominante pour ne rien perdre de la vue. Avec la peinture, c'est encore la vue qui est au centre du dispositif, qu'il soit celui du peintre ou celui du spectateur. Jamais cette vue n'est référée à un espace concret, à une expérience. L'appréciation esthétique : la reconnaissance du caractère de beauté du paysage, est évidemment liée à un système culturel qui en a permis l'émergence. Mais pourrait-on s'interroger sur la nécessité de la domination du pays pour que le paysage se déploie dans l'œil du spectateur ? Dominer le pays, étendre au plus loin son regard oblige à un déplacement du corps du sujet. La position haute n'est acquise qu'après l'effort pour venir voir. (cf. Chap. II à propos du belvédère)

Dans les définitions des différents dictionnaires, on a l'impression que la vue est donnée en toute circonstance sans qu'elle soit construite par autre chose que le regard qui s'étend et choisit pour composer le paysage. Or, la dimension de l'expérience semble indispensable *a priori* pour que ce travail de reconstruction du réel dans une représentation puisse s'effectuer. Ne pas considérer cet aspect du paysage reviendrait à refuser la présence au monde d'un sujet qui ne serait alors que culture sans dimension incarné

¹ François-Pierre Tourneux, De l'espace vu au tableau, ou les définitions du mot paysage dans les dictionnaires de langue française du XVII^e e au XIX^e e siècle. in Alain Roger (sous la dir. de), *La théorie du paysage en France, (1974-1994)*, Seyssel, Champ Vallon, 1995. Coll. Pays / Paysages. p. 194 sqq. Article paru initialement in *Revue géographique de l'Est*, 4, 1985.

dans un espace en un temps donné.² Cette position n'est pas contradictoire avec le chapitre qu'Alain Roger consacre au voyage et au dépaysement dans son *court traité du paysage*³ et qui semble récuser la particularité du moment du déplacement dans la constitution des paysages. Elle est au contraire complémentaire car, si le voyage peut être inutile : la cathédrale de Rouen est plus belle dans les toiles de Monet qu'en réalité, si le modèle de Bruges que l'on peut se faire avec le roman de Rodenbach se trouve mis à mal par la réalité d'un été surchauffé, si enfin le *Grand Tour* ou le voyage pittoresque n'ont que des équivalents appauvris aujourd'hui ; le voyage n'en est pas pour autant toujours disqualifié dans la construction des paysages. Mais ces paysages peuvent aujourd'hui m'être intimes. Le voyage, dans le meilleur des cas, ne me sert plus à vérifier l'existence des paysages de Claude ou de Poussin dans la campagne romaine, il est le moment où mon être au monde peut se manifester dans sa singularité par l'expérience qu'il fait du monde qui est dans le même temps vu et construit par l'ensemble de mes sens, appropriation contemporaine du modèle pittoresque du XVIII^e siècle qui ne faisait pas encore une part si belle à l'individu mais le contraignait beaucoup plus dans l'espace culturel de son époque. Les paysages peuvent alors surgir lorsque l'image pré-vue par les modèles picturaux que j'ai intégrés m'apparaîtra dans le moment de l'expérience, ou au contraire lorsqu'elle sera en complète contradiction avec ce que je suis en train d'expérimenter comme espace extension de moi. De cette position pourront par exemple naître des paysages de la *laideur*, ou au moins la transformation d'un regard sur des lieux dont on

2 L'exemple de l'alliance du corps et de l'esprit, ou de l'âme dans son cas, dans un moment de contemplation nous est rapportée la première fois (peut être pour l'occident, en orient voir le poème en prose chinois qui ouvre ce travail) par Pétrarque dans son ascension du mont Ventoux. Après une description assez géographique du pays qu'il domine, Pétrarque montre cette nouvelle compréhension de la présence au monde de l'individu. « Comme je prenais plaisir à détailler ce spectacle, *tantôt songeant aux choses terrestres tantôt, comme je l'avais fait avec mon corps, élevant mon âme vers les sommets, je crus bon de jeter un regard sur les Confessions d'Augustin, [...] la page que je rencontrerai ne peut être que pieuse et dévote. C'était le livre X. [...] « Et les hommes vont admirer les sommets des monts, les vagues de la mer, le vaste cours des fleuves, le circuit de l'Océan et le mouvement des astres, et ils s'oublient eux-mêmes.» [...] Alors, satisfait jusqu'à l'ivresse de la vue de cette montagne, je tournai les yeux de l'âme vers moi-même [...] je savais au contraire que tout ce que j'avais lu avait été écrit pour moi, non pour d'autres... »*

La question de savoir si Pétrarque fait une réelle expérience paysagère nous mènerait trop en dehors de mon thème en obligeant à contextualiser beaucoup plus le récit. On constate simplement qu'il hésite à plusieurs reprises puisque, de son ascension il tire un plaisir terrestre qui pourrait être un plaisir esthétique, mais, dans le même temps, il cherche une correspondance avec l'élévation de son âme et se réfugie dans un texte mystique de Saint Augustin tout en y trouvant une légitimité pour son expérience individuelle dont on suppose qu'elle se réfère au plaisir initial de la découverte du panorama.

Pétrarque, *L'ascension du mont Ventoux*, s.l., Séquences, 1990. p. 41 sqq.

3 Alain Roger, *Court traité ...*, Op. Cit. p. 118 sqq.

n'imaginait pas il y a peu qu'ils recèlent un peu de beauté. C'est le cas du désert qui sans doute a été artialisé *in visu* avant de devenir un paysage et un lieu de tourisme, mais les sites industriels du nord et de l'est de la France n'échappent pas à la règle malgré qu'ils ne fassent pas l'objet d'une médiatisation aussi grande. Et la beauté des territoires de la sidérurgie dans le bassin de Longwy, en dépit de la table rase dont ils ont été le théâtre, n'a que peu à voir avec les quelques photos esthétisantes d'usines en ruine qui ont circulé au début des années 80, puisque précisément ces usines ont été détruites. Celles-ci ne sont plus maintenant qu'une partie de la mémoire des hommes qui constituent le passé laborieux de ces lieux devenus fréquentables, autrement, comme paysage. De même, le bassin minier du nord de la France est devenu depuis peu un patrimoine mondial comme « paysage culturel évolutif » labellisé par l'UNESCO. Il y a donc sans doute autre chose que le modèle pictural ou son équivalent contemporain qui nous pousse sans cesse à reconnaître des lieux comme paysages.

Pour tenter de dénouer l'écheveau des relations entre l'espace, le jardin, sa représentation, le paysage, il me faudra faire un détour par la peinture. Ce chemin de traverse est d'autant plus indiqué qu'il passera nécessairement par l'origine picturale du paysage, mais aussi qu'il permettra d'explorer les attitudes et positions du peintre face au paysage. C'est donc à travers l'histoire de la peinture de paysage mais aussi en prenant d'emblée le contrepoint de l'hypothèse de départ – le paysage est essentiellement visuel – que je tenterai de montrer les trajets de la présence d'un corps en un lieu à la vue, de la vue à la main, de la main au paysage et du paysage au corps initial. Ce faisant c'est bien une composante tactile du paysage qui sera montrée à travers l'expérience du peintre. Mais si pour l'acte de peinture il n'y a que peu de résistance à considérer cette voie privilégiée d'exploration du paysage – celle de sa tactilité – il n'en est pas de même pour ce qui est de la communication à l'autre de cette expérience.

3.1.1 LA « FIGURE » DU PAYSAGE ET SA MUTATION.

La peinture de paysage n'est plus aujourd'hui une préoccupation majeure du monde pictural. On pourrait dire que la peinture de paysage n'est plus un schème de constitution des représentations que l'on se fait de la nature. C'est là une vue rapide des choses, et les peintures du début du XX^e siècle sont encore de très puissants vecteurs de l'idée du paysage champêtre idéal. Cependant, on constate une perte de l'influence de la peinture sur la constitution de nouveaux paysages depuis la fin du XVIII^e siècle, mais surtout depuis le milieu du siècle suivant. A. Roger montre bien le passage d'une culture picturale à une autre, proche dans la formalisation

qu'elle propose des images, mais radicalement différente quant à ce qu'elle implique du point de vue de la fréquentation des espaces représentés par l'artiste : le passage de la peinture à la photographie. Par exemple, les peintres ont été débordés par les photographes dans la reconnaissance de la montagne comme paysage et par les écrivains dans celle de la mer avec l'avènement du balnéaire. ⁴

[Les peintres] ont compris que là [dans la montagne] n'était pas leur « lieu naturel » et qu'il valait mieux regagner cette campagne que la peinture de paysage avait, quatre siècles auparavant, offerte au regard occidental, et où, avec l'école de Barbizon et les impressionnistes, elle allait connaître son chant du cygne ... ⁵

La même tonalité est perceptible chez Pierre Francastel à propos de la transformation du modèle que représente la peinture – et la peinture de paysage prendra une place singulière après cette transformation – lors de l'apparition de la photo comme nouveau média qui prend sa place en tant que miroir imitatif du monde. Analysant ce qu'il appelle la « *destruction d'un espace plastique* », celui du cube scénique de la Renaissance par l'art de la fin du XIX^e siècle, il en vient à suggérer que la peinture des impressionnistes notamment, puis des cubistes, s'est trouvée en position de proposer la construction d'un espace qui ne soit ni géométrique ni réaliste, et qui pourtant construit une profondeur. Et pour lui cette apparition est liée à l'invention de la photo.

Une autre question très importante est celle du rôle joué, dans le même temps [celui de la disparition de la construction géométrique de l'espace dans le plan du tableau], par la découverte de la photographie. Dans ce domaine aussi, les rapprochements fondamentaux ont été faits d'une manière excellente. Ils permettent de montrer comment les impressionnistes, Degas en particulier, ont utilisé certaines des leçons fournies par l'usage répandu de la camera. ⁶

Mettant ensuite en garde contre l'idée que la photo aurait permis directement l'invention de l'espace rural des impressionnistes dans un rejet

⁴ Voir Alain Corbin, *Le territoire du vide*. Paris, Champs Flammarion. On trouve là de nombreux exemples de cette conquête du rivage par les écrivains dans une reconnaissance rapide de ce nouveau territoire comme paysage. Les peintres suivront.

⁵ Alain Roger, Du « pays affreux » aux sublimes horreurs, in *Le paysage et la question du sublime*, Op. Cit. p. 197.

⁶ Pierre Francastel, *Peinture et société, Naissance et destruction d'un espace plastique, De la Renaissance au cubisme*, (1950), Paris, Denoël, 1977. Coll. Médiations. p. 158.

du réalisme, de la donnée brute de l'univers enregistrée mécaniquement, l'auteur en vient à une position plus nuancée qui met en évidence un jeu complexe d'influence d'où il ressort que :

L'image photographique est une image sélectionnée et non une image brute. Il va de soi, naturellement, qu'il y a eu et qu'il y a encore échange d'orientations entre les images de l'art et celles de la caméra. Il est certain par exemple qu'en révélant aux artistes la possibilité pour l'œil de choisir son champ, la photographie leur a beaucoup appris. [...] je suis sûr en revanche que l'effet profond de la découverte d'une possibilité d'enregistrement mécanique de la vision n'a abouti qu'à développer la volonté de style chez les artistes. [...] La photographie a été comprise comme apportant la confirmation aussi bien des recherches de Monet sur la dissociation des formes, que de celles de Degas sur la schématisation nouvelle des contours. Comme, en outre, la photographie est venue fournir un procédé pratique de reproduction et de multiplication infinie des images documentaires, elle a contribué à libérer la peinture de toute une série de servitudes comportant contrainte et à la rejeter vers l'interprétation non pas tant subjective que psychologique et analytique de l'univers. (p. 158-159)

Plus près de nous, un auteur comme Paul Virilio reprend les mêmes chemins, mais en étant plus direct dans le passage qu'il élabore entre peinture et photo. À la question qui lui demande de formuler la différence qui existe entre une peinture du XIX^e siècle et un cliché, il répond :

À mon avis, les deux sont liés, et on ne peut pas séparer un dessin de Rodin – ses dessins sont animés, c'est déjà du cinéma –, une photo et une peinture du XIX^e siècle. Cézanne et les impressionnistes auraient été impossibles sans l'apparition de la photo, c'est à dire sans la négation d'un mode de représentation du monde que la photographie s'est accaparé. Le « réalisme », l'objectivisme, l'objectivité photographique amènent les grands peintres à diverger.⁷

Ici, c'est la saisie du réalisme par la photo qui contraint la peinture à changer de voie pour aller vers une vision plus « *psychologique et analytique de l'univers.* » De cette mutation des référents du réalisme – la peinture est contestée par la photo dans sa relation d'objectivité au monde – les modèles qui nous instruisent de ce qui est paysage, de ce qui est beau, de ce à quoi on peut accorder une valeur esthétique positive sortent non pas

⁷ Paul Virilio, *Cybermonde, la politique du pire*, entretien avec Philippe Petit, Paris Textuel, 1996. Coll. Conversations pour demain. p. 24.

détruits ou en concurrence, mais plutôt parallèles ; et les échanges entre eux, comme le disait P. Francastel en 1950, n'ont toujours pas fini d'avoir lieu.⁸

Stephen Bann, dans un texte ancien (1982) au sujet des travaux de B. Lassus mais publié que très récemment (2015), nous donne un premier chapitre qui veut mettre en évidence « *les valeurs culturelles et artistiques qui s'attachent au paysage depuis cinq ou six siècles* » comme condition préalable de la compréhension du travail de l'artiste / paysagiste.⁹ S. Bann commence par reprendre la thèse de Kenneth Clark dans « *Le Paysage dans l'art* », qui analyse l'évolution des représentations paysagères depuis le Moyen-Âge jusqu'à nos jours dans la peinture occidentale, pour distinguer le symbolisme des peintures médiévales de l'imitation de la nature qui suivra dans une continuité évolutive. Dans ce schéma évolutif apparaissent des points culminants comme la « *vue de Delft* » de J. Vermeer et un aboutissement avec Corot, Constable ou Courbet qui deviennent un idéal du « *paysage réel* » (page 41). Dans cette suite linéaire, S. Bann nous propose de considérer l'influence de la photo sur la peinture comme la confirmation d'une tendance qui préexiste dans la peinture avec l'idée d'une imitation de plus en plus exacte. De l'idée qu'il y a une chronologie parfaite de la succession des influences jusqu'à l'effondrement après la perfection, l'auteur aboutit au constat d'une évolution dialectique. Et la photo prend alors en charge une suite à cette perfection de l'imitation qu'avait atteinte la peinture tout en conservant une dimension symbolique.

*Car il nous a fallu plus d'un siècle pour prendre conscience que la photographie, loin d'être une simple technique dont les artistes doivent se défier où à laquelle ils doivent s'adapter, constitue ce signe d'une révolution anthropologique souligné par Barthes. Perfection de la mimésis, la photographie en marque en même temps la fin – plus exactement la fin de cette distinction entre mimésis et symbolisme dont Clark, on l'a vu, fait la pierre angulaire de son explication.*¹⁰

Du point de vue du paysage, et non pas de l'histoire de l'art en général, les raisons de cette perte d'un schème unique et homogène pour

⁸ Aujourd'hui, avec l'explosion de l'image numérique, sa diffusion quasi instantanée et la valeur accordée à cette instantanéité qui se substitue parfois à une valeur esthétique plus traditionnelle, les échanges entre peinture et photographie se font de plus en plus nombreux et les images de l'art sont de plus en plus hétérogènes pour nous proposer des visons composites d'un art pictural bouleversé.

⁹ Stephen Bann, Le destin paysager de Bernard Lassus, Orléans, 2015, éditions HXX. P 37.

¹⁰ Ibid. page 47

notre société pourraient être recherchées, mais c'est en dehors de mon thème. Néanmoins, et pour constituer un fond socio-historique à la figure que je me suis imposée – fond problématique mais que je ne peux que poser comme postulat – on peut noter trois points importants qui participent aux transformations de notre regard.

La fin de l'exotisme et de la découverte de nouvelles terres. Le fait réel que la planète soit ou non complètement explorée n'infirmes pas cette proposition puisque c'est la représentation que l'on a d'un monde intégralement connu qui fait sens. La découverte de nouveaux milieux existe encore, mais elle ne concerne de plus en plus que le monde scientifique, et c'est la plupart du temps dans son instrumentalisation que le rapport entre l'homme et la découverte se fait. Comment utiliser telle plante, comment conserver telle espèce puisqu'elle est potentiellement un réservoir de gènes dont on pourrait avoir besoin, comment dater précisément ces peintures rupestres nouvelles qui bouleversent nos certitudes sur la chronologie de l'établissement de l'homme en Europe et sur les représentations du monde qu'ils nous proposent dans leurs images ?

Le recentrage de la peinture à partir de données sociales ou psychologiques, avec notamment la disparition de la figure humaine du paysage, puis du paysage lui-même, pour ne plus être qu'un art d'une nouvelle manière de portrait, c'est à dire un art centré sur l'individu et non plus sur ses rapports avec le monde.

L'omniprésence de la science dans notre époque comme moyen de connaissance du monde, et sans doute là une origine des deux mouvements précédents. Cette tendance nous pousse vers une connaissance abstraite du monde, en retrait, qui nous permet de nous passer de plus en plus d'un rapport physique à l'espace.

Mais si l'on considère le paysage comme une relation entre un espace et la société, un groupe ou un individu, je suis fondé à regarder certaines peintures qui a priori ne représentent pas un espace identifiable, comme des paysages.

3.1.2 L'ESPACE ET LE TEMPS.

Comme exemple particulièrement démonstratif de la relation du paysage au peintre, je peux citer Zoran Music qui, pendant vingt cinq ans a peint des paysages inspirés par le Karst pelé de la Dalmatie. Paysages arides et lunaires d'où l'homme était exclu, comme inutile.

*C'est un pays de pierre, de terre sèche où il ne pousse rien que quelques buissons. Je suis toujours resté fidèle à ces paysages. [...] J'ai beaucoup travaillé d'après nature. Les premières choses qui sortent de cette nature, ce sont des croquis, des gouaches, des aquarelles. Mais déjà, ce n'est plus un paysage. Ce qui est resté, c'est l'esprit de cette terre brûlée, c'est une atmosphère pleine de soleil et de pierre calcinée. Ma peinture est plutôt sèche, elle vient de là : de la lumière. Même si la forme change, il reste quelque chose de cette nature. L'homme a l'air d'être absent, il n'y a pas de trace de lui, c'est un paysage universel et éternel. Ce qui m'attire c'est le silence absolu, presque la mort. J'essaie de transmettre ce silence... Le bruit, le geste n'y existe plus.*¹¹

Il faudra attendre 1970 pour s'apercevoir que Music portait en lui la douleur la plus grande qui puisse exister, et que ses paysages n'étaient que la préfiguration d'une série de peintures qui, enfin, aura pu extraire de son corps cette souffrance tue. Avec « *Nous ne sommes pas les derniers* », (Fig. 3.1 a) dans une forme picturale proche de ses paysages ou de ses motifs végétaux (Fig. 3.1 b et c), Music montrera l'horreur des camps de concentration. Commentant la série de peintures, Jean Grenier comparera les formes, la gamme de couleur et dira :

*[...] La vision est demeurée la même : Un certain moutonnement qui mêle les corps humains et la végétation d'une terre desséchée. Tous deux forment un espace continu qui est hors du temps comme la fatalité.*¹²

Lors d'une première exposition des peintures inspirées par ses dessins des camps, qui eue lieu en 1970/71, Sandberg composa ce poème qui dit mieux que toute analyse le rapport étroit qui tient ensemble l'homme et la nature dans une humanité.

*music a attendu un quart de siècle
avant de pouvoir rendre
ce que ses amis avaient toujours deviné
au fond de son être :
le rêve qui le hantait
quand il a pu intégrer
ses expériences personnelles*

¹¹ Zoran Music in Jean Grenier, *Entretiens avec dix-sept peintres non-figuratifs*, Romillé, 1990, Éditions Folle Avoine. p. 111. Transcriptions d'entretiens radiodiffusés en 1959, 60 et 61.

¹² André Berne Joffroy citant Jean Grenier, *Notes sur Music*, in *Music 1946 — 1972*, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1972. p. 60.

*dans la souffrance universelle
que l'homme inflige à l'homme
il lui est devenu possible
de créer cette série de paysages éternels
qu'il a nommée
« nous ne sommes pas les derniers »¹³*

C'est bien l'expérience individuelle du peintre, la sienne propre, qui devra d'abord être intimement mêlée à l'expérience à la fois intime et abstraite, générale, des camps nazis, pour donner naissance à une expression qui condense la vie du peintre, et établit le lien de son origine dalmate à *l'universelle souffrance*. Le paysage qui n'était qu'une réminiscence d'un territoire aride devient le projet d'une terre d'où sourdent les cris des morts. Le poète a saisi cette relation que le peintre a mis vingt cinq ans à extraire de son expérience et invente ainsi de toute pièce l'éternité de ces paysages.

Il s'agit d'espace dans cette relation de la peinture de paysage au réel et aux individus qui la conçoivent ou la regardent, mais aussi de temps.

Le temps de l'acte de la création et le temps de l'action de la peinture et de son histoire qui en découle, je n'y reviens pas (cf. chap. I) ; mais aussi le temps de l'inscription de la peinture dans une histoire de la peinture. Le paysage prend des formes variées à partir du moment où le mimétisme n'est plus obligatoire, il change de forme et s'abstrait de l'obligation de la figuration. Pour autant, peut-il se dispenser de la relation de l'homme à son espace et à son histoire individuelle et collective ?

Le paysage peut remplacer la peinture d'histoire, car l'impulsion qui conduit à peindre un paysage est en soi la marque de notre place dans le temps.¹⁴

Gerhard Richter, qui est le prétexte de cette citation, a toujours refusé l'opposition d'une peinture figurative et d'une peinture abstraite. La question principale que ce peintre explore depuis de nombreuses années est celle d'une continuité de la narration picturale dans toutes les formes que son époque peut lui permettre. C'est ainsi qu'il se réclame d'un certain « classicisme », même s'il avoue que « *la signification de ce mot [lui] a toujours*

¹³ Ibid. p. 60.

¹⁴ Joseph Leo Kerner cité par Mark Godfrey, *Paysages abîmés* in *Gerhard Richter – Panorama, une rétrospective*. Paris, Centre Pompidou. 2012. page 73.

échappée »¹⁵, et que la question de l'inscription dans l'histoire de la peinture est majeure. Le temps ici se dédouble pour être à la fois celui du peintre et celui de la position de son travail dans l'histoire. C'est dans des séries comme les « paysages urbains », les « marines » ou encore les « nuages » ou les « détails » que G. Richter intégrera néanmoins les questions de la continuité de l'art après la seconde guerre mondiale en peignant par exemple des villes comme réduites en cendres, alors que les images originales qui servaient de base à la peinture étaient des images de villes reconstruites.

*Si les Paysages urbains réalisés d'après des maquettes d'architecture portaient un regard critique sur l'avenir tel que le rêvaient les urbanistes, les peintures basées sur des vues aériennes distordaient l'image du présent en un souvenir du passé.*¹⁶

Les paysages peints par Richter, par le décalage qu'ils introduisent dans une linéarité supposée de l'écoulement du temps de l'histoire, peuvent en effet remplacer la peinture d'histoire. De même, le « flou » qu'il introduit dans ses représentations sert à la fois à dire qu'il n'y a plus de doute sur le doute que la représentation introduit dans l'espace mais qu'il n'y plus non plus de temps arrêté de la peinture comme il n'y a pas de temps fixé par la photo. Le temps s'échappe de ces matières, vibre en permanence, instaure une incertitude fondamentale sur le statut à la fois de l'objet et de son modèle.

Le flou fait tache dans la course à l'image nette et parfaite de zéro à l'infini.

3.1.3 LA FIGURATION.

La question de la figuration n'a donc pas de sens ici. Il en est de même des catégories traditionnelles de la peinture – paysage, portrait, histoire, scène de genre, etc. – puisque l'absence de figuration explicite, on vient de le voir, permet des échanges, des porosités entre ce qui était d'habitude considéré comme étanche. Je me propose de postuler que la peinture de paysage est passée, depuis son invention, de la représentation symboliquement idéalisée par la religion à une représentation suggérée en passant par divers stades, imitatifs ou non. Cette évolution qui pourrait

¹⁵ Ibidem page 15, G. Richter dans « Je n'ai rien à dire et je le dis », entretien avec Nicholas Serota, printemps 2011.

¹⁶ Ibidem page 75.

aujourd'hui être regardée comme une ligne continue, mais que je considère pour ma part, comme un reflet déformé de notre regard sur l'histoire, qui ne rend pas compte – et même obscurcit – certains enchaînements, certains sauts, certaines ruptures, entre divers moments de cette histoire ; servira de trame à l'exploration des attitudes du peintre face au paysage.

3.2 LE PAYSAGE DANS LA PEINTURE.

On connaît la position de Charles Baudelaire à propos de la peinture et de la nature. Pour lui le paysage ne peut exister qu'à partir du moment où un œil est là pour percevoir quelque chose et où une conscience est présente pour exprimer ce que l'œil a perçu. Il y a là une évidence pour le poète.

*Si tel assemblage d'arbres, de montagnes, d'eaux et de maisons, que nous appelons un paysage, est beau, ce n'est pas par lui-même, mais par moi, par ma grâce propre, par l'idée où le sentiment que j'y attache. C'est dire suffisamment, je pense, que tout paysagiste qui ne sait pas traduire un sentiment par un assemblage de matière végétale ou minérale n'est pas un artiste. Je sais bien que l'imagination humaine peut, par un effort singulier, concevoir un instant la nature sans l'homme, et toute la masse suggestive éparpillée dans l'espace, sans un contemplateur pour en extraire la comparaison, la métaphore et l'allégorie. Il est certain que tout cet ordre et toute cette harmonie n'en gardent pas moins la qualité inspiratrice qui y est providentiellement déposée ; mais, dans ce cas, faute d'une intelligence qu'elle pût inspirer, cette qualité serait comme si elle n'était pas. Les artistes qui veulent exprimer la nature, moins les sentiments qu'elle inspire, se soumettent à une opération bizarre qui consiste à tuer en eux l'homme pensant et sentant, et malheureusement, croyez que, pour la plupart, cette opération n'a rien de bizarre ni de douloureux. [...] mais dans ce triomphe et cette prédominance d'un genre inférieur, dans ce culte niais de la nature, non épurée, non expliquée par l'imagination, je vois un signe évident d'abaissement général. [...] Ainsi, ils ouvrent une fenêtre, et tout l'espace compris dans le carré de la fenêtre, arbres, ciel et maison, prend pour eux la valeur d'un poème [sic] tout fait.*¹⁷

La peinture d'épaysage doit dépasser la restitution du réel pour donner à voir le sentiment du peintre, toucher le spectateur à partir d'un moment particulier d'une relation du peintre à un motif. Le paysage n'émerge que de

¹⁷ Charles Baudelaire, *Salon de 1859, Lettres à M. le directeur de la Revue Française*. Chapitre VIII, le paysage. In *œuvres complètes*, volume IV. Genève, Éditions Slatkine. Sd. Page 374 sq.

cette relation particulière d'un sujet pris dans les rets de son sentiment et de son imagination, et qui tente de rendre compte de cette prise de l'espace sur lui. Mais quelles sont les postures du peintre au moment de la peinture ? Le corps en mouvement dans l'espace qui va devenir paysage est-il une figure centrale du dispositif ? Baudelaire rendra hommage à Eugène Boudin pour « *plusieurs centaines d'études au pastel improvisée en face de la mer et du ciel* »¹⁸. Sans le formuler, le critique laisse entrevoir cette relation particulière du peintre qui va s'élaborer lentement dans le pleinairisme.

Les attitudes des peintres à propos du paysage sont presque aussi nombreuses que les peintres eux-mêmes, mais dans cette abondance on peut repérer quelques exemples qui nous intéressent dans ce chapitre puisqu'ils traitent soit du rapport du corps du peintre avec le paysage, soit de celui de la peinture avec la nature, autrement dit du rapport de l'art, donc de l'humanité, avec la nature.

3.2.1 LE PAYSAGE, MAIS ENCORE ?

Un peintre contemporain comme Per Kirkeby explique avec la voix mêlée de son commentateur Éric Darragon, mais tout en s'en défendant en partie, comment sa peinture est bien une peinture de paysage. (Fig. 3.2 a et b)

Il s'est inscrit en faux contre l'étiquette de « peintre de paysage », de « romantique » qui ferait de lui un sympathique rêveur invoquant une belle nature nordique, chaste et pure comme une idylle. Mais là encore son point de vue consiste non pas à récuser les termes de paysage ou de romantique mais leur usage vulgaire, la convention qu'ils véhiculent. S'il parle dans ces conditions de « paysage pornographique » ce n'est pas pour provoquer et scandaliser mais pour signifier qu'un paysage n'implique nullement une référence pure à la nature mais, bien au contraire, « un patchwork de conventions, de trucs et de larcins »¹⁹

[...] que la peinture loin d'être saisie dans son état stabilisé de tableau, est aussi comme on dit vulgairement « dans la nature », à l'état d'expansion et de disparition, qu'elle est cette substance dont est faite cette interminable et toujours reprise histoire naturelle. Elle n'est

¹⁸ Ibid. page 380.

¹⁹ Éric Darragon, L'art comme grandeur dérivante, in Per Kirkeby, Musée des beaux-arts de Nantes, 1995. p. 13.

pas extraite de l'univers comme un échantillon pris dans un système, elle est ce système, en formation. ²⁰

Dans un premier temps le paysage est identifié à un assemblage (patchwork) qui regroupe des éléments qui relient les hommes entre eux (conventions), des choses non identifiables, vagues, sans référence précise à un ordre ou à un autre (trucs), et de petits vols qui impliquent une relation, un échange, entre un voleur et un spolié (larcins). Le peintre dénie au paysage sa qualité « naturelle » et le place sans hésiter dans une catégorie humaine. Plus loin c'est tout l'univers qui bascule de son ordre naturel à une catégorie humaine : la peinture. La peinture n'est pas une conséquence de l'univers elle en est une composante et même une composante originelle qui condense l'univers en préparant sa formation, qui l'ordonne. Entre la dimension essentiellement humaine de la peinture de paysage et la volonté globalisante qui tente de mettre la peinture dans une origine de l'univers, le peintre a l'intuition que c'est toute la matière du monde qui est constituée par la peinture et qu'il n'y a de nature qu'humaine. La même intuition poétique existe chez Jacques Attali lorsqu'il dit :

[...] sans l'homme, il n'y aura plus d'Univers, car c'est l'esprit qui le fait tenir. Sans l'esprit, l'Univers retournera au Néant. ²¹

C'est pourquoi la peinture est toujours en mouvement et qu'elle constitue la substance, la matière primordiale totalisante de l'histoire de la nature. On trouve alors *a posteriori* l'origine du paysage dans la peinture et non dans la nature. Le regard, celui du peintre, a extrait un fragment de son expérience du monde pour le dire d'une telle manière que le monde s'en est vu bouleversé.

3.2.2 LA SENSUALITÉ DU PAYSAGE.

Quelle relation s'établit entre la peinture, l'objet produit par le peintre, et le peintre lui-même ? Comment cette relation peut-elle s'exprimer dans une représentation non figurative ?

Enfant, je traçais de larges traits d'encre noire sur une page de papier blanc, et j'appelais cela un paysage de neige. Probablement

²⁰ Ibid. p. 20.

²¹ Jacques Attali, *Au-delà de nulle part*, Paris, Fayard, 1997. p. 274.

n'avais-je d'autres désirs que de trouver un blanc plus éclatant que celui du papier, un blanc comparable à celui de la neige. ²²

Le paysage n'est pas lié à la production d'une image. On voit là dans l'expérience rétrospective de Pierre Soulages la recherche d'une intensité expressive. Mais que cette expérience soit analysée de longues années après comme une tentative de recherche plastique sur le thème du blanc ne l'écarte pas de l'expérience physique du paysage. Ce sont en effet les souvenirs mêlés de l'expérience d'un champ de neige et de la transcription de la sensation « blanc » sur le papier – par l'intermédiaire de son opposé « noir » – qui permettent à Soulages, longtemps après, d'utiliser l'expérience du *paysage de neige* pour une recherche plastique sur l'intensité du blanc. Le contraste avec le noir provoque une surintensité du blanc, au delà du blanc du papier qui peut alors disparaître en tant que matière pour n'être plus que le blanc essentiel : absence du peintre, effacement du motif, tout concourt à produire ce vide si plein d'une émotion. La sensation « blanc » est alors exaltée par son contraire, elle se transforme en émotion et autorise toutes les projections possibles du spectateur. L'interprétation des paroles de Soulages est-elle abusive ? Sans doute puisque je fais comme si le champ de neige avait produit directement la recherche plastique. Mais le peintre nous donne d'autres indications.

C'est le temps qui me paraît au centre de ma démarche de peintre. Le temps et ses rapports avec l'espace. [...] L'espace est une dynamique de l'imagination (...) Toute œuvre d'art se situe dans l'imaginaire et notre expérience de l'espace, de celui que nous vivons et éprouvons tous les jours s'y trouve inclus. ²³

Le paysage dans cette peinture n'est pas lié à la production d'une image figurative, il est l'origine d'une chaîne de sensations puis d'émotions qui laisse la liberté du spectateur entière. C'est pourquoi Pierre Soulages ne parle que très peu de son rapport avec la toile. Il ne veut parler que de l'objet, que de sa matérialité. La réalité de l'œuvre, « *le triple rapport qui s'instaure entre la chose qu'elle est, moi qui l'ai faite et celui qui la regarde* » n'est pas de son ressort. On a vu dans ses peintures autant de « *simplicité et*

²² Charles Juliet, *Entretien avec Pierre Soulages*, Caen, L'échoppe, 1990. p. 27. Patrick Vauday, dans *La peinture et l'image ...* Op. Cit. page 42, cite une autre origine racontée par Pierre Soulages : une tache de goudron sur la verrière d'une gare où le peintre dit son intérêt non pas pour la transparence révélée dans le contraste, mais pour l'autonomie de la tache dans le blanc de la lumière.

²³ Pierre Soulages cité par Jean-Louis Anadral in *Voyage au pays du réel*. Catalogue de l'exposition «Soulages Noir Lumière», Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 11 avril 23 juin 1996. p. 18.

d'austérité » que de « *richesse et de sensualité* »²⁴, sa position de peintre est de dire que chacun est en droit de trouver ce qui lui convient dans cette production. Il termine par une invocation à la « *fréquentation de l'œuvre d'art* » qui renouvelle sans cesse le plaisir apporté. Par la fréquentation de l'œuvre que Soulages appelle, j'entends ce rapport étroit et parfois conflictuel qui organise physiquement la juxtaposition de la toile et du corps du spectateur.

Pourquoi les grossières hachures sombres entremêlées dans un fond clair de certaines toiles de Joan Mitchell rappellent-elles inexorablement des ramures hivernales ? (Fig. 3.3 a) Le titre : « Tilleuls » nous y aide, nous y entraîne, certes. Mais l'arbre advient en nous à chaque fois que nous regardons l'œuvre. La complexité des tracés fait apparaître l'image des couronnements des tilleuls de nos bourgs ruraux, taillés chaque année, repoussés sur les coupes, et qui produisent ces entrelacs de fines branches dressées vers le ciel, jaillissant d'un socle dense et opaque comme d'un sol. D'autres formes atteignent la virtuosité (Fig. 3.3 b), mais toutes donnent au printemps cette image d'élancement et de vigueur brouillonne. Le désir de l'arbre, son contact rude et froid en cette saison hivernale surgit du souvenir de nos expériences passées avec l'écorce rugueuse, mais inscrit également en nous, par la peinture, le « schème », cette dimension intermédiaire entre la sensation et la raison²⁵ de nos expériences futures.

Cette dimension du plaisir du spectateur est essentielle, c'est elle qui règle le rapport de l'œuvre à la réalité et qui permet que « l'expérience physique » de l'œuvre soit possible pour le spectateur. C'est bien une sorte de libre parcours de l'œuvre en nous qui est alors possible et le paysage peint devient une expérience analogue à celle du jardin. Mais d'un autre côté, cette a-temporalité de l'expérience esthétique qui condense passé présent et futur en un seul instant, règle le rapport du visiteur à son imaginaire. Ces deux échelles du temps peuvent devenir le support de la compréhension du rapport de chacun d'entre nous à l'espace, par le rapport induit entre la représentation (échelle miniaturisée) et l'expérience (échelle réelle).

24 Ibid. p. 21.

25 « Il est clair qu'il doit y avoir un troisième terme qui soit homogène (in Gleichartigkeit) d'un côté à la catégorie, de l'autre au phénomène, et qui rende possible l'application de la première au second (...) Tel est le schème transcendantal. » Il est un produit de l'imagination, ou, plus exactement, « la représentation d'un procédé général de l'imagination (von einem allgemeinen Verfahren des Einbildungskraft) pour procurer à un concept son image » Il apparaît donc, ou plutôt se dissimule comme mécanisme médiateur (vermittelnd) dans le médium de la temporalité. » Alain Roger citant et commentant E. Kant in *Nus et ...*, Op. Cit. p. 16.

Je reviendrai plus tard, et notamment au chapitre IV, sur cette apparente opposition qui deviendra plutôt une dualité nécessaire au paysage.

3.2.3 LE VIDE OU LA LIBERTÉ DU SPECTATEUR.

Sam Francis dans des entretiens filmés par Michael Blackwood à partir de 1975 énonce lui aussi clairement le principe de la non intervention du peintre dans la perception du spectateur. « *L'espace du centre des tableaux vous est réservé.* »²⁶ On comprend immédiatement cette injonction dès que l'on se présente devant une de ses toiles.

« *Middle Blue* » — 1957 (Fig. 3.4), appartenant à l'Anderson Gallery (Buffalo, New-York), montre un assemblage de surfaces colorées très contrasté par l'opposition notamment, dans un contraste de complémentaires, de l'Orange et du Bleu d'une part, du Jaune et du Violet d'autre part, et qui constitue un plan unique qui se déploie dans la toile laissant en arrière un vide. La forme de cet assemblage aux teintes saturées évoque immédiatement un arbre. Son ancrage dans le sol par l'élargissement du « tronc », son élancement dans le ciel non « représenté », mais très efficacement souhaité par la retombée de la forme bleue et jaune dans la partie supérieure droite de l'œuvre, en une pluie plus légère qui à l'évidence désigne la ramure absente. Une fois cette présence installée le reste de la toile n'est plus qu'un vide, vide occupé, vide signifiant par les traces de couleurs très légères qui le matérialisent mais qui laissent néanmoins le grain et le blanc de la toile nus, sans peinture comme une réserve d'espace. Ces taches sans cohérence apparente entre elles montrent le trajet de la main du peintre. Elles composent des lignes de tension dans l'espace vierge qui relie « l'arbre » au paysage non dit. Cet espace à l'information minimale, juste la trace ténue du moment de l'acte de la peinture, permet au spectateur de tourner dans le plan de la toile autour de la figure, et de projeter sa liberté d'interprétation.

Interprétation justement que ce commentaire ? Voire. Dans le film déjà cité Sam Francis évoque dans une séquence un problème qui se pose à lui. Il accroche au mur trois dessins. Un autoportrait, un arbre et un espace carré (*self portrait, tree, square space*), et il nomme ces trois motifs comme les trois éléments de départ de ces toiles en indiquant que son problème est de trouver un quatrième élément qui puisse unir les trois premiers. Sa

²⁶ Sam Francis, Film de M. Blackwood projeté lors de l'exposition « Sam Francis, les années parisiennes, 1950 – 1961 » Galerie Nationale du Jeu de Paume. 12 décembre 1995 18 février 1996.

présence figurée au monde, l'arbre et l'espace infini (on se souvient du plan carré de la Jérusalem céleste qui fait référence à la perfection, donc à la quête, et donc nécessairement à une dimension infinie de la recherche, cf. chapitre II), sont bien les trois préoccupations qui conduisent son travail. Il n'est donc pas étonnant de voir dans « *middle blue* » comme dans d'autres peintures, à la fois, la figuration très lointaine de l'arbre, la préoccupation de l'espace autour de l'arbre et la manière dont le sujet peintre peut investir cet espace en le marquant de sa main tout en laissant la réserve pour l'autre. C'est ce vide occupé, juste comme orienté par l'information minimale qui s'y déploie qui autorise la reconnaissance de l'image par l'autre du peintre, son double spectateur, et néanmoins séparé de lui. C'est sans doute cette autre dimension de l'absence du peintre dans la peinture qui fait dire à Marie José Mondzain que le peintre est un praticien de l'absence.

Tout grand imagier est un maître de l'imaginaire, un praticien de l'absence, créateur d'une similitude qui n'imité rien. Point d'image sans art. ²⁷

3.2.4 LE PAYSAGE IDÉAL.

Plus simplement, et d'une manière plus consensuelle puisqu'il n'y a pas de débat sur l'identification des toiles de Claude Monet comme des paysages, on peut lire Georges Clémenceau au sujet de Claude Monet face au paysage. Évoquant le portrait de Monet à dix-huit ans par Déodat de Séverac, il parle de la « *figure [qui] est d'une dramatique énergie* », « *le front dominateur* », et finit le paragraphe par cette déclaration de guerre au monde qui semble résister au peintre :

Tout le visage se subordonne à l'imposante audace du regard qui pousse droit au monde sans crainte et presque au-delà de l'espoir, tant l'idée le soutient et l'emporte loin des contingences. En somme, nous avons le sentiment de la prise de possession d'une puissance. C'est bien là l'événement. ²⁸

À propos du tableau Claude Monet peignant de Renoir, et qui date de 1875, Clémenceau note cette fois :

La bouche n'est plus contractée, les narines boivent l'air librement. Et les yeux, qui sont les flambées d'une interrogation

²⁷ Marie José Mondzain, *L'image naturelle*, Op. Cit. p. 20.

²⁸ Georges Clémenceau, *Claude Monet, Les Nymphéas*, Paris, Terrain Vague, 1990. p. 17.

débordante, se posent avec un irrésistible élan de pénétration sur les passages de lumière qui défendent leurs secrets. Ici, c'est vraiment le combat qui s'engage. La première impulsion d'offensive que rien ne pourra plus arrêter. ²⁹

Dès que le peintre aborde le paysage comme le décryptage des secrets du monde, le paysage est dans le regard du peintre et non plus à l'extérieur de lui, comme une donnée du monde qu'il s'agirait de reproduire. Le peintre peut alors, dans le combat contre les éléments concrets du paysage, contre l'environnement, abandonner son corps, s'en extraire, décriper sa bouche et boire librement l'air : « *comme à l'avion qui décolle **, il fallait à l'artiste une certaine coordination d'efforts pour « gagner l'air » et « entrer superbement dans l'action. » ³⁰ La coordination des efforts se fait « dans » le peintre et « entrer superbement dans l'action » engage à la fois tout le corps du peintre et tout son être. Au fond, ce qui n'est pas dit par G. Clémenceau, mais qui sous-tend son discours, c'est que la variable importante de cette composition de l'espace qu'est le paysage est le temps. Toute la rhétorique de l'auteur nous fait imaginer le colosse au travail, dominateur face aux éléments à conquérir, d'abord tendu puis vainqueur et serein, libre dans l'acte. C'est le présent de l'acte de peindre qui intéresse Clémenceau. On retrouve fréquemment cette manière de dire la position du peintre face au motif. Certes elle n'est pas spécifique à la peinture de paysage, et l'on peut imaginer un engagement physique semblable et tout aussi intense chez Michel-Ange face à l'immensité du plafond de la chapelle Sixtine. Du point de vue du spectateur, cette intense activité apparaît plus facilement avec des peintures plus « gestuelles » Le Gréco, avec *Le baptême du Christ* (v. 1590, Madrid, Le Prado) par exemple nous met sous les yeux des corps qui s'élèvent vers les cieux, comme des flammes qui se visualisent dans la répétition des gestes des corps peints. Gestes, reflet du monde, qui organisent une géométrie cachée des corps des modèles ou du corps du peintre, inlassablement répétés tout au long de la carrière du peintre, dans une absolue nécessité de tenir une position philosophique si l'on en croit les analyses de Rudolf Wittkower. ³¹ À la fin du XIX^e siècle, on imagine la lutte que livrait Monticelli, qu'admirait tant Van Gogh, contre la pâte épaisse d'où il faisait émerger des corps perdus et minuscules dans l'ombre du monde miniature. (Fig. 3.5 a, b et c) Plus près de nous c'est sans doute la danse quasi rituelle de Jackson Pollock autour de sa toile devenue champ vierge à dominer au sens propre du terme qui exprime le mieux cet engagement du

²⁹ G. Clémenceau Op. Cit. p. 17.

³⁰ G. Clémenceau Op. Cit. p. 20. Les mots suivis de * sont soulignés par l'auteur.

³¹ Rudolf Wittkower, Le langage des gestes dans la peinture du Gréco, in La migration des symboles, (1977), Paris Thames & Hudson, 1992. p. 83 sqq.

corps du peintre dans la peinture. Le paysage idéal, depuis que Claude Monet l'a réalisé dans la certitude que sa recherche sera infinie, traduit bien alors la fusion du sujet peintre avec son motif en un moment particulier qui est celui de la peinture.

L'une des idées fortes de cette cosmologie, c'est qu'un même souffle vital ou énergétique, le qi, circule dans l'homme et dans les choses. L'art du géomancien, celui du peintre, celui du médecin, visent à gérer ce souffle chacun à sa manière.[...] Pour le peintre, à s'imprégner de la dynamique du paysage grandeur nature, en la méditant, pour ensuite — à l'atelier — en exprimer fidèlement les lignes essentielles par les traits du pinceau (huà) dans le paysage-image. [...] Dans cet accomplissement (zaohua), la nature œuvre en l'homme, et du même mouvement l'homme engendre la nature : « Avant de peindre un bambou, il faut que le bambou pousse en votre for intérieur » (Su Dongho, XI^e siècle) ; « c'est de l'âme même du peintre que surgissent les monts et les grottes » (Wang Yu, début XVIII^e siècle).³²

Mais cette assimilation du corps du peintre et du motif ne peut pas être permanente, cette fusion doit être interrompue pour que la peinture advienne, et le peintre doit saisir ce moment.

La couleur est le lieu où notre cerveau et l'univers se rencontrent. C'est pourquoi elle apparaît toute dramatique aux vrais peintres. Regardez cette Sainte-Victoire. [...] Longtemps je suis resté sans pouvoir, sans savoir peindre la Sainte-Victoire, parce que j'imaginai l'ombre concave, comme les autres qui ne regardent pas, tandis que, tenez, regardez, elle est convexe, elle fuit de son centre. Au lieu de se tasser, elle s'évapore, se fluidise. Elle participe toute bleutée à la respiration ambiante de l'air. [...] Voilà ce qu'il faut rendre. Voilà ce qu'il faut savoir.³³

Le peintre semble perdu dans le motif et ne pas pouvoir en sortir. Ce n'est que passager.

Tout retombe sous l'horizon. De mon cerveau sur ma toile, de ma toile vers la terre. Pesamment. Où est l'air, la légèreté dense ? Le

³² Augustin Berque, *Médiance, de milieux en paysages*, Montpellier, GIP Reclus, 1990. p. 117-118. Sur l'esprit oriental, la peinture et le paysage on lira François Jullien, *Éloge de la fadeur*, Paris, Éd. Philippe Picquier. 1991. Coll. Livre de poche, biblio essais et bien sûr François Cheng, *Vide et plein, le langage pictural chinois*, Paris, édition du Seuil, 1979.

³³ Joachim Gasquet, *Ce qu'il m'a dit...*, in *Conversations avec Cézanne*, Paris, Macula, 1978. p. 112.

génie serait de dégager l'amitié de toutes ces choses en plein air, dans la même montée, dans le même désir. Il y a une minute du monde qui passe. La peindre dans sa réalité ! Et tout oublier pour cela. Devenir elle-même. Être alors la plaque sensible. Donner l'image de ce que nous voyons, en oubliant tout ce qui a paru devant nous. (Ibid. p. 113)

On sait le travail que Gasquet a fait dans ce texte qui se présente comme un dialogue mais qui est une recomposition, donc une interprétation, de lettres, conversations, écrits divers du peintre, etc. Il ne s'agit donc en aucun cas de prendre le texte pour une citation de Cézanne, mais de le considérer comme une indication sur ses préoccupations et dans le cas présent sur une attitude face au paysage et à sa peinture.

La peinture est un lieu dont le peintre est le mouvement. C'est ce mouvement du corps du peintre dans le moment de la peinture qui est le point d'origine de la relation possible du spectateur avec la nature du monde représenté.

3.3 LE MONDE DE LA NATURE, LE MONDE DU PAYSAGE.

Quel est donc le lieu commun qui unit les peintres dont je viens d'évoquer le travail sur le paysage ? Existe-t-il entre eux une continuité ou même des ruptures qui montreraient la variété des possibles du paysage ?

Il est important ici de décrire rapidement l'origine picturale du paysage. Le fond de la question posée ici – le paysage est-il essentiellement visuel ? – est en effet lié à l'origine picturale du paysage, donc à sa composante représentationnelle. Pour comprendre l'attitude contemporaine vis à vis du paysage il nous faut donc comprendre comment cette représentation est apparue dans la peinture occidentale et quelles « positions » les peintres avaient adoptées pour exprimer ce nouveau rapport au monde.

3.3.1 L'INVENTION DE LA NATURE ET DU PAYSAGE.

Nouveau en effet puisque, à l'origine, la peinture de paysage ne va pas de soi. Michel Baridon développe l'idée que les représentations de la nature de l'Antiquité, dont on connaît quelques fragments, ont pu être des paysages, et que, dans la chrétienté médiévale, s'est produit une sorte « d'éclipse » avant que le genre ne réapparaisse au cours du XIV^e siècle avec la publication de l'ascension du Mont Ventoux par Pétrarque (1336) et la réalisation de la fresque « les effets du bon gouvernement à la ville et à la

campagne » d'Ambrogio Lorenzetti au Palazzo Pubblico de Sienne entre 1337 et 1339. (Fig. 3.6)

[...] il a embrassé du regard une partie de l'espace en lui conférant une signification globale et un pouvoir sur ses émotions. [...] car il a homogénéisé l'espace sans le centraliser par le réseau géométrique de la perspective linéaire. Son dispositif est empirique et mixte. Une fois trouvée la solution du mur, le peintre s'est donné une position de surplomb qui lui permet de conjuguer deux points de vue. En ville, les lignes fuient depuis le centre de la place [...] Dans la campagne, elles fuient depuis la porte de la ville jusqu'à l'horizon [...] Même s'il n'a pas recours à un système optique simple et rigoureux, il obtient ainsi l'effet global qu'il recherchait. Le spectateur a l'impression qu'il voit toute la campagne siennoise et que, s'il le veut, il peut donner une estimation raisonnable des distances qui le séparent des collines qui ondulent à l'horizon ou de la tour de la cathédrale qui se profile en haut de la ville. [...] Et son plaisir ne le trompe pas, car l'art est une émotion de l'intelligence. ³⁴

Cette fresque est souvent considérée comme une invention paysagère précoce et prémonitoire. Augustin Berque conforte cette idée en la tenant pour un hapax, parmi quelques autres, et qui aurait subi une lente évolution sur deux siècles pour aboutir au paysage tel que nous l'entendons aujourd'hui. ³⁵ Mais, ce qui m'intéresse ici, c'est la manière dont le territoire représenté dans la peinture devient un indice du monde identifiable et dans quelle mesure la peinture devient alors une relation à ce monde qui permet l'écart suffisant au monde symbolique et allégorique de la peinture religieuse. Nadeije Laneyrie-Dagen situe la fresque dans l'époque qui va voir apparaître le sentiment moderne du rapport de l'homme à la nature, produit par un artiste qui devient observateur du monde réel et « *précoce savant* ».

À partir de la fin du Moyen Âge, les peintres ont à inventer ou plutôt à réinventer – sans modèle car la peinture antique est oubliée – un langage approprié. La différenciation d'une eau courante d'une eau stagnante, l'évocation d'un feu qui ait l'air d'éclairer et de brûler, avec de la cendre sur le sol et de la fumée dans l'air, témoignent du passage d'un lexique symbolique à un vocabulaire réaliste, passage lent et progressif, fait de conquêtes et de repentirs. [...] Les signes du réel,

³⁴ Michel Baridon, Naissance et renaissance du paysage. Actes Sud, Arles, 2006. p 364 à 374.

³⁵ Augustin Berque, *Cosmophonie et paysage moderne*, in *Paysage et modernité(s)*, Op. cit. p 54

dans les tableaux du Moyen Âge, devaient être assez explicites pour que le spectateur pût suivre l'histoire, mais aussi assez vagues pour que, l'œil ne s'arrêtant pas à la surface des objets, l'esprit fût renvoyé à ce qui apparaissait comme l'objet légitime de la peinture : la transcendance. [...] Au XIII^e siècle, la rénovation théologique franciscaine, en intégrant la louange du monde dans l'adoration de Dieu, modifie cette situation. Désormais, il devient licite de peindre d'une manière aussi réaliste que possible le soleil, la lune, les étoiles ou l'eau d'une fontaine : tous les éléments de la nature que saint François célèbre dans le Cantique des créatures. [...] Avec un regard pour la première fois dépourvu de culpabilité, les peintres, les premiers, se mettent à observer le monde : ils scrutent la nature.³⁶

Dans son observation de la nature décrite thématiquement suivant les quatre éléments : l'eau, la terre, l'air, le feu, encadrée par deux chapitres consacrés, l'un à la Genèse, l'autre à la fin du monde, l'auteure nous propose de réfléchir à la position de l'artiste, et du peintre en particulier, dans la société.

[...] le monde cesse d'être appréhendé seulement par l'intellect, il est examiné, c'est-à-dire compris d'abord par l'observation.

Les peintres jouent un rôle fondamental dans cette mutation. Le système intellectuel nouveau est fondé sur le regard. [...] Parce que l'observation est la condition fondatrice d'une démarche scientifique, l'entreprise des peintres a fait d'eux les premiers « scientifiques » au sens moderne du terme. Leur regard a facilité un début de compréhension du réel, condition d'une emprise de l'homme sur son environnement. [...] Parce qu'il a loué l'œuvre de Dieu, le petit frère d'Assise a permis que devienne légitime la reproduction de ce monde dans des peintures qui étaient profondément religieuses. À leur tour et comme cela était leur but, ces peintures ont stimulé un sentiment de la beauté du monde. Parce qu'elle s'est constituée en objet « pittoresque » – susceptible de donner lieu à une image –, la nature est devenue appréciable.³⁷

³⁶ Nadeije Laneyrie-Dagen, *L'invention de la nature, les quatre éléments à la Renaissance ou le peintre premier savant*. Paris, 2008, Flammarion. Page 6 sq.

³⁷ Ibid. p 248 sq.

Umberto Eco, in *Art et beauté dans l'esthétique médiévale*, Paris, Grasset 1997, s'intéressant à la période qui précède immédiatement celle-ci, dans sa conclusion, reprend les mêmes arguments pour montrer ce passage lent. « Cette pensée [esthétique médiévale] n'a rien eu de monolithique et s'est différenciée d'une manière ou d'une autre, à mesure que le temps passait. Partant d'une esthétique pythagorique du nombre qui entendait réparer le désordre lié à la période des invasions barbares, on en arrive à une esthétique humaniste, attentive aux valeurs artistiques et au trésor de choses belles légué par l'Antiquité, en laquelle se manifeste la renaissance du monde carolingien. [...] Cependant que l'Europe est en train de se revêtir (ainsi que le déclare, passé le cap de l'an Mil,

Michel Baridon, s'intéressant à la vie culturelle des ordres monastiques, montre les connivences qui s'instaurent à Assise entre la pensée de saint François, dont le regard « *témoignait d'un éveil à la vie de la nature* » et dont on connaît la prédication aux oiseaux et son invocation à « frère soleil », et le travail de Giotto pour l'ordre franciscain dont le « *regard ouvre l'espace pictural à une profondeur nouvelle pour y loger un monde d'êtres et de choses observés sur le vif.* » L'exemple premier de cet éveil de la curiosité scientifique autorisé par le changement théologique est pris chez Abélard.

Théoricien de la logique dans le Sic et non, il appliquait la même méthode clarificatrice à l'étude de la nature, annonçant que ce qui l'intéressait, c'était la cause des phénomènes : « L'homme capable de comprendre les choses est celui qui sait comment trouver et méditer les causes cachées des phénomènes. »³⁸

Dans son développement pour décrire ce qu'elle appelle « l'invention de la nature », N. Laneyrie-Dagen montre le passage, notamment avec la fresque d'A. Lorenzetti, de lieux représentés non identifiables à des lieux nommés, décrits, interprétés pour donner un point de vue politique sur les effets du bon gouvernement par exemple. Comme précurseur d'une représentation paysagère de la nature, la fresque pose une question sur cette nature que l'homme est en train d'appivoiser, dont il commence à se rendre maître avec une science et des techniques qui la servent. Dans la partie des « effets du mauvais gouvernement sur la campagne », où l'on voit une campagne dévastée, un pont brisé, des ruines et des soldats en armes, des friches enfin, on peut lire : « *La Tyrannie s'accorde avec tous les*

Raoul Glaber) d'un blanc manteau d'églises, voilà que les Croisades viennent agiter l'existence provinciale de l'homme du Moyen Âge, que les affrontements entre communes suscitent en lui une nouvelle prise de conscience civique ; et, dans le même temps, la philosophie devient accueillante au mythe de la Nature, pour commencer, et ensuite au sentiment concret des choses naturelles, et le beau n'est plus seulement un attribut de quelque ordre abstrait, mais l'attribut des choses considérées pour elles-mêmes. [...] Parvenue au point le plus haut de son évolution, la civilisation médiévale fait, pour le beau comme pour toutes les autres valeurs, le pari de fixer de manière définitive l'essence des choses grâce à une formulation claire et savante. Mais elle ne le fait qu'au terme d'un rude effort, siècle après siècle, et s'en remettant à son humanisme qui mise sur l'intemporalité. Seulement, voilà, le temps s'écoule et, tandis que la philosophie détermine l'essence des choses, celle-ci, soumise au regard de l'expérience et de la science, n'est déjà plus la même. »

Le livre se termine par le constat des questions qui se posent à cette époque, qui va de l'an Mil à la fin des débats d'une « scolastique tardive, à propos des possibilités de « concilier l'individu et la société, de ce qui est licite et illicite, de la félicité et du péché, de la sécurité et de l'inquiétude – et donc, aussi, inévitablement, de ce qui est beau, de ce qui est laid, et de ce que c'est que l'art. » page 259 sqq.

³⁸ Michel Baridon, in *Naissance et R...*, Op. cit. p 296 sqq.

vices liés à la nature ». Ce paysage en germe, aurait donc à voir avec la nature, mais une nature expérimentée, décrite et pour finir maîtrisée. Dès l'origine de ce qui deviendra le paysage, pour l'occident, la relation à la ville serait nécessaire. C'est en arrachant le territoire à la sauvagerie, en pacifiant la campagne et en organisant une relation citoyenne que l'homme peut produire des paysages, une relation à la nature qui devient un plaisir visuel.³⁹ Tous ces éléments de la fresque de Sienna sont devenus utilitaires pour les besoins de l'homme, mais de l'homme qui a abandonné l'autarcie rurale pour devenir commerçant, montrés dans un ensemble qui se réfère à l'unité de la nature.

[Ils deviennent] autant de motifs qui apparaissent pour la première fois dans une peinture. L'agrément que nous avons à regarder ces détails n'empêche pas de deviner pourquoi le peintre les a introduits. Le pont signifie que la rivière ne gêne pas la circulation mais qu'on la traverse aisément. Le moulin montre qu'elle est utile à l'industrie – elle fournit l'énergie mécanique. Enfin, son eau permet aux hommes de cultiver et aux animaux de s'abreuver. Bref, la rivière « gérée » par le Bon Gouvernement est un élément essentiel de la prospérité.⁴⁰

Mais on ne parle pas encore explicitement de paysage.

3.3.2 LE PAYSAGE PAR LA FENÊTRE

Dans ce mouvement de compréhension des origines du paysage, Alain Roger défend l'hypothèse que la peinture de paysage serait apparue en occident au cours du XV^e siècle, lorsque Patinir (1475-1524) dilate la *veduta* de la peinture italienne mais surtout flamande.⁴¹ Avant cela, ces vues, ces tableaux dans le tableau, ces fenêtres ouvertes sur le monde, sont peintes avec une grande minutie, preuve que les peintres y accordent une valeur qui dépasse le statut de simple fond à la scène religieuse. A. Roger reproduit la toile de Robert Campin, le « Maître de Flémalle »,

³⁹ « [...] voilà donc qu'à l'homme pacifié, la nature de même pacifiée se présente sous un jour nouveau. Elle devient [...] prioritairement l'objet d'un plaisir visuel, et les gens – ou plutôt tout d'abord et surtout les personnes liées à la ville pour lesquelles les champs et les forêts ne représentent plus le quotidien mais des lieux de loisirs – deviennent de plus en plus sensibles. Ils perçoivent le pays s'offrant à leur yeux de façon plus différenciée [...] »

Norbert Élias cité par M. Jakob in *Le Paysage...*, Op. Cit. page 45

⁴⁰ Nadeije Laneyrie-Dagen, *L'invention ...*, Op Cit. page 127.

⁴¹ Alain Roger, *Le paysage occidental, Rétrospective et perspective*, in *Le Débat* N° 65, Mai-Août 1991, Paris, Gallimard, 1991. p. 14 à 28.

Madone à l'écran d'osier, vers 1420-1425, (près d'un siècle après la fresque de Sienne) – Londres, National Gallery, (Fig. 3. 7 a à b) – pour montrer ce travail d'intrusion du monde profane dans la scène religieuse, ce mouvement de laïcisation du monde dont il fait l'hypothèse.

Cette « vue » de la peinture flamande, intégrée à la toile, est un cadre, dans le tableau, lui-même cadre, qui permet d'identifier le monde réel, en opposition au monde invraisemblable de l'espace sacré où les échelles respectives des éléments obéissent à un ordre symbolique plutôt qu'à une règle géométrique. Mais ce monde invraisemblable ne l'est que pour nous, et, au moment de l'apparition des premiers paysages encadrés dans la peinture religieuse, le choc des deux types de représentations a sans doute été brutal, et c'est pour cette raison que le paysage laïc est resté longtemps enfermé dans sa fenêtre, au fond du tableau, comme une miniature isolée du discours symbolique de la peinture. Le paysage n'est donc réellement apparu comme genre autonome en peinture que longtemps après les premières fenêtres. Ainsi les choses du monde, représentées dans le cadre de la *veduta*, vont pouvoir acquérir un statut de réalité. C'est par un cadre « naturel », par la fenêtre, que le paysage est entré dans la peinture.

De nombreuses analyses des peintures de cette époque sont disponibles. En particulier, on peut suivre la narration symbolique de tous les éléments présents dans *La vierge au chancelier Rollin* par Jan Van Eyck (autour de 1435) (Fig. 3.8). Dans une émission de France Culture, les auteurs d'un documentaire mettent l'accent sur la relation qui est montrée dans la peinture entre la ville médiévale, la nature et la création divine. On trouve la même interprétation de la juxtaposition et de l'ouverture dans le lointain de la scène religieuse au monde profane, le regard porté étant mis en évidence par les deux personnages de dos, dans le fond de la scène de la loggia, par delà le jardin clos, sur la ville et sur la campagne, dans une page didactique assez fournie du site du musée du Louvre. Michael Jakob reprend la même voie en faisant une généalogie du paysage comme genre pictural et comme représentation.⁴² On note qu'ici, les deux mondes sont séparés par une construction géométrique rigoureuse, mais qu'ils sont reliés par un pont entre les deux villes réparties de part et d'autre du fleuve qui fait l'axe du tableau, et dont l'une est la ville marchande, terrestre et l'autre, ponctuée de nombreux clochers et ceinte d'une muraille est l'image

⁴² France culture : la fabrique de l'histoire. Histoire de la Renaissance 2/4. 29 octobre 2013. [De l'infiniment proche à l'infiniment lointain, "La Vierge au chancelier Rollin", Un tableau de Jan Van Eyck regardé à la loupe.](#) Un documentaire de Perrine Kervran et Véronique Samouloff.

Dans le site <http://musee.louvre.fr/oal/viergerolin/indexFR.html>,

Michael Jakob, Op. Cit. [Le paysage.](#) ...page 60 sqq.

da la Jérusalem céleste, la première du côté du chancelier Rolin, l'autre du côté de la vierge, du christ et de l'ange. Au centre du pont, une croix marque le passage du monde terrestre au monde céleste, elle est là pour rappeler le sacrifice du christ. Il y a donc une longue période pendant laquelle les deux images vont se côtoyer et la répartition sacré / profane n'aura de sens que beaucoup plus tard. L'hypothèse de la laïcisation du monde par la peinture, dès cette époque, est contestée par d'autres interprétations. Klaus Speidel, cite R. L. Falkenburg qui réfute l'idée d'une appréciation esthétique de la nature par Patinir qui en ferait alors le sujet principal de la peinture comme paysage mais, au contraire, pour qui les paysages de Patinir seraient des illustrations d'un sens sacré du paysage dans lesquelles on pourrait voir « *la vie comme un pèlerinage* » et « *les deux chemins, l'un pénible, l'autre facile* »⁴³

La peinture a d'abord été religieuse, elle ne pouvait pas rapporter le monde ni l'inventer puisqu'il était créé par dieu tandis que l'homme était prédestiné. Le sujet est apparu à lui même quand il a retourné sa position dans l'espace, quand, de contemplateur inquiet il est devenu individu doté d'un libre arbitre et qu'il a pu choisir lui-même la source de ses inquiétudes pour les explorer. Dès lors il a pu aussi explorer le monde réel, et c'est sans doute de mouvements réciproques entre une investigation du sujet face à dieu et d'une exploration de la planète que sont nées ces distances nouvelles et ces représentations complexes dans la peinture. La peinture de paysage est apparue concomitamment.

Mais, dans l'ensemble de ces travaux, la dimension de l'expérience physique de l'espace par le peintre, premier sujet au centre du monde au moment de la peinture, n'est jamais évoquée.

3.3.3 CE QUI EST VU PAR LE PEINTRE.

⁴³ Klaus Speidel, *Dispositif pictural et problèmes de narration. L'exemple de la Libération de Saint Pierre par l'ange de David II Teniers*. In <http://www.academia.edu/1815852/>, S'appuyant sur R. L. Falkenburg in *Joachim Patinir : Landscape as an image of the Pilgrimage of Life*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam / Philadelphia. Traduit du néerlandais par Michael Hoyle. 1988.

« Reindert L. Falkenburg critique de manière fondamentale ce jugement lié à l'idée reçue selon laquelle les paysages de Patinir exprimeraient son appréciation esthétique des montagnes, fleuves et villages représentés. Comme Falkenburg le montre brillamment, cette explication implique un anachronisme : à partir d'une interprétation classique du paysage flamand par Goethe, elle projette sur Patinir un sentiment qui ne s'exprime de manière distincte qu'au XIX^e siècle. Falkenburg montre, au contraire de ce qui est communément admis (les personnages ont un sens religieux, le paysage est entièrement profane), qu'un sens religieux est inscrit dans l'ensemble du paysage. »

La position spatiale du peintre est de toute première importance, c'est son point de vue, et c'est de lui que va dépendre la relation qu'il va instaurer avec le paysage. Nous sommes là dans la situation issue de la perspective linéaire inventée à la Renaissance et qui situe le sujet dans le monde en le plaçant au centre de la vision.

J'ai cité plus haut un exemple japonais de domination par la vue rapporté par Augustin Berque, mais on pourrait se reporter aux théories occidentales de la Renaissance pour faire le même constat.

Le centre de la vision, c'est à dire la position qui embrasse et qui donne le pouvoir sur le monde, n'est pas qu'une métaphore pour situer le sujet au centre du monde. Le dispositif inventé par Filippo Brunelleschi pour voir le Baptistère San Giovanni de Florence est d'une grande audace. (Fig. 3.9 a et b) Il peint le monument comme s'il se trouvait dans la porte de *Santa Maria del Fiore*, perce le tableau, met l'œil du spectateur derrière et regarde l'image dans le miroir placé en face du tableau. Il met bien ainsi le corps du sujet au centre de gravité de la scène et c'est tout l'espace qui se constitue autour de l'œil du spectateur dans une étroite étreinte entre le corps mobilisé pour accommoder la vue de l'image dans le miroir et le vide qui prend place – ou qui prend corps – entre la *Tavoletta* et le miroir ; vide qui va devenir le trait d'union entre le corps et l'espace réel.

*Le coup de force historique de la perspective que l'on dit désormais avoir été « inventée » par Brunelleschi, d'autres précisent seulement redécouverte, est d'avoir su représenter parfaitement non pas tant une image réaliste, celle du Baptistère, ce qui fut fait à merveille, dit-on, à savoir un fragment parfaitement maîtrisé de la visibilité, autrement dit d'avoir créé une perspective peinte identique à la réalité vue, mais bien mieux, celui d'avoir élaboré une forme visible de l'espace.*⁴⁴

44 Marc Perelman, Construction du corps, Fabrique de l'architecture. Figures, Histoire, Spectacle, Une critique de l'ordre visuel moderne. Éditions de la Passion, Montreuil, 1994. p. 65 sqq.

La peinture de Brunelleschi est perdue, nous ne savons pas si des témoins ont assisté à l'expérience. Le statut même d'expérience est contesté par d'autres sources. Dominique Raynaud nous apprend que la mise en scène a été reproduite à plusieurs reprises et que l'effet décrit par Antonio di Tuccio Manetti qui nous raconte le travail de Brunelleschi longtemps après la date supposée de l'événement n'a jamais pu être montré. L'émergence de l'espace perspectif : effets de croyance et de connaissance. In Les espaces de l'homme. Sous la direction de Alain Berthoz et Roland Recht. Paris, Odile Jacob et Collège de France. page 334 sq.

Le sujet devient, par l'expérimentation de Brunelleschi qui fonde l'acte de voir de la modernité occidentale, le centre du monde. Mais dans le même temps il invente le monde. Ce qui est vu par le peintre dans l'ocillon de la toile est plus seulement qu'un support : un pays, c'est le monde inventé, c'est le paysage.

Si le sujet est bien devenu le centre du monde, c'est la position du peintre qui m'importe dans un premier temps et il me faut considérer qu'elle s'est inversée. De face devant sa toile il peint la façade du baptistère, il perce la toile, passe derrière et regarde l'œuvre dans un miroir. C'est un double mouvement qu'il effectue. Il y a à l'évidence un mouvement réel, il tourne autour de l'œuvre comme pour en voir son envers et la retraverse pour voir le monde qu'il a inventé. Ce faisant il inverse la position traditionnelle du spectateur face à la représentation, et dénie le statut de représentation à l'œuvre en lui donnant une réalité plus grande avec le miroir du haut de la peinture qui piège les nuages réels et donnent le mouvement du ciel, la vie, à l'ensemble. Mais il y a aussi un mouvement symbolique qui place l'homme au centre d'un monde irréel, celui de la peinture, espace à deux dimensions qui concrétise la saisie et la domination du monde à trois dimensions.

Le peintre devient donc sujet du monde et à sa suite tous les spectateurs. La toile elle-même devient miroir. Voir le reflet n'est plus suffisant. Le peintre doit simuler le centre du monde et donc passer à travers la toile dans le sens envers / endroit. Du monde intérieur de la peinture pour se mettre au centre du monde réel, pour se et le faire surgir de la peinture, de la même manière que la peinture surgit du peintre.

Ce centre symbolique est-il le seul centre que le sujet puisse occuper, ou bien cette nouvelle position centrale est-elle un défi organisé rendu supportable par la confusion du réel et du représenté ? La confusion en effet est complète. La scène a été représentée avec un soin extrême. Le mouvement du corps du peintre est tel qu'il se place exactement pour encadrer la vue de la *tavoletta* dans le champ de perception ouvert par le trou dans la toile. Le haut de la scène représentée, le ciel, est remplacé par une plaque « *d'argent bruni* » afin que « *l'air et le ciel réel s'y réfléchissent, et de même les nuages entraînés par le vent quand il souffle.* » Le ciel donc, capté une première fois dans l'argent bruni est renvoyé dans le miroir puis enfin jusqu'à l'œil du spectateur. Les nuages, par le mouvement qu'ils impriment à l'ensemble, font passer la représentation dans l'ordre du vraisemblable et rendent encore plus difficile la distinction du réel et de l'artifice, l'illusion est parfaite.

Le trou pratiqué dans la peinture est le cadre nouveau du paysage, il est la fenêtre. Mais cette fois la fenêtre est de l'ordre de l'expérience spatiale, Néanmoins le mouvement du spectateur, l'ajustement de son œil au trou de la toile l'oblige à occuper une position précise à laquelle il ne peut pas déroger sous peine de faire disparaître la composition de la fenêtre.

Comme l'a esquissé Alain Roger dans l'article déjà cité, l'invention de la fenêtre de paysage dans les peintures italiennes et flamandes est une première atteinte à la vision religieuse du monde. Le trou de Brunelleschi fonctionne de la même manière, le regard au sortir de l'église se porte sur le baptistère et au delà sur la ville, sur la vie réelle. Le corps du sujet, à partir de cette laïcisation de la représentation, peut s'ancrer dans le réel et s'évader de la représentation religieuse. C'est dans le monde inventé, dans l'illusion, que prend naissance la position centrale du sujet et la présence de son corps au monde laïc.

*Trompe l'œil que toute la peinture – selon A. Malraux – lorsqu'à la fin du XVI^e siècle elle renonce à la grandiose invraisemblance du sacré.*⁴⁵

De cette nouvelle position spatiale du corps du peintre, il ne pouvait pas manquer de naître également une nouvelle position symbolique.

3.3.4 LA POSITION SYMBOLIQUE DU PEINTRE.

Louis Marin⁴⁶ évoque une peinture de l'annonciation et précise que le peintre s'est représenté dans un tableau accroché dans la chambre de la

⁴⁵ Cité par Louis Marin, *Imitation et trompe-l'œil dans la théorie classique de la peinture au XVII^e siècle*, in *L'imitation, aliénation ou source de liberté. Rencontre de l'École du Louvre*, Paris, La Documentation Française. 1985. p. 181.

⁴⁶ Entretien rediffusé sur France Culture le 25 août 1993.

Daniel Arasse, dans *Le détail, pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion 1992/2008, développe ce thème de la présence du peintre dans la peinture sous plusieurs formes et cite également la présence d'un autoportrait du Pinturicchio accroché au mur de la chambre de la vierge dans l'Annonciation de la chapelle Baglioni de l'église Santa Maria Maggiore à Spello (1501). Page 305.

Il cite un autre cas intéressant où le peintre prend une place scandaleuse dans la peinture. C'est celui de la présence d'un autoportrait de Benvenuto da Garofalo présent dans le miroir de la vierge dans « L'immaculée conception » (vers 1530). Le miroir sans tache, attribut symbolique de la vierge, annoté *Speculum sine macula* par le peintre lui-même, est comme souillé par le reflet qui s'y attache. Page 280 sqq. L'auteur fait alors une longue description de la bizarre rhétorique qui a fait

vierge. Dieu annonce la venue du christ par l'intermédiaire de l'archange Gabriel, mais c'est le peintre qui est le dieu de la scène, c'est lui qui est présent et qui conçoit l'ordre du monde et le fils de dieu. Il devient aussi le « *petit ami de la vierge* ». Ce qui est important pour comprendre la naissance du paysage, c'est de constater l'intrusion de plus en plus fréquente dans l'espace sacré de la peinture d'éléments hétérogènes qui troublent la certitude du monde religieux. La vierge devient une femme par ce regard en fin de compte non divin posé sur elle. Le tableau accroché dans la chambre est comme une fenêtre ou un miroir qui permet d'échapper au monde religieux, il fait un « trou » et permet le déploiement d'un espace laïc dans l'espace religieux de la toile.

À partir du moment où le monde est laïc, la peinture peut s'emparer de tous les objets du monde et le paysage peut devenir un genre pictural. Un genre mineur qui n'existe qu'à travers un petit nombre d'œuvres et de petites dimensions et qui devra attendre une autre révolution – celle du passage d'un sujet pensant à un sujet citoyen – pour accéder à ce qui sera reconnu, plus tard, comme une des plus hautes valeurs de l'art pictural.

La fenêtre n'est pas toujours littérale, et l'espace au lieu d'être creusé par une ouverture peut être retourné. Alain Roger signale – page 17 de l'article déjà cité – comme une première atteinte au fond fermé du cube scénique du *Quattrocento*, l'apparition du miroir qui permet de renvoyer une image recomposée de l'extérieur de la scène. Ce dispositif perdurera longtemps et, dans *Les menines* de Vélasquez (1656, 318 x 276, Madrid, Musée du Prado), on voit encore la présence fantomatique de personnages extérieurs à la scène qui se reflètent dans un miroir placé au fond de la toile. (Fig. 3.10) Michel Foucault s'est servi de cette peinture pour montrer toute l'importance du dispositif dans l'utilisation de la représentation pour définir l'espace du souverain, mais aussi dans le même temps de l'artiste. Il identifie en effet les deux personnages du miroir comme le roi Philippe IV et son épouse, réels sujets de la peinture, devant lesquels l'infante et sa suite passent comme en un jeu. Mais le peintre, se faisant, se trouve également hors du champ du tableau, aux côtés du roi.

Mais peut-être cette générosité du miroir est-elle feinte ; peut-être cache-t-il autant et plus qu'il ne manifeste. La place où trône le roi avec son épouse est aussi bien celle de l'artiste et celle du spectateur : au

de cette tache une image du christ tout en constatant *in fine* que c'est bien un portrait du peintre qui seul peut se refléter dans un miroir face à la toile et que, même si la commande a contrôlé cette apparition, elle n'en demeure pas moins d'une audace incroyable.

fond du miroir pourraient apparaître — devraient apparaître — le visage anonyme du passant et celui de Vélasquez. Car la fonction de ce reflet est d'attirer à l'intérieur du tableau ce qui lui est intimement étranger : le regard qui l'a organisé et celui pour lequel il se déploie. [...] C'est que peut-être, en ce tableau, comme en toute représentation dont il est pour ainsi dire l'essence manifestée, l'invisibilité profonde de ce qu'on voit est solidaire de l'invisibilité de celui qui voit, — malgré les miroirs, les reflets, les imitations, les portraits. ⁴⁷

Le peintre inverse ainsi le cube scénique. Les visages du miroir sont, d'un certain point de vue, très peu présents dans la toile, on ne reconnaît pas les personnages, M. Foucault fait une interprétation qui semble juste mais demeure une interprétation, ils sont très petits et à peine esquissés. Mais la lumière qui émane des deux visages qui s'y reflètent est dans une position de la plus grande importance. Elle est située exactement au centre de la toile, lumière faisant écho à une lumière extérieure qui entre par une porte située dans le même plan, les deux lumières partageant la toile en son centre, organisant donc une symétrie qui elle-même fait écho à la symétrie spatiale de l'extérieur situé au fond de la toile et de l'extérieur situé en dehors du tableau, en avant de la peinture : le monde réel où se trouve le peintre. L'espace est retourné par le miroir. Le peintre réel peint un peintre représenté qui peint la scène qui le regarde depuis l'extérieur de la toile. Les personnages du miroir sont donc ceux qui sont représentés sur la toile du peintre représenté, et que l'on ne voit pas. L'infante d'Espagne qui est le sujet du tableau passe ainsi au second plan et c'est bien le peintre qui devient l'ordonnateur du monde, réel et représenté, il est au centre de ce monde, une fois réel et une fois représenté.

Le miroir devient une forme d'ouverture sur ce qui est au dehors du tableau. Il manifeste ainsi l'existence d'un en dehors, que la réalité de la toile comme plan unique, comme monde inexpérimentable, ne montre pas.

3.3.5 LE MIROIR DE CLAUDE.

Pour revenir au paysage, le miroir sera un objet majeur de la découverte du paysage dans l'expérience de la promenade dans la

⁴⁷ Michel Foucault, *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966. Coll. Bibliothèque des sciences humaines. p. 30.

campagne. Il servira les mêmes objectifs que celui de la peinture de Vélasquez : le retournement de l'espace. L'utilisation du miroir de Claude est au maximum de son intensité au moment où le pittoresque est le plus pénétrant. Cette période correspond également au moment où la tradition de *l'ut pictura poesis* est défiée.

À la fin du XVIII^e siècle, avec l'emploi du *Claude glass*, la promenade dans la campagne, de façon analogue à celle qui se pratiquait dans le jardin, actualise la recherche d'un paysage le plus naturel qui soit pour le contempler dans des conditions optimales de lumière et d'ambiance. De fait, elle repose ainsi la question de la position du peintre dans l'espace puisque celui-ci ne peut représenter que ce qu'il ne voit pas, ou ce qu'il voit à travers un objet qui médiatise, qui cadre, qui donne la lumière et l'ambiance de la scène.

Alors, il sera possible d'expliquer un fait historique essentiel, quoique généralement peu remarqué. Le pittoresque a manifesté son moment le plus formalisé et le plus persuasif dans le même temps que la tradition de l'ut pictura poesis était défiée. Non seulement par la fameuse attaque sur les « arts sœurs » de Lessing dans son Laocoön, mais aussi par le scepticisme français et anglais au sujet des allégories, pourtant encore lisibles. La syntaxe de la peinture a ouvert la voie pour une attention pittoresque aux beautés formelles, laissant sans réponse certaines nouvelles manières de faire le lien entre les explications mentales et émotionnelles et l'expérience visuelle. Je suggère que le pittoresque était une tentative pour découvrir ces significations. (c'est moi qui traduit) ⁴⁸

Dans ce contexte de remise en question de la manière de regarder le jardin, la campagne, donc la nature et sa représentation qu'est la peinture, c'est bien la position du peintre, mais plus largement celle du sujet qui est en cause. L'utilisation du miroir sera l'actualisation du mythe de Narcisse pour regarder la nature et la condenser, inversée, en un paysage à l'imitation de ceux des grands peintres comme Claude. Cette expérience ne

48 John Dixon Hunt, *Gardens and the picturesque*, Studies in the history of landscape architecture, Cambridge-Ma USA, the MIT press, 1992. p. 174.

« Then, it may be possible to explain an essential but generally unremarked historical fact – that the picturesque had its most articulate and persuasive moment at the time when the traditions of *ut pictura poesis* were being challenged. Not only Lessing's famous attack on the sisters arts in his *Laocoön*, but French and English septicism about allegorical, hence readable, syntax of painting opened the way for the picturesque attention to formal beauties, leaving unresolved any fresh means of linking mental and emotional explanations to visual experience. The picturesque was an attempt, I suggest, to discover those means. »

pourra plus se faire qu'individuellement, le touriste qui regarde dans la surface réfléchissante convexe choisit avec soin *son* cadre ainsi que sa dominante de lumière, celle qu'il veut donner à la scène. Les miroirs en effet étaient colorés en différents tons suivant le moment de la journée où l'on voulait les utiliser pour s'accorder à l'atmosphère de la scène regardée ou au sentiment du spectateur. Le visiteur choisissait donc également *son* humeur.

Le miroir à tain noir rend bien par temps de soleil ; mais par les jours nuageux et sombres, le tain d'argent rend mieux. ⁴⁹

Les miroirs étaient colorés mais aussi convexes afin de choisir au mieux sa perspective, son cadre ; pour l'élargir à la dimension d'une belle toile qui donne les lointains bleutés de la peinture, mais pas trop pour que la scène reste lisible et pittoresque en offrant suffisamment de détails.

Cet instrument est un simple miroir convexe, et doit être un segment d'un grand cercle ; sinon les objets distants et petits ne s'y voient pas ; mais si le miroir est trop plat, l'image d'objets grands et proches est moins agréable, car il les fait voir trop proches. On peut palier ces inconvénients en ayant deux miroirs de différente convexité. ⁵⁰

Sur un dessin de T. Gainsborough (Fig. 3.11) on voit un dessinateur, de trois quarts face, regardant de biais dans le miroir. Il ne tourne pas encore complètement le dos à la scène et peut donc alternativement regarder le miroir ou directement la campagne ou son dessin. L'expérience individuelle va trouver son sommet lorsque Thomas West tournera le dos à la scène pour concentrer son regard dans le miroir.

Le miroir est le plus utile par temps ensoleillé, et la personne qui l'emploie doit toujours tourner le dos vers l'objet observé : [...] Le paysage apparaîtra alors dans le miroir, si on le tient un peu sur la

⁴⁹ Thomas West, *A guide to the lakes*, (1778) cité et traduit par Marie madeleine Martinet in *Art et nature en Grande-Bretagne ...*, p. 228.

« The glass with the black foil answers well in sunshine ; but on cloudy and gloomy days, the silver foil answers better. »

⁵⁰ Ibid. p. 228. « The mirror is a plan convex glass, and should be the segment of a large circle ; otherwise distant and small objects are not perceived in it ; but if the glass is too flat, the perspective view of great and near objects is less pleasing, by representing them too near. Those inconveniences may be provided against by two glasses of different convexity. »

*droite ou sur la gauche, comme le requiert la position des zones à étudier.*⁵¹

À partir de ce moment le peintre aura communiqué sa position au touriste, c'est à dire au spectateur de sa peinture qui fait l'expérience physique – concrète – du paysage, en effectuant la promenade dans l'espace, tout en étant articulé fondamentalement au monde de la peinture par les codes de la représentation picturale.

Quoiqu'il en soit, plus d'un siècle plus tard, la proximité entre la réflexion optique et la réflexion de l'artiste trouvera une illustration dans une anecdote. On raconte qu'un peintre, occupé devant son motif à l'une de ses toiles, fut interrompu par un passant un peu hésitant qui ne parvenait pas à situer, dans la réalité, le motif représenté sur la toile. Interrogé sur ce point, le peintre, sans un mot, montra par dessus son épaule le paysage situé derrière lui.

Que cette anecdote soit vraie ou non importe peu ici : elle est suffisamment vraisemblable pour devenir emblématique. Le miroir est devenu intérieur au peintre et sa position dans l'espace réel n'a pas la moindre influence sur ce qui se passe entre lui et la toile. Deux mondes se dissocient, celui, réel, qui contient le peintre, et un autre temporaire, que le peintre fait advenir.

3.3.6 CE QUI EST SU ET DIT PAR LE PEINTRE.

Dans ce qui est vu par le peintre, il y a certainement une dimension de connaissance qui nous échappe au premier abord. La peinture de paysage, que je viens d'identifier comme une relation d'un corps individuel à un espace concret, ne peut pas se contenter d'une reproduction du réel. Dire que le monde s'invente dans la peinture, c'est reconnaître implicitement que le peintre communique une connaissance qu'il porte en lui, et qui transforme notre vision du monde réel pour la porter vers un regard orienté par cette connaissance du peintre : un paysage que je pourrai(s) faire mien.

La question se pose alors de comprendre en même temps que ce qui est su par le peintre, ce qui est dit à l'autre, au spectateur. Quel langage est

⁵¹ Ibid. p. 228. « The mirror is of greatest use in sunshine, and person using it ought always to turn his back to the object that he views ; the landscape will then be seen in the glass, by holding it a little to the right or left, as the position of the parts to be viewed requires »

utilisé et comment le peintre peut-il proposer une vision du monde prête pour un échange avec l'autre ?

*L'étude des conditions suivant lesquelles un type quelconque de langage possède, à la fois, son autonomie et sa perméabilité est capitale. Elle est en outre exemplaire. On ne saurait négliger, après l'examen des caractères propres d'un type quelconque de langage, l'étude des conditions dans lesquelles il s'altère pour devenir un des éléments du système multiple d'intercommunication dont le réseau offre à une société, elle-même constituée de types différenciés d'individus, la possibilité de mettre en commun la totalité de ses expériences techniques et intellectuelles.*⁵²

*Là où la civilisation de l'idéogramme conserve entière la part du geste qui forme le signe, et ajoute au sens cet inutile et sensuel excédent physique, la culture occidentale certifie qu'il « est de notre intérêt de croire, d'affirmer, de soutenir scientifiquement que l'écriture n'est que la « transcription » du langage articulé, l'instrument d'un instrument : chaîne tout au long de laquelle c'est le corps qui disparaît ». D'un côté, une civilisation (...) respectueuse du corps, codée mais éprise du superflu ; et de l'autre, une culture virile et paternaliste, froidement instrumentale, sans restes, et fondée sur la rigueur d'une lutte sans merci pour la maîtrise du sens.*⁵³

Ces deux thèmes de l'hétérogénéité nécessaire du langage pour que l'échange soit possible et de la transparence du signe déclaré par le geste pictural peuvent servir de point de départ à une réflexion sur le discours du peintre à propos du monde et de son propre discours sur le réel.

3.3.6.1 L'hétérogène.

Dans un premier temps l'impureté du langage issue de l'altération de systèmes autonomes, étanches les uns aux autres, serait nécessaire à la communication. D'un autre côté, la purification du signe artistique, le nettoyage de l'« excédent physique » le rendrait à la fois « bavard » – plus discursif que sensuel – et muet car inaccessible, incommunicable.

⁵² Pierre Francastel, Problèmes de la sociologie de l'art, in Georges Gurvitch, Traité de sociologie, 1967, républié dans La sensibilité dans l'histoire, Gérard Monfort, Brionne, 1987. p. 155.

⁵³ Pierre-Marc de Biasi, Barthes et la peinture : le désir de l'illisible, Article du dossier consacré à Roland Barthes in Le Magazine Littéraire, Oct. 1993, N° 314. p. 69. Le texte cité est de P. M. de Biasi avec des citations de R. Barthes incluses.

Les différents langages ne pourraient échanger que dans l'impureté, le mélange, la sensualité du geste, l'érotisme de l'art, l'excédent physique.

Le premier contenu de l'hétérogène réside dans une hétéronomie de la parole et du monde, dans laquelle s'opposent, de la manière la plus radicale, les structures globales du langage et celles de l'objet.

Cette impropiété des formes discursives s'ancre dans la spécification de l'objet comme objet visuel, et allègue l'argument de l'inadéquation des moyens lexicaux ou syntaxiques, comme aussi des procédés descriptifs, à rendre compte de la forme – ou plus largement à saisir ce qui s'établit en dehors même du langage, ce qui s'offre immédiatement dans l'expérience, et sollicite un sens étranger au discours.

*Ce qui me rend littéralement muet, dans le monde, c'est ce que j'y vois.*⁵⁴

L'impossibilité qu'il y a à décrire sans répéter, à résoudre l'hétéronomie du langage et du monde oblige à l'invention : par la fable, « *solution métaphorique* », par la « *transformation des moyens* » employés pour la description, qui deviennent alors une sorte d'équivalent de l'artialisation *in visu*, ou par la « *révision de l'objet* », solution littérale que l'on peut apparenter à l'artialisation *in situ*.⁵⁵

Judith Schlanger, dans son exploration de l'invention intellectuelle, passe également par une analyse de la fonction métaphorique du langage. Elle réfute d'abord l'idée que la dimension intellectuelle de l'invention puisse être décrite comme un « *moment intense de la psychologie* », comme une « *substitution instantanée d'une perception par une autre* » ou comme la « *résolution d'un problème limité et complet* ». Elle s'attache donc ensuite à décrire deux aspects du langage : la communication (« *ce qui est pensé doit être construit et énoncé* ») pour que l'échange soit possible et la « *connexion sémantique du langage* » qui permet à la proposition nouvelle de « *déborder son propos* » et d'être « *attachée à l'ensemble du sens* ».

L'étoffe du langage permet aussi la communication de l'altérité : quelqu'un d'autre peut comprendre l'idée neuve énoncée, voir ce

⁵⁴ Christine Montalbetti, *Le voyage, le monde et la bibliothèque*, Paris, PUF, 1997. Coll. écriture. p. 11 & 12.

⁵⁵ Tout le développement du livre de Ch. Montalbetti vient s'ouvrir à la fin sur les différentes figures du narrataire, instance virtuelle qui donne corps au texte : lecteur réel qui s'y substitue et qui utilise ces stratagèmes pour faire coïncider le récit au monde. Il s'agit bien on le voit de rétablir une continuité du texte au monde afin d'en dégager une homogénéité qui les rende compatibles, mais à partir d'un lieu impur constitué à la fois du texte et des mécanismes qui le rendent lisible.

*qu'elle donne à voir, et même la poursuivre plus loin. Le milieu verbal est le fond partagé par rapport auquel le nouveau est compréhensible. [...] Le nouveau se gagne par des déplacements de points de vue, des emprunts de langage qui permettent de passer d'un cercle du sens à un autre et d'éclairer l'un par l'autre. La conceptualisation neuve est ainsi métaphorique [...]*⁵⁶

L'auteur poursuit ensuite par l'exposé des modes relationnels de la conceptualisation métaphorique en décrivant la manière dont les discours utilisent les différents langages disponibles, les emprunts, greffes, hybridations et autres moyens de transfert et le passage de l'énonciation à la réception qui lui permet de poser la question de la fécondité de l'invention. Elle termine le chapitre par une proposition qui me renvoie à la question de l'hétérogène en ouvrant une voie dans un champ qui n'est pas le mien mais que je peux reprendre pour donner à voir une certaine connivence entre la métaphore et l'invention picturale.

*[...] l'idée neuve est aussi une trouée, qui emploie les évidences du langage pour instaurer un écart dans le propos.*⁵⁷

À l'origine de l'échange, on trouve bien l'impureté, cette impureté du langage que la métaphore impose et qui existe sous d'autres formes dans d'autres champs. La notion d'hétérogénéité que défend Bernard Lassus dans celui du paysage, mais plus largement aussi dans celui des arts plastiques, peut être mise en parallèle à cette impureté. L'hétérogénéité, dont il dit qu'« *elle est plus accueillante que l'homogénéité* »⁵⁸, se révèle être un mode d'articulation entre représentation et expérience. L'hétérogène fait en effet référence à une impureté qui n'exclut pas, qui ne laisse pas en dehors. Le signe n'est plus lisse et offre des prises pour des lectures, le sens n'est jamais univoque. Le paysage, comme la connaissance, est une matière obscure qui ne s'éclaire que par fragments – hétérogènes, mouvants, instables – comme la lumière qui perce entre les nuages court sur la terre en magnifiant les irrégularités de son relief et de sa couverture, fait une tache, mais même plutôt un trou, dans l'ombre du monde. Pour revenir à la peinture, lorsque Claude Monet en 1867 peint les *Femmes au jardin*, le monde réel, représenté, commence d'être détruit par la représentation même et il est recomposé en une suite de taches de

⁵⁶ Judith Schlanger, *L'invention intellectuelle*, Paris, Fayard, 1983. pages 181 sqq.

⁵⁷ Ibid. page 206.

⁵⁸ Bernard Lassus, *Jeux*, Paris, Éditions Galilée, 1977. non paginé.

lumières dont les formes n'obéissent plus strictement à la réalité des contours des objets représentés. (Fig. 3.12 a et b)

*Ils [les impressionnistes] renoncent aux préparations traditionnelles et à la vision accoutumée des formes, de la lumière et du motif. Ils substituent une méthode où l'imaginaire joue toujours un rôle, une entreprise de fixation des données pures des sens — ou plus exactement du seul sens optique.[...] C'est l'idée de l'équivalence qui se substitue déjà dans le domaine de l'art à celle de la représentation. [...] Bornons-nous pour le présent à noter que l'originalité de Monet est faite d'abord de ce qu'il transporte la notion de réalisme dans le réalisme de l'effet — par où indirectement se trouvera amorcée la plus formidable réaction que l'on ait connue depuis des siècles contre le réalisme — et ensuite de ce qu'il met ainsi directement en cause la notion de la forme aussi bien que celle de la couleur.*⁵⁹

Cette idée de la transformation du monde représenté par le renouvellement des règles de disposition des taches colorées qui n'ont plus à être strictement inféodées aux formes, détruisant donc partiellement celles-ci, ou au moins y introduisant un flou suffisant pour que le monde en soit bouleversé ; est reprise par le même auteur dans *Peinture et société*. Là P. Francastel va plus loin. Reprenant l'exemple de *Femmes au jardin*, il analysera le passage d'un système où la couleur cède à la forme par l'usage du clair-obscur qui « permettait de résoudre le problème de la non-concordance des deux représentations géométrique et luministe [...] »⁶⁰, à un système qui ne renverse pas le problème qui demeure celui de rendre compte d'une réalité mais où c'est la forme qui « cède la pas » et où « le contour de la tache colorée l'emporte sur le cerne géométrique des objets. » (Ibid. p. 153)

Ce travail de décryptage du passage d'un système à un autre qui renverse les techniques et non pas les visions, de cet « *impressionnisme débutant [qui] offre une nouvelle manière de figurer l'espace, mais non pas une nouvelle façon de le voir* », je peux le reprendre à mon compte pour signifier à la fois l'hétérogénéité des représentations et du monde, mais aussi l'impureté du langage pictural qui doit transformer le réel pour avoir une chance que l'image soit reconnue comme geste de construction du monde par le regard, et non pas comme simple enregistrement d'une donnée prévue par la culture qui lui a donné naissance. Dans le dessin toujours

⁵⁹ Pierre Francastel, *L'impressionnisme*, (1935-37), Paris, Denoël, 1974. Coll. Médiations. p. 20 sqq.

⁶⁰ Pierre Francastel, *Peinture et société*, Op. Cit. p. 153.

subsiste une autre hétérogénéité. Celle qui associe ce que le peintre a vu ou fait du monde dans sa représentation et ce que l'œuvre elle-même, dans son autonomie, montre au spectateur du monde nouveau créé.

[dans la pratique du dessin] ce qui m'intéresse, c'est le rapport de l'œil, de la main, de la mémoire et de l'imagination. Même manié par un artiste, l'appareil photo, moins analytique, trop centré sur le cadrage et la lumière, ne donne aucune idée de la fascination ressentie par le dessinateur [...] cheminement de la main et de l'esprit vers le cœur de l'œuvre où se mêlent indissociablement l'intention de l'artiste et la réalité concrète de la matière. ⁶¹

Le dessin, considéré comme un cas particulier de la représentation elle-même, hétérogène par nature, deviendrait un moyen privilégié de la connaissance du monde, celui qui immédiatement, sans intermédiaire, met le sujet en position de connaître le monde. Celui-ci en serait donc affecté dans sa pureté puisqu'il aurait toujours à partager avec le regard porté pour produire son apparence, variable et temporaire.

3.3.6.2 *La transparence du signe.*

La transparence du signe elle aussi constitue un thème dans l'exploration de ce qui est dit par le peintre dans la mesure où son discours est toujours entaché d'implicite. L'impureté appelle une prise de position sur la transparence et la transparence du signe peint particulièrement. L'altération du langage est comme une scorie qui obscurcit l'éclat de la pureté du langage, au risque du contresens. Pourtant elle est nécessaire à l'échange. Ce qui se conçoit bien s'énonce clairement, peut-être, mais si le clair énoncé ou la pure clarté du concept, mettaient la communication à contre-jour, rendait aveugle l'interlocuteur pour le laisser interloqué. C'est ainsi que l'on entend tel danseur professionnel dire qu'aujourd'hui la complexité de la musique contemporaine laisse son corps à distance de son propre art, ou tel vidéaste parler de l'obscurité ou de la sauvagerie de la matière picturale.

C'est pourtant cette obscurité et ce travail dans l'épaisseur opaque du monde qui donnent au travail du peintre la possibilité de l'échange par l'échappement à la littéralité, par la dialectisation d'un explicite et d'un implicite. Si la peinture n'était qu'un fragment descriptif du monde, elle ne serait qu'une redondance. Les peintures hyperréalistes que l'on vu apparaître dans la seconde moitié du XX^e siècle, que l'on pourrait

61 Georges Picard, *Histoire de l'illusion*, Paris, José Corti, 1993. p. 31.

rapprocher, dans leur entreprise de capter toute la lumière sans dissoudre la forme, des peintres américains du mouvement de la *glare aesthetic* (Fig. 3.13) de la fin du XIX^e siècle sont elles-mêmes un leurre.⁶² Elles pourraient se présenter à nous comme de simples exercices de virtuosité qui reproduisent le monde sans vouloir produire un discours ou une émotion à propos de ce dont elles nous parlent. Ce serait bien étrange de la part d'artistes qui engagent autant d'énergie à reproduire un fragment du réel. Gérard Schlosser (Lille 1931), que l'on attache au mouvement de la *figuration narrative*, travaille à partir de photos noir et blanc qu'il découpe et assemble en des montages dans lesquels il choisira une partie qui deviendra la composition de la toile. On voit que cela n'a déjà plus beaucoup à voir avec le réel. Mais, de plus, représentant un causse, dans les Cévennes peut-être, terrain aride écrasé sous le soleil, sans ombre, aux détails méticuleux qui rendent chaque caillou plus chaud, chaque épine plus acérée que dans la réalité, il donne un titre à l'œuvre qui la décale dans un monde poétique, intime, qui fait nécessairement écho dans les souvenirs du spectateur, tout en exacerbant le caractère rude et brûlant du paysage représenté : « *Elle n'a pas pu s'y faire* ». Ou bien encore, dans une image simple d'une ruralité infinie au chemin qui fuit dans les lointains bleutés de la montagne et du ciel, le titre nous ramène à un souvenir intime, encore : « *Elle a un très beau sourire* » ou encore « *D'un moment à l'autre* ». (Fig. 3.14 a et b)⁶³

⁶² The Glare Aesthetic, l'esthétique de l'éblouissement, est un mouvement assez peu identifié mais que certains historiens ont néanmoins formulé comme tel. C'est le cas de William H. Gerds in *American Impressionism*, University of Washington, Seattle : Henry Art Gallery, 1980. Gerds met en valeur un peintre actif en même temps que les impressionnistes en France : William Lamb Picknell (1853 1897) dont on a pu voir un temps au musée de la fondation Terra à Giverny la toile la plus connue faite en France : « La Route de Concarneau ». D'autres peintres sont également connus pour cette recherche de l'éblouissement comme Winslow Homer. La parenté avec les impressionnistes vient de l'époque à laquelle tous ces peintres travaillent, à leurs rencontres possibles lors des séjours des américains en France et surtout au fait qu'ils recherchent aussi une représentation de la nature à partir de la lumière, mais pour eux, à travers son intensité dans la couleur tout en conservant le contour net des choses peintes. Sur la relation de Picknell à la nature on lira : Lauren Walden Rabb, William Lamb Picknell : An American Emersonian Artist, <http://www.tfaoi.com/aa/8aa/8aa361.htm> Resource Library. Janvier 2009. Cet article est un résumé de la « Master Thesis » de L. W. Rabb présentée en 1996 à l'université de Washington.

⁶³ Non pas sur le travail du peintre, mais sur ce qu'il peut provoquer on verra : Ariane Dreyfus. *Nous nous attendons, Reconnaissance à Gérard Schlosser*. Pantin, Le Castor Astral. 2012.

« Elle a appelé »

Il ne voulait prendre que le ventre

Le visage n'est pas sur la photo

La prairie si

La courbe de la terre disant oui autant qu'elle

Deux lèvres

La transparence du signe et la pureté ne sont jamais de mise dans la peinture.

Dans l'origine du paysage, la fenêtre inscrite dans la peinture religieuse met le paysage dans un décalage double. Le paysage est doublement étranger. Étranger au monde réel, puisqu'il n'est pas reconnu comme vecteur d'une connaissance sur le monde parce qu'il ne peut pas lutter en intensité avec le sujet religieux, étranger à la peinture puisque le rapport au sujet religieux ne s'établit pas, et qu'il lutte contre la représentation de la scène principale puisqu'il permet de la voir comme une allégorie ou un symbole dans le contraste de vraisemblance qu'il établit avec elle. Le paysage de la *veduta* devient cet espace intermédiaire entre une réalité repoussée dans un cadre qui l'empêche de contaminer l'allégorie par sa concrétude, et l'allégorie même qui prend ainsi une part d'autonomie plus grande dans la confrontation qui a maintenant lieu avec une part concrète du monde. La scène religieuse n'est plus le monde, elle doit maintenant partager sa position avec une représentation qui met l'homme en son centre.

Le paysage devient bien cet excédent physique en ce qu'il met en lumière le travail de la main du peintre dans un exercice de représentation réaliste du monde à l'intérieur d'un cadre plus général dont ce n'est pas l'objet.

Plus tard, lorsque le paysage aura envahi toute la toile, ce décalage persistera.

Dans les peintures, mais bien plus encore dans les dessins et lavis, de Poussin ou de Claude le Lorrain, le paysage a été reconnu presque un demi-siècle après que les peintures furent exécutées. Dans les grandes compositions de ces peintres la représentation de la réalité de la campagne romaine servira de fond aux sujets d'histoire et de mythologie, mais le décalage viendra cette fois du fait que la campagne est identifiable. De nombreux dessins et gravures « topographiques » circulent qui entretiennent le souvenir du *Grand Tour* effectué par la plupart des aristocrates anglais, ou du « voyage de Rome » des français. Le lieu romain de la peinture est donc reconnaissable par le spectateur cultivé qui regarde

la peinture à cette époque. Il n'est donc pas besoin de le nommer. Présent et reconnu, mais non nommé, le paysage, qui n'est pas encore le thème principal de la peinture, décale celle-ci vers le réel et, de ce fait, met en évidence la sensualité du paysage, son excédent de sens par rapport au thème mythologique ou au sujet d'histoire développé : la trace de la main du peintre, sans bien sûr qu'il soit encore question de trouver cette trace dans la « touche », la trace de l'expérience de l'espace représenté par le peintre. C'est donc bien seulement dans l'imitation du réel qui fait un signe en direction du connaisseur en lui permettant de reconnaître la campagne romaine, que le peintre transmet une connaissance du paysage. Cette dimension s'ajoute sans doute encore à toutes celles que Louis Marin décrit et analyse dans un article à propos du Paysage avec Pyrame et Thisbé de Nicolas Poussin daté de 1651⁶⁴ (Fig. 3.15) Il y montre l'intrication de différents niveaux de lecture. Il décrit la narration picturale du thème extrait des Métamorphoses d'Ovide par le peintre. Mais cette présentation d'une histoire mythique est aussi l'occasion d'une allégorie de l'origine et de la fin de la couleur dans la peinture. Le rouge du sang des amants réunis dans la mort se diffuse dans la terre sur les racines du mûrier aux fruits blancs qui devait être le lieu où se scellerait leur liberté et leur union, et transforme les fruits en mûres noires. Le passage entre la blancheur de la lumière et le noir de la nuit se fait par le sang, « *comme une genèse inversée, une palingénèse, [...] l'histoire si l'on veut de la destruction de la peinture et de sa vision par la représentation de l'irreprésentable de la tempête.* » (p. 243). Cette double narration se fait en effet sur le fond d'un paysage de tempête, origine et aboutissement de la représentation picturale, de la mimesis, depuis Apelle qui peignit l'éclair, la foudre, la tempête irreprésentable. Ici, on peut en reconnaître tous les éléments à l'exception d'une énigmatique tour ruinée, située à l'extrême arrière plan : Babel l'origine de la dispersion des hommes, l'origine et la fin des langues, le lieu où le seigneur embrouilla la lèvre de toute la terre, l'origine de la perte de l'unité du monde humain.

Hétérogène encore que ce monde humain qui jamais ne peut conserver l'unité de l'éternel et qui constamment bouge, change, se redéploie dans un espace construit pour l'occasion.

Louis Marin veut voir dans cette peinture de Poussin :

l'archaïque mémoire dans la modernité classique d'une origine et d'une fin du langage et des langues, de l'architecture et des

⁶⁴ Louis Marin, *Sur une tour de Babel dans un tableau de Poussin*, in *Du Sublime*, Paris, Belin, coll. l'extrême contemporain, 1988. p. 237 sqq. Texte paru initialement dans Po&sie 33.

monuments, de la société et des cultures, de l'histoire et des récits dont le lac, miroir immobile au centre du tableau, serait le symbole de la présence dans le regard divin du peintre et la tour de Babel-Colisée, en son fond, le monogramme iconique. (p. 258)

En poursuivant un peu cette interprétation, on peut sans doute aussi voir là un des moments de bouleversement des valeurs picturales en ce que cette peinture, en offrant la vision cryptée de la connaissance par le peintre de l'origine et de la fin du langage, montre dans le même temps l'origine de l'invasion du cadre de la toile par le paysage. Louis Marin insiste sur le rôle de clé de lecture du tableau que constitue la présence de la tour dans le lointain. Mais à la fin de son article il met cette tour dans une relation de signification avec la présence d'un lac, « *miroir immobile* », exactement au centre de la toile, comme symbole de la mémoire du monde dans le regard divin du peintre. Ce lac, central comme l'était le miroir de Vélasquez, est encore le trou dans la scène perspectiviste qui retourne l'espace vers le spectateur. Il est le « *symbole de l'œil divin du peintre* » – ou du spectateur ? – qui reflète l'apparence des choses, mais aussi qui regarde le monde réel à travers le mythe. Cette transparence feinte du trou du lac éclaire un vide. Elle est le signe qui interroge, dans un flou issu de sa nature même de question figurée, et transmet, par sa clarté dans la toile, l'interprétation de la peinture donc du monde. Cette trouée de la toile peinte, on la retrouvera au chapitre suivant lorsque l'art contemporain m'amènera à questionner la présence du sujet au monde.

Mais encore, pour que cette interprétation du monde et de la peinture simultanément soit possible, même si à l'époque il n'était pas besoin de nommer le lieu – et cela d'ailleurs n'aurait pas été apprécié puisque le genre paysage n'existait pas de façon autonome dans le système classique⁶⁵ – il suffit de se référer au titre de la toile pour constater que le paysage en est le premier terme. Certes comme une généralité : paysage comme on dit « intérieur », mais aussi comme renvoi au monde réel reconnu par le

⁶⁵ Roger de Piles traite du paysage comme d'un genre, « [...] ce genre de Peinture contient en raccourci tous les autres [...] », mais en y mettant de telles conditions que l'on ne sait plus bien où se trouve le paysage dans les principes qu'il donne pour que le tableau ait une chance d'être apprécié. « *Mais quelque terminé que soit un paysage, si la comparaison des objets ne les fait valoir, & ne conserve leur caractère, si les sites n'y sont bien choisis, ou n'y sont suppléés par une belle intelligence du Clair-Obscur, si les touches n'y sont spirituelles, si l'on ne rend les lieux animés par des Figures, par des Animaux, ou par d'autres objets, qui sont d'ordinaire en mouvement, & si l'on n'y joint au bon Goût de Couleur & aux sensations extraordinaires la vérité & la naïveté de la Nature, le Tableau n'aura jamais d'entrée dans l'estime, non plus que dans le Cabinet des véritables connoisseurs.* » Roger de Piles, *l'idée du peintre parfait*, (1699), Paris, Gallimard Le Promeneur, 1993. p. 59-60. édition établie d'après celle de 1715, revue et corrigée par l'auteur.

spectateur. La scène est devenue prétexte, et c'est l'arrière-plan, le monde représenté, mais aussi caché, qui délivre un message du peintre.

Ce n'est que plus tard, dans le XVIII^e siècle jardinier que l'on s'intéressera réellement à l'arrière plan de la peinture : le paysage. En effet à cette époque la préoccupation est de constituer des jardins qui ne soient plus des atteintes à l'irrégulière beauté de la nature, mais au contraire qui fassent disparaître l'art dans la nature. C'est ainsi qu'en Angleterre d'abord, puis dans toute l'Europe, la campagne allait être jardinée pour ressembler aux peintures de l'école française de Rome et à celle des hollandais du siècle précédent. Ces peintures vont pouvoir servir de modèle aux jardiniers. Le décalage dont je viens de parler, c'est à dire le déplacement de la peinture de paysage vers l'espace concret du paysage mais qui conservera toute la connaissance du monde antérieur qui se dissimule dans le travail du peintre depuis l'origine de la peinture ; ce déplacement de l'espace pictural vers l'espace réel aura donc été amorcé un siècle plus tôt, et sera le schème disponible lorsque précisément, les jardiniers en auront besoin pour artialiser la campagne *in situ*, d'une manière nouvelle.

Le paysage était caché dans la peinture et bientôt il se découvrira en un art des jardins renouvelé. C'est à ce moment qu'apparaîtront également la philosophie sensualiste de Condillac, les textes essentiellement individualistes de Sade, les peintures inquiètes de Watteau dans lesquelles l'homme est dominé par une nature imposante qui l'enferme dans son monde même si le thème est galant voire libertin (Fig. 3.16 a à c), les peintures insolentes et jouisseuses de Fragonard dont l'univers devient un assemblage de rondeurs sensuelles qui contient les corps ou un tournoiement enflammé qui les engloutit. (Fig. 3.17 a et b)

Entre les rideaux agités, le matelas renversé, l'oreiller bouffant comme un gros cul de canard, le traversin tordu délectable qui, peut-être, va se détendre d'un moment à l'autre comme un ressort, il est presque impossible, au premier abord, de déceler à qui appartiennent les bras, les bassins, les jambes. À quoi rime cette acrobatie ? Un viol ? Une lutte ? Leur simulacre, plutôt. Un rapport de forces ? Oui, mais sans doute pas celui qu'on croit. La main gauche de la femme au visage plus extasié qu'horroifié éloigne-t-elle ou attire-t-elle par les longs cheveux la tête de son partenaire (un homme ? c'est vous qui le dites). [...] Un genou, une cuisse font surgir des fesses qu'on ne montre pas, la suggestion poussée à bout est la nervure de l'ensemble, [...] Quoi qu'il en soit La Résistance a été, une fois pour toutes, jetée comme un défi à la face de pruderie universelle, elle offense à jamais le mufler puritain obscène fait de rigidité ou de misère grimaçante, hypocrite

vertu ou tétanisation organique, répression ou bestialité par manque d'animalité. ⁶⁶

Le siècle tout entier va consacrer l'expérience du corps de l'individu sous différentes formes, ludiques, scientifiques, artistiques, fantasmées, toutes ensemble ⁶⁷, mais c'est le peintre de paysage qui aura introduit la liberté la plus grande en inventant un monde paradoxal au milieu du XVII^e siècle : celui dont on pourrait dire qu'il est le monde « naturel » de la campagne jardinée appréhendable par chacun.

3.3.6.3 Comment la peinture fait-elle signe ?

La connaissance du monde se ferait par la relation qui s'établit entre modèle et expérience. Il y aurait à chaque fois un passage qui pose problème : celui qui va d'une représentation formalisée dans un système qui rend l'échange possible (le monde du peintre), à une expérience brute, qui voudrait être strictement sensuelle, perceptive, le monde du spectateur. L'échange entre ces mondes, celui qui *pré-figure* pour l'autre et celui qui est inféodé à l'instant présent, est soumis à la vue. Mais au-delà de cette évidence, il y a à comprendre comment c'est la saisie instantanée du monde, à la fois réel et représenté, qui est le lieu commun, le tiers-objet qui articule les deux mondes, comme au chapitre III le jardin a été identifié

⁶⁶ Philippe Sollers, Les surprises de Fragonard, Paris, Gallimard, 1987. p. 115 sqq.

⁶⁷ On peut noter que le peintre Jean-Honoré Fragonard (Grasse 1732, Paris 1806) avait un cousin germain, Honoré (Grasse 1732, Charenton 1799), qui était vétérinaire et qui fut le premier directeur de la première école au monde, celle d'Alfort, à s'occuper des « *maladies des bestiaux* » à partir d'un arrêt du Conseil du roi de 1761. H. Fragonard a utilisé et perfectionné un système de préparations anatomiques pour la conservation, notamment, des parties circulatoires des corps par injection de cires de couleur. Les pièces anatomiques ainsi réalisées sur des animaux et des hommes existent encore, elles sont conservées au musée de l'école vétérinaire. On connaît notamment un ensemble très spectaculaire montrant l'écorché complet d'un cavalier sur son cheval. Cette pièce où la monture est au galop et pour laquelle le détail avait été poussé jusqu'à remettre des rênes de soie bleue et un fouet entre les mains du cavalier, dépasse de loin le souci de la connaissance anatomique pour révéler les terreurs du siècle et les hantises de tous les temps. Ces travaux jettent une lumière différente sur la peinture légère et insouciant de Jean-Honoré, le cousin peintre. Le film de Philippe Le Guay (1988), *Les deux Fragonard*, ne montre que très peu les rapports des deux cousins sur ce qui les sépare et les rapproche du point de vue de la connaissance du corps et de ses usages et n'utilise pas la belle veine fantastique que ces deux personnages symétriques fournissent : un dans l'ombre l'autre dans la lumière, mais les deux au bord du gouffre de l'invention du monde dans un rapport terrifié à la vie. Sur le travail anatomique d'Honoré Fragonard voir Michel Ellenberger, Fragonard, l'anatomiste, in Pour la science, mars 1982. p. 98 sqq.

Le même procédé d'exhibition de corps écorchés a été récemment actualisé par l'exposition « *Body worlds and the mirror of time* » de l'anatomiste allemand Gunther Von Hagens. L'exposition a été interdite dans nombre de villes pour des motifs variés qui vont du religieux au moral et l'on voit encore aujourd'hui les frayeurs que de telles représentations véhiculent.

comme médiateur dans une dialectique complexe qui existe entre espace et représentation.

Ce qui distingue le langage de tous les autres signes [c'est] qu'il analyse la représentation selon un ordre nécessairement successif : les sons, en effet, ne peuvent être articulés qu'un à un ; le langage ne peut pas représenter la pensée, d'emblée, en sa totalité ; il faut qu'il la dispose partie par partie selon un ordre linéaire. Or, celui-ci est étranger à la représentation. Certes, les pensées se succèdent dans le temps, mais chacune forme une unité, soit qu'on admette avec Condillac que tous les éléments d'une représentation sont donnés en un instant et que seule la réflexion peut les dérouler un à un, soit qu'on admette avec Destutt de Tracy qu'ils se succèdent avec une rapidité si grande qu'il n'est pratiquement pas possible d'en observer ni d'en retenir l'ordre. ⁶⁸

Dans le langage articulé, la succession des sons, la durée de la diction, s'opposent à la saisie instantanée du monde. Tout est comme si, avec la parole – ou l'écrit –, une sorte de synthèse poétique *a priori* était impossible. Et pourtant elle semble bien exister dans la saisie du signe pictural. Si je fais l'hypothèse qu'un « tiers-langage » est nécessaire pour s'intercaler entre la peinture et le spectateur, et que ce code supplémentaire est le langage du corps qui permet, par la remémoration et la posture devant la peinture, de faire advenir la « vision » de ce qui est donné par le peintre ; le paysage peint devient bien ce lieu du corps, de l'expérience, qui n'est plus simplement subordonné à la vue, en ce qu'il est tour à tour et / ou simultanément mémoire et création. La peinture, qui était le lieu du corps du peintre, devient maintenant le lieu de celui qui reçoit le signe.

Je ne crois pas que beaucoup aient saisis, saisisent ou soient saisis de ceci : toute action, sa marque, engage la totale aire visible. S'il s'agit d'un dessin, la blancheur d'une page doit être toute concernée du point, du trait, fussent-ils uniques. Chaque point, de son bref, implique la totale présence, son centre. Ainsi procède le regard, un seul, péremptoire dans l'instant, dans l'infini, possibilité des surgissements de la discontinuité, se fait et défait ainsi du regard. ⁶⁹

Comment se constitue le signe de la peinture ? Telle était la question. Les mots, les autres moyens de l'échange du paysage sont inadaptés, constamment ils tiennent le corps à distance.

⁶⁸ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Op. Cit. p. 96.

⁶⁹ Pierre Tal-Coat, *Libre regard*, s.l., Maeght Éditeur, 1991. p. 135.

*La seule intellectualité, ses concepts ne peuvent ouvrir au monde ce qui au-delà de lui le pénètre.*⁷⁰

Le médium est puissant, il détruit le monde réel pour construire celui de l'art dans l'intuition de la saisie instantanée.

*Comme tout le monde
j'emploie des mots
mais je choisis le monde*⁷¹

3.3.6.4 L'abandon du motif et la découverte du corps.

Un détour par une description rapide des mécanismes qui conduisent à la découverte de son corps par l'individu s'impose. Il ne s'agit pas de faire une digression psychologique mais de décrire, du point de vue du peintre, comment le corps devient médium dans une activité qui semble essentiellement visuelle et intellectuelle.

Pour le peintre, l'expérience du territoire, la connaissance du lieu, est liée à celle de soi et à celle de son art. Mais aujourd'hui le lieu peut être métaphorique. Après la découverte de la beauté de la nature qui entraîna les peintres à l'extérieur de l'atelier, ce ne seront plus que des allers et retours entre l'intérieur et l'extérieur. À l'exception du moment particulier représenté par la fin du XIX^e siècle, plus aucune attitude ne pourra exister en ignorant l'autre. Le lieu donc, peut n'être (naître) que le lieu du corps du peintre et la transmission de la connaissance de ce lieu singulier peut se faire dans la peinture, c'est à dire que la figuration du motif peut être absente.

Jean Bazaine dans un entretien avec Michel Ledoux explique très clairement le fait qu'il se crée lui-même à chaque toile et que c'est tout son corps qui est engagé dans la création, que son activité n'est que marche.

Les artistes qui utilisent cet autre langage, emprunté au corps, nous restituent nos expériences les plus anciennes et les plus enfouies, engrangées sans le secours des mots. Je me demande si ce n'est pas l'utilisation de ce langage du corps qui fonde la parenté de

70 Ibid. p. 150.

71 Ibid. p. 141.

toutes les formes d'expression artistiques et constitue ainsi ce qu'il y a de plus spécifique dans l'art. ⁷²

Après cette remarque du peintre, Michel Ledoux cite Winicott qui avait fait l'observation que le jeune enfant voit, dans un premier temps, le visage de sa mère comme un miroir, incapable qu'il est de se constituer mentalement une représentation de l'unité de son corps. Le « *désir de voir* » est intimement lié à la « *pulsion du savoir* ». La découverte de son image par l'enfant, dans le miroir, est le premier pas vers la connaissance de l'unité du corps.

[...] on se rappellera que précisément la formation du moi s'active là dans le miroir par la recherche et par la découverte jubilatoire de son image (pulsion de voir) et « s'achèvera » plus tard, si l'on peut ainsi parler, par le langage. Dans la maîtrise pulsionnelle, avant tout visuelle de sa propre image reflétée par le miroir, le sujet « anticipe une unité corporelle qui lui fait objectivement défaut.* ⁷³

G. Durand quant à lui (Op. Cit. p. 50/51), met l'accent sur le lien étroit et fondateur que la psychologie moderne décrit entre « *les gestes du corps, les centres nerveux et les représentations symboliques* ».

Tal-Coat, marche longuement dans le pays qu'il expérimente physiquement avant de le transcrire en un geste à la fois unique (le dessin), laborieux (la peinture jamais achevée) : sa vision du monde en relation avec son corps.

Mais encore, l'acte de dessiner s'origine, très physiquement, dans la marche, l'étendue parcourue, la faille franchie, le vertige de la falaise éprouvé : et puis, dit Tal-Coat, « le fait d'avoir marché, il y a quand même la mémoire des gestes et d'avoir marché, d'avoir senti les choses comme si on avait amassé, comme si on était fait de cela, cela ressort, il suffit de la rencontre d'un point pour que cela sorte ... » Le trajet d'un lavis est fondé par une expérience du réel qui en est le ressort. C'est ainsi que le peintre se tient au plus près du monde, à l'avant de sa présence, ému dans l'abrupt, c'est à dire mu par lui. Telle

⁷² Michel Ledoux, *Corps et création*, Paris, Les Belles lettres, 1992. p. 32.

⁷³ Marc Perelman citant lui-même S. Freud, J. Lacan et J. Laplanche. Op. Cit. p. 83. Les mots suivis de * sont soulignés par l'auteur.

est l'inversion de Tal-Coat : « je suis agi » (par le monde, le dessin, tout deux en instance).⁷⁴

L'art ne serait donc que cette constante tentative de se dire soi même dans une dimension universelle. Se dire pour entrer dans le monde à la recherche de l'autre.

Il nous faudrait voir le monde et notre propre corps dans un miroir comme si la première expérience de la corporéité dans son unité qui nous fonde comme être unique, devait être médiatisée par le miroir, même si le miroir est le regard de l'autre : la mère. Mais comme l'image du miroir nous est symétrique et nous leurre, l'image du regard de l'autre est déformée. Notre conscience de nous-mêmes est donc inversée dans le miroir, comme si elle était insupportable, comme si elle était impossible en tant qu'elle-même, et heureusement médiatisée et inversée : cachée. Il y a là un rapport étrange entre la perception inversée de soi dans le miroir et l'image renvoyée par l'autre qui pétrifie dans un corps social, qui impose une représentation qui convient. Il existe alors une sorte de symétrie imparfaite entre ces deux reflets de nous-mêmes, pourtant constituante de notre être, et qui sans doute est l'analogie de notre imparfaite symétrie corporelle.

La perte du schème « paysage » dans la peinture oblige-t-elle à la saisie du monde par cette introspection du peintre, ou bien n'est-ce qu'une illusion de notre époque, ou bien encore, la peinture n'est-elle plus pertinente pour cette connaissance et nous faut-il nous retourner vers d'autres manières d'expérimenter notre relation à l'espace ? Ou encore, la peinture avec la perte de la figuration a-t-elle fait disparaître une relation de reconnaissance immédiate qui oblige le spectateur à la même introspection que le peintre ?

Le motif peut alors être abandonné en tant que figuration.

Seul transparaîtra dans la trace peinte ce que le peintre aura voulu, (dé)laissé de lui, à travers le paysage.

L'invention de la fenêtre, en préfigurant l'existence du monde laïc absent de la peinture et des sujets qui l'habitent, préparait déjà la disparition du motif. C'est le trajet du paysage peint au spectateur et le bouleversement

⁷⁴Jean-Pierre Greff, *Tal-Coat, sans titre, lavis*, citant Pierre Tal-Coat in *Tal-Coat, lavis et aquarelles*, Catalogue de l'exposition. Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis. 22 juin 29 septembre 1991. p. 11.

du monde par l'expression de la présence du corps du peintre dans l'espace qui se lisent dans l'histoire du paysage.

3.4 LE PEINTRE SAISIT LE MONDE.

Le fruit n'est pas dans la connaissance, il est dans l'acte de saisir. ⁷⁵

Comment cette introspection peut ne pas être essentiellement psychologique, mais beaucoup plus inscrite dans le corps du sujet, et comment peut-elle être décrite ?

L'histoire de la peinture occidentale apparaît comme une longue marche dans la matière du monde, une longue pérégrination dans le labyrinthe de la matérialité pour tenter de l'expliquer ; ou encore comme un recueil des événements, des légendes et des fondations oubliées de l'humanité. Mais c'est une illusion, une apparence des choses. L'homme s'est peu à peu emparé du monde et sa découverte de plus en plus fine et savante de la matière l'oblige constamment à s'élever hors du monde dans sa quête sur lui-même. Le peintre est un acteur prépondérant de cette marche. Plus la connaissance de la matière du monde progresse plus le peintre se dispense du détail, la forme même du monde ne lui est plus nécessaire comme s'il était de nouveau passé à travers un autre miroir après celui de la représentation, celui de la matière. Tout le mouvement de la peinture occidentale ne semble servir qu'un but : l'expression de l'homme lui-même comme individu. Le paysage et sa représentation dans la peinture sont le lieu commun de ce mouvement.

Au moment de son plein essor, qui couvre un large XIX^e siècle, la peinture de paysage a posé le problème de son indice ou échelle de réalité, de sa vraisemblance, c'est à dire le problème de la nécessité qu'il y avait ou non à imiter la nature. La saisie du monde a commencé à se faire avec une subjectivité plus grande. L'individu étant devenu de plein droit unique, le code d'appréhension de la réalité par le peintre s'est assoupli et de nouvelles expressions de la nature ont pu voir le jour. Diderot dans les *Salons* de 1767 fait l'éloge de l'esquisse. J'ai déjà abordé ce problème dans le chapitre précédent, sous l'angle de ce que j'ai appelé « la suspension de l'esquisse » qui dénotait une absence dans l'esquisse, qui la faisait basculer

⁷⁵ Bernard de Clairvaux cité par Pierre Soulages in Charles Juliet Op. Cit. p. 31.

Mais aussi, « *Aucun dévoilement n'est au bout du chemin, il n'y a que le chemin* » Miguel Benasayag avec la collaboration d'Angélique des Rey, *Connaître est agir ...* Op. Cit. p. 25.

dans la grandeur de l'inachevé : le sublime. Ici c'est plutôt d'une double apparition dans l'esquisse qu'il sera question. Celle de la liberté offerte au spectateur de finir le dessin, qui laisse donc l'imitation de la nature dans une dimension floue, et celle de l'individu peintre qui se montre dans le geste mouvementé de l'esquisse et qui revendique donc sa subjectivité et son abandon de la recherche de l'imitation parfaite de la nature. Libre action de l'artiste et libre interprétation du spectateur, le monde était prêt pour tous les bouleversements qui allaient venir. Alexander Cozens avec sa *Nouvelle Méthode* va préconiser de faire fructifier les accidents du dessin et instituer en méthode la manière de faire surgir de la main du peintre, à partir de taches aléatoires, des « *paysages d'invention* » qui n'imitent plus la « *nature individuelle* ». Turner poussera loin l'hypothèse que le paysage est dans l'invention et plus dans l'imitation servile, les impressionnistes détruiront le temps intermédiaire entre le croquis, l'esquisse, et l'œuvre. La prise de vue sur le motif deviendra l'œuvre et la distinction entre étude, esquisse et œuvre achevée deviendra de plus en plus difficile à faire. Ce qu'improprement on appelle abstraction terminera la ronde en achevant de faire disparaître l'objet du monde dans l'objet de la peinture, dans la picturalité qui oblige le spectateur à la recherche de sensations, de sentiments aurait-on dit au XVIII^e siècle, qui, transposés sur la toile, font néanmoins surgir un ordre qui semble strictement plastique.

Dans le moment de la création (cette restriction du temps permet de s'abstraire ici des contingences de la commande, du marché, de la critique, etc.), ce qui est en jeu désormais, ce n'est plus le statut du peintre ni même celui de la peinture, mais la position du peintre dans le monde qui induit ce qu'il dit du monde.

La saisie du monde par le peintre est d'une nature poétique

3.4.1 LE PEINTRE ET LE POÈTE.

Aujourd'hui, comment le peintre peut-il encore saisir le monde alors que celui-ci est décrit beaucoup plus efficacement par d'autres disciplines, que la rationalité envahit tout le champ de l'expérience humaine et que le poète disparaît ?

C'est qu'il y a un monde du poète qui postule un monde de relations que la science écarte par sa nature même. La science décompose les problèmes complexes en problèmes simples de manière à pouvoir les résoudre un par un pour ensuite recomposer le monde expliqué dans sa complexité. D'une autre manière, la science peut classer les phénomènes

pour les ordonner par type, par grandeur, par couleur, par résultat d'un processus, etc. La description du monde par la science est infinie puisque la théorie en vigueur est en attente de sa réfutation. En conséquence « *Il ne peut y avoir d'œuvre achevée que dans l'art.* »⁷⁶ L'art ne peut jamais procéder selon la manière scientifique qui, si elle peut intégrer « *une intuition fondée sur une sorte d'amour intellectuel (« Einfühlung ») des objets d'expérience* »⁷⁷, ne peut pas soutenir le choc d'une pensée dispersée entre processus maîtrisé, fantasme, remémoration inconsciente, etc. C'est en cela que l'objet de l'art n'est pas réfutable : il appartient au monde par la volonté unique de l'artiste et trouve sa finitude dans le geste qui le crée.⁷⁸ Pour Emmanuel Kant, les choses sont claires. Il faut distinguer les objets de l'art des productions de la nature et les causes de l'art sont toujours des représentations qui précèdent la réalité de l'œuvre, même lorsque nous voulons donner ce statut à un objet naturel : les constructions de cire des abeilles sont un produit de leur nature et non d'une « *réflexion rationnelle qui leur serait propre* ». ⁷⁹ La reconnaissance de l'objet en tant qu'œuvre est un autre problème qui n'a plus ou peu à voir avec l'art.

Faisant l'analyse philosophique de la possibilité de la distinction entre des objets de l'art et ceux de la vie quotidienne, Patrick Vauday note bien entendu que le brouillage des catégories revient à Marcel Duchamp en 1917 avec « Fontaine » où l'objet pissotière, renversé (hors d'usage donc), exposé et signé lui confère le statut d'œuvre d'art. « *L'art n'est pas dans l'objet comme plus-value ornementale ou symbolique, il est dans le regard qui l'institue comme tel : l'art n'est plus dans l'objet mais dans le sujet-artiste.* »⁸⁰ L'art peut intégrer tous les phénomènes en une unité qui n'a pas le besoin d'être ordonnée ou décomposée. L'art est contenu dans une intentionnalité⁸¹. Cet

⁷⁶ Jacques Monod dans la préface à l'édition française de Karl R. Popper, La logique de la découverte scientifique, (1934), Paris, Payot, 1973. Traduit de l'anglais par Nicole Thyssen-Rutten et Philippe Devaux. p. 5.

⁷⁷ Ibid. Karl R. Popper citant Albert Einstein, Ibid. p. 28.

⁷⁸ Sur l'analyse du processus de création et la superposition de niveaux conscients et inconscients dans un même mouvement syncrétique de l'artiste on verra Anton Ehrenzweig, L'ordre caché de l'art, essai sur la psychologie de l'imagination artistique, (1967), Paris, Gallimard, 1974. Coll. Tel. Traduction de l'anglais par Francine Lacoue-Labarthe et Claire Nancy.

⁷⁹ Emmanuel Kant, Critique ... Op. Cit. § 43. Page 256.

⁸⁰ Patrick Vauday. La peinture et l'image, y a-t-il une peinture sans image. Nantes, Éditions Pleins Feux. 2002. page 54. L'auteur poursuit son raisonnement sur le statut de l'œuvre d'art en notant que Kant avait déjà établi cette distinction en nous disant que « l'art n'est pas dans la représentation d'une belle chose, mais dans la belle représentation d'une chose » page 54 faisant explicitement référence à E. Kant dans l'analytique du sublime §48. « Une beauté naturelle est une chose belle ; la beauté artistique est une belle représentation d'une chose. » Critique ... Op. Cit. p 266.

⁸¹ Arthur Danto, La transfiguration du banal, (1981), Paris, Seuil, 1989. Coll. Poétique.

« à *propos de* » implique une conscience qui donne la direction de l'intention puisque celle-ci est conscience *de* quelque chose. Mais, dans le même temps, l'art est aussi une synthèse *a priori* des éléments pris dans leur complexité. Cette synthèse est poétique par nature puisqu'elle cherche l'accord du monde à l'artiste dans l'instant d'une saisie subjective du monde et qui le constitue en retour. Le monde en cette occurrence est une relation d'un corps et d'un paysage, comme le vin de Sauternes est une mise au monde concret des *formes du temps* que l'on peut lire depuis la terre et l'eau jusqu'à la dégustation qui devient œuvre d'art, dans la théorie de Michel Onfray.

Et c'est à ce point qu'on sait qu'il en va du vin comme d'une œuvre d'art, car autant Marcel Duchamp a raison de dire que c'est le regardeur qui fait le tableau, autant il faut affirmer ici que c'est le dégustateur qui fait le vin, pour autant que celui-là ait été fait, fabriqué et structuré par celui-ci. [...] Il n'est pas d'art sans créateur qui le produit et sans créateur qui l'accomplit. ⁸²

Cet instant bien sûr n'est pas isolé des autres puisqu'alors il y aurait simple juxtaposition des temps. Cet instant est continuité du passé et de l'avenir dans le présent. L'intentionnalité est bien alors cette structure de conscience qui constitue le monde avec le temps et l'espace propres du sujet. Analysant les modes opératoires du mouvement chez un certain malade, Maurice Merleau-Ponty en vient à dire que :

[...] ce qui lui manque n'est ni la motricité, ni la pensée, et nous sommes invités à reconnaître entre le mouvement comme processus en troisième personne et la pensée comme la représentation du mouvement, une anticipation ou une saisie du résultat assurée par le corps lui-même comme puissance motrice, un « projet moteur », une « intentionnalité motrice », sans lesquels la consigne demeure lettre morte. » ⁸³

[...] les objets réels, comme classe, ne sont pas « à propos de quelque chose », ils sont dépourvus d'*à-propos-de* pour la simple raison qu'ils sont des objets. [ce qui] conduit à dire qu'une œuvre d'art est un objet matériel auquel s'ajoute un facteur *y*. » p. 32 et 35. « l'imitation [ne] devient une possibilité artistique [qu']à partir du moment où elle ne se borne plus à ressembler à quelque chose, comme le fait une image en miroir, mais est à *propos de* ce à quoi elle ressemble comme c'est le cas lorsqu'on interprète un personnage. » p. 123 et 124.

⁸² Michel Onfray, *Les formes du temps, Théorie du Sauternes*, s.l., Mollat, 1996. p. 63.

⁸³ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Op. Cit. p. 128.

Cette anticipation signifie que mon corps est une puissance déjà mobilisée par la perception des choses, qu'il est au monde. ⁸⁴

Cette vision du travail peut être celle de l'artiste. Elle semble contradictoire avec l'opposition que fait Pierre Francastel à propos de la compréhension de l'œuvre dans le passage que j'ai déjà cité au chapitre II, où il oppose « reconnaître » et « voir » en une césure qui selon lui oblige à lire la toile au lieu qu'elle puisse être saisie en un seul coup d'œil. Mais la contradiction n'est qu'apparente. P. Francastel ne parle que de la réception de l'œuvre et on peut à coup sûr le suivre pour imaginer que la « vision » d'un tableau est beaucoup plus liée dans la plupart des cas, à une connaissance et fait appel au souvenir plus qu'à l'expérience du moment. Il est en effet plus facile de se laisser entraîner à identifier un peintre, un style, une période, à mettre en regard la toile présente et d'autres que l'on connaît sur le même thème, etc., que de se mettre dans la situation de comprendre ce qui nous touche ou nous émeut précisément. On peut en outre noter que P. Francastel s'y reprend à deux fois. « *Aucun objet figuratif, aucune œuvre, n'est saisi d'un seul coup. On ne voit pas un tableau dans un éclair.* » Il parle d'abord d'un « *objet figuratif* » pour ensuite généraliser et aborder le problème de la compréhension de toute œuvre, comme si lui-même avait un doute sur la généralisation qu'il fait. La deuxième attitude : « *reconnaître* », entre dans le champ de la science, du classement et de la mise en ordre du monde. La première : « *voir* » est individuelle et appartient bien au monde de l'instantané puisque dès que le premier instant est dépassé, c'est la mémoire qui entre en jeu. L'instant poétique du « *voir* » est de l'ordre de l'appréhension tandis que le « *reconnaître* » est nécessairement de la même nature que la compréhension, dans la durée, par la mise en jeu de la mémoire et du raisonnement.

Mettant le peintre devant son « sujet » de peinture : devant son motif, dans la même position que le spectateur face à l'œuvre accomplie, on pourrait alors se demander, en suivant P. Francastel jusqu'au bout, si l'espace concret présent aux yeux du peintre ne serait pas un « objet figuratif », et si donc sa saisie est réellement possible en un instant. De la même manière que le visiteur de l'exposition n'a pas d'autre choix que de se laisser porter immédiatement par son émotion avant d'entrer dans le cycle de l'analyse sous peine de perdre un moment initial qui sera sa mémoire de sensation sur laquelle sa connaissance pourra se construire, le

⁸⁴ Camille Jullien, Espace, corps et intentionnalité dans la philosophie de Merleau-Ponty, Mémoire de maîtrise de philosophie sous la direction de R. Barbaras. Université de Paris IV Sorbonne. p. 60.

peintre, même si la période de préparation du moment est longue et parfois fastidieuse, doit se laisser aller jusqu'au moment précis de la « vision » de l'œuvre qui reste alors à accomplir dans la durée et la mise en œuvre de sa connaissance d'artiste.

*Il ne reste à notre philosophie que d'entreprendre la prospection du monde actuel. Nous sommes * le composé d'âme et de corps, il faut donc qu'il y ait une pensée [...] Je ne le vois pas [l'espace] selon son enveloppe extérieure, je le vis du dedans, j'y suis englobé. Après tout, le monde est autour de moi, non devant moi. [...] Sa transcendance [celle de la vision] n'est plus déléguée à un esprit lecteur qui déchiffre les impacts de la lumière-chose sur le cerveau, et qui le ferait aussi bien s'il n'avait jamais habité un corps. Il ne s'agit plus de parler de l'espace et de la lumière, mais de faire parler l'espace et la lumière qui sont là. [...] Or, cette philosophie qui est à faire, c'est elle qui anime le peintre, non pas quand il exprime des opinions sur le monde, mais à l'instant où sa vision se fait geste, quand, dira Cézanne, il « pense en peinture. »⁸⁵*

L'œuvre serait donc « vue » *a priori*. Oui, si voir ne se rapporte pas uniquement au sens de la vue mais à une sorte de sensation de globalité de l'être en un lieu qui s'étend jusqu'aux horizons.

Qu'il s'agisse des promenades descriptives et orchestrées de Diderot ou des pensées de Cézanne à propos de son « motif », le dessinateur – et par là même le spectateur – subit toujours une forme d'absorption : il disparaît rêveusement dans son œuvre.⁸⁶

Le poète saisit le monde en un instant unique, dans sa complétude. Mais ce travail de l'esprit et du corps, tout deux assemblés au monde, se fait dans un instant et il peut s'apparenter à une conscience candide.

L'espace où il [l'artiste] s'aventure et que nous propose le tableau ne se substitue pas à l'espace commun ; il le manifeste dans sa fonction essentielle qui est de faire exister et coexister avec nous les choses.⁸⁷

⁸⁵ Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964. Coll. Folio essais. p. 58 sqq.

⁸⁶ Jackie Barral, *Prenez la ligne d'horizon...*, in *Recherches Poïétiques* N° 2, s.l., Presses Universitaires de Valenciennes / Société Internationale de Poïétique. Printemps-été 1995. p. 73.

⁸⁷ *L'expérience émotionnelle de l'espace*, Paris, Vrin, 1983. p. 324.

Pierre Kaufmann introduit ici une note pour citer Konrad Fiedler dans *Ueber die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst, (1876)*, qui éclaire sa proposition.

L'origine et l'existence de l'art se fondent sur une compréhension immédiate du monde, issus d'un pouvoir particulier à l'esprit humain. Elle n'a d'autre signification que celle d'une forme particulière dans laquelle l'homme non seulement s'efforce, mais est effectivement forcé par la nature qui est la sienne de se dévoiler le monde. Cette prise de possession est familière à l'enfant. Mais l'adulte « perd le monde en le gagnant ». Seul l'artiste continue dans cette voie. On ne peut entendre rien d'autre par la production artistique que ce processus par lequel le monde est explicité sous le rapport de son apparence visible, processus qui prend place dans et par la conscience humaine. ⁸⁸

La position de P. Kaufmann est assez proche de celle de Gaston Bachelard qui nous instruit que « *la poésie est une métaphysique instantanée* », sans préambule, sans discours préparatoire elle doit saisir en une vision « *l'univers et le secret de l'âme, un être et des objets, tout à la fois.* » ⁸⁹

3.4.2 LA PRÉSENCE AU MONDE DU PEINTRE.

Le monde est bien une invention renouvelée à chaque œuvre qui propose une vision, une organisation de la sensation de l'artiste qui soit reconnaissable par les autres. C'est en ce sens sans doute que l'œuvre est une connaissance puisqu'elle permet de dire le monde à l'autre. Dire le monde, mais aussi se dire le monde à l'autre, c'est à dire manifester son existence : Être au monde.

Dupin n'a pas fait de la nature son objet, il la porte en lui, et quand enfin il parle, c'est avec la force de ce qu'il contient déjà. ⁹⁰

Le monde est dans le poète et le poète seul peut l'extraire de lui en un moment unique. Le peintre est dans la même situation qui doit faire advenir le monde dans l'éclair instantané de sa peinture.

⁸⁸ Konrad Fiedler cité par Pierre Kaufmann, in Ibid. p. 324 note 68.

⁸⁹ Gaston Bachelard, *Métaphysique et poésie*, in Messages N° 2, 1939 réédité en complément de *L'intuition de l'instant*, Op. Cit. p. 103 sqq.

⁹⁰ Paul Auster, *Jacques Dupin*, in *L'art de la faim*, Arles, Actes Sud, 1992. p. 18.

Sam Francis nous dit que la peinture est trop immédiate et qu'il lui faut parallèlement pratiquer la lithographie qui lui permet de mettre au jour des processus, d'être dans le monde avec le monde. Pour lui la peinture est de l'ordre de la vision et ce qu'il en dit le rapproche assez, sur un plan plus intuitif, de Gaston Bachelard.

Le philosophe dit :

Essentiellement l'instant poétique est une relation harmonique de deux contraires. Dans l'instant passionné du poète, il y a toujours un peu de raison ; dans le refus raisonné, il reste toujours un peu de passion. Les antithèses successives plaisent déjà au poète. Mais pour le ravissement, pour l'extase, il faut que les antithèses se contractent en ambivalence. Alors l'instant poétique surgit ...⁹¹

Le peintre cherche :

Quelle est votre définition de la vision ? La mienne est que la vision est expérience immédiate. Pour moi le donné est une expérience immédiate révélée et le dogme est une défense contre l'expérience immédiate, et aussi une défense contre l'inconscient. Mais le dogme lui-même est une structure d'une grande beauté. La plus belle chose est le dogme, parce que c'est une structure construite, c'est une structure de mots qui donne une réponse définitive à l'expérience immédiate. L'expérience immédiate doit être défendue, le dogme aussi, mais d'une manière différente ; et tous deux ont besoin l'un de l'autre.⁹²

C'est dans le rapport de l'expérience du sujet aux formes unifiées des concepts que la connaissance peut exister. Et c'est bien là ce que l'on peut entendre dans le rapport dialectique que le peintre introduit comme condition de la vision entre « *l'expérience immédiate* » et « *le dogme* ».

Par quel moyen un individu peut-il d'un coup prendre tout l'espace disponible pour le condenser dans un regard ?

Dans l'acte de peindre, il y a la volonté de l'annexion du monde. Être là et simultanément là-bas. Être là et partout. Dans le moment initial de la peinture il y a cette appréhension du monde qui domine tout l'être du

⁹¹ Gaston Bachelard. Op. Cit. p. 105.

⁹² Yves Michaud, Entretiens avec Sam Francis, 14,15,16,17 mai 1988, Santa Monica, Californie. Paris, Galerie Jean Fournier édition, 1988. p. 27.

peintre. Le corps entier est tendu dans l'espace pour saisir d'un coup toute la complexité du paysage. La trace sur le papier sera le résultat de la relation de cette tension du corps face à l'espace avec le paysage.

*Le monde [est dans] ce qui s'ouvre à nous au lieu même de notre ouverture à lui, dans la rencontre. Le rapport moi-monde impliqué dans cette rencontre n'est pas un rapport entre deux choses données. Il est constitué par cette donation même, laquelle est toujours en arrivance dans ce que Tal-Coat appelait et rappelait sans cesse, bien plus souvent encore qu'il ne disait « le monde » : le phénomène. C'était le mot qui au Tholonet revenait quotidiennement dans sa conversation. Le phénomène est à chaque fois ce trait du monde dans lequel celui-ci se fait jour dans un éclair de réalité. Il apparaît avec notre connaissance au monde, dans le sentir.*⁹³

L'instant, en cette occurrence du regard sur le monde par Tal-Coat, se fait évidence, la présence au monde du peintre ne peut être qu'une modalité de cette saisie qui dessaisit le peintre de son corps, pour le faire entrer dans le monde qui affleure dans le dessin, dans la trace de la présence en un lieu en un moment. « *Énigme ce qui naît d'un jaillissement pur* » dit Hölderlin dans *Le Rhin*, à quoi font écho ces mots de Tal-Coat :

*Point de l'invisible surgi là dans l'instant »
Être saisi du monde dans le vif de l'instant c'est la grâce
première*⁹⁴

La position du peintre peut alors se dédoubler. Être à la fois dans et hors le monde.

En rester à une connaissance de ces objets pris séparément (corps, architecture) ne m'aura pas été suffisante. Je veux retourner cette problématique. Faire de l'objet (corps, architecture, leur lien) un domaine de la connaissance, le moyen d'une connaissance qui viendra enrichir non seulement le monde de la vision mais notre vision du monde.

Dans le même registre que Jean-Paul Sartre, Erwin Straus admet lui aussi la connaissance comme connaissance visuelle des choses avec néanmoins les réserves suivantes. « La connaissance dit-il, cherche à saisir les choses comme elles sont en elles-mêmes. Si pour

⁹³ Henry Maldiney, *Regard Espace Instant dans l'art de Tal-Coat*, in *L'art, l'éclair de l'être*, Seyssel-sur-Rhône, Éditions Comp'Act, 1993. Coll. Scalène p. 357 & 358.

⁹⁴ Ibid. p. 394.

un moment, apparentes sous une telle forme, elles étaient visibles telles qu'elles sont en elles-mêmes, nous n'en aurions encore aucune vision vraie et tout ce qui est vu serait prisonnier de l'instant du voir. C'est pourquoi affirmer que les choses pourraient se montrer à notre regard comme elles sont en elles-mêmes est une absurdité. La résolution de la distorsion perspectiviste, tant spatiale que temporelle, requiert que, comme sujet connaissant, je me détache aussi de moi-même ... Si je veux connaître, si je veux atteindre les choses comme elles sont en elles-mêmes, je dois rompre le filet perspectiviste. Je dois prendre du recul face à moi, dissoudre le maintenant, me rendre moi-même identifiable à un ordre général, quitter aussi le centre dans lequel je me trouve dans le sentir, me rendre étranger à moi-même. [...] Pour pouvoir me tourner vers moi-même, je dois d'abord m'être éloigné de moi. Toute connaissance commence avec une négation, une négation existentielle que nous appelons l'éveil de l'esprit ... Toute connaissance, la plus ténue comme la plus grande, commence par une négation, une dissolution et une destruction des formes traditionnelles.*⁹⁵

Le travail d'E. Straus est étudié par J. M. Besse avec le souci de comprendre cette position particulière qui fait dénier à l'auteur *Du sens du sens*, la possibilité de l'appréhension du paysage par la science géographique, malgré la prise phénoménologique qu'elle propose en se montrant comme une science sociale.⁹⁶

*L'espace du paysage est d'abord le lieu sans lieux de l'être perdu. Dans le paysage [...] l'espace m'enveloppe à partir de l'horizon de mon Ici, et je ne suis Ici qu'au large de l'espace sous l'horizon duquel je suis hors. Nulle coordonnée. Nul repère. «Du paysage il n'y a pas de développement qui conduise à la géographie ; nous sommes sortis du chemin ; comme hommes nous nous sentons perdus». [...] Sans doute pouvons-nous sortir du paysage pour entrer dans la géographie. Mais nous y perdons notre Ici. Nous n'avons plus de lieu. Nous n'avons plus lieu.*⁹⁷

E. Straus définit un monde de coordonnées et de repères généraux qui fixent l'homme en un lieu : c'est l'espace de la perception, encore du

⁹⁵ Marc Perelman. Op. Cit. p. 15 & 16 citant Erwin Straus, *Du sens des sens* (1935), Grenoble, J. Millon, 1989 p. 505-506. Les mots suivis d'un * sont soulignés par l'auteur.

⁹⁶ Jean-Marc Besse, *Entre géographie et paysage, la phénoménologie*, in *Les enjeux du paysage*, sous la direction de Michel Collot, Bruxelles, Ousia, 1997. p. 330 sqq.

⁹⁷ Ibid p. 330 J.-M. Besse citant H. Maldiney in *Regard, parole, espace*, Lausanne, L'âge d'homme 1973, lui-même traduisant et commentant E. Straus.

côté de la science, c'est l'espace cartographique dans lequel la perception oblige, en préalable à toute chose, à la distinction entre un sujet et un objet.

*À l'inverse, le paysage est synonyme d'absence * d'objectivation. Il précède * la distinction du sujet et de l'objet et l'apparition de la structure d'objet. Le paysage est de l'ordre du sentir, il est participation à * et prolongement d' *une atmosphère, d'une ambiance (Stimmung). [...] Que signifie ce rapport désorienté, perdu, à l'espace ? [...] 1) le paysage est lié fondamentalement à l'existence d'un horizon *. 2) Il n'y a de paysage que local *. Plus exactement nous nous déplaçons de lieu en lieu «à l'intérieur du cercle de la visibilité» Ce qui veut dire qu'il n'y a pas de paysage sans une coexistence de l'ici et de l'ailleurs, coexistence du visible et du caché...⁹⁸*

Le paysage ne peut plus dès lors être une étendue à regarder, il ne peut signifier qu'une participation plutôt que la « mise à distance » de la vue panoramique. « Le paysage, parce qu'il est absence de totalisation, est avant tout l'expérience de la proximité des choses. » (p. 340) « Toute volonté de savoir le paysage, tout effort pour l'habiter, le manquent essentiellement. Comme s'il n'y avait de paysage possible que dans l'exil » (p. 341) Dans un autre article, Jean-Marc Besse, à partir du travail sur une « Géographie comme phénoménologie de l'espace » par Éric Dardel (L'homme et la terre 1952), développe la même idée.

Si le paysage est, comme il [Éric Dardel] le dit encore, «le visage local de la terre avec ses éloignements et ses directions» ; si donc, plus globalement, le paysage est relatif à une certaine visibilité de la terre ; il n'en reste pas moins, rajoute-t-il, que le paysage n'est pas d'abord un spectacle, il n'est pas «dans son essence fait pour être regardé. [...] Il n'est géographique en vérité, dit Dardel, «que par ses prolongements, que par l'arrière-plan réel ou imaginaire que l'espace ouvre au-delà du regard». Il n'y a pas de paysage de surplomb, pour reprendre l'image souvent utilisée par Merleau-Ponty, ce qui veut dire que le paysage exige, pour être, un corps de chair, un regard incarné, un œil vivant, en d'autres termes un élan, une intentionnalité présente et traversant l'espace qui s'ouvre entre ici et le lointain.⁹⁹*

La position du peintre au moment de la peinture est dès lors beaucoup moins problématique, les peintres le disent plus ou moins explicitement,

⁹⁸ Ibid. p. 338 et 339. Les mots suivis de * sont soulignés par l'auteur.

⁹⁹ Jean-Marc Besse, *La terre et l'habitation humaine : la géographie phénoménologique d'après Éric Dardel*, in *Logique du lieu et œuvre humaine*, sous la direction d'Augustin Berque et de Philippe Nys. Bruxelles, Ousia, 1997. p. 163 sqq.

ceux qui réfléchissent aux rapports de l'homme et de l'espace aussi. Être hors de soi pour être hors du monde pour dire et inventer le monde. Être dedans et dehors à la fois.

3.4.3 DEDANS / DEHORS.

Entrer dans le paysage c'est passer un seuil, sauter une marche, mais être simultanément dedans et dehors.

Le travail consiste à entraver la marche continue des concepts en procédant par sauts, par paliers, par bonds « hors de la continuité » : « Et chaque fois une petite porte s'ouvre, une petite porte qui donne de l'air ». Cette ouverture dont il parle se présente sur le chemin de la forme, dans l'élaboration expérimentale qui à elle seule ne suffit pas. Ce que cette « porte », cette fente permet d'obtenir, Kirkeby le définit comme « une force qui fait du tableau un être tout à fait à part », qu'il appelle « Psychologie » : « Ce n'est pas la recette formelle en soi qui fait la « psychologie » du tableau, c'est un mélange difficilement discernable de devoir et de nécessité ajouté à l'élément de la « forme ». Et il ajoute pour qualifier sa situation devant la toile : « On peut donc commencer ni par l'une ni par l'autre. C'est comme au jeu de dames : impossible de se placer dans les cases déjà occupées. ¹⁰⁰

Entrer dans le paysage. À la fois tendre son être vers l'espace pour s'y incorporer – faire corps avec – et, dans le même temps, s'extraire de ce même espace, non pas pour le dominer, mais pour en construire une vision qui ne soit pas uniquement locale et sans non plus en proposer un simple panorama. Cette position particulière du corps et de l'esprit dans l'expérience de l'espace requiert à la fois la négation de l'être pour s'extraire du monde et en même temps une conscience aiguë de sa position dans le monde, donc de soi-même, pour s'y assimiler mais le contenir. C'est une double position contradictoire qui nous fait exister au monde dans ce moment de la saisie. Il y a simultanément la prise de position sur le monde et son incorporation en nous, l'assimilation à l'autre et la disparition de notre identité dans l'ensemble que nous formons avec le monde pour dire néanmoins séparément le monde et nous-mêmes.

Il veut voir ce qui est. Mais nulle chose, même la moindre, ne s'est jamais arrêtée pour lui. Car une feuille n'es pas seulement une feuille : c'est la terre, c'est le ciel, c'est l'arbre auquel elle pend dans la

100 Éric. Darragon Op. Cit. p. 19

lumière, quelle que soit l'heure. Mais c'est aussi une feuille. C'est à dire : c'est ce qui bouge.

Il ne suffit donc pas, pour lui, d'ouvrir les yeux. S'il veut voir, il doit commencer par aller vers la chose qui se meut. Car la vision est un processus qui engage le corps entier. Et bien qu'il commence en témoin de la chose qu'il n'est pas, une fois que le premier pas est fait, il devient partie prenante dans un mouvement qui ne connaît pas de frontière entre moi et l'objet. [...]

Disparition

Il commence au commencement. Et chaque fois qu'il commence, c'est comme s'il n'avait encore jamais vécu. Peindre. Ou le désir de disparaître dans l'acte de voir. [...] Et de tout ce qui est perdu, et renaître de ce vide au lieu où son désir l'emporte et le démembré et le rend à la terre. ¹⁰¹

Le commencement est toujours sa propre mort. ¹⁰²

Ces moments où la conscience des deux positions simultanées est possible – dans le monde, hors de soi – sont rares. L'état d'esprit est singulier qui autorise cette double position, et le peintre de paysage y est particulièrement sensible puisque son objet, au bout de tout compte, est bien de mettre au jour ce moment unique sans le dévoiler néanmoins. Le dévoilement du monde n'a jamais lieu, ou ne prend jamais corps qu'en un lieu. La main du peintre saisit le monde dans un moment, ou en un point focal, nodal, qui tend à l'universel mais dont l'explicitation n'est jamais faite. Ce double mouvement dans et vers le paysage est à la fois ambivalent et dialectique. Il y a la générosité du peintre qui offre son corps et en même temps son désir de s'approprier le monde.

C'est une merveille trop peu remarquée que tout mouvement de mes yeux – bien plus, tout déplacement de mon corps – a sa place dans le même univers visible que par eux je détaille et j'explore, comme inversement, toute vision a lieu quelque part dans l'espace tactile. Il y a relèvement double et croisé du visible dans le tangible et du tangible dans le visible, les deux cartes sont complètes, et pourtant elles ne se confondent pas. Les deux parties sont totales et pourtant ne sont pas superposables. [...] puisque la vision est palpation par le regard, il faut qu'elle aussi s'inscrive dans l'ordre d'être qu'elle nous dévoile, il faut que celui qui regarde ne soit pas étranger au monde qu'il regarde. [...] Il nous suffit pour le moment de constater que celui qui

¹⁰¹ Paul Auster, *Lumières nordiques, la peinture de Jean-Paul Riopelle*, in *L'art de la faim*, Arles, Actes Sud, 1992 pour la traduction française. p. 136 sqq.

¹⁰² Per Kirkeby cité par É. Darragon Op. Cit. p. 19.

voit ne peut posséder le visible que s'il en est possédé, s'il en est, si, par principe, selon ce qui est prescrit par l'articulation du regard et des choses, il est l'un des visibles, capable, par un singulier retournement, de les voir, lui qui est l'un d'eux. ¹⁰³

Être dedans et dehors à la fois, c'est ce double mouvement d'appartenance, du monde au sujet et du sujet au monde, qui n'est pas un lien permanent et figé dans une position donnée. C'est la volonté du sujet, du peintre pour le cas qui m'occupe, qui instaure cette relation.

Au bout de ce parcours dans l'apparition du sujet dans la peinture, dans la peinture même, on trouve aujourd'hui des recherches sur la disparition de l'homme. On l'a vu avec le travail analytique de Francastel sur la peinture des impressionnistes, mais c'est aussi ce que l'on trouve par exemple chez Clément Rosset à propos de Soulages. L'homme et sa trace même disparaissent de l'œuvre, non pas dans le souci de ne plus être mais plutôt d'être avec ou d'être dans. C'est seulement ainsi que le spectateur a une chance d'entrer dans l'œuvre à un niveau qui n'est pas celui de la description, mais plutôt celui de la reconnaissance de sa présence propre dans cette absence de celui qui réalise et qui impose : l'artiste.

*Les toiles de Pierre Soulages, à la différence de beaucoup d'autres peintures abstraites, s'efforcent de gommer toute trace des gestes qui ont œuvré à leur composition. Ce refus de l'expression « gestuelle » répond à une double intention. Souci d'une part, d'effacer de la toile tout ce qui trahirait la main et la personne de l'artiste au travail, ses hésitations et ses repentirs. Volonté d'autre part, de soustraire l'œuvre à la temporalité * : d'éliminer par conséquent tout ce qui porte la marque du temps, tel précisément le geste dont la suggestion sur la toile suffirait à évoquer le temps par le sentiment qu'il implique de la durée, si brève soit-elle, de son accomplissement.* ¹⁰⁴

Le développement que j'ai fait au chapitre II sur l'inachèvement de l'œuvre et sur la suspension de l'esquisse pourrait être prolongé ici ; il y a en effet une relation étroite qui s'établit entre la position du peintre dans l'espace, sa volonté de dire le monde dans un moment unique, instantané et pourtant sans fin et l'expression de ce moment qu'il transmet sur l'œuvre. Mais c'est alors son corps entier qui est l'œuvre puisque l'expression est partie intégrante du lieu propre constitué par lui dans l'espace dans le

¹⁰³ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris. 1964. p. 177 / 178.

¹⁰⁴ Clément Rosset, *Matières d'art, Hommages*, Nantes, Le Passeur-Cecofop, 1992. p. 31. Les mots suivis de * sont soulignés par l'auteur.

moment de la saisie et de l'invention du monde. Cherchant les liens qui unissent l'imagination et l'invention pour alimenter sa thèse de la représentation de la ruine de l'architecture dans les gravures de Piranèse, Didier Laroque met au jour un trait essentiel de la pratique du graveur et analyse la présence du sujet dans l'image. Suivant Aristote – « *l'imagination est un mouvement intérieur consécutif à la sensation, un mouvement engendré par la sensation en acte* » – et Jean Starobinski – « *l'imagination est une faculté intermédiaire entre le sentir et le penser qui ne possède ni l'évidence de la sensation directe, ni la cohérence logique du raisonnement abstrait* » –, l'imagination apparaît comme un passage.¹⁰⁵

*L'imagination est le don, elle donne. Piranèse [...] rompt avec la manière habituelle : au lieu du fini associé jusque là à la technique de l'eau-forte, il grave en traces rapides, nerveuses, comme sur le mode de l'esquisse. [...] La main possède la faculté, lorsqu'elle reconnaît ainsi sa propre vie, de rendre présent celui qui dessine avec ce qu'il dessine. [...] Piranèse fait dans son œuvre, avec la manière de son œuvre, l'apologie d'un ars nascendi, engageant sans fin une renaissance, d'une beauté qui ne se réalise pleinement qu'au sein d'une exécution incomplète. Cette esthétique repousse les catégories et les bornes convenues de l'œuvre : l'exécution achevée, la limite et la perfection de la mort.[...] La conception de Piranèse préfigure ici le dessaisissement mystique de soi conçu par Nietzsche, où l'homme n'est plus artiste, mais lui-même œuvre d'art. La gravure n'est pas pour Piranèse l'interprétation de l'expérience intérieure, elle est l'expérience même. Au dualisme coutumier qui sépare la pensée de l'expression, l'esprit du corps, la beauté de la réalité, il convient en l'occurrence de substituer un monisme de l'acte de graver, où l'œuvre n'est plus représentation mais application *, ectoplasme de l'être-là. *¹⁰⁶*

Sans s'engager dans une incidente trop longue on peut cependant ici remarquer que l'on parle encore d'un acte de graver et non de l'action de la gravure. Nous sommes bien, en accord avec G. Bachelard (voir chapitre II), dans le domaine de l'instantanéité, celui de l'instant qui s'oppose à la durée ou de ce que j'ai appelé la synthèse poétique.

¹⁰⁵ Didier Laroque, *Le discours de Piranèse, l'ornement sublime et le suspens de l'architecture*, Paris, Éditions de la passion, 1999. p. 103

¹⁰⁶ Ibidem p. 103 sqq. les mots suivis de * sont soulignés par l'auteur.

3.4.4 INTÉRIEUR / EXTÉRIEUR.

Dans ou hors du monde, quelle analogie y a-t-il avec intérieur et extérieur de l'atelier, avec peindre sur le motif ou ailleurs, d'une autre manière ? Cette distinction intérieur / extérieur a-t-elle d'ailleurs jamais eu un sens ? Mais il faudrait en outre intégrer des paramètres plus nombreux comme les conditions matérielles qui permettent la peinture de paysage en plein air : les déplacements en train, l'invention de la peinture en tube autour de 1840, l'apparition d'un marché privé de la peinture qui ne lie plus les peintres à l'institution, etc., pour faire une analyse correcte de cette question.

Peindre à l'extérieur ou à l'intérieur de l'atelier n'a donc plus guère d'importance à partir du moment où la peinture ne cherche plus à faire l'imitation parfaite de la nature et où le peintre est dans une position d'existence, au moment de peindre, qui le met dans et hors du monde.

On connaît des aquarelles de Dürer, pendant un voyage en Italie, qui pourraient presque passer pour des œuvres contemporaines des dernières Sainte Victoire de Cézanne (Fig. 3.18 a et b). Elles ont sans doute été réalisées en extérieur, mais n'ont pas eu de valeur supérieure à celle d'une notation de voyage aux yeux du peintre. Elles ont peut-être servi, plus tard, de miroir aux souvenirs, de base pour la composition d'un arrière plan. On connaît également les dessins et lavis au style si preste de Poussin et de Claude (Fig. 3.19) qui représentent des arbres, des paysages, des vues de la campagne romaine, des esquisses pour des compositions ultérieures. On sait pour ces peintres, plus précisément, qu'ils allaient en extérieur pour dessiner.

Un peu plus tard Sir J. Reynolds note la pratique fréquente de Thomas Gainsborough qui rapportait de ses promenades des petits cailloux, des brindilles et des herbes sèches pour en faire des compositions miniatures qui servaient de point de départ à son imagination.

Et d'autre part il rapportait de la campagne dans son atelier des branches d'arbres, des plantes et différentes espèces d'animaux, qu'il dessinait ensuite, non de mémoire, mais d'après nature. Il se composait aussi, pour lui tenir lieu de modèle, des paysages sur la table, avec des fragments de pierre, des herbes sèches et des

morceaux de miroir, que son pinceau changeait en rochers, en arbres, et en eau. ¹⁰⁷

La suite du texte de J. Reynolds montre qu'il pense que cette pratique n'a la qualité que de celui qui l'emploie. Il ne cherche donc pas à en faire un modèle ou à la proscrire. En fait, il ne sait pas exactement quoi penser d'une attitude qui fait de la nature le support obligé de la peinture, mais dans une relation à l'extrait, au choix, à la chose réduite, qu'il ne comprend pas. La méthode est, au bout du compte, critiquée. C'est aux « *peintres de paysage* » à dire si elle peut donner des idées, l'auteur se dégage d'un avis sur l'utilité, pour se rabattre sur une position que je peux qualifier d'idéologique : « [...] *au total, mon avis est qu'il faut constamment retourner à la vraie nature, et que faute de ce point toute pratique est nuisible.* » (Reynolds in J.C. Lebensztejn p. 266)

On le voit, dès cette époque, la pratique du dessin en intérieur ou en extérieur commençait déjà à ne plus être totalement identifiable. La critique par Sir J. Reynolds de la méthode de Gainsborough – dont on dit que Poussin l'employait déjà – est un signe important du changement qui s'opère. Peindre d'après une nature miniaturisée, en atelier, va bientôt ne plus pouvoir se concevoir pour longtemps.

Chateaubriand en 1795 dans sa « *Lettre sur l'art du dessin dans les paysages* » déconseillera l'étude d'après les maîtres et incitera les élèves à étudier « *au milieu des campagnes* », faute de quoi le paysagiste, comme le poète, pourra se mettre à « *violier le caractère des sites* ».

À la fin du XIX^e siècle, en sortant cette fois toute la peinture hors de l'atelier, les « réalistes » ont cherché à saisir objectivement le monde. À leur suite les impressionnistes ont tenté à leur tour la saisie, cette fois, de l'instant vrai du paysage dans une subjectivité descriptive mais respectée.

Mais tous ont inventé, aucun n'a servi servilement une nature préexistante.

Au XX^e siècle différentes attitudes vont coexister et le retour en atelier pourra se faire sans difficulté après le constat que le paysage est tout autant extérieur qu'intérieur.

¹⁰⁷ Joshua Reynolds, Discours sur la peinture, 14^e discours, 10 décembre 1788, cité par Jean-Claude Lebensztejn in *L'art de la tache*, Introduction à la Nouvelle Méthode d'Alexander Cozens, Montélimar, éditions du Limon, 1990. p. 266.

3.4.5 LE DOUBLE RETOURNEMENT DU SUJET.

Dans l'histoire du paysage les premiers utilisateurs de la perspective albertienne font passer le sujet d'une position hors du monde, sans prise sur lui, à une position centrale qui leur permettra d'interroger dieu et la présence de dieu en eux-mêmes.

On peut se souvenir ici, comme figure représentative, du Caravage qui se peint de nombreuses fois dans ses toiles. On trouve son portrait dans la tête coupée de Méduse (Fig. 3.20) reflétée par le bouclier de Persée.¹⁰⁸ Méduse, celle qui pétrifie par le regard et rend l'éternité possible dans une fixité de mort. Le Caravage va-t-il jusqu'à proposer l'analogie complète du peintre avec cette femme pétrifiante de la vie comme le peintre fige en un instant de représentation idéale divers fragments de la vie ?

Mais ce n'est pas exactement mon propos. Ce qui importe ici, c'est la position du peintre dans l'espace. Se représentant reflété par le bouclier, que l'on ne voit pas mais qui est suggéré par la forme circulaire de la toile, et regardant le spectateur dans la réalité – mais aussi lui-même en tant que peintre dans l'espace représenté sur la toile – *fixant* de son regard pétrifiant, le peintre devient celui qui intime l'ordre au spectateur de regarder la toile dans son temps arrêté. L'événement a eu lieu, Méduse se voyant dans le bouclier est déjà pétrifiée, mais nous envoie de sa bouche grande ouverte son ultime message à nous, extérieur au monde pictural, juste à la limite du temps, avant qu'elle ne se fige. Il y a inversion du temps dans la toile. Le peintre, jumeau de Méduse, inversé par la symétrie du reflet dans le miroir du bouclier, mais aussi forme symétrique de l'homme réel, nous délivre son message sur sa position dans l'espace du monde. Il est au centre, éclatant dans la lumière, et crée le monde en lui donnant forme fixe par le regard.

L'inversion de l'image dans le reflet empêche l'identification négative à la Gorgone, ou plutôt elle manifeste la double nature de Méduse : l'horreur, celle qui terrifie et pétrifie, et l'éclatante beauté de la jeune fille possédée par Neptune. Fascination des contraires réunis en une seule entité. Le peintre est en quelque sorte le démiurge, celui qui réalise le monde, en étant une négation lumineuse du noir destin de Méduse.

¹⁰⁸ Certains auteurs ne pensent pas qu'il s'agisse d'un autoportrait. Pour une plus ample et savante analyse de cette toile on lira Louis Marin, Détruire la peinture, Paris, Flammarion, 1977. Coll. Champs.

Plus tard dans l'histoire de la peinture occidentale, les paysagistes vont dire le monde depuis leur propre expérience, impliquant leur corps dans la restitution d'une sensation du monde. Le sujet cette fois est passé d'une position centrale à une position périphérique qui englobe et est englobée, qui forme un tout avec le monde. C'est son deuxième retournement après celui qui l'a amené du monde non maîtrisable de l'espace sacré, inaccessible et invraisemblable, à l'exact point de vue de la scène perspectiviste. Ce changement dans le point de vue de la peinture marque aussi le passage d'une question collective à une question individuelle sur la position du sujet dans le monde. La peinture n'a plus alors pour mission de faire venir au devant de la scène la représentation d'un sujet abstrait, générique, qui pense la relation au monde pour la société. Il n'est plus besoin que de montrer une relation particulière, celle d'un individu dans un moment donné pour que cette expérience puisse avoir valeur d'exemple et être reprise par d'autres. Mais, le choix laissé libre du parcours de chacun, se fait en même temps dans l'espace déployé de la toile, puis dans le jardin, pour enfin, à partir du XX^e siècle, retraverser le miroir de l'illusion picturale pour être au paysage dans l'espace concret, ou être au paysage dans une représentation non figurative qui néanmoins donne l'espace.

Dedans / dehors et intérieur / extérieur se renvoient une fois de plus comme en un jeu de miroirs qui met en cause la position du sujet dans l'espace.

Après son voyage dans la matière du monde la peinture a effectuée un périple dans sa propre matière. La manière même de rendre l'espace sur la surface de la toile n'a plus été, à partir d'un certain moment, de nature imitative. C'est dans ce basculement que se situe sans doute le changement de position du peintre.

Très tôt dans le XIX^e siècle, le paysage s'est débarrassé de l'imitation du réel pour passer à l'expression de l'effet du réel sur le peintre. Citant les critiques de l'époque, Lawrence Gowing nous rapporte les réactions aux toiles de Turner qui venait de bousculer les conventions de représentation de la mer. On compara son eau à de la craie ou à du savon ou encore à de la pierre. Ces rudes critiques datent de 1802, 1803 et 1804. C'est dire que dès le tout début du siècle certains artistes se sont posés comme des perturbateurs qui cherchaient leur relation individuelle aux éléments du monde et non plus comme intermédiaire qui formulait des positions connues, pour les autres.

*Ce n'est pas seulement un code figuratif conventionnel qui s'effondrait sous l'impitoyable pression de Turner. Tout le statut de la peinture était remis en question. Il reposait sur un axiome hérité du classicisme selon lequel, pour reprendre les termes de Fuseli, « moins on remarque les traces des procédés par lesquels on a produit une œuvre, plus elle ressemble à l'ouvrage de la nature ». Les traces des procédés de Turner ne se dissimulaient pas. En 1805, il appliquait généreusement et ostensiblement la peinture au couteau. Wilkie, qui venait d'arriver à Londres plein d'admiration pour Téniers, déclara n'avoir jamais vu travail plus abominable ; seul l'effet produit était naturel.*¹⁰⁹

Dans une lettre à un ami du 15 juillet 1805, le même Wilkie déclara :

*Quant à Turner, je ne comprend absolument rien à sa méthode de peinture. Ses compositions sont grandioses, l'effet et la couleur naturels, mais la facture est la plus abominable que j'aie jamais vue : certaines parties du tableau sont rigoureusement impossible à déchiffrer et, bien que ses toiles ne soient pas grandes, il faut se tenir à l'autre bout de la pièce pour que l'œil y trouve son compte.*¹¹⁰

Le sujet de la peinture devient la peinture, le sujet de la peinture de paysage devient l'espace pictural ; le peintre se situe dans le geste, dans la tension qu'il instaure entre l'espace réel et la peinture. Il figure encore le réel mais en ordonnant la distance suffisante de la peinture pour le percevoir comme tel. Pour parvenir à cet état de fusion avec son support, le peintre doit exécuter rapidement son travail même si sa préparation doit être longue et laborieuse. Des contemporains de Turner nous indiquent sa manière de travailler l'aquarelle qui fut son médium de prédilection pour son travail de recherche sur le paysage.

La méthode de Turner consistait à laisser flotter les couleurs broyées sur le papier inondé et mon maître [W.L. Leicht] m'a dit l'avoir un jour vu travailler à des dessins aquarellés, dont plusieurs étaient en cours simultanément ! Selon M. Leicht, [Turner] tendait le papier sur des planches qu'il plongeait dans l'eau ; puis il laissait tomber la couleur sur la feuille encore mouillée, produisant sur toute la surface marbrures et dégradés*. Son processus de définition était incroyablement rapide car il indiquait les masses et les détails, enlevait la couleur pour les demi-teintes, grattait pour créer des rehauts*

¹⁰⁹ Lawrence Gowing, *Turner : Peindre le rien*, Paris, Macula, 1994 pour la Trad. française. p. 18/19.

¹¹⁰ Ibid. p. 18/19 note 20.

lumineux, frottait, hachurait et pointillait jusqu'à ce que la composition fût achevée. Cette agilité, fondée sur une pratique à grande échelle dans sa jeunesse, permettait à Turner de préserver la pureté et la luminosité de son travail et de peindre à un rythme prodigieusement rapide. ¹¹¹

La rapidité permet la présence simultanée du peintre en divers « lieux » de la peinture et donc une localisation floue dans l'espace. Elle lui permet l'exécution de plusieurs aquarelles simultanément, il est là et ailleurs en même temps, il est partout.

Cette illusion d'ubiquité du sujet dans l'espace pictural, mais aussi dans l'espace réel au moment de la peinture, au début du XIX^e siècle, me fait revenir à la quête sublime de l'instant. Dans la rapidité d'exécution, dans la multiplicité des aquarelles entreprises simultanément, donc dans le vide suspensif laissé entre chaque dessin (cf. Chapitre II), dans la disparition du détail de l'imitation, dans cette quête du dépassement de sa condition d'homme par le dépassement du lieu traditionnel de la peinture, le sujet peintre, dans le moment de la peinture, atteint au sublime, et ce, même si sa production elle ne l'atteint pas. C'est comme si Turner, sans doute le premier mais la question de la primauté n'est pas exactement le problème ici, était au bout de la chaîne d'abandon des règles académiques qui passe par Alexander Cozens et sa « *Nouvelle Méthode* » qui fait fructifier les accidents de la peinture, pour aboutir au dépassement du sujet lui-même ; l'extrayant ainsi de sa position centrale dans le monde pour le faire émerger à un autre niveau de conscience plus globale de sa manière d'être au monde.

Si L. Gowing note la dimension tragique de l'art de Turner, l'auteur en appelle à Robert Motherwell pour illustrer son héritage.

Le grand format en a terminé d'un coup avec cette tendance séculaire des Français à tirer la peinture moderne vers le domestique, vers l'intime. Nous avons remplacé la femme nue et la porte-fenêtre par un Stonehenge moderne, par un sens du sublime et du tragique qui n'existait plus depuis Goya et Turner. ¹¹²

Si L. Gowing a raison de mentionner cette relation au sublime par le travail sur le grand format de Robert Motherwell ou les peintres de l'école

¹¹¹ Ibid. p. 29 Note 35. Les mots suivis de * sont souligné par James Orrock cité ici par L. Gowing.

¹¹² L. Gowing, Op. Cit. p. 101 et note 85.

de New-York qui vont distendre l'espace de la peinture dans la peinture, ainsi obligés d'agrandir le format pour faire une sorte de carte à l'échelle du territoire, une représentation à l'échelle de la réalité représentée ; il nous faudrait également chercher dans les œuvres de Mark Rothko cette même intention. Mais, où le format joue un rôle évident ¹¹³, il me semble que des œuvres préparatoires pour des *murals*, exécutées sur papier dans de très petites dimensions (Fig. 3.21 a et b), peuvent permettre tout autant la recherche d'une filiation du sublime dans le format « *domestique* ». ¹¹⁴

Dans le cas de Turner, il est en effet intéressant de noter que ses grands formats sont pour la plupart des œuvres peintes sur toile, dans sa première période, la plus conventionnelle malgré les critiques dont il est déjà l'objet : *La jetée de Calais*, 1803, 172 x 240 cm, *Tempête de neige*, *Hannibal franchissant les Alpes*, 1812, 146 x 237 cm ; tandis que les œuvres rapides, celles qui ont la « saisie de l'instant » comme sujet et la perte du sujet dans l'illusion de l'infini sublime, sont pour beaucoup de petites aquarelles dont certaines sont même minuscules. *A view on the Moselle ?* 14 x 19,5 cm par exemple ou encore *Steamship off a harbour : sunset (Calais ?)* 13,6 x 18,8 cm (Fig. 3.22 a et b). La miniaturisation est encore à l'œuvre et la réduction des dimensions n'est pas sa seule et simple caractéristique. (Cf. Chap. II) ¹¹⁵

113 De nombreuses citations de proches de Rothko et une analyse assez juste de ce thème sont présentes dans Jeffrey Weiss, *L'espace inconnu de Rothko*, in Mark Rothko, Paris, Paris musées, 1999. p. 60 sqq., et le peintre lui-même y est cité : « *En écho à ses déclarations de 1951 sur le format, Rothko confia plus tard à Katherine Kuh que ses toiles étaient assez vastes pour « envelopper » l'observateur et résister à une absorption en un clin d'œil ; que, pour les apprécier comme il convenait, elles exigeaient plutôt que l'on « pivotât dans l'espace* ». p. 69.

114 Lui, comme les autres abstraits américains, fera de très grandes toiles. Il en dira qu'elles sont la manifestation de son désir de rester « intime et humain » car « Faire un petit tableau, c'est se placer en dehors de sa propre expérience, contempler une expérience comme dans un appareil à effet stéréoscopique ou avec un verre qui réduit. [...] Quelle que soit la façon de peindre un grand tableau, on est à l'intérieur. » M. Rothko (1951), cité in Dore Ashton, *Mark Rothko, œuvres sur papiers*, (1984), Paris, Adam Biro, 1993. p. 34. On constate néanmoins que « *dans ses petits tableaux et les œuvres sur papier des années trente, les figures prennent des proportions gigantesques, engoncées entre les murs exigus de leurs intérieurs urbains. Semblablement, les formes des œuvres sur papier de 1950 à 1968 remplissent tout leur espace étroit, dominant la composition. Goldwater rapportait qu'en dépit du petit format des œuvres sur papier, Rothko « les voyait tout aussi vaste, à la fois en puissance et en acte, et dans les discussions à leur sujet il revenait constamment à la question de leur taille implicite* ». (Ibid. p. 36) « Les peintures n'ont pas de taille — elles ont précisément la taille qui convient à l'idée. » (Rothko cité in Ibid. p. 36)

115 Dans les années 90, dans une salle de réunion de l'ARD (Agence Régionale de Développement organisme émanant du Conseil Régional) à Rouen, une reproduction très agrandie (environ 250 x 150 cm) d'une minuscule aquarelle de Turner représentant la ville est exposée comme décoration mais aussi on s'en doute comme signe identitaire. Pour ce qui nous concerne, il est à noter ici que ce changement très important de dimension n'affecte en rien l'œuvre. Elle reste intacte, avec un pouvoir d'évocation du paysage aussi important, et le manque de détail n'apparaît pas

3.5 LE CADRE DU PAYSAGE : SON « CADRE PROPRE ».

Poser la question de la place et de la position du peintre dans la peinture, mais à partir d'une position réelle dans l'espace, c'est bien sûr aussi poser la question des limites du monde du peintre, et surtout la manière dont il va transcrire ces limites dans l'œuvre.

À la première question il n'y a de réponse que cas par cas, ou peut-être plutôt une seule qui renvoie à l'annexion du monde par le peintre au moment de la peinture. La seconde invite à réfléchir sur le cadre de la peinture et suggère plusieurs voies différentes pour approcher le problème.

Le cadre dans la peinture a toujours été un problème difficile à résoudre pour chaque peintre, pour chaque peinture. Si la peinture est une reproduction fidèle du monde, il n'y a pas de raison d'établir un cadre à ce monde imité, de la même manière qu'il n'existe objectivement pas de limite du monde mais seulement des horizons, et qu'au contraire il y a une continuité spatiale et temporelle de l'univers d'horizon en horizon.

D'où vient l'unité du monde ? Le simple découpage peut-il encore la garantir ou le cadre doit-il devenir horizon ?

Mais comment puis-je avoir l'expérience du monde comme d'un individu existant en acte, puisque aucune des vues perspectives que j'en prends ne l'épuise, que les horizons sont toujours ouverts, et que d'autre part, aucun savoir, même scientifique, ne nous donne la formule invariable d'une facies totius universi ? [...] Pourtant il y a quelque chose et non pas rien. [...] la croyance à la chose et au monde ne peut signifier que la présomption d'une synthèse achevée, — et cependant cet achèvement est rendu impossible par la nature même des natures à relier, puisque chacune d'elles renvoie indéfiniment par ses horizons à d'autres perspectives. Il y a en effet, contradiction, tant que nous opérons dans l'être, mais la contradiction cesse ou plutôt elle se généralise, elle se relie aux conditions dernières de notre expérience, elle se confond avec la possibilité de vivre et de penser, si nous opérons dans le temps, et si nous réussissons à comprendre le temps comme la mesure de l'être. La synthèse d'horizons est essentiellement temporelle, c'est à dire qu'elle n'est pas assujettie au

comme un défaut. Peut-être est-ce là non une preuve, mais un signe de ce que la miniaturisation est à l'œuvre dans ce travail mais encore qu'elle permet de comprendre la « *grandeur de manière* » à laquelle Burke opposait la « *grandeur de taille* » (chap. II note 108)

temps, elle ne le subit pas, elle n'a pas à le surmonter, mais elle se confond avec le mouvement même par lequel le temps passe. Par mon champ perceptif avec ses horizons spatiaux, je suis présent à mon entourage, je coexiste avec tous les autres paysages qui s'étendent au-delà, et toutes ces perspectives forment ensemble une seule vague temporelle, un instant du monde ; par mon champ perceptif avec ses horizons temporels, je suis présent à mon présent, à tout le passé qui m'a précédé et à un avenir. Et en même temps cette ubiquité n'est pas effective, elle n'est manifestement qu'intentionnelle. Le paysage que j'ai sous les yeux peut bien m'annoncer la figure de celui qui est caché derrière la colline, il ne le fait que dans un certain degré d'indétermination ...¹¹⁶

Si la peinture reflète le monde, la fragmentation de celui-ci par le choix du peintre de tel ou tel motif change sa nature, provoque l'extraordinaire multiplicité des visions du monde que l'on connaît en peinture, et n'est plus de ce fait l'imitation du monde préexistant puisqu'à un monde devrait correspondre une et une seule imitation qui serait alors parfaite. Le cadre devient bien un horizon, ou des horizons qui sont ceux, culturels et psychologiques du peintre, plus que ceux, réels, de l'espace concret.

Si au contraire, et il semble donc bien que ce soit le cas, la peinture de paysage est une invention du monde, alors se pose la question de savoir comment, où et quand, on découpe dans le réel pour constituer le tableau ? Comment assemble-t-on des pièces éparses de l'expérience du peintre pour constituer, dans l'instant, en une saisie immédiate, le sens de la toile, puisque, dès lors, la peinture de paysage ressortit tout autant à « l'intérieur » qu'à « l'extérieur » du peintre.

Pierre Kaufmann nous invite à penser le monde en prenant appui sur la distinction possible entre la réalité perceptible et une réalité sous-jacente à l'ordre perçu.

... S'il est vrai que nous nous établissons par notre organisme moteur au niveau de l'espace perceptif, le rêve nous atteste que la possibilité demeure latente en nous d'une reconversion de cette perception au niveau oculaire où nous nous éprouvons radicalement désinsérés de l'espace de réalité. Nous comprendrions ainsi que l'une de ces organisations latentes qui sont sous-jacentes à l'organisation perceptive puisse s'encadrer dans l'organisation perceptive elle-même. Le « petit monde » qui se donne au regard nous signifiera donc

116 Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie...*, Op. Cit. p. 381-382.

précisément ce qui est absent du « grand monde » de la réalité, — et telle est précisément la situation de l'œuvre d'art. ¹¹⁷

En commentant Merleau-Ponty, P. Kaufmann développe l'idée que « *le cadre d'espace se constitue en vibrant* », à chaque fois, sous la pression renouvelée de la vision du spectateur. En s'établissant comme « *petit monde* » l'œuvre désigne le « *grand monde* » de la réalité, absent du tableau : l'autre de l'œuvre. Le cadre de la peinture est une donnée de l'expérience du peintre mais aussi du spectateur puisqu'il est horizon et pas seulement limite, il s'établit donc en étant expérimenté et « *Les choses ne sont pas séparables de leur cadre, elles l'établissent* » (Kaufmann p. 326).

On comprend bien maintenant que j'ai besoin d'inventer ici l'idée d'un « cadre propre » de la saisie du monde de façon à exprimer l'appartenance de la peinture aux deux mondes simultanés du peintre : un monde extérieur et local, son environnement ; un monde intérieur et universel, son paysage. Ce nouveau cadre, issu de la perception à la fois intérieure et extérieure au peintre (le « *champ perceptif avec ses horizons spatiaux* » simultanés au « *champ perceptif avec ses horizons temporels* » de M. Merleau-Ponty) établit le monde en même temps qu'il s'établit lui-même, dans l'acte initial qui décide puis dans l'action de la peinture qui se fait : dans le trajet de l'œil du peintre à sa main.

Quelle articulation conceptuelle existe-t-il entre ce « cadre propre » qui instaure le « *petit monde* » de l'œuvre par le mouvement de la vision, et le cadre matériel de la toile du paysage ?

Ce « cadre propre », en tant qu'il se rapporte à la réalité absolue de l'espace qui m'est inconnue et même inaccessible, et que je ne peux que supposer par rapport à moi, viendra s'incarner dans la surface de la toile. Il se superposera au cadre matériel du tableau qui définit, quant à lui, le choix que le peintre fait de restituer telle ou telle partie du monde dans sa vision, avec tel support, telles dimensions, telles proportions, etc., dans une multitude de choix qui sont aussi partie intégrante de l'œuvre.

Si le « cadre propre » décrit en quelque sorte l'absence du monde – par une sorte de vision en négatif – c'est le peintre qui va s'exprimer lui-même dans l'œuvre, et le « *petit monde* » se distinguera du « *grand* » par la trace de l'activité physique qu'il laissera sur la toile et qui deviendra ainsi l'idée du peintre rendue visible et partageable. Ainsi le « cadre propre »

117 Pierre Kaufmann. Op. Cit. p. 326-327.

désignant l'expression de l'absence et le cadre matériel de l'œuvre montrant le choix du peintre, ne seraient que les deux versants d'un même objet qui se constitue comme ambivalent : l'œuvre. Elle devient alors un objet autonome par la volonté du sujet de couper dans le monde physique un motif à représenter, et néanmoins en réseau avec le monde puisque désignant l'absence.

Quand vous aurez reçu le vôtre, je vous supplie, si vous le trouvez bon, de l'orner d'un peu de corniche, car il en a besoin afin que, en le considérant en toutes ses parties, les rayons de l'œil soient retenus et non point épars au-dehors en recevant les espèces des autres objets voisins qui venant pêle-mêle avec les choses dépeintes les confondent. ¹¹⁸

Le cadre est ici nécessaire au tableau, il est la rupture qui empêche la contamination par le réel de la chose peinte. L'accord de la chose peinte au réel ne se fait que dans le spectateur. C'est lui qui peut établir le lien entre eux deux par la lecture qu'il fait du tableau et dont l'injonction lui est faite par le peintre lui-même : « *Lisez l'histoire et le tableau, afin de connaître si chaque chose est appropriée au sujet.* » (Poussin cité par Marin Ibid. p. 41). « *le cadre marque donc la possibilité d'accession au regard, de l'objet comme objet lisible.* » (L. Marin Ibid. p. 45)

La confusion du « cadre propre » et du cadre matériel, ou plutôt la confusion des rôles attribués à chacun est aujourd'hui fréquente. La monumentalité des peintures est une entrée pour regarder la relation au réel. À la fin du XIX^e siècle, les grandes « machines » historiques des Salons proposaient un regard qui se voulait le plus réaliste possible sur la réalité. La grandeur nature ¹¹⁹, devenait de fait une obligation tant la littéralité du propos était grande. Le cadre de la peinture devenait une simple découpe dans le réel, quoique celui-ci fût, le plus souvent, reconstruit en atelier. Sortir la peinture en plein air a impliqué une réduction des formats (pour la plupart des peintres). Aujourd'hui que la peinture est revenue à l'intérieur et que le peintre n'est plus contraint à la figuration, on pourrait penser que la monumentalité des toiles est une tentation pour

¹¹⁸ Lettre de Nicolas Poussin à Chantelou (1639) écrite lors de l'envoi de *La manne*. Cité par Louis Marin in *Détruire la peinture*, Op. Cit. p. 45.

¹¹⁹ On pourrait faire à ce propos une vérification des dimensions des objets représentés dans ces toiles. Il est possible en effet que la grandeur nature soit vouée à représenter le réel au plus près de ce qu'il donne à voir dans l'espace concret mais que, peut être, en certains cas, le dépassement de la grandeur nature : le juste un peu plus grand que nature, soit utilisé afin de monumentaliser l'œuvre au-delà d'une simple imitation du réel

donner une illusion d'un autre ordre sur le monde infini du peintre qui peut s'affranchir de la réalité. Or, comme le montre Mark Rothko déjà cité, ou Tal-Coat, ou Joan Mitchell, dans l'alternance de très grandes peintures et de petits pastels ou dessins, montrés au même titre que les grandes œuvres qui seules pourraient paraître achevées, la corrélation n'est pas toujours positive entre format et intention. De Poussin déjà on disait qu'il peignait dans de petits formats. Félibien écrit de lui :

Il trouvait dans des tableaux d'une médiocre grandeur, un champ assez vaste pour faire paraître son savoir » et à propos de La peste à Ashdod, « Cela lui donna l'occasion de renfermer son pinceau dans des bornes un peu étroites, mais qui lui donnaient cependant assez de lieu pour lui faire paraître ses nobles conceptions et pour établir dans de petits espaces, de grandes et savantes dispositions. ¹²⁰

Le cadre matériel trop étroit de la peinture ne nuit pas nécessairement au propos du peintre et à la grandeur qu'il veut lui donner, à l'inverse le gigantisme n'est pas une garantie de grandeur. Ce n'est pas ce cadre matériel qui importe mais celui des horizons que le peintre porte et met en lumière dans sa peinture.

3.5.1 LE CADRE NON FIGURÉ DE LA PEINTURE CONTEMPORAINE.

En marge du thème, on peut noter que la disparition de la figuration a sans doute entraîné pour partie la disparition du cadre physique de la peinture. Dans la mesure où le réel n'était plus imité, le risque de la contamination et de la confusion devenait moindre. Le peintre n'a plus la contrainte de différencier sa peinture, son regard, de la réalité. Son seul but est de dire sa relation au monde. Chaque objet de l'art peut gagner son autonomie en dehors de sa référence au réel et le paysage ainsi disparaître dans la plus grande des variétés : dans l'immense forêt des interprétations possibles du monde peint par ceux qui regardent, de la même manière que pour le jardin, le visiteur devient acteur lorsque l'espace n'est pas totalement contraint dans son discours et dans sa forme même.

En peinture, la disparition du cadre n'était en effet qu'illusoire puisque le cadre physique n'est que le reflet ou le moyen matériel du « cadre propre ». Mark Rothko disait qu'il ne voulait pas de cadre autour de ses œuvres sur papier, et pour cela les faisait monter sur des panneaux de bois

¹²⁰ Cité par Louis Marin, Ibid. p. 46.

afin de pouvoir les accrocher. Mais alors la tranche du panneau était peinte sur les indications du peintre par l'« encadreur ».

*Dans les toiles tout comme dans les œuvres sur papier, ces bords peints ont pour finalité de faire insensiblement passer l'œil du spectateur hors du champ de couleur.*¹²¹

À la fin de sa vie le même Rothko conservera le bord blanc éclatant du papier après qu'il ait enlevé le cache qui le fixait au chevalet lors de la réalisation. (Fig. 3.23)

*Cette bordure blanche introduit des ambiguïtés dans l'espace de l'image. Agissant comme un cadre ou une fenêtre, elle rehausse les deux formes et permet au spectateur de plonger son regard loin dans la peinture, par-delà la ligne d'horizon. Pourtant la bordure blanche fait aussi ressortir la surface plate du papier en repoussant toutes les formes à l'intérieur du plan.*¹²²

Ce travail sur la profondeur du plan dans la peinture non figurative sera commun à beaucoup de peintres. Rothko, dans ses dernières toiles comme par exemple *Sans titre, 1970 153 x 145 cm* (Fig. 3.24), montre le travail effectué sur le bord de la peinture qui suggère le cadre, la fin du monde peint, avec une manifeste volonté d'arrêter la forme rouge dans un espace donné par ce cadre sans pour autant que celui-ci ne devienne une limite nette. Ainsi, c'est le plan de la peinture qui est exalté dans le contraste qu'il fait apparaître avec le monde réel tout en refusant la césure traditionnelle de l'espace représenté par rapport à l'espace réel. La mise à distance du spectateur peut alors se faire sans néanmoins l'exclure du monde peint.

*Ce procédé [le cadre intérieur peint] créait, pour les deux artistes [Rothko et Giacometti dans ses peintures], à la fois une clôture et un seuil qui servaient à fixer spatialement l'image et à la mettre à distance par rapport à l'observateur.*¹²³

La même suggestion du cadre sur le bord de la peinture apparaît dans le travail de Joan Mitchell, très tôt, dès le milieu des années cinquante, avec

¹²¹ in Mark Rothko, Op. Cit. p. 43.

¹²² Ibid. p. 51.

¹²³ Jeffrey Weiss, Op. Cit. p. 73. À la fin du volume, dans un entretien avec Robert Ryman, le même thème du cadre et du rapport de l'œuvre à son environnement et à la perception du spectateur est abordé. p. 239 sqq.

la dispersion du motif en une continuité centrifuge qui tend vers le blanc de la toile en arrivant au bord. (Fig. 3.25). Plus tard (1990), et le motif choisi y aidera : « *Champs* », le travail portera essentiellement sur cette appartenance simultanée et paradoxale de la peinture et de son cadre à un plan représenté, à une profondeur suggérée qui construit l'espace sans perspective, et à un réel avec lequel il faut aménager la transition, la césure étant devenue impossible puisque la peinture est constitutive de la relation du sujet peintre avec le monde. (Fig. 3.26 a et b) La peinture non figurative pourra alors re-devenir paysage, après une « expérience » donnée au spectateur proche de celle d'un espace, par la recherche sur la « profondeur » de la peinture.

Mais pour cela un fil au moins doit être donné, fil d'Ariane, fil de vie, et non fil d'Atropos, fil de mort. L'hétérogénéité du monde doit être conservée, l'impureté des langages aussi. Ces deux thèmes déjà entrevus reviennent ici pour conforter l'hypothèse que le monde peint est lisible au-delà du motif. Le titre, le rôle de la légende abordé au chapitre II apparaît de nouveau, est peut-être ce fil. Nommer la chose c'est la faire exister non pas pour soi mais pour l'autre, pour que l'échange soit possible. Et le mot devient l'élément hétérogène, un intrus dans le système de la peinture qui pourtant est nécessaire.

Comme chez Mondrian, jamais le réel n'est plus réel, jamais l'arbre n'est plus arbre que lorsqu'il est décomposé – fragmenté à l'extrême du déchiffrable – et jamais il n'est plus présent que lorsqu'il semble s'absenter. Donner un titre au tableau revient dès lors à ressusciter, comme la rose de Paracelse, la chose en la nommant. ¹²⁴

3.6 LA RELATION DU PAYSAGE PEINT AU PAYSAGE IN SITU.

Quel rôle reste-t-il pour la peinture de paysage aujourd'hui ?

La peinture de paysage est aujourd'hui plutôt une composante de la recherche sur le sujet humain en tant qu'il est un acteur du monde et le travail *stricto sensu* sur la représentation de l'espace concret a quasiment disparu de la préoccupation du monde pictural. La peinture, disqualifiée comme média à projeter le monde par le regard imprégné de pittoresque que nous portons sur elle, ne pourrait plus alors s'intéresser qu'au sujet lui-même ?

¹²⁴ Michel Waldberg à propos de la peinture de J. Mitchell in Joan Mitchell, Paris, Éditions de la différence, 1992. p. 53.

Pour autant, la relation que notre société entretient avec le paysage est en train de se modifier en se complexifiant. L'existence de dimensions représentationnelles et sociétales, en un mot relatives, du paysage est maintenant pratiquement admise par tous. Comment, dans ce contexte qui distingue le paysage de l'environnement, imaginer que la peinture n'ait plus rien à dire du paysage, elle qui justement, on vient de le voir, est en prise directe avec le sujet peintre donc en même temps avec le monde ? L'adhésion à la thèse du paysage-relation (objet culturel construit par le regard à partir d'un donné de nature autonome, un objet qui apparaît alors comme une condition de possibilité du partage du monde), qui s'oppose à celle d'un paysage-données-objectives (objet naturel dominé par le regard et que je peux décrire en dehors de toute subjectivité, comme s'il existait une vérité ultime du paysage qui ne relèverait que de la manière dont l'espace concret est constitué), permet-elle à la peinture de retrouver son rôle de projet démonstratif sur l'espace ? Le paysage peint a toujours procédé d'un regard, mais, en retour, il a toujours été à l'origine d'un regard sur l'espace, et à ce titre il devient bien un projet : une anticipation.

La peinture de paysage, soi-disant disqualifiée pour dire le monde qui nous est extérieur, ne peut être regardée de cette façon que si on la considère comme un outil d'enregistrement du réel, si l'on est incapable de voir le sujet dans le monde. Il est donc maintenant assez clair que cette défense est un combat d'arrière-garde puisque le paysage est le monde donné par le point de vue et pas le monde observé. Ce projet de la peinture de paysage, en dehors de toute contrainte programmatique, doit être démonstratif du regard porté. Il doit prendre position sur le monde et la peinture être, à l'autre bout de la chaîne de perceptions qui la constitue, au lieu même du spectateur, un déclencheur du sentiment, une origine même du regard sur le monde transformé.

Le problème de la peinture de paysage aujourd'hui pourrait se résumer en quelques mots contradictoires : comment retrouver dans l'expression individuelle de la globalité, une certaine universalité du particulier ? Ou bien, comment l'anecdote qui est le prétexte de la peinture peut-elle devenir universelle par le travail d'un artiste médiateur qui en propose une représentation qui la transfigure ? (Voir Le Rouge et B. Lassus au chapitre II).

L'expression individuelle de cette globalité est bien ce projet insensé du peintre qui cherche à dire, en étant hors du monde, depuis sa subjectivité une totalité instantanée de ce monde. Quant à l'universalité du particulier il me semble que c'est bien le lien qui est à établir entre la

désignation d'un moment universel (dans l'instant de la vision), et l'application à un objet particulier, un lieu particulier (l'autonomie, la durée et la narration de l'œuvre).

À partir de ce point on peut rejoindre assez simplement la préoccupation du jardin, mais aussi de l'aménagement en général. La question peut en effet se poser dans des termes analogues. Quelle part la résolution technique de problèmes laisse-t-elle à l'imagination ? Il est bien question ici du même rapport de l'appréhension individuelle du monde tel qu'il apparaît au paysagiste, et non pas tel qu'il est en lui-même, à la compréhension de ce même monde ; pour en faire une donnée collective, appliquée à une commande extérieure à lui-même. Le problème de la saisie individuelle du monde, saisie instantanée et poétique, qui doit passer de ce niveau à celui de la société ou du groupe pour lequel on intervient, reste entier tant dans la peinture que dans l'aménagement.

L'art du jardin, qui est évidemment lié à l'histoire de l'art plus généralement, ne pouvait pas néanmoins prévoir des développements de l'intervention artistique *in situ* comme ceux que nous avons vu pendant la deuxième moitié du XX^e siècle.

3.7 PASSAGE.

L'expérience de l'espace par un sujet individuel s'est faite alternativement à l'extérieur et à l'intérieur de l'atelier depuis la fin du XVI^e siècle. Mais le peintre quant à lui est resté à la fois dans et hors du monde. Le rapport physique du peintre avec l'espace n'a jamais été remis en cause. Ce sont les modalités de ce rapport qui ont changé au cours du temps. Mais la transmission de l'« idée » de cette expérience de l'espace au spectateur de la peinture est d'une toute autre difficulté. Cette transmission n'existe en fait que comme un second degré qui n'est pas fait pour être littéral, mais comme un commencement, un déclencheur, qui permet la constitution d'une expérience individuelle pour chacun.

L'artiste, en ce sens, est un révélateur potentiel pour celui qui veut bien, un moment, se laisser entraîner dans son monde. Il n'est plus un demiurge plus ou moins autoritaire qui montre le monde ou la vérité de ce monde.

La tactilité du paysage que je me proposais de chercher du côté du peintre et du spectateur en commençant ce chapitre ne semble plus poser de problème du point de vue de la réalisation puisque le paysage est à la

fois le peintre, son regard et le réel assemblé en un moment de synthèse immédiate qui pourra se développer comme œuvre impure prête à l'échange.

Du point de vue de la réception des œuvres, il faudra encore montrer comment le passage de cette « idée » de l'expérience de l'artiste, à l'expérience du spectateur s'est réalisé à travers des médias autres que la peinture.

Est-ce dans l'élaboration de nouveaux rapports à l'espace concret que tentent de constituer les nouvelles formes artistiques dont le présupposé principal est l'exploration physique du monde, que la tactilité du paysage pourra être retrouvée ou inventée, ou encore, que l'indispensable rapport physique du sujet à l'espace pourra se manifester comme une composante universelle de cette particularité de l'appréhension du monde qu'on appelle paysage ?

Les deux chapitres suivants vont explorer deux moments particuliers, contemporains, du rapport de notre société occidentale au monde naturel et au monde figuré par l'art du paysage et l'art du jardin.

C'est un retour plus classique à une posture de professionnel que j'adopterai donc en ce nouveau lieu de la recherche.

4 L'ART ET LE PAYSAGE : Quel objet pour le paysagiste ?

Aucun doute, assurément, sur le fait que nous voyons la nature à travers les yeux du peintre.

– Uniquement dans le cas où l'on se satisfait du rôle de copiste. Mais regarde là-bas ! Wallis saisit Mérédith par le bras et lui fit traverser le square. « Vois-tu comment la lumière bleuit lorsqu'elle est filtrée par les feuilles ? Personne n'a encore reproduit cet effet en peinture. Exprime-le dans un poème, Georges, et il t'appartiendra.

Peter Ackroyd
Chatterton – p. 191

Je déteste jouer les rabat-joie, maître, mais toutes ces histoires de beauté, c'est du boniment. Je veux dire qu'est ce qu'on s'en fout qu'un coin soit beau ou moche ? Du moment qu'il a des gens dedans, ça doit être intéressant. Ôtez les gens, et qu'est ce qui reste ? Du vide, voilà tout. Et le vide, le seul effet que ça me fait, c'est que ma tension baisse et que j'ai la paupière lourde.

Paul Auster
Mr Vertigo

4.1 THÈME ET LIMITES.

Dans ce chapitre qui cherchera, après l'exploration de deux cas particuliers du paysage, à « embrayer » sur une réalité contemporaine de la pratique paysagère, ce sont de nouveau les rapports de l'expérience de l'espace à la production de représentations qui seront étudiés, mais du point de vue du paysagiste cette fois, et encore dans une position singulière : celle d'un « paysagiste-artiste ». C'est dire que le rapport sera toujours tendu dialectiquement entre expérience individuelle, position plus ou moins institutionnellement reconnue de créateur et relations multiformes à d'autres individus ou groupes sociaux.

Afin d'explicitier mes prises de position sur les transformations de la pratique du paysage auxquelles nous assistons depuis quelques années, il sera question ici d'un certain nombre de réalisations qui seront observées en tant que résultats de démarches alimentées par une réflexion sur le sens et qui, à ce titre, pourront être critiquées comme expression d'un projet sur l'espace qui dépasse le lieu même de leur réalisation. Ce n'est donc pas tant les réalisations elles-mêmes qui seront regardées que leurs relations aux discours qui les contiennent.

Il va de soi, après ce préambule, que les projets qui seront pris comme exemple, ou contre-exemple de tel ou tel point de vue, ne pourront être que ceux qui auront fait l'objet de publications par leurs auteurs ou la critique.

De fait, un large pan de la médiocrité de nos espaces quotidiens ne sera pas vu puisque, produit sans discours conceptuel. Au regard de ce que nous connaissons tous de ces espaces dont la seule qualité est d'être verts

(et je ne pense pas seulement à des espaces d'accompagnement de constructions des années 50 et 60 ; on ose à peine parler d'espaces publics), certaines positions critiques pourront sembler sévères ou injustes en ce qu'elles toucheront des réalisations reconnues pour leurs qualités, qu'elles soient spatiales, techniques, plastiques, sociales, etc. En d'autres termes, ce ne sont pas les qualités de composition, de réalisation ou d'usage qui seront discutées mais le rapport introduit par l'auteur ou la critique entre pratique et discours, et donc de fait entre expérience et représentation ; rapport dont il me semble que l'on ne tient pas assez compte lors de la conception, de la réalisation ou de la critique des espaces que nous fréquentons chaque jour, comme si, justement, leur « vertitude » suffisait à les rendre à la fois beaux et signifiants.

4.2 DES PARALLÈLES QUI SE CROISENT : L'ART ET L'ARCHITECTURE

Contrairement au monde des paysagistes qui ne dispose que de tribunes confidentielles pour montrer, expliquer et critiquer les productions des professionnels,¹ le monde de l'architecture dispose d'une plus grande diversité de publications qui s'attachent à mettre en évidence ses différentes tendances, même s'il faut recourir à des publications étrangères pour avoir une idée un peu large de ce qui se passe dans la profession. C'est pourquoi une longue introduction est proposée ici pour exposer les

¹ Les revues consacrées au travail des paysagistes sont assez peu nombreuses. On peut citer, en France, « Les Carnets du Paysage », revue très orientée vers l'articulation de la pratique et de l'enseignement de l'École Nationale Supérieure du Paysage de Versailles, Les cahiers du paysage de l'école de Blois, « Pages Paysage », dont le numéro annuel, qui n'est pas paru depuis longtemps, se propose de donner la parole à des professionnels, des artistes ou des universitaires pour évoquer leurs questionnements à propos du paysage, du jardin ou de l'espace public, « Polia », revue d'art des jardins qui a cessé de paraître en 2012 après un numéro 10 en 2008. On trouve ensuite quelques numéros spéciaux de revues d'architecture, Architecture d'Aujourd'hui, AMC Le Moniteur, ou des rubriques plus ou moins régulières mais qui ne portent à chaque fois que sur quelques réalisations. Quelques revues plus universitaires et moins attachées à la relation au monde des professionnels produisent parfois un numéro spécial : « Critique », « L'espace géographique », les recueils des éditions Ousia, « Les annales de la recherche urbaine », etc. Sans faire un panorama complet de l'Europe des publications, on constate à peu près la même pauvreté un peu partout.

Des revues en ligne sont apparues depuis qu'internet est devenu un média généralisé : « Projets de paysage », « Openfield », etc.

L'énumération pourrait laisser penser qu'il existe finalement un nombre important de publications, mais pour un domaine dont on parle quotidiennement et qui intéresse de près ou de loin chacun d'entre nous, c'est assez peu.

Au plan historique ou théorique, on peut cependant noter l'effort important fait par les éditions Actes Sud pour publier de nombreux textes anciens ou modernes à propos du paysage et du jardin, mais nous sommes alors dans le monde des livres et non plus dans l'idée que des tribunes régulières pourraient porter le débat devant le grand public.

Toutes ces publications sont assez confidentielles.

relations d'objet qu'entretiennent les bâtiments et les arts avant d'en venir au monde des paysagistes.

Dans un article de 1992, François Chaslin² fait le constat des modifications qui s'opèrent dans la relation du monde de l'architecture à celui de l'art et de la réduction de la distance qui les sépare, de la même manière que dans les années vingt et trente, durant l'existence du *mouvement moderne* en architecture, alors qu'un rapprochement analogue s'était produit³. F. Chaslin s'interroge sur les parentés qui s'établissent entre ces deux mondes et souligne la « *relation ambiguë entre le naturel et l'artefact* » (p. 50) que les artistes peuvent mettre en œuvre sans que la fonctionnalité de l'objet ne vienne troubler leur travail. L'auteur décèle bien le problème du passage de l'art à l'architecture quand il note que les œuvres minimalistes :

[...] courent le risque de se faire terriblement triviales et lourdes (sinon de sens, du moins de matérialité) lorsque d'aventure elles deviennent architecture (ainsi pour les folies de pierre noire récemment construites en lisière du parc Citroën par les architectes Viguier et Jodry). Ce sont là des œuvres qui souffrent aussi de devoir, pour plaire et devenir plus parlantes, s'affranchir de leur laconisme habituel et recourir à une mythologie supplémentaire qui, en art, serait probablement tenue pour superfétatoire (ainsi de l'imaginaire portuaire et industriel d'une part, agit-prop d'autre part, déployé dans les folies, rouges cette fois, de Bernard Tschumi à La Villette, et qui vient enrichir, ou plutôt peut-être en parasiter le caractère purement sériel). (p. 57). (Fig. 4.1 a à d)

4.2.1 L'ŒUVRE ET L'OBJET EN ARCHITECTURE

L'hésitation de l'architecte entre sculpture et architecture, notée par F. Chaslin dans cet article, donne à voir un rapprochement qui ne tient plus compte des spécificités de chacune des disciplines. La limite du rapprochement serait le moment où l'architecture n'aurait plus de fonction, plus d'échelle, ne serait plus qu'un objet autonome, fermé en lui-même,

² François Chaslin, *Architectes en désir des arts*, in Les cahiers du musée national d'art moderne, Paris, Centre Georges Pompidou, N° 39, Printemps 1992. p. 44 à 59.

³ C'est du moins la thèse soutenue par Marco Tabet dans *La terrifiante beauté de la beauté, Naturalisme et abstraction dans l'architecture de Jean Nouvel et Rem Koolhaas*, Paris, Sens & Tonka éditeurs. 1996. L'auteur cherche à montrer les parentés qu'il y a entre le *mouvement moderne* en architecture et la période architecturale française des années quatre-vingt en opposant naturalisme et abstraction. Avant-propos puis p. 16 sqq.

crystallin, mais qui aurait également perdu la profondeur contemplative et critique de certaines œuvres minimalistes ou conceptuelles dont il s'inspire. Dominique Perrault par exemple, propose de la même manière des maquettes-sculptures et des bâtiments (Chaslin p. 58 et 59). En mêlant taille et échelle il tente une transposition littérale de l'objet au bâtiment. Au-delà de l'histoire propre de l'architecture – dans le mouvement moderne notamment, mais aussi dans la période pré-révolutionnaire de la fin du XVIII^e siècle⁴ – qui fournit des thématiques de formalisation épurée, c'est sans doute aussi là, dans cette dimension d'imitation du minimalisme, qu'il faut chercher l'origine des constructions récentes qui se rapprochent d'une forme cristalline, pure et transparente. Cette tendance à la consécration de l'objet comme œuvre, emprunt d'une pureté que le quotidien ne peut pas altérer a atteint des sommets dans les années quatre-vingt avec le travail de *designers* qui sont passés à l'architecture. Ce n'est pas le lieu ici de porter un jugement sur ces productions architecturales, mais on peut néanmoins questionner les intentions qui s'expriment dans ces projets ou réalisations et constater la confusion entre objet et bâtiment. Leonardo Sciascia, sur un mode poétique pour faire la même distinction et valoriser le versant créateur de l'architecture, préférerait dire : « [...] il ouvrit le portail et fit signe à la voiture d'emprunter l'allée jusqu'à la villa qui, au fond d'une perspective d'arbres, apparaissait dans tout son enchantement, son chant (« quand une construction chante, c'est de l'architecture »).⁵ La persistance de l'analogie avec la musique est assez remarquable chez beaucoup d'écrivains et l'on peut également lire sous la plume de Jim Crace dans un genre plus caustique :

« Victor ne s'intéressait ni aux plans ni aux formes. Il n'évaluait les bâtiments qu'en fonction des mots utilisés pour les promouvoir. Il avait entendu dire – et raffolait de la formule, en dépit de son extravagance – que l'architecture était « une forme de musique figée dans l'espace ». Il jugeait du ton et du rythme des plans à la façon dont les architectes chantaient leurs propositions, au baratin qu'ils employaient. Une fois décidé, il autoriserait des directeurs, des

⁴ La convergence des thèmes abordés par l'architecture dans ces deux périodes – autonomie de l'objet, préoccupation plastique de l'apparence de l'objet architectural, relation de la forme au sens, etc. – a été décrite dans le catalogue *De Ledoux à Le Corbusier : les origines de l'architecture moderne*, Arc-et-Senans, Fondation C.N. Ledoux, 1987. Dans Emil Kaufmann, *Trois architectes révolutionnaires Boullée Ledoux Lequeu*, (1952) Paris, SADG éd., 1978 on trouve plus précisément la description du travail de simplification des formes architecturales, notamment chez E. L. Boullée, et des intentions qui président à ce mouvement. p. 98 sqq.

⁵ Leonardo Sciascia, *Le chevalier et la mort*, traduit de l'italien par Michel Orcel et Mario Fusco. Paris, Fayard, 1989. Coll. Le livre de poche biblio. p. 19.

*promoteurs financiers, des ingénieurs du développement, des comptables à sa solde, à passer commande. »*⁶

Ces bâtiments donnent-ils un supplément de sens, l'expression d'une idée qui les ancre dans leur époque et leur lieu et qui leur fasse dépasser l'apparence, le seul sens de la forme ?

Philippe Starck explique par exemple que « Nani-nani, en japonais, c'est « *qu'est ce que c'est que ça ?* », c'est l'innommable [...] C'est en effet un objet qui peut mesurer dix centimètres de haut, comme la maquette, ou cent mètres ». ⁷ (Fig. 4.2) Et quant à savoir pour qui sont conçus puis réalisés ces objets, dans quelle ville ils sont installés et dans quel type de réseaux sociaux et d'usage il sont inscrits, l'auteur, à qui l'on demande à propos de la construction de la brasserie de la compagnie Asahi Beer à Tokyo, (Fig. 4.3) « *si le fait de construire au Japon implique un autre regard, une autre attitude face aux différences de culture, celui-ci prétend « qu'il travaille pour les mêmes familles culturelles tout autour de la terre », et qu'il n'a donc pas besoin d'adapter ses projets aux coutumes locales* ». ⁸ À propos de Tokyo et de Nani-nani, Ph. Starck prend des positions nettement artistiques, mais celles d'un art total qui n'a pas besoin de relation avec un contexte autre que celui de son champ propre. La ville devient alors « *une espèce de paysage fait de symboles, un jeu d'échecs où chaque immeuble soit une pièce du jeu, réponde aux autres et crée une tension, où chaque coin de rue soit une émotion.* » (AA N° 270 p. 78). Certes, on ne peut que souscrire à ce souhait poétique de produire des émotions à chaque coin de rue pour l'habitant ou le visiteur, mais la ville ne peut-elle être qu'une collection de bâtiments juxtaposés, simplement articulés par leurs formes, leurs relations plastiques, et ce jeu d'échec produira-t-il un paysage ?

Les bâtiments ainsi traités ne deviennent-ils pas des objets ?

4.2.1.1 Les échelles du bâtiment.

L'exemple de Nani-nani est intéressant à plus d'un titre. La maquette du bâtiment est présentée comme « *une sorte de presse-papiers en aluminium moulé...* » (AA N° 270 p. 78). Dans un numéro précédent (AA N° 260 déc. 1988, p. 83), le dessin du mois était consacré à ce travail. L'objet a bien été conçu pour être un bâtiment, on y voit les plans, la coupe et les façades, mais sa représentation en volume, par le choix de la présentation en métal,

⁶ Jim Crace, *Arcadia*, Paris, Albin Michel, 1993. p. 220.

⁷ Philippe Starck cité dans *Architecture d'Aujourd'hui*. N° 270, Sept 1990. p. 78

⁸ Ibid. p. 188.

monobloc, fermée, uniforme dans sa texture et lisse et brillante comme un objet chirurgical, renvoie inexorablement le bâtiment vers l'objet. Autonome comme une sculpture présentée dans un écrin (AA N° 270), la maquette a si peu à voir avec un bâtiment qu'elle n'a pas à être située et qu'elle peut se promener dans une valise protectrice. Le bâtiment, à sa suite, s'installera comme un objet qui n'a pas à établir de relation avec ce qui l'entoure. Il n'aura qu'à prendre sa place en repoussant ce qui l'entoure.

L'immeuble est incliné vers l'avant et surplombe le terrain d'à côté. C'est un vrai prédateur, l'immeuble : je vole le volume de l'autre ; je ne sais pas s'il y a un immeuble dans le monde qui a eu le culot de piquer l'air de l'autre. ⁹

Objet fermé qui sature sa parcelle et se conduit en prédateur, son indétermination spatiale est envisagée comme une preuve de son existence en soi, hors de toute référence – comme un objet de l'art qui chercherait une autonomie dans un cycle autoréférentiel qui la conduirait inévitablement sur une voie utopique. La contradiction en devient évidente. Comment, prétendant au statut d'art total, décontextualisé par essence, le même objet, c'est à dire un objet singulier, incomparable puisque unique, peut-il à la fois faire dix centimètres et cent mètres ? On pourra objecter que l'objet d'art n'est pas nécessairement unique depuis Walter Benjamin puis Andy Warhol au moins, mais ce n'est pas de reproductibilité dont il est question ici. Il s'agit plutôt d'une « condensation », d'un raccourci identitaire commode du projet à l'objet. Concevoir que la maquette et le bâtiment puissent « n'être » qu'un seul objet – et ce même si nous sommes dans la rhétorique – est de l'ordre du sophisme car alors deux objets seraient confondus en une seule apparence comme si chaque partie ne pouvait pas exister sans l'autre. Or, les apparences sont différentes et c'est le sort de la maquette d'être détruite physiquement ou détruite en tant qu'œuvre quand elle sera transformée en presse-papier, ou perdue ou oubliée dans un placard, tandis que le bâtiment sera « usé » par ses possesseurs, ses utilisateurs, le temps ; il sera donc entretenu, modifié, transformé en logements, puis récupéré pour faire un musée du *design* de la fin du XX^e siècle, etc. Les deux objets sont bien séparables, ils ne peuvent pas en constituer un seul. Le simple fait qu'il y ait un usage de l'objet architectural le destine à être transformé. La raison de cette césure est fondamentale pour l'architecture, elle relève des échelles de l'architecture qui ne sont pas une seule affaire de dimensions. Le bâtiment n'est jamais réductible à sa représentation que constitue la maquette. Le pur objet « d'art architectural » serait celui justement pour

⁹ Ibid. p. 78

lequel sa dimension, ses échelles, sa position spatiale, son usage, ses temporalités seraient uniques concordants et simultanés, serait un objet décontextualisé voire déterritorialisé, et l'extrême densité, l'éclectisme et le chaos apparent d'une ville comme Tokyo semblent pouvoir proposer un support qui se prête bien à ce genre de tentative.¹⁰

Mais nous sommes entrés dans l'utopie, on le sent bien, chemin qui tente des créateurs comme Ph. Starck, d'abord créateur d'objets et non d'espaces dédiés à des usages du quotidien, et que leur autonomie fonctionnelle rend étanche d'une certaine façon à ce qui les entoure, ce qui bien sûr est impossible pour une architecture.

4.2.1.2 *La forme de l'utopie.*

L'utopie se manifeste alors aussi dans la pureté formelle supposée de l'objet devenu art, celle justement qui le ferait échapper à l'usage.

L'utilisation de la simplicité des formes de la nature, passée au filtre d'une pureté géométrique souvent exprimée dans des formes cristallines est liée à l'utopie.

On connaît l'exemple de Viollet-le-Duc qui voulait reconstruire le Mont-Blanc à partir de sa théorie des rhomboèdres, dans une recherche passionnée de la forme initiale et pure de la montagne. Trouver l'origine formelle du massif désigne tout à la fois le besoin de connaissance scientifique mais aussi la soif de constituer définitivement l'origine de la montagne en une forme finie, identifiable, qui échappe à la sauvagerie de l'amoncellement sans ordre.¹¹ Au siècle précédent Dolbach parle déjà de

¹⁰ Toutes ces dimensions de l'architecture, et les questions qu'elles induisent peuvent être regroupées sous la problématique générale des échelles de l'architecture. C'est ce que fait Ph. Boudon avec l'«architecturologie». Philippe Boudon (sous la direction de), *De l'architecture à ...*, Op. Cit.

¹¹ Sur les théories de Viollet-le-Duc, voir.

1) Le catalogue de l'exposition *Viollet-le-Duc et la Montagne*, Paris, Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites, 9 avril au 11 juillet 1993.

2) Pierre A. Frey (sous la dir. de), *E. Viollet-le-Duc et le massif du Mont-Blanc*, Lausanne, Payot, 1988.

3) Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel (1814-1879). *Le Massif du Mont Blanc, étude sur sa constitution géodésique et géologique sur ses transformations et sur l'état ancien et moderne de ses glaciers*. 1876. (disponible sur gallica. Bnf.fr) Dans l'introduction de ce long texte descriptif du massif, E. Viollet-le-Duc, dès la page 15, l'auteur évoque les « ruines gigantesque » de la Montagne que « l'imagination cherche à reconstruire. » Il s'agissait bien sûr d'une image mais des témoignages de l'époque laissent un doute sur la rêverie romantique de l'architecte qui serait sans doute bien passé à l'acte.

« *ice pyramiden* » à propos du glacier, mais c'est E. Kant qui le premier utilisera le rapprochement de la forme et du sentiment produit, pour justement préciser l'absence de causalité directe de l'une à l'autre. Dans « *l'analytique du sublime* », il associe l'absence de forme de certains phénomènes naturels avec le sentiment du sublime, celui-ci n'y étant pas réellement attaché mais naissant de la faculté de l'esprit à juger du phénomène. Autrement dit, l'absence de forme de la montagne, les « *masses montagneuses sans forme, amoncelées les unes sur les autres dans un sauvage désordre, et leurs pyramides de glace* »¹² ne sont pas sublimes en elles-mêmes ; c'est le regard porté sur le phénomène qui fera émerger le sentiment et fera exister la sublimité de la montagne : « [...] ce qui est véritablement sublime doit être recherché seulement dans l'esprit de celui qui juge, et non dans l'objet de la nature ... »¹³ (Cf. aussi Chapitre II)

Le XVIII^e siècle n'a pas eu besoin, dans un premier temps, de l'ordre géométrique pour qualifier les phénomènes naturels et y porter un regard esthétisant. C'est le souci d'exhaustivité de la fin du siècle, et avec lui le nécessaire classement des choses de la nature, puis tout le XIX^e siècle, qui ordonneront la nature non plus avec des critères de l'observation et de la perception, mais avec des classifications qui induisent la recherche de l'ordre de l'origine : la pureté, et la compréhension de la cause des phénomènes. E. Kant, quoique situé à la fin du siècle, semble être de ceux qui pensent l'élévation de l'esprit dans le rapport dialectique qui s'installe entre les deux moyens dont nous disposons pour connaître ce qui nous entoure : la grandeur de l'imagination et la raison ; plutôt que de ceux qui ne voient que dans le seul raisonnement, l'origine de notre connaissance du monde.

« Un rédacteur anonyme du Bulletin de la Société géologique de France, en 1875, établit un parallèle entre les deux activités principales de Viollet-le-Duc : « Considérant ces montagnes comme des ruines, M. Viollet-le-Duc espère, comme architecte, pouvoir en rétablir la forme primitive ». Dans le même Bulletin, le géologue Alphonse Favre va plus loin encore : « Il y a, d'après ce savant, une liaison intime entre certaines parties de la géologie et l'architecture ; le Mont-Blanc est une ruine ; on peut en retrouver la forme en se dirigeant d'après des idées analogues à celles qui sont appliquées à la restauration d'un monument » cité in Christophe Carraud, *Montagnes d'Hélène, d'Edmond, d'Eugène, ...* », revue en ligne Conférence N° 25, automne 2007. <http://www.revue-conference.com>

Sur l'opposition à cette vision et à celle des « alpinistes » par John Ruskin se reporter à Simon Schama, *Op Cit.* p. 568 sqq. « La fixité de la montagne comme monument immuable induite par l'idée d'une forme ultime de la montagne chez Viollet-le-Duc ne pût que déplaire à J. Ruskin qui cherchait la pulsation profonde de la montagne, son mouvement perpétuel, dans la « *sinuosité de leur forme profonde. [...] il faut des arceaux, des boucles, des volutes, des tresses de minéraux, qui révèlent la dynamique du changement géologique, tout en bosses et en creux.* » p. 576

¹² Emmanuel Kant, *Critique...*, *Op. Cit.* § 26, p. 197.

¹³ *Ibid.* p 197

Mais, dans son propre jugement, l'esprit se sent élevé lorsque, s'abandonnant dans la contemplation de ces phénomènes, sans tenir compte de leur forme, à l'imagination et à une raison qui se borne à étendre cette dernière – à laquelle elle est liée bien que ce rapport soit dépourvu de toute finalité déterminée –, il constate que toute la puissance de l'imagination est néanmoins inadéquate aux idées de la raison. (Kant p. 197)

Le chaos formel de la montagne, l'incohérence apparente de ses formes ont très tôt tenté le savant : celui qui devait expliquer l'origine du mystère pour faire advenir la connaissance des forces naturelles à l'œuvre dans la constitution des paysages que les Alpes allaient produire. Les Alpes ont d'abord donné lieu à un poème fondateur : *Die Alpen* (cf. Chap. II). Elles seront ensuite le support d'une découverte par la conquête, des gravures, des récits, et pour finir des photographies. La montagne était devenue un paysage. Mais la compréhension de sa formation n'est pas complète et la représentation réaliste que l'on peut en faire ne montre pas un ensemble montagneux, tout au plus un site, une vallée, un glacier. Il faudra attendre la fin du XIX^e siècle pour voir apparaître un instrument qui tente de mettre de l'ordre dans ce chaos, mais peut-être pour ne produire finalement qu'une nouvelle fiction de la montagne. Cet outil qui aide au relevé a été mis au point par un géographe, Franz Schrader (Bordeaux 1844 Paris 1926), pour faciliter la cartographie des zones montagneuses.¹⁴ À lire la description de son utilisation et l'objectif fixé à l'invention, on pourrait croire que F. Schrader ne s'intéresse qu'à la géographie, qu'il veut faire progresser la science pour obtenir une plus grande précision de la cartographie. Mais, le fonctionnement même de l'orographe produit des représentations de la montagne qui deviennent des tableaux étranges dans lesquels l'œil novice ne peut pas reconnaître le paysage qu'il a sous les yeux. Le même effet, quoique de moindre importance, se produit encore aujourd'hui quand on

¹⁴ L'orographe est un outil de cartographie inventé par le géographe Franz Schrader en 1873. L'observateur trace d'abord la ligne d'horizon du point d'observation, en faisant effectuer à la lunette réglée à l'horizontale une rotation complète. Il vise ensuite les points principaux du paysage observé et enregistre, par des croix, leur position sur le disque (ce sont les points numérotés sur le tour d'horizon). Il peut esquisser, par des mouvements combinés horizontaux et verticaux de la lunette, des éléments remarquables du relief (arêtes ou lignes de crêtes).

L'observateur complète ensuite l'esquisse « mécanique », par des compléments ajoutés « à main levée, en plaçant les détails secondaires au milieu du réseau des grandes lignes, et en donnant aux sommets désignés par des croix leur profil caractéristique ». Un observateur très entraîné, comme Schrader, pouvait réaliser un tour d'horizon en trois heures environ.

Ces disques servaient ensuite à la réalisation des cartes topographiques, selon les méthodes classiques de la topographie. L'avantage du tour d'horizon réalisé à l'orographe sur les carnets classiques de terrain est qu'on y trouvait à la fois les indications d'azimut et de hauteur des points principaux, et la figuration des formes du relief.

cherche à situer des lieux ou des repères dans l'espace d'un panorama à partir d'une table d'orientation dont la représentation est nécessairement schématique, mais surtout déformée par la composition circulaire qui fait converger toutes les lignes de construction vers le centre de l'image, c'est-à-dire vers le lieu où l'observateur se trouve. L'orographe met le sujet au centre de la table d'orientation : le corps situé dans l'espace devient le centre vide de l'image qui origine le monde. (Fig. 4.4 a et b) Cette nouvelle forme cherche bien à produire une représentation de la montagne, mais à partir d'un point de vue qui permette la compréhension des différentes formes enchaînées – le mot est le plus juste que l'on puisse utiliser – à la fois comme une image de la montagne qui la rende identifiable dans ses lieux, et comme mise en ordre de ce chaos apparent pour rendre possible l'usage de ces espaces avec une vision panoptique.

Mais F. Schrader était aussi peintre et fondateur de la Société des Peintres de Montagne.¹⁵ Il a donc développé à la fois une volonté de description géographique de la montagne mais aussi une ambition esthétique, voire mystique puisque l'on y entend les accents d'une « *religieuse beauté pittoresque* » qui doit conduire à forger un « *homme nouveau* » devant le spectacle de ce « *monde nouveau* ». On comprend alors mieux la double visée que l'inventeur poursuit avec son instrument : produire une représentation qui prépare et facilite la cartographie, mais surtout donner à voir cette nouvelle beauté qui se mérite (il faut quitter les plaines et atteindre les « *blancheurs des hautes cimes* »).

¹⁵ Page d'accueil du site de la SPM (Société des Peintres de Montagne) : [www.http://spm.chez.com/](http://spm.chez.com/)

Fondée en 1898 par le géographe-alpiniste artiste Franz Schrader sous le patronage du Club Alpin Français, la Société des Peintres de Montagne a pour vocation de promouvoir la qualité et la diversité des œuvres plastiques inspirées par la Montagne.

La SPM regroupe actuellement une cinquantaine d'artistes d'origines géographiques diverses, de techniques et d'inspirations variées. La plupart d'entre eux sont les héritiers des paysagistes réalistes et des impressionnistes; mais quelques-uns orientent leurs recherches en relation avec les courants artistiques actuels.

Le 25 novembre 1897, Franz Schrader fait au Club Alpin Français, dont il est vice président une conférence intitulée « A quoi tient la beauté des montagnes ? ». Elle constituait son véritable credo esthétique. Schrader y annonce la fondation imminente d'une école de peinture de montagnes françaises.

« La religieuse beauté pittoresque des montagnes a été souvent niée par les peintres. La montagne ne peut pas se peindre, entend-on parfois (moins souvent que jadis, mais trop souvent encore). Il y a là, me semble-t-il, toute une série de malentendus sur lesquels je voudrais essayer de m'arrêter un moment. Aussi bien, le Club Alpin essaie de fonder en toute liberté une école de peinture des montagnes françaises ; quelles sont les conditions favorables ou défavorables de la peinture de montagne ? Tout d'abord quitter le jour l'atelier où le plein air des plaines pour arriver devant les blancheurs des hautes cimes, c'est se trouver devant un monde nouveau. Il faut y devenir un homme nouveau. »

Au chapitre suivant, j'évoquerai une utilisation contemporaine et poétique de l'orographe de Schrader.

La mise en ordre géométrique du monde se fera dans ce long siècle de découvertes scientifiques qui conduiront au positivisme. Pour ce qui concerne l'architecture et ce qui deviendra l'urbanisme, dès la fin du XVIII^e siècle, l'édifice et la ville chercheront à rationaliser leur fondement géométrique en prenant leur autonomie dans un système de composition simplifié. Jean Starobinski, faisant l'analyse de l'architecture révolutionnaire qui articule ordre esthétique et ordre moral, décrit les changements de forme dans les édifices et cite Quatremère de Quincy qui dénonce les « bizarreries » d'un art orné.

Ce dégoût funeste qui empoisonne les plaisirs, rend insipides les beautés simples de la nature, et sollicite les déguisements de l'art perfide, qui cherche moins à contenter qu'à aiguïser ou tromper les désirs. ¹⁶

La lutte contre le désordre et la confusion du chaos produira la recherche « *des rapports heureux du tout avec les parties et de chaque partie avec le tout* » pour atteindre à ce que Quatremère de Quincy appellera la « *grandeur proportionnelle* ». Ce que l'on comprend aisément, mais aussi la « *grandeur morale* », ce qui nous montre comment la simplicité de l'architecture doit être maîtrisée dans une unité pour ne pas disperser ses effets dans une division trop grande en petites parties et saisir le spectateur en une fois, instantanément ; pour mettre en évidence :

... un pouvoir qui se réalise avec éclat lorsque l'homme se montre capable d'accorder les nombres, les formes primitives, la vertu morale, la matière dominée * et tout ensemble respectée * dans sa vérité de matériau. ¹⁷

Ce discours pourrait être contemporain si une dimension environnementale y était ajoutée.

¹⁶ Jean Starobinski, *Les emblèmes de la raison*, Paris, Flammarion, 1979. Coll. Champs. p. 52. Des compléments et des notes sont donnés par l'auteur aux pages 181 et suivantes à propos d'architecture et de vérité, de simplicité et de son rapport à la fonction, de la géométrie et de son rapport à la morale.

¹⁷ Ibid. p 54. Les mots suivis de * sont soulignés par l'auteur.

Cette ville, comme toutes les cités utopiques, est réglée par les lois d'une simple et stricte géométrie. Sa forme régulière – quadrangulaire ou circulaire – rend possibles tantôt une subdivision en parties rigoureusement égales et juxtaposées, tantôt une parfaite symétrie des éléments périphériques dominés par un centre omnipotent : égalité dans l'indépendance ou égalité dans la dépendance. ¹⁸

La forme de la ville, comme celle de l'architecture, obéit à la règle géométrique et c'est cette simplification de la forme qui évoque la recherche d'une pureté telle qu'elle pourrait être décrite par le cristal.

La pureté de la forme est pleine d'une utopie qui ne se dit pas. Gilles Lapouge ¹⁹ a très bien mis en évidence la constante utopique que l'on peut déceler dans la cristallographie. Le cristal, comme manifestation d'une forme pure, sans reste qui puisse échapper à la norme de la taxinomie du monde, est cité à plusieurs reprises. À propos de Venise qu'il compare à une chimère en opposition aux autres cités médiévales, G. Lapouge dit :

Seul, le cristal, de toutes les œuvres de Dieu, en pourrait évoquer la matière et la distribution. Ces ajustages de diamant, ces facettes organisées avec une logique infrangible pourraient servir d'emblème à la ville de la lagune. Marcel Proust [à propos de Venise] parle d'une « matière cristallisée ». (p. 110) Dans la Nouvelle Atlantide de Francis Bacon parue en 1620, « Le savant de la maison de Salomon, chargé d'accueillir les Européens naufragés est porté sur une litière. Cette litière est de cèdre et de cristal. (Lapouge p. 172)

Affirmant leur amour pour la nature, horrifiés cependant par l'aspect répugnant de cette nature, les utopistes extraient des formes du monde réel la seule qui ne semble pas lui appartenir, le cristal. Celui-ci est la plus remarquable des substances utopiques : régulier, répété à l'infini, purgé de mystère au point qu'il devient le mystère même, beau et tranchant, discipliné, identique en tous lieux et en tous temps, dur et insensible, ignorant du vieillissement et de la décrépitude, le Bon Dieu l'a sûrement créé pour plaire aux utopistes, à moins qu'il ne témoigne avec discrétion que, dans une première mouture, l'univers fut une utopie généralisée. [...] Cher vieux Francis Bacon et charmants utopistes, la science du XX^e siècle vous comble. Elle vous copie et découvre que le monde obéissait en secret à votre désir. À écarter les leurres et les faux semblants, les savants dévoilent sous ces horreurs que vous détestez (le caprice, la gratuité, le hasard)

¹⁸ Ibid. p 49.

¹⁹ Gilles Lapouge, *Utopie et civilisations*, Paris, Flammarion, 1978. Coll. Champs.

l'ordonnance irréfragable du cristal. La nature, à mesure qu'elle s'avoue dans les cornues et les microscopes, se manifeste comme une utopie. (p. 173 et 176)

Le cristal peut être regardé comme le signe parfait de l'ordre, l'archétype de la géométrie. Il est dans une forme constante, réglée par six ordres rigoureux (Fig. 4.5), incapable de s'auto-engendrer donc de varier. Mais il n'est pas un simple caillou. Il est la forme pure.²⁰ Par proximité, la nature devient le lieu de cet ordre qui s'impose dans l'apparence du hasard.

Je reviendrai plus loin sur cette dimension calculable du hasard de la nature et sur la pureté du signe donné par elle.

L'architecture contemporaine, depuis le mouvement moderne qui prend racine dans les architectures de la fin du XVIII^e siècle, a exalté les valeurs cristallographiques jusque dans la littéralité de sa forme. (Fig. 4.6 a à c) Deux des premiers bâtiments du parc du *Futuroscope* de Poitiers prennent exactement la forme d'un assemblage de cristaux de quartz ou figurent des orgues basaltiques dont les « *grands piliers droits et majestueux* » ne doivent rien à Charles Baudelaire. La tour qui ponctue l'entrée de la rue Linois, au bord sud du Front de Seine à Paris, dans le quinzième arrondissement, plus récente, imite aussi une forme cristallographique. On peut aujourd'hui considérer ces bâtiments comme un peu triviaux du fait de la littéralité de leurs formes par rapport à leur modèle. Et pourtant, l'objet architectural n'a pas besoin d'imiter servilement les formes du cristal. L'évocation peut être plus indirecte et s'allier aux préceptes du modernisme pour simplifier les formes en une abstraction, par des géométries plus ou moins complexes, mais qui au final relèvent de la volonté d'ordonner l'espace en un monde dans lequel l'homme ne peut que subir la contrainte.

*À la limite les objets (ou la ville) se veulent une portion d'espace *, un bloc concentré, une figure solaire. [...] ce sont des objets sans racines *, modèle unique de la pierre où tout mouvement est porté, si l'on peut dire, à l'arrêt, figé dans la « posture ». Le seul « devenir » de l'objet corbuséen est la solidification des rayons solaires en arêtes vives. En d'autres termes, c'est le souci de faire exister une utopie mort-née de la pierre, ou d'être la transsubstantiation en*

²⁰ Il est savoureux de constater que les impuretés présentes dans les pierres précieuses et particulièrement les émeraudes où elles sont parfois mises en valeur par les tailleurs, sont appelées par les joailliers des jardins. Certains les aiment pour le mystère qu'ils induisent dans l'ordre rigoureux, d'autres les détestent pour l'atteinte qu'ils portent à cet ordre.

crystal. »²¹ L'irrégularité de la ville découpe le ciel et nous « accable de lignes brisées ; le ciel est haché en dents de scie.²²

L'objet cristallin va ensuite devenir autonome, faire disparaître cette horrible contingence du sol qui l'abaisse à considérer un rapport avec quelque chose qui lui est étranger, il va enfin pouvoir flotter au dessus d'un sol avec lequel il n'entretiendra bientôt plus qu'un rapport brutal et s'élever dans un ciel qui ne sera plus qu'un fond, neutre, qui ne perturbera pas l'objet cristal en lui imposant une autre présence.

La vue de la maison est une vue catégorique, sans raccordement avec le sol [...] le centre de gravité de la composition architecturale s'est élevé ; il n'est plus celui des anciennes architectures de pierre qui entraînaient avec le sol une certaine liaison optique. [...] Sur le ciel, c'est la ligne impeccable de la fin de ce prisme de cristal ... Cette coupure nette sur le ciel est l'une des adorables conquêtes des techniques modernes (suppression du toit et de la corniche). [...] La fonction corniche n'existe plus. Mais il nous est venu la ligne aiguë et pure du haut de la façade coupant l'azur du ciel. [Cette] ligne qui profile la ville sur le ciel est pure et par elle il nous est loisible d'ordonner avec ampleur le paysage urbain.²³

Dans les exemples utilisés ici, les façades sont en verre miroir. Ce matériau a beaucoup d'avantages, il dissimule la structure de la construction, il recouvre l'ensemble comme une pellicule réfléchissante. L'architecte peut ainsi échapper aux problèmes de cohérence – ou de rupture – visuelle et fonctionnelle qu'il peut vouloir et calculer entre le plan et les façades. Ces deux moments différents de la conception architecturale, le plan et la façade ou le plan et la coupe, qui doivent traditionnellement s'ordonner l'un par rapport à l'autre, peuvent maintenant être dissociés, et devenir indépendants l'un de l'autre. C'est l'aboutissement de la conquête importante que représentait le plan libre, mais c'est aussi la possibilité de son appauvrissement.²⁴

21 Marc Perelman, *Urbs ex machina, Le Corbusier*, Montreuil, Les Éditions de la Passion, 1986. p. 65. Les mots suivis de * sont soulignés par l'auteur.

22 Ibid. p. 74. Le Corbusier cité par M. Perelman.

23 Ibid. p. 74 et 75. Le Corbusier cité par M. Perelman.

24 Louis I. Kahn soulignait déjà la voie de l'indigence architecturale que les premiers gratte-ciel allaient ouvrir. À propos du bâtiment *Seagram* il disait « *qu'elle était une dame de bronze* » mais ajoutait aussi que l'« *on sait que sur quinze étages, elle a des corsets, car on ne voit pas la structure de contreventement. Ce qui lui donne sa résistance au vent pourrait être admirablement exprimé, exactement comme la nature exprime la différence entre la mousse et le roseau.* » Cité in Bernard Marrey et Jacques Ferrier, *Paris sous verre, la ville et ses reflets*, Catalogue de l'exposition « Paris

Avec cette couverture intégrale des façades par un matériau réfléchissant, le reflet n'est plus localisé dans des ouvertures, il devient total comme si l'on avait voulu que la construction se perde dans son environnement, comme si, par nature, l'objet architectural moderne ne pouvait être que négatif, rompant l'ordre ancien, et qu'il doivent disparaître. Le reflet n'appartient plus au bâtiment, il s'en échappe et vient l'ancrer dans une réalité qui ne lui appartient pas. L'objet architectural perd de son autonomie et donc de sa pureté formelle en même temps, puisque le reflet inonde la façade d'une représentation de l'autre, de celui qui est en face, que je n'ai pas choisi, qui n'est pas moi ni même mon semblable. On connaît les jeux plastiques que les photographes ont souvent tiré de telles juxtapositions et on pourrait même se demander si ce ne sont pas eux qui ont « inventé » le reflet du mur rideau, alors que les architectes, perdus dans la simplification formelle qui devait rendre l'architecture autonome comme un cristal, ne pouvaient pas entrevoir le jeu que la forme qu'ils créaient allait permettre. C'est un autre sujet. Mais l'opacité du miroir, un temps nécessaire pour l'imitation parfaite de la forme cristalline, a vite été jugée comme contradictoire puisque faisant perdre de l'autonomie au bâtiment, et les architectes ont trouvé un nouveau moyen de mettre en valeur une forme pure et transparente, et cependant encore plus cristalline.

4.2.1.3 La transparence de l'architecture.

Dans les années 90, un débat a eu lieu entre les utilisateurs du verre miroir et les défenseurs d'une véritable architecture qui ne se dissimule pas derrière une commode opacité : ceux qui utilisent le verre transparent.²⁵ L'intérêt de cette opposition serait grand si, au fond, les deux tendances n'étaient pas si proches. Le verre miroir serait ainsi laissé à ceux qui produisent une sous-architecture, et le verre transparent pourrait être considéré comme un progrès, puisque le bâtiment ne cacherait plus alors sa structure et son mode de définition géométrique, non plus que ses

sous verre » Janv. Mai 1997, Paris, Éditions du Pavillon de l'Arsenal / Picard, 1997. p. 96. Extrait de *Silence et lumière*, Paris, Édition du Linteau, 1996.

²⁵ Les choses vont très vite et le catégorique d'une telle affirmation doit être pondéré. Le verre transparent ne s'oppose déjà plus terme à terme au verre réfléchissant. De nouvelles formes de verre sont apparues : le verre semi-réfléchissant, les verres transparents mais dont la couleur annule une partie de la transparence, les verres à texture, les verres sablés, sérigraphiés, les verres à opacité variable, etc. Le verre même n'est plus l'unique matériau qui permet ces variations. De nombreuses « matières plastiques » jouent aujourd'hui le même rôle. On connaît même depuis peu deux bétons, de deux fabricants, qui peuvent, dans certaines conditions, devenir « transparents », même s'ils ne sont pour l'instant que translucides.

Mais l'opposition demeure entre l'opacité et la transparence.

usages et ses utilisateurs. C'est comme s'il y avait une sorte de vérité de l'œuvre qui s'exprimait dans la transparence. Par ailleurs il y a, dans l'usage de ce verre poussé au bout de sa logique, l'illusion que rien ne peut se cacher dans un tel bâtiment, que c'est dans la mise en visibilité de l'intérieur que se garantit le « plus » démocratique. Il y a là une contradiction entre cette transparence totale qui envahit tous les champs dont celui de l'architecture, et l'exclusion de plus en plus manifeste hors du corps social d'un nombre croissant d'individus. L'obscénité de la transparence en est d'autant plus grande et insupportable. La tentation de l'objet offert devient maximale, et dans le même temps l'infranchissabilité d'un lieu à l'autre, d'une classe à l'autre, est de plus en plus totale ; et par là même la communication, l'interrelation, de plus en plus réservée à une classe, et non pas à une élite pour reprendre la précision établie par Edmond Goblot ²⁶, ce qui ne laisse aucune chance de perméabilité d'un côté à l'autre de la barrière de verre. ²⁷

La transparence en architecture est-elle un leurre démagogique ? Quand Dominique Perrault dit au président Mitterrand, en 1990, qu'il n'y aura pas de verre miroir sur la Bibliothèque Nationale de France, il invoque, sous la forme d'une boutade, sa « *religion qui lui interdit* » l'emploi de ce matériau ; le considérant sans doute comme seulement bon à cette sous-architecture de promotion privée évoquée plus haut qui remplit le nouveau vide urbain d'édifices opaques et sans relation (sinon celle du reflet) avec leur environnement. C'est vrai dans la plupart des cas, mais on est malgré tout dans le domaine de la croyance – je suis transparent donc je respecte l'autre puisque je lui permet de me voir sans rien dissimuler, en mon intimité – et cette architecture va jusqu'à ne pas s'apercevoir qu'être entièrement transparent c'est dissimuler les portes : les passages ou les

²⁶ Edmond Goblot, (1925) La barrière et le niveau, Étude sociologique sur la bourgeoisie française moderne, Brionne, G. Monfort, 1984.

« La bourgeoisie s'est avisée tardivement que son rang lui faisait une obligation d'être une élite intellectuelle et morale, non parce que « noblesse oblige », mais parce qu'elle n'est rien si elle n'est pas cela. Elle ne subsiste que par l'opinion reçue qu'elle est l'intelligence, le savoir, le talent, la sagesse, la vertu, le goût. [...] »

Cette croyance, en effet, n'a jamais pu être qu'une illusion. Il est impossible qu'une classe soit une élite et pareillement qu'une élite soit une classe. Une classe ne peut empêcher qu'il ne naisse en elle des sots, des paresseux et des vicieux ; et elle s'évertue si bien à les sauver du déclassement qu'elle y réussit souvent ; elle empêche la sélection ; or élite et sélection, c'est presque le même mot. Et quand même elle saurait être une élite, si elle le voulait réellement, si elle y réussissait, elle cesserait par là même d'être une classe. » p. 105.

²⁷ Pour illustrer cette nouvelle barrière et à quel point elle est devenue commune, on parle maintenant de « plafond de verre » dans les rapports sociaux. Cette métaphore signifie l'impossibilité qu'il y a pour certains à franchir un certain niveau dans l'entreprise tout en ayant une visibilité parfaite de cet inatteignable. C'est notamment le cas des femmes.

porosités, mieux que dans une surface opaque puisque c'est le contraste entre la porte et le mur qui disparaît. La porte transparente dans le mur transparent fait disparaître les deux. Le bâtiment est donc visuellement ouvert à l'extérieur mais la relation s'arrête là puisque je ne peux ni entrer ni sortir. La relation proposée aux individus qui utilisent le bâtiment devient exclusivement de l'ordre du panoramique. C'est un hygiénisme sournois qui guette et qui prend place partout où les formes s'épurent dans la clarté totale. Dans un article maintenant ancien mais qui conserve toute sa pertinence, l'architecte Henri Gaudin a fait « *l'éloge de l'ombre* » dans la ville pour reprendre un titre devenu célèbre.²⁸

Le verre transparent laisse voir un au-delà du miroir, inaccessible, tandis que le verre miroir renvoie le sujet à lui même dans sa solitude autocentrée. Mais les deux sont comme des écrans ; au bout du compte le résultat est identique, dans de nombreux cas l'architecture est vide car elle ne dit rien d'elle-même en dehors de sa forme, non plus que de sa relation à ce qui n'est pas elle-même. Tout est fait comme si elle devait se fondre dans un environnement qu'elle ne voit pas, qu'elle ne peut que refléter en le déformant et en dissimulant les lieux d'échange. Colosses aveugles aux corps brillants, les bâtiments de verre de notre temps n'ont pas tenu les promesses de la vie en pleine lumière contenues dans le petit livre de Paul Scheerbart²⁹ publié pour la première fois en 1914.

Car l'idée de Scheerbart, nous semble-t-il, n'est pas vraiment d'imposer une totale transparence, ni quelque autre figure que ce soit d'élucidation absolue, mais plutôt de convaincre ses lecteurs des avantages liés à un art d'habiter dont le premier principe serait l'accueil d'une lumière animée, filtrée et teintée selon les goûts de chacun et l'intensité de ses aspirations à la clarté et à la mobilité, c'est à dire à une certaine joie venue de l'acquiescement au Moderne considéré comme vitalité et limpidité ; [...] (Payot – Introduction in Scheerbart p. 16 et 17).

Le projet de Scheerbart n'est en effet pas la pleine transparence. Tout le livre, constitué de textes courts qui développent, une fois rassemblés, une vision de la ville à venir qui doit transformer la civilisation, tend à accréditer l'idée que la lumière naturelle doit être améliorée.

²⁸ Henri Gaudin, Le Monde, 19 septembre 1991.

²⁹ Paul Scheerbart, *L'architecture de verre*, traduit de l'allemand par Pierre Galissaire, précédé de « La sobriété » barbare » de Paul Scheerbart » par Daniel Payot. Strasbourg, Circé, 1995.

Il ne convient donc pas de rechercher une lumière plus intense. Elle est déjà tellement forte de nos jours que nous ne pouvons plus la supporter.

Ce qu'il nous faut rechercher, c'est une lumière atténuée. Le mot d'ordre n'est pas « Plus de lumière ! », mais « Plus de lumière colorée ! (Scheerbart p. 143).

Amortir la lumière, créer des effets de demi-jour, reviennent sans cesse sous la plume de Scheerbart comme s'il avait eu l'intuition de l'impossibilité de la pleine, constante et totale lumière. Néanmoins, il propose de répandre le principe du double mur de verre de couleur sur toute la planète. De nombreuses incompatibilités apparaissent avec d'autres matériaux. Le bois, les arbres, le miroir, la brique, la peinture accrochée au mur, tout cela nuit à une sorte de pureté cristalline de la terre devenue féerie.

Ce serait comme si la terre revêtait une parure de brillants et d'émaux. (p. 48).

Faire tourner des cristaux dans les portes en verre (p. 56), utiliser des pierres précieuses naturelles ou artificielles (p. 120) comme substitut partiel à la structure de fer (p. 60), mais surtout éclairer chaque maison de l'intérieur pour en faire « [...] un objet illuminé entièrement indépendant [...] » (p. 76) ; tels sont les rêves prémonitoires de Scheerbart. L'objet d'architecture aurait dû devenir un objet indépendant, sa structure cristalline garantissant son autonomie et le verre permettant le panoramique absolu sur le monde.

Alessandro Baricco nous relate sous une forme romancée les intentions qui présidèrent à la construction du *Crystal Palace* en 1851 : tout l'idéal d'une connaissance panoramique du XIX^e siècle qui s'exprime en quelques phrases :

Le verre fait le miracle, la magie... Entrer dans un endroit et avoir l'impression qu'on est dehors... Être protégé à l'intérieur de quelque chose sans que ça vous empêche de regarder où vous voulez, le plus loin possible... Être dehors et en même temps dedans... protégé et pourtant libre... c'est ça le miracle, et ce qui fait le miracle c'est le verre, uniquement le verre.³⁰

³⁰ Alessandro Baricco, *Châteaux de la colère*, (1991), Paris, Le Seuil, 1997. Traduit de l'italien par Françoise Brun. Coll. Points. p. 193.

Mais assez lucidement l'auteur induit aussi une dimension toute autre dans cette volonté acharnée à la transparence qui s'empare du siècle et qui semble bien être un fondement de notre attitude contemporaine : la peur de l'autre et la peur du monde que je peux dominer par la vue en faisant l'économie de l'expérience.

Quelquefois je me dis que toute cette histoire avec le verre... le Crystal Palace et tous ces projets que je fais... voyez-vous, je me dis quelquefois que seul un homme qui a peur, comme j'ai peur, pouvait s'inventer ce genre de manie... Il n'y a rien d'autre là-dessous... que la peur, uniquement la peur... Comprenez-vous ? C'est ce qui est magique dans le verre... protéger sans emprisonner... être dans un endroit et pouvoir regarder partout, avoir un toit et voir le ciel... se sentir dedans et se sentir dehors, simultanément... une ruse, rien qu'une ruse [...] ³¹

Si P. Scheerbart avait imaginé le plancher en verre pour « *marcher sur la lumière* », il n'avait pas osé imaginer – mais il avait laissé ouverte cette hypothèse comme un futur probable du fait de l'évolution des technologies – la réalisation entière de la structure du bâtiment en verre. C'est aujourd'hui chose faite avec le laboratoire des musées de France installé dans le sous-sol du « Grand Louvre » et par le centre administratif de Saint-Germain-en-Laye, par les architectes Jérôme Brunet et Éric Saunier. (Fig. 4.7 a et b) ³²

Pour revenir au thème de l'ouverture, du passage entre intérieur et extérieur, Scheerbart consacre un texte à la porte des édifices et décrit un monumental effet de murs de verre superposés.

Dans un grand palais, le portail devrait toujours être selon moi un hall ouvert, fait de plusieurs murs de verre superposés et se repliant les uns sur les autres à la façon d'une superbe orchidée. (p. 144).

Si cette proposition est obscure quant à la manière dont l'auteur voyait la forme de cette porte, elle est intéressante pour nous en ce qu'elle laisse supposer une monumentalité de l'accueil liée à un hall de la même échelle et qu'il n'y a pas de rupture entre extérieur et intérieur causée par la porte elle-même. Le nouveau bâtiment de la préfecture de Paris construit en 1991 par Aymeric Zubléna sur le quai de la Rapée, montre, par contraste, le

³¹ Ibid. p. 196.

³² Les travaux sur le verre structurel élaboré par ces architectes sont décrits in Bernard Marrey et Jacques Ferrier, Paris sous verre..., Op. Cit. p. 184 sqq.

formalisme qui lui a donné naissance. La porte en effet semble être constituée par une façade de verre,³³ sur six ou sept niveaux, qui se déplace, parallèlement à une autre façade de métal et de verre, intérieure et fixe celle-ci. (Fig. 4.8 a à d) Mais l'entrée réelle du bâtiment est constituée par une porte à deux battants ou un tambour, d'une largeur ordinaire comme il se doit pour être fonctionnelle. En somme, on trouve un agencement intérieur (la vraie façade et la porte) contradictoire avec la présence du bâtiment qui exhibe sa façade exploitée à l'extrémité du pont d'Austerlitz. Je dois passer par une porte banale quand l'apparence laissait prévoir une entrée monumentale. L'évidement de la façade intérieure dont parle un texte de présentation du projet en 1989³⁴, ne produit aucun effet spatial ni sur le trottoir particulièrement étroit à cet endroit, ni à l'intérieur du bâtiment. Au service de quel discours sur l'espace public, l'accueil du public et la sécurité cette technique a-t-elle été mise en œuvre ? La façade mobile étrangle l'espace du seuil du bâtiment en un lieu terrifiant puisque je ne peux pas savoir si le monstre transparent va se refermer derrière moi avant que la porte réelle ne s'ouvre pour me laisser entrer. Comme pour dénier mon altérité et mon individualité : ma singularité. Que ce bâtiment abrite des services de la préfecture de Paris illustre l'idée que le commanditaire et / ou l'architecte se font du devoir de clore et de protéger ainsi que du rôle de l'État dans la cité.³⁵

Avec la transparence, une fois de plus, la pure clarté du concept met de l'ombre dans le discours, le cristal est impénétrable. Le cristal est fermé, aut centré incapable d'échange. La pureté d'objet de certaines formes architecturales contemporaines exclut le monde sans pour cela les faire devenir sculpture – œuvre d'art qui peut se réclamer de sa propre autonomie – puisque le bâtiment a néanmoins une fonction sociale et qu'il est à la croisée de réseaux de circulation des individus et groupes sociaux qui l'utilisent, ne serait-ce que pour le vandaliser : le détruire symboliquement.

Le monde du paysage et du jardin peut-il tomber dans le même travers ? Est-ce qu'un nouveau formalisme – une tendance académique à

³³ Depuis que ce texte a été écrit les panneaux de verre ont été démontés et la façade est prisonnière derrière un filet de sécurité.

³⁴ Paris, la ville et ses projets, a city in the making. Catalogue de l'exposition permanente du pavillon de l'Arsenal inaugurée le 13 décembre 1988. Paris, Éditions Babylone / Pavillon de l'Arsenal. 1988. p. 132.

³⁵ Sur ce thème de la porte et du seuil on lira Thierry Paquot, La porte et ses espaces, in Le philosophe chez l'architecte, sous la direction de Chris Younès et Michel Mangematin, Paris, Descartes & Cie., p 93 à 106.

répéter des formes – peut fabriquer le jardin comme un objet pur, comme un cristal, ou bien cette proposition de vouloir faire du jardin quelque chose qui soit au plus près d'une œuvre d'art ne peut-elle être qu'un contresens ?

4.2.2 L'ART L'ARCHITECTE ET LE PAYSAGISTE.

On dit parfois du jardin, qu'il est un joyau dans son écrin : la ville ou la campagne qui lui sert de cadre. Cette métaphore consacre le jardin comme un objet que l'on expose. L'usage du jardin, considéré comme une pierre précieuse, n'est plus possible puisque le bijou n'a de sens que sorti de sa boîte qui n'a pour lui qu'une fonction de protection ; tandis que le jardin n'existe que dans sa relation à la ville ou à l'espace rural, solidaire de son enveloppe, comme une proposition de nature dans un espace différent pour organiser le contraste. Que sont les jardins indépendants des lieux dans lesquels ils s'installent, autonomes et le plus fermés possible par rapport aux lieux qu'ils modifient pourtant du simple fait de leur réalisation ? L'exemple des jardins thématiques du parc de La Villette servira pour illustrer l'apparition de ce que j'appellerai le « jardin-objet » par analogie avec ce qui a été dit plus haut de l'architecture de cristal.

Le projet général du parc prévoyait l'installation de jardins thématiques le long de la « *promenade cinématique* ». Le premier réalisé fut celui d'Alexandre Chemetoff, d'abord baptisé « *séquence de l'énergie* », mais qui, plus prosaïquement et aussi de façon plus descriptive, finalement plus intéressante, fut consacré par l'usage comme « *jardin des bambous* » (Fig. 4.9 a et b). Cet espace, caractérisé par son relief qui le met intégralement en creux par rapport au niveau général du parc qui le borde est traversé par une large allée qui longe le mur de soutènement qui constitue la limite de l'espace du jardin. En dehors de cette circulation, l'espace est saturé par le végétal, et les autres possibilités de circulation qui existent disparaissent tant le contraste est grand avec la grande allée et tant elle « invite » au plus vite à échapper à l'espace du jardin (Fig. 4.10 a et b). Le lieu jardin devient un lieu d'errance, de la perte des repères spatiaux pour le visiteur, dans lequel seuls quelques cadrages aux vues assez courtes (peu profondes) sur le talus planté qui forme la limite de l'espace et qui le ferme constamment, constituent l'horizon du promeneur qui ne peut s'arrêter nulle part.

J'aime mieux quant à moi arriver en haut des marches de l'escalier d'eau, [...] descendre vers le cylindre sonore. [...] Après avoir

marché dans les allées du jardin, je préfère sortir en empruntant les emmarchements courbes. ³⁶.

Aucune station n'est prévue dans la promenade même du concepteur, aucun point de vue qui modifie l'espace n'est possible, le jardin se donne tout uniment comme un plan. Le désert de Retz dont je parlai au chapitre III est également un lieu constitué pour la quête et la pérégrination qui fait sens dans la succession des lieux. Mais ce jardin est ponctué, et au moins une situation permet au visiteur de dominer l'étendue infinie de la forêt pour comprendre le dessein du concepteur – et non pas sa seule position spatiale dans un simple but de repérage. Ici non. Je peut dominer le jardin en le franchissant par des passerelles, mais j'en suis alors exclu et il ne se présente plus que comme un plan, une cartographie qui n'induit pas de références à un au-delà de l'espace du jardin, puisque, de ma position dominante je peux anticiper l'ensemble de ma promenade ou la reconstituer intégralement si je viens de traverser le jardin. (Fig. 4.11) C'est dire que la vision « aérienne » du jardin ne se dissocie pas de la vision au sol. il n'existe pas de déformations du jardin induites par mon changement de position comme cela se produit par anamorphose dans le jardin français (cf. A. S. Weiss cité au chapitre II). Le jardin devient presque alors un objet non tactile puisque je ne peux le fréquenter qu'en le dominant d'une façon abstraite ou le traverser sans que je puisse en faire une expérience différente dans l'une ou l'autre position. Pourtant le parcours est organisé à partir d'une très belle sculpture sonore de Bernhard Leitner, située à l'entrée, et qui fonctionne comme la grotte du désert de Retz. Ces deux lieux sont plus des seuils que des portes, ils sont des espaces à expérimenter et non une ligne à franchir, ils construisent chacun un espace qui articule deux positions de l'expérience. Ils modifient, par une perturbation des sens (l'ouïe à la Villette et la perte temporaire de la vue au Désert), la perception de l'espace dans lequel on entre. Mais l'analogie s'arrête là et au Désert ce passage est unique, le parcours est assez varié potentiellement pour que l'on n'y revienne pas par le chemin de l'arrivée. Il n'existe pas d'autre porte au jardin à l'exception de sorties de « service » vers la ferme de Retz ou la « métairie arrangée », qui ne sont pas même mentionnées par le concepteur.

Dans le jardin de La Villette, ce passage de l'entrée du jardin est-il affaibli par la présence d'une autre entrée / sortie qui le rend incompréhensible comme lieu du passage de la ville au jardin ? Est-ce qu'A. Chemetoff a voulu éviter le cul-de-sac dans un espace si petit et ne

³⁶ Alexandre Chemetoff, *Le jardin des bambous ...*, Op Cit. p. 109.

pas donner l'impression qu'on revenait sur ses pas immédiatement après être entré dans le jardin ? C'est très possible, mais la présence de deux passages donne néanmoins le sentiment d'un jardin percé de part en part par une allée trop large pour lui. À peine passé le volume sonore de l'entrée, c'est le cadrage le long du mur de soutènement qui me conduit directement vers la rampe de sortie. Au moins une hiérarchie entre les deux passages aurait-elle pu être organisée.

À peine le seuil franchi pourtant, un plan gravé du jardin m'avait indiqué ce qu'il fallait y voir. Il indiquait la localisation et l'appellation scientifique de chaque pied ou massif et, comme la vue offerte depuis les passerelles, introduisait une contradiction avec l'idée de la perte de l'orientation dans un monde étrange : celui de l'exotisme de la forêt de bambous. Connue avant l'expérience, et sur un mode scientifique cette fois : celui de la botanique, le jardin reste définitivement une carte, une représentation qui ne peut plus établir dans sa tactilité sa nécessaire double appartenance à un espace concret et à un ailleurs qui relève du ou des paysages du jardin. La miniaturisation, au sens où je l'ai décrite précédemment, ne fonctionne pas et le libre parcours n'existe pas.

Je reviendrai longuement au chapitre VII sur le rôle du plan dans la composition du jardin, mais aussi sur sa présence exposée dans le jardin.

4.2.2.1 *Parc, jardin et œuvre d'art.*

Dans son projet pour le « jardin de l'antérieur », Bernard Lassus, en 1974, avait bien formalisé la distinction entre échelle visuelle et échelle tactile et le travail de dissociation qui s'imposait entre les deux pour la constitution de lieux à voir, dans un champ large, et de lieux à fréquenter dont la découverte était subordonnée à l'expérience, donc dans un champ visuel restreint.³⁷ À l'origine de cette distinction et de cette dissociation, il y a, pour partie, l'interprétation qu'il fait du terroir regardé par les yeux de béton de Blanche-Neige, dans le jardin du mineur Charles Pecqueur, terroir qui devient poétiquement l'horizon forestier imaginaire du conte et du pays déboisé : le démesurable.³⁸ Il faudra un subterfuge pour rendre à nouveau la forêt sensible, mais poétiquement sensible cette fois si ce rapprochement paradoxal peut être compris. C'est Blanche Neige qui révèle l'existence de

³⁷ Bernard Lassus, *Le jardin de l'antérieur*, in Traverses N° 5-6, Op. Cit. p. 214 sqq. Voir aussi dans le même numéro l'article de Michel Conan.

³⁸ Bernard Lassus, *jardins imaginaires*. Op. Cit. p. 130 sqq. pour le démesurable et p. 168 sqq. pour l'histoire de Blanche-Neige.

la forêt imaginaire qu'elle regarde « *de ses yeux de béton* », pour nous faire un signe et nous donner une clé de compréhension (Fig. 4.12).

Dans les espaces contemporains surdéterminés par leur forme, c'est celle-ci qui impose une perception de l'espace qui prend alors, de fait et sans qu'il soit possible qu'une autre perception prenne corps, la forme de la forme. On chercherait plutôt un jeu complexe d'allers et retours entre une perception de la forme et une perception de ce qui est en-deçà de la forme perçue. Avec cette cinquième dimension poétique de l'espace – aux trois strictement et ordinairement spatiales j'ai définitivement intégré le temps comme dimension constitutive, mais je reviendrai aussi sur ce point au chapitre VII –, le jardin peut enfin être polymorphe, et s'enrichir de chaque visite, de chaque usage. C'est dire qu'en certains jardins contemporains, l'espace de liberté du visiteur n'existe pas puisque la forme, souvent redondante comme si tous les effets devaient être appuyés au cas où l'on ne comprendrait pas, est surdéterminée et qu'elle contraint l'espace au-delà de ce qui est nécessaire. La déformation – modification de la forme – de l'espace par la perception du visiteur n'est plus possible tellement la géométrie est prégnante. Ces lieux ne peuvent donc plus être des jardins. Ils sont irrémédiablement attirés du côté de l'objet : de l'œuvre exposée. Et pourtant des événements s'y déroulent et des usages s'y développent.

De la même manière qu'A. Chemetoff a voulu échapper au parc de La Villette avec son jardin de bambous, Dominique Perrault à la Bibliothèque Nationale de France semble avoir voulu faire disparaître son jardin dans un vide caché du bâtiment. Mais si le paysagiste ne maîtrisait pas l'ensemble du parc à La Villette, il n'en était pas de même pour l'architecte de la BNF. Un pas de plus dans la réification de l'espace du jardin a-t-il été franchi par le jardin qui accompagne ce bâtiment ? Ce « jardin », puisque c'est ainsi qu'est appelé l'espace central creusé au cœur du bâtiment – ou réservé selon D. Perrault qui le considère comme le témoin d'un sol initial entouré par la construction³⁹ – n'en est sûrement pas un (Fig. 4.13). Il est infréquentable et sa dimension tactile a été annulée par la volonté de l'architecte. Cet espace n'est que visible, il produit des vues variées suivant

³⁹ Entrevue avec D. Perrault in L'architecture en question, 15 entretiens avec des architectes, Par Marianne Brausch et Marc Emery, Paris, Le Moniteur, 1996. Coll. Architextes. p. 204 sqq..

Dans cet entretien l'architecte déclare que l'espace public haut de la BNF est à a fois classique car dans la même situation que les autres espaces publics parisiens par rapport à la Seine (Jardin des Plantes, Tuileries, Place de la Concorde, Champ de Mars et Invalides), et « *subversif parce que cet espace public est très au-dessus du fleuve et qu'on a l'impression d'y flotter, de perdre contact avec le sol naturel. L'impression est d'ailleurs perturbée par le décaissé du jardin central et sa forêt qui semble être plantée sur le sol naturel.* » p. 205.

la position que l'on occupe dans le bâtiment ou sur l'esplanade qui le domine, mais jamais sa traversée n'est possible. Il y a là un tour de force qu'il me faut noter. Le jardin, qui depuis l'écriture de la genèse au moins, est la mise en forme miniaturisée dans un espace multidimensionnel du désir humain d'être à la fois le démiurge qui construit et ordonne la nature et le jouisseur qui la contemple, a été réduit à une représentation parfaite dans laquelle l'ordre de l'art a été annulé puisque c'est « *un morceau de forêt de Fontainebleau* » qui a été non pas reconstruit mais transporté là. On pourrait déjà y regarder d'un peu plus près car les pins viennent de la forêt de Bord en Normandie et les charmes de pépinière, et tous ces végétaux ont été peu ou prou cultivés, mais ceci est anecdotique. Une partie du discours sur le jardin a été bâtie sur l'idée du déplacement des arbres de leur milieu d'origine à ce jardin, comme en un monde où la position éco-botanique est le critère le plus important que nous puissions imaginer. Cette idée fallacieuse a envahi tous les niveaux de la réalisation, et l'exploit technique que constituait le transport des pins sur le chantier est devenu l'emblème du jardin. Jardin donc ? Il s'agit plutôt d'un leurre, un tableau inaccessible, une vue pittoresque sur une représentation en trois dimensions. Encore la troisième dimension, la profondeur de l'espace, est-elle pour partie soumise puisque une mise à distance de l'espace est opérée par le cadrage des huisseries, des poteaux propres au bâtiment ; mais aussi sans doute par la présence de la paroi vitrée qui intercale un plan de référence entre le spectateur et la scène, et que l'on aurait grand tort de considérer comme inexistante du simple fait de sa transparence. Derechef.

Une phrase de Francis Bacon ouvrait la rétrospective que le centre G. Pompidou lui a consacré en 1996. Le peintre souhaitait explicitement que ses peintures soient montrées derrière un verre pour « *donner plus d'unité à l'œuvre* » mais aussi pour mettre cette « *distance entre ce qui a été fait et le spectateur* ». Donner de l'unité à l'œuvre par cette matière qui s'interpose entre mon regard et la peinture ne peut être compris que comme marquer l'unité de l'œuvre par rapport au monde extérieur. Il ne peut en effet pas être question d'une sorte d'homogénéisation de l'aspect de la peinture par le verre, puisque, du fait des reflets, c'est l'effet inverse qui est obtenu. On comprend dès lors que l'unité et la distance font partie du même projet d'autonomisation de l'œuvre comme un objet qui échappe au monde réel. Toutefois, cette distance pourrait-elle être regardée d'une autre manière ? Imaginons que cette distance soit une profondeur, qu'elle s'apparente à un puits tendu entre la peinture et le spectateur. Le puits est un espace clos et infini qui fait disparaître ce qui l'entoure. Le verre trouble la forme de la peinture mais fait aussi apparaître le spectateur comme un envers gauche / droite dans la peinture (qui elle-même est un envers avant / arrière

puisque Bacon peignait sur le côté non préparé de la toile). Pour échapper à cette inclusion, il y a une danse, une transe du spectateur autour de la peinture comme pour échapper au puits, pour échapper au jeu, échapper à l'engloutissement dans la manipulation des corps représentés sur la toile et qui sont le plus souvent effrayants ; trouver une nouvelle forme pour son propre corps. Et cette modalité particulière de l'exposition prend tous son sens lorsqu'on se souvient du travail que le peintre faisait sur la figuration du corps humain. Le verre devient alors un objet de transition qui absorbe la différence entre la peinture et le monde et qui permet au spectateur de se situer dans un univers intermédiaire recomposé au moment de la visite, et même plus particulièrement en certains moments privilégiés de cette visite où le dispositif fonctionne pleinement. La distance instaurée devient un lien et l'expérience de l'instant un lieu. Enfin, le jeu n'est pas individuel, puisque chaque spectateur est soumis au même mouvement nécessaire pour (se) voir la toile et qu'alors c'est un ballet de corps difformes qui se produit devant la peinture. ⁴⁰

Dans le cas du jardin de la BNF, vu depuis les galeries vitrées qui le cernent, est-ce que l'ensemble du dispositif tend à réduire le jardin à deux dimensions, ou bien favorise-t-il une sorte d'expérience analogue qui met le visiteur en situation d'être « dans » le jardin par la magie d'un lieu recomposé et qui s'incarne au moment de l'apparition d'un reflet humain dans une vitre ?

[...] L'artiste doit aussi fournir une « composition » à ce qu'il voit dans la nature pour l'ordonner et créer un dessin harmonieux. Cette idée était inspirée par des artistes du XVII^e siècle comme Claude. Le « paysage avec un château vu à travers les arbres » de Gilpin [...] est une excellente illustration de chacune de ces idées. On peut lire sur le manuscrit qui accompagne les dessins : « Le point à partir duquel cette vue d'un vieux château est prise n'est pas mal choisi ... le plus petit des arbres sur la droite, rompt la continuité du sol sur lequel le château se tient ... tandis que les grands arbres, ainsi que le petit décharné, l'interrompent sur l'autre côté. Le grand arbre sur la gauche intervient comme premier plan dans l'image. (c'est moi qui traduit) ⁴¹

⁴⁰ De nombreuses années après avoir écrit cette note à propos de l'exposition de Bacon, j'ai entendu Christian Benedetti faire la même remarque en comparant le dispositif à sa recherche pour la mise en scène au théâtre. Il s'agit bien encore de comprendre le mouvement des corps en un espace pour en faire un lieu.

Émission de France Culture, « Le rendez-vous » de Laurent Goumarre le 2 décembre 2013.

⁴¹ Stéphanie Wiles, *Le paysage pittoresque in Sketching ...*, Op. Cit. p. 34. « The artist must also supply « composition » to what he sees in nature in order to create a harmonious design. This notion was inspired by such seventeenth-century artists as Claude. Gilpin's Landscape with a

Dans les dessins ou la peinture pittoresque de la fin des XVII^e et XVIII^e siècles, la présence d'un premier plan – plan souvent le plus sombre de la composition – était destiné, à l'instar de ce qui était produit par les toiles de Claude, à augmenter l'impression d'espace par un approfondissement suggéré.⁴² Ce schème est tellement ancré dans notre manière de voir l'espace – et les peintres, figuratifs ou non, ont de grandes difficultés à faire accepter une peinture qui a regagné le plan de la toile en abandonnant l'illusion perspectiviste de la profondeur – que chaque fois qu'il est reproduit, et qu'il s'impose comme un unique moyen de voir, on ne peut pas s'empêcher de considérer la scène comme une toile peinte.

Pour la BNF, le cadrage total, sol, plafond, gauche, droite ; la faible profondeur réelle de l'espace et le fond de scène constitué par un plan vertical quasi uni, l'absence de ciel, l'impossibilité de l'expérience physique qui se souvient ou qui anticipe, la dissociation des sensations (la vue est dans le jardin, mais l'odorat, l'ouïe et le tact sont à l'intérieur), tout est réuni pour faire apparaître le jardin comme une peinture. Au moment du reflet, la dimension tactile du jardin n'est pas pour autant rétablie et, l'espace reste du côté de la stricte picturalité. Ce qui n'était pas gênant dans le cas d'une peinture (F. Bacon) le devient à l'évidence pour un espace. Que la peinture soit un peu déplacée vers un lieu par la construction d'une entité complexe et momentanée ne peut qu'aider le spectateur à s'y introduire et à en faire son expérience propre (une fois la première phase de rejet qui accompagne la découverte des verres qui « empêchent » de « voir » la peinture dépassée). Dans le cas d'un espace, et non plus d'une peinture qui fait illusion sur le fait qu'elle représente des hommes, ce sont les mouvements du corps dans l'espace qui manquent. En dépassant cette stricte critique picturale, on pourrait aller vers une remarque encore plus fondamentale.

Castle Seen through Trees [...] is an excellent illustration of each of those ideas. The manuscript accompanying the drawings reads : « The spot, from whence this view of an old castle is taken, is not ill chosen. ... The smaller tree on the right breaks the continuity of the ground, on which the castle stands ... and the great trees, and little scraggy one, break the continuity of it at the other. The great tree on the left, comes in as closing frame to the picture. »

⁴² Cette manière de suggérer la profondeur de l'espace est aidée par d'autres artifices picturaux et c'est l'ensemble qui peut donner l'illusion de la profondeur sans que la perspective ne soit rigoureusement soumise aux lois de la géométrie. Parmi ces moyens, on peut citer notamment la construction nette en plans colorés qui distinguent des plans de l'espace représenté, l'étagement commence la plus souvent par le brun, est continué par une dominante verte puis une bleue. Le problème du peintre devient alors de proposer une articulation entre ces plans qui permette à l'œil de passer de l'un à l'autre sans que la rupture ne soit trop visible. On connaît aussi le rôle joué par la « ligne serpentine » d'un chemin qui saute d'un plan à l'autre à la faveur d'un repli du terrain, en se décalant légèrement.

S'appuyant sur Merleau-Ponty qui, dans *l'œil et l'esprit*, critique Descartes à propos de la profondeur représentée de l'espace qui devient « *une fonction induite des relations entre la hauteur et la largeur* », à propos d'un espace homogène et sans ambiguïté, d'un espace dans lequel « *chaque point de vue peut se déduire, s'abstraire de la position universelle de Dieu, pour qui tous les points de vue sont immédiatement accessibles* »⁴³, A. S. Weiss nous dit que pour Merleau-Ponty :

*[...] la profondeur est la première, non la troisième dimension. L'espace n'est pas une abstraction, mais la modalité du « je peux » du corps vivant, une fonction de ma propre mobilité. La profondeur est la dimension de mes possibilités, de mon futur. Dans la profondeur, mon corps est le degré zéro de spatialité par lequel un monde peut prendre forme. Cependant, l'espace n'est pas simplement présent en face de moi, comme l'implique la pureté de perspective des représentations construites d'après les systèmes de perspective linéaire de la Renaissance. Plutôt, l'espace m'entoure. Il est devant et derrière moi, passé et futur, et j'y suis à la fois celui qui voit et celui qui est vu. L'espace est un champ ambigu où les positions changent, où le point de vue devient scène, où le sujet qui voit se transforme en objet, et où la profondeur est la réversibilité même des dimensions. Elle se déploie avec les mouvements de mon corps et rassemble le sens à travers la signification de mes gestes.*⁴⁴

Au moment du reflet, le spectateur s'inclut dans le tableau, dans le plan du verre, consacrant d'un coup le fait irrémédiable qu'il n'ira jamais fréquenter l'espace qui est en arrière du plan du verre alors qu'il semble être fait pour qu'on puisse y aller profiter de l'air, de la chaleur, de l'ombre, des odeurs, des mouvements changeants de la lumière et de beaucoup d'autres choses encore. La même cause produit des effets inverses.

Dans cet exemple encore, comme à La Villette, on peut dominer le jardin depuis les tours, mais peu d'entre nous y ont accès. Une autre vue d'ensemble est possible depuis l'esplanade publique qui enveloppe le gigantesque patio de son ombre. (Fig. 4.14) Mais cette fois le plan du jardin ne se donne à voir que par fragment, lorsque l'on se trouve sur le grand côté du rectangle. Un garde-corps sur la lisse haute duquel se retourne un grand brise-soleil (ou plutôt un artifice qui permet au garde-corps de ne pas faire la hauteur réglementaire et obligatoire de un mètre afin que la lecture du niveau du sol de la terrasse haute ne soit pas perturbée par une

⁴³ Allen S. Weiss, *Les miroirs de ...* Op. cit. page 43 sq.

⁴⁴ Ibid. page 44 sq.

présence verticale, mais qu'au contraire, cet élément participe de l'horizontalité de l'ensemble de ce vaste espace) dissimule presque intégralement le sol du jardin en fermant l'angle de vision du visiteur. C'est une autre manière de le mettre à distance, plus radicale puisque la vue même est proscrite. (Fig. 4.15 a à e) En revanche, sur le petit côté du rectangle qui est celui par lequel on arrive après un passage entre deux haies enfermées dans des cages – le végétal est donc un fauve, dès l'abord il est en cage, puis il est dans une arène, mais pour simuler quel sacrifice ? – (Fig. 4.16 a et b), la vue plongeante sur le sol du patio est possible, malgré un garde-corps épais, plein et surdimensionné dont la hauteur atteint presque 1,50 m et qui oblige à se mettre sur la pointe des pieds. (Fig. 4.17 c et d)

Soit je suis sur un petit côté et je vois le jardin, si je viens jusqu'au bord de la fosse et que je me hisse sur la pointe des pieds, soit je suis sur un grand côté et ma perception est renvoyée vers la Seine, ou plutôt vers le signe lumineux de sa présence que compose le ciel, puisque elle aussi est invisible du fait du niveau du sol dans la périphérie immédiate du garde-corps, qui est posé sur un décaissé de presque un mètre. (Fig. 4.18 a, b et c)

Pourquoi cette horizontale parfaitement pure était-elle si importante ? Le garde-corps brise-soleil est-il une volonté de l'architecte qui ne souhaitait pas que sa composition du jardin puisse être perçue comme un plan, ou plutôt que le plan ne soit pas perceptible par la déambulation toujours dans la même situation autour du jardin ? La disparition simultanée ou presque du jardin et du fleuve a-t-elle été maîtrisée ? Ou bien des contraintes d'un autre ordre ont-elles conduit à ces solutions ? D. Perrault nous dit que :

[...] la BNF est un bâtiment public sans murs, sans séparation entre l'espace public et le sanctuaire, entre un espace ouvert sur la Seine et un cloître entourant un jardin fermé ; le premier est festif, quand le second est serein et tranquille. Leurs relations, a priori antinomiques, faites de proximités et de tensions, sont gérées par le vide. Le cloître donne sur le jardin que surplombe l'espace public. ⁴⁵

Il avait donc bien l'intention que des relations soient possibles entre l'esplanade et le patio. Pour que la relation, même antinomique, du jardin à l'esplanade existe, il est nécessaire qu'au moins la vue de l'un à l'autre soit possible. En fait de « gestion » de la relation par le vide, il s'agit plutôt d'une

45 D. Perrault, in L'architecture en question, Op. Cit. p. 207.

exclusion. La vue simultanée, ou la vue sur le jardin associée à la promenade ne met pas le visiteur dans une situation confortable. L'espace du jardin, très en contrebas, ainsi que la hauteur du garde-corps du petit côté, m'obligent à me pencher pour voir le sol du jardin tandis que sur la face longue de la figure, cette vue n'est pas possible. Cette composition m'oblige à arrêter ma progression et fait disparaître la relation simultanée et dissociée du tactile et du visuel qui aurait pu produire un effet de jardin, sans l'usage réel du jardin. Là, soit je marche, soit je regarde.

Concernant le cloître, il est initialement le lieu du monastère qui est interdit au profane, et l'on peut alors se demander quelle vision de l'accumulation et de la diffusion du savoir est véhiculée par cette métaphore pour une bibliothèque, fût-elle nationale et abritant des trésors de la culture. Mais restons en au seul plan de ce qui peut être perçu des espaces proposés. Dans un cloître, la présence tactile est en périphérie et le vide de la relation au ciel est au centre. Cette distinction est plus intéressante qu'il n'y paraît. Le cadrage de l'espace central entre les colonnes, mis en forme dynamique par le déplacement dans le déambulatoire que constitue la galerie abritée, la différence de luminosité, la présence des murs d'un côté et d'un muret bas support de colonnes de l'autre, la présence des colonnes et des chapiteaux le plus souvent historiés, font du cloître un espace à expérimenter physiquement, un espace spatialement orienté et dynamique qui répond à une intention symbolique. L'ensemble est un dispositif spatial et symbolique qui se constitue comme tel grâce au contraste entre le plein de la galerie, sombre, lieu concret de l'expérience terrestre de l'homme, et le vide central, lumineux, idéal, inaccessible car dans la dimension du ciel.

Le cloître est la préfiguration du paradis céleste. La doctrine chrétienne est elle-même responsable de cette métaphore, présente chez Onorio d'Autun en ces termes : « Porro claustrum præsefert paradisum (Gen. 2) monasterium vero Eden securiorem locum paradisi. Diversæ arbores fructiferæ sunt diversi libri sacræ Scripturæ. Secretum enim claustrum gerit figuram cœli. » (Le cloître annonce le paradis, monastère, Eden, en vérité, lieu le plus calme du paradis. Les arbres fruitiers sont les divers livres de l'Écriture Sainte. C'est là le secret du cloître : accomplir la figure du ciel).⁴⁶

Le jardin du centre du cloître lui-même échappe à la dimension terrestre puisqu'il est une représentation de l'Éden, le paradis à reconquérir par la méditation et la prière.

⁴⁶ Gaëtane Lamarche-Vadel, *Jardins secrets de la Renaissance : des astres, des simples et des prodiges*, Paris, L'Harmattan, 1997. p. 23.

À la BNF, le schéma a été trop perturbé pour qu'il soit encore lisible et qu'il puisse servir une attitude de contemplation. Le plein est au centre et à la périphérie tout à la fois. La dimension verticale de l'élévation est annulée par le remplissage du jardin, le ciel est invisible depuis le niveau rez-de-jardin (un manque de contraste). Les chapiteaux historiés du cloître qui sont ancrés dans la vie terrestre, mais qui l'articulent à la vie spirituelle par le contenu représenté, qui donnent en quelque sorte accès au vide central inaccessible, physiquement, n'existent pas ici.

Lorsque je suis un visiteur qui n'a pas accès au niveau bas du bâtiment, le contenu, le savoir est enfoui sous mes pieds et aucun signe ne vient m'en laisser l'espoir à l'extérieur. Rien n'est à expérimenter sinon mon déplacement qui n'est cependant révélé par aucune autre présence dans ce vaste espace. De fait tout le centre, bâtiment et jardin confondus, au fond, sous le niveau public, est un plein tandis que le vide du ciel est laissé à l'extérieur où la présence sensible et la tactilité sont impossibles. Cette inversion rend très pauvre la promenade sur l'esplanade qualifiée de festive par l'architecte, la relation d'une ombre à une lumière, qu'elle soit physique ou métaphysique, n'est pas possible non plus, et le creux ne peut certainement pas être un cloître.

Pourquoi la tradition de la déambulation qui articule la connaissance et l'expérience n'a-t-elle pas été reprise ici ?

La prédilection des Grecs et des Romains pour les portiques et les exercices ambulatoires de la pensée s'appuie sur la conviction profonde que dans le monde tout est mouvement : fluidité du temps, altération de la matière, rotation des astres, croissance, devenir de tout être animé. Aussi l'ébranlement de l'âme provoqué par le déplacement du corps est-il relayé par le spectacle d'un perpétuel changement. La présence indéfectible et fuyante du monde rapporte toute réflexion, toute proposition à l'instabilité de la matière. Le jardin sur lequel donne la bibliothèque interdit à la pensée de se refermer sur elle-même, l'invite au dehors, lui offre pour horizon : « l'ouvert » — qui recèle les voies du destin. ⁴⁷

Le plus gênant en somme, c'est que l'architecte reste persuadé qu'il a installé des relations intéressantes pour le visiteur entre la Seine, l'esplanade et le jardin, dans un espace public « *sans murs et sans séparation* ». Quoi qu'il en soit, les seules vues sur le jardin pour le public

47 Gaëtane Lamarche-Vadel, *Jardins...*, Op. Cit. p. 53.

sont bien celles permises depuis l'espace d'accueil bas et les salles de lecture, là où le jardin est ramené à deux dimensions par la façade de verre.

4.2.2.2 *Le paradoxe de l'utopie réalisée*

Ces espaces s'approchent de l'utopie de J. L. Borges : celle de la carte à l'échelle du territoire.

Le jardin de bambous de La Villette est une œuvre cartographique, tandis que Dominique Perrault a fait une maquette de jardin à l'échelle 1. Mais, en inscrivant l'utopie en un lieu donné, ces lieux sont-ils devenus ce que Michel Foucault appelait des hétérotopies ? ⁴⁸

Ces « *espaces autres* » sont, selon M. Foucault :

[...] des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables.

L'auteur cite alors le cimetière, le jardin, le tapis et le navire qui est « *l'hétérotopie par excellence* ».

Ces emplacements deviennent des réserves d'imaginaire. Ils sont toujours ancrés dans un au-delà d'eux-mêmes quoique ayant par ailleurs une fonction. Le tapis est ancré dans la tradition du jardin qui elle-même est nourrie par le souvenir du premier jardin et la miniaturisation universelle qui s'y était faite, le bateau est ancré dans la découverte et l'invention de mondes inconnus, et le cimetière matérialise l'interrogation face à la disparition du corps et de l'esprit dans un monde hors du sacré. Pour M. Foucault, entre utopie et hétérotopie, l'expérience du miroir établit le lien. Le miroir est un lieu sans lieu en même temps qu'il existe réellement et construit une figure du lieu.

Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, les hétérotopies ; et je crois qu'entre les utopies et ces emplacements absolument autres, ces hétérotopies, il y aurait

⁴⁸ Michel Foucault, *Des espaces autres*, conférence prononcée à Paris le 14 mars 1967.

*sans doute une sorte d'expérience mixte, mitoyenne, qui serait le miroir. Le miroir, après tout, c'est une utopie, puisque c'est un lieu sans lieu. Dans le miroir, je me vois là où je ne suis pas, dans un espace irréel qui s'ouvre virtuellement derrière la surface, je suis là-bas, là où je ne suis pas, une sorte d'ombre qui me donne à moi-même ma propre visibilité, qui me permet de me regarder là où je suis absent utopie du miroir. Mais c'est également une hétérotopie, dans la mesure où le miroir existe réellement, et où il a, sur la place que j'occupe, une sorte d'effet en retour ; c'est à partir du miroir que je me découvre absent à la place où je suis puisque je me vois là-bas. À partir de ce regard qui en quelque sorte se porte sur moi, du fond de cet espace virtuel qui est de l'autre côté de la glace, je reviens vers moi et je recommence à porter mes yeux vers moi-même et à me reconstituer là où je suis; le miroir fonctionne comme une hétérotopie en ce sens qu'il rend cette place que j'occupe au moment où je me regarde dans la glace, à la fois absolument réelle, en liaison avec tout l'espace qui l'entoure, et absolument irréelle, puisqu'elle est obligée, pour être perçue, de passer par ce point virtuel qui est là-bas.*⁴⁹

Le « jardin » de la BNF a la forme de l'hétérotopie, il entre dans le cadre général de la bibliothèque que M. Foucault identifiait comme une des hétérotopies propre à la culture occidentale du XX^e siècle. Pour lui en effet, le musée ou la bibliothèque sont des accumulations de temps en un lieu hors du temps, en un « *lieu qui ne bougerait pas* » en opposition avec les musées et bibliothèques du XVI^e et du XVII^e siècle qui étaient l'expression de choix individuels, sans l'idée de constituer une « *archive générale* »

Le patio de la BNF n'est pas une bibliothèque, il n'y a pas en effet l'idée de l'accumulation, l'idée d'un jardin des jardins comme pouvait l'être le Yuan Ming Yuan aux abords de Pékin, mais il est assez proche du musée où l'on conserve, en un état donné, une fraction de la connaissance. Là, c'est certainement l'idée d'une nature forestière idéale et l'imaginaire forestier de notre époque qui se trouvent jardinés en une forme immuable, inaccessible et sacrée. Les charmes et le tapis herbacé offrent les verts tendres du printemps et le feu de l'automne, tandis que les pins exprimeront la permanence de l'arbre, mais ces variations feront toujours partie du tableau sans s'incarner dans une expérience qui laisse le libre choix du parcours et de la compréhension au visiteur. Carmontelle, à Monceau, voulait faire voir « *ce que les plus habiles peintres pourraient y offrir en*

⁴⁹ Ibid.

décoration : tous les temps et tous les lieux. »⁵⁰, mais il était à l'opposé de l'attitude de D. Perrault. Sans comme Carmontelle opposer le jardin régulier et le jardin naturel, mais en retenant pour tous les jardins l'injonction de l'expérience, on pourrait encore dire aujourd'hui :

*Le plan d'un jardin ordinaire fait voir tout ce qu'il contient ; et quand on l'a vu, on peut se passer, d'après cela, de parcourir le jardin.*⁵¹

Par le travail sur le cadre, sur l'absence de vues en plan, sur la mise à distance de l'expérimentation physique de l'espace, sur la variabilité saisonnière des végétaux, la représentation proposée pourra sans doute devenir un paysage de la forêt. En cela l'espace proposé remplit un rôle que peu de jardins d'aujourd'hui arrivent encore à tenir : être des « *porte-paysages* » à la manière dont Bernard Lassus dit que les tulipiers de Virginie de la rampe du jardin des retours à Rochefort-sur-Mer le sont.⁵² Ce serait alors l'annulation de la dimension tactile, la mise à distance du jardin, qui favoriserait la mise en tableau de l'espace et donc l'émergence d'un paysage de la forêt et, peut-être, plus précisément de la forêt de Fontainebleau dans l'exemple choisi. Grâce notamment au fait qu'on ne voit jamais le plan, le projet est au bout de sa logique ; il est un tableau pittoresque de la forêt et non un jardin.

Mais de quel type sera cette image de la forêt ? Celle, immense, impénétrable et sombre : la *selva oscura* de la Divine Comédie que l'on retrouve dans le Décaméron ou dans Poliphile ; ou bien celle, lumineuse et techniquement maîtrisée de Le Roy qui en rédige l'article dans l'Encyclopédie ? C'est dire que dans cette représentation qu'il nous propose, l'architecte n'a pas de point de vue, qu'il nous laisse projeter sur l'espace les rêveries que nous voulons, chacun ; mais sans nous en donner les moyens puisque le parcours du jardin nous est définitivement interdit.

Le patio de la BNF semble bien être une utopie. Il représente mais ne conteste ni n'inverse aucune valeur traditionnelle du jardin, tout en annulant ce qui fait le jardin, c'est à dire sa fréquentation. Cet espace n'a pas valeur de proposition pour un jardin contemporain, il est de l'ordre de la plus pure convention pittoresque et issu de la tradition du musée : la vitrine.

⁵⁰ Louis Carrogis dit Carmontelle, *Le Jardin de Monceau* (1779), reproduit dans Jean-Pierre Le Dantec, *Jardins et paysages...*, Op. Cit. p. 224.

⁵¹ Ibid. p. 225.

⁵² Bernard Lassus, *Théorie des failles*, in *Maîtres et ...*, Op. Cit. p. 253.

Pour finir, je pourrais retourner au point initial de ce développement et chercher à identifier ce que M. Foucault entend par la « *fonction* » qui caractérise l'hétérotopie. Tous les exemples qu'il donne, même les plus abstraits qui concernent les hétérotopies du temps (foires, villages de vacances, ...), sont inscrits dans des pratiques, qu'elles soient individuelles ou communautaires ; et c'est bien là ce qui fait défaut à un espace comme ce jardin qui n'en est pas un. Beaucoup des espaces contemporains qui tentent de devenir des jardins par la pratique, sans que ce qui est sous-entendu par ce terme soit conceptualisé *a priori* par l'architecte ou le paysagiste, ont tendance à devenir des tableaux, des vues que rien ne doit pouvoir déranger. L'autonomisation du jardin, non pas seulement de ses formes mais du sens produit qui ne s'attache qu'à un discours d'ordre plastique, s'accompagne concrètement d'une rigidification grandissante de ses formes et des objets qui le composent. Elle tend à faire basculer l'espace vers une qualité d'objet : vers une œuvre d'art qui n'aurait plus même la tentation d'être située en un lieu.

4.2.2.3 Une nouvelle utopie naturaliste ?

Après les exemples regardés ici comme des sortes d'archétypes d'une formalisation du jardin à partir d'une idée de l'espace à produire comme tableau, on pourrait compléter ce qui vient d'être dit par d'autres exemples plus articulés à la pensée environnementale qui préside à la conception de nombreux aménagements. En effet, une utopie naturaliste est venue perturber l'ordre ancien de la composition du jardin et produit de façon autonome ses images qui ne sont le plus souvent que des redondances. C'est-à-dire que la qualité du jardin se réfère principalement – pour une telle part que les autres imaginaires de l'espace en sont abolis –, à cette idée que le jardin doit avant tout exprimer sa relation à une nature en danger et que les images ou les évocations qu'il propose doivent être des illustrations de cette idée. Aujourd'hui, c'est une relation univoque que se fait jour. Le jardin, marqué en son origine conceptuelle par le pittoresque écologique que j'ai décrit en commençant ce travail, se nourrit presque exclusivement des paysages de l'imaginaire écologique, mais, souvent, sans en produire de nouveaux en retour, articulés au lieu dans lequel le jardin est installé. De plus, enfermé dans sa totalité autonome, puisque ne produisant pas de paysages, il échappe alors dans ce cas à ce que Bernard Lassus a appelé « *l'espace propre* », cette caractéristique que possède le jardin d'articuler simultanément plusieurs échelles et en particulier celle des usages de l'espace avec celle des imaginaires, individuels et collectifs, que les ambiances du jardin peuvent susciter ou réveiller (cf. infra).

De ce fait, ces nouveaux jardins s'installent dans le paradoxe de l'utopie réalisée et, reprenant l'hypothèse de M. Foucault pour la développer en proposant une lecture concrète de cette « *expérience mixte, mitoyenne* » que constitue le miroir, je propose de considérer que cette expérience est fondamentale et analogue au travail des échelles dans l'espace propre.

Ici, en ces lieux nouveaux, la fonction spéculaire n'est pas accomplie par l'articulation des échelles puisque le lieu sans lieu du miroir n'a pas lieu.

Louis Marin a montré comment une lecture de la toile *une vue de Tolède* (env. 1609), du peintre El Greco (1541-1614), peut être déchiffrée comme ce lieu sans lieu de l'utopie dans l'articulation de quatre espaces différents et non conciliables, de figures contradictoires de la ville que sont le panorama et le plan géométral, de « *l'énonciation et son retournement* », pour mettre en évidence le « *travail neutralisant de la pratique utopique dans la représentation de la ville [...]* ». ⁵³ Mais, il n'y a pas dans la peinture la tentation de la représentation de la réalité. (Fig. 4.19)

Pour nous, cette image comme bien d'autres, permet aujourd'hui de reprendre l'idée de la « *dis-location de la ville* » – c'est le titre de Louis Marin pour ce passage sur El Greco – pour la regarder comme lieu de l'hétérogène que je préférerais au lieu de la diversité qui ne laisse pas penser à des articulations d'échelles différentes, échelles, d'espace, de temps, de naturalité ou de vraisemblance dans la représentation.

Trouve-on aujourd'hui des images équivalentes et la pression environnementale qui nous pousse au réalisme nous permettra-t-elle d'échapper à la représentation qui voudrait être ressemblance ?

4.2.2.4 La diffusion de l'image paradoxale du jardin contemporain

Dans la presse magazine, on voit souvent maintenant des présentations de projets d'architecture ou d'aménagement d'espaces publics pour lesquels l'accent est en premier lieu mis sur les qualités environnementales : c'est sans doute une contribution à la sensibilisation aux questions écologiques qui est salutaire. Mais, dans la presse professionnelle, c'est également le cas et l'on voit bien alors comment le travail critique sur les projets, quelle que soit leur valeur ou leur importance, ne se fait plus et laisse la place à un simple travail de présentation : et ce

⁵³ Louis Marin, *Utopiques : Jeux d'espaces*, Paris, Les éditions de Minuit, 1973. Page 283 sqq.

n'est bien entendu pas la position que l'on attend de ces publications. Par exemple, dans un dossier de la revue Architecture d'Aujourd'hui, consacré à la présence de l'eau dans la ville ⁵⁴, on voit certaines réalisations dont la présentation – peut-être pas les espaces eux-mêmes mais il faudrait d'abord y aller et ensuite consacrer plus de place à mon commentaire – relève d'une nature utopique ordonnée par l'impératif environnemental.

Louis Marin précise, au terme d'une longue description de l'organisation spatiale, sociale, économique et politique de l'île Utopia de Thomas More, comment les malades et les bouchers sont exclus de la ville (porteur et donneur de mort) et comment les enfants sont exclus de la salle commune au moment des repas.

Expulsion de la maladie et de la mort violente, de la spontanéité désordonnée de la vie à l'état naissant ; bref, tout ce qui risque de compromettre les rythmes, les alternances réglées par la répétition des différences dans l'identité, doit se trouver chassé hors de la totalité close et harmonieuse de la ville ou de la salle commune dans lesquelles la différence n'est que la vibration interne du tout. ⁵⁵

Ce caractère de l'immuabilité des rythmes et des alternances réglées fait penser à ces lieux dans lesquels c'est la répétition sans fin du déterminisme naturel qui doit être à l'œuvre : lieux dans lesquels la suppression de dysfonctionnements liés à l'environnement ou la réparation de dommages qui lui sont causés, suffit à leur donner un sens, ou au moins supplantent les questions urbaines, sociales, paysagères, etc., au point que ces dernières disparaissent parfois tout ou partie.

Dans l'exemple choisi, c'est le cas notamment de l'aménagement du centre ville du Ban Saint-Martin en Moselle, par l'agence Babylone, dont la forme de l'espace est présentée comme une résultante de la contrainte hydraulique (p. 68 sq.). C'est aussi le cas du « parc habité » de Saint-Jacques-de-la-Lande par Bruel & Delmar, pour lequel les fonctions écologiques font disparaître le travail de renouvellement urbain important qui a été fait sur cette commune (p. 74 sq.), ou encore d'une partie des rives de la Saône à Lyon, par l'agence Base (p. 84 sq.), projet présenté comme le lieu où « *la nature reprend ses droits le long d'un « chemin nature » qui accompagne le lit de la Saône* ». On comprend la réduction du sens imposée par une phrase comme celle-ci qui conclut l'article.

⁵⁴ Architecture d'Aujourd'hui, N° 404, Mai 2015. Pages 40 à 117.

⁵⁵ Louis Marin, *Utopiques ...*, Op. Cit., page 184.

Un projet important pour la ville de Marseille, le futur parc des Aygalades, élaboré par l'agence TER à l'intérieur du projet urbain Euroméditerranée 2 conduit par l'urbaniste François Leclercq, y est également présenté.

Ce futur parc de 14 ha s'inscrit dans un vaste projet de renouvellement urbain (169 ha), en continuité avec une première tranche en cours de réalisation. Des enjeux majeurs pour la ville sont mis en évidence dans la reconquête de quartiers déshérités du secteur. La thématique abordée par le dossier, frontale et unique : la présence de l'eau dans la ville, empêche de comprendre la manière dont le projet a été conçu dans ses contextes et, seule, la fonction de régulation des eaux pluviales est décrite. Même la conclusion, qui aurait pu ouvrir sur des problématiques différentes, ce qui est indispensable à la compréhension de ce qui se passe à Marseille aujourd'hui dans le domaine de l'urbanisme, ne fait que redire ce qui a déjà été dit.

*Hors épisode exceptionnel, le parc participera à la renaturation de Marseille. Un niveau minimum d'eau sera maintenu dans le lit du ruisseau dont les plantations supporteront un état de submersion latent.*⁵⁶

On note au passage que le travail des paysagistes est renvoyé au domaine unique du végétal, tradition dont ils sont pourtant sortis depuis de nombreuses années maintenant. Le paysagiste est passé de la virtuosité horticole qui lui permettait de maîtriser ouvertement des tableaux de nature, des artialisations *in situ*, à la maîtrise dissimulée mais non moins virtuose des dynamiques phytosociologiques, laissant croire à une autonomie des systèmes qu'il met en place.

Dans ces pages, c'est la volonté d'exhiber une naturalité à l'œuvre qui doit produire le sens de l'espace qui est mise en évidence avant la présentation même des projets.

Dans le même numéro pourtant, on trouve une description du projet de renaturation de la rivière l'Aire, à cheval sur la France et la Suisse, par le groupement « Superpositions » piloté par les architectes Georges et Julien Descombes et Marco Rampini (p. 86 sqq.). Là, une grande finesse apparaît, même si elle n'est décrite que succinctement, pour reprendre les présences

⁵⁶ Ibid. pages 54 et 55.

multiples de la rivière dans des usages ou des histoires locales, et la dimension de renaturation n'est plus ce qui domine dans le projet mais devient une des composantes qui le fonde.

Les nécessités de l'exploitation agricole, l'imprévisibilité des forces de la nature, le développement de la biodiversité et la pression des activités de loisirs convergent dans le projet. Plutôt que de soumettre ces contraintes à une stricte séparation, il les laisse jouer entre elles, varier dans des points d'équilibre toujours changeants, se découvrir et s'appivoiser mutuellement. ⁵⁷

À la suite des présentations de projet, Thierry Paquot est sollicité pour produire un texte dont le but sera de dénoncer, d'une certaine manière, ce qui précède.

L'eau n'est pas qu'une solution chimique H₂O (qu'il faut filtrer, laisser décanter, nettoyer, en un mot, pour l'utiliser !), c'est un déclencheur de rêves. Or les aménagements identiques brisent cet élan poétique. ⁵⁸

Ainsi, de même que la technique s'intègre dans un ensemble du sens du projet architectural qui la dépasse bien entendu, la fonction environnementale ne peut pas devenir une dominante qui s'exhibe comme vecteur unique de la signification des lieux. Ce serait, quoique le contraire est prétendu haut et fort, nier la présence des hommes qui font le lieu dans l'extraordinaire complexité et l'impérative imprévisibilité de leurs relations. Une fois encore, le projet apparaît comme un antidote au déterminisme naturel qui fige le sens des choses par une composante mono-factorielle et produit des espaces de plus en plus semblables dans leur forme.

4.2.2.5 Le temps arrêté du végétal utopique.

À propos des végétaux, il me faut mettre en évidence un aspect de la manière d'utiliser la persistance hivernale dans certains jardins. J'y reviendrai plus loin, mais déjà, le bambou de La Villette n'offre que peu de variations saisonnières, il ne grandit pratiquement pas puisqu'il atteint

⁵⁷ Ibid. pages 86 à 88. Sur un autre projet de G. Descombes et sa relation à la mémoire des lieux : Le parc de Lancy, lui aussi dans la région de Genève, voir Sébastien Marot, L'art de la mémoire, le territoire et l'architecture, Paris, éditions de La Villette, 2010. Page 90 sqq.

⁵⁸ Ibid., page 104 sqq. Thierry Paquot, Eaux plurielles, villes uniques ? Le chapeau de l'article reprend cette idée, elle est donc perçue comme importante par la rédaction, « À ce titre, l'élément vital fait l'objet de projets d'aménagement qui tendent à homogénéiser notre rapport à l'eau, c'est-à-dire à oublier sa richesse poétique. »

rapidement sa taille adulte, et que cela se produit le plus souvent en pépinière avant sa plantation dans le jardin. Son mode de croissance est plutôt concentrique, il se développe en augmentant la surface couverte. Dans le jardin d'Alexandre Chemetoff, ce processus même est entravé puisque chaque massif a sa place assignée, attestée par la référence du plan gravé qui fixe en une vision didactique la position des différentes espèces et variétés. C'est à dire que le jardin est figé en une image qui cette fois est traversée mais immuable. Le choix du bambou n'est sans doute pas hasardeux. On pourrait bien entendu lui trouver d'excellents motifs pour être présent ici, mais on ne peut pas s'empêcher de s'interroger sur la nature de ce végétal et sur les raisons de son actuel succès. Est-il un végétal utopique / uchronique ? Sans variation, de hauteur constante quand il a pris son développement adulte, nie-t-il le changement, le temps et donc le lieu ? On connaît un autre exemple d'un végétal utopique. J'ai déjà noté plus haut que dans la *nouvelle Atlantide* de Francis Bacon la litière qui transporte le maître de l'île : le savant, est faite de cèdre et de cristal.

Le « cèdre » a été consacré par la bible. Parmi les arbres, il est singulièrement bien organisé : au lieu que ses feuilles soient douces et rondes, dentelées au hasard et frémissantes dans le vent, rien de mieux distribué que la ramure du cèdre. Depuis le tronc jusqu'à ses dernières aiguilles, il échafaude une pyramide merveilleuse, presque un objet mathématique. [...] des saisons cet arbre utopien ne veut rien connaître. ⁵⁹

Quels paysages sont aujourd'hui portés par le jardin de bambous ?

Du point de vue du paysage, les situations des deux réalisations que l'on vient de voir ne sont pas identiques. En revanche, c'est bien une forme cristallographique du jardin qui est exprimée dans les deux cas.

L'espace est remis dans une position d'objet de manière à pouvoir le maintenir dans un état choisi. L'image prédéfinie pour le jardin est tellement dure qu'elle ne laisse aucune place pour le visiteur. Elle ferme l'espace en une bulle autonome qui semble s'exclure elle-même du monde – et cela donne lieu aux banalités que l'on connaît sur le havre de paix des jardins de ville – mais surtout qui exclut le monde en s'enfermant dans sa forme.

⁵⁹ Gilles Lapouge, Op. Cit. p. 172

4.2.2.6 Du pays au paysage.

En somme, c'est comme si le monde architectural, entraînant dans son sillage une partie de la production jardinée, hésitait encore entre le cristal et le paysage. Entre l'objet autonome et fermé et le *trajet* de l'objet à ses contextes. Trajet est ici pris au sens d'Augustin Berque.⁶⁰ En effet le jardin n'est pas seulement cet espace sensible et esthétique que je tente de cerner, il est aussi un moteur de la création de paysages. Les interactions entre les créations *in situ* et les interventions *in visu* ont toujours été à l'origine de nouvelles acceptations de modèles. Alain Roger⁶¹ défend la thèse que la réalisation du jardin – l'artialisement *in situ* – précède, du moins pour l'occident, la représentation organisatrice du schème – artialisement *in visu* – et que les deux se constituent en un ensemble pour articuler la relation pays / paysage. Augustin Berque quant à lui a choisi quatre critères pour distinguer les civilisations qui ont constitué un corpus de paysages de celles qui ne l'ont pas fait.

1. usage d'un ou de plusieurs mots pour dire « paysage » ; 2. une littérature (orale ou écrite) décrivant des paysages ou chantant leur beauté ; 3. des représentations picturales de paysages ; 4. des jardins d'agrément.

*C'est le premier critère qui est le plus discriminant, et l'histoire montre qu'effectivement il implique les trois autres.*⁶²

Ces critères ne sont pas énoncés pour le simple classement de sociétés les unes par rapport aux autres. Le « point de vue » de la médiance qu'A. Berque construit à partir d'eux a une visée créatrice de sens pour nos paysages contemporains.

⁶⁰ Augustin Berque, Médiances : de milieux en paysages. Montpellier, GIP Reclus, 1990. p. 40 sqq. « Le milieu, dans sa réalité à la fois sensible et factuelle [...] ne connaît que les flux de relations, qui lient indissolublement les sujets aux objets, et ceux-ci comme ceux-là entre eux. [...] Bref, en matière de milieux, les trajets d'ordre phénoménal et ceux d'ordre physique ne peuvent se dissocier absolument. Le sensible et le factuel s'y composent en proportions variables. Chevauchant ainsi la distinction théorique du subjectif et de l'objectif, disons qu'ils sont trajectifs ; qu'à la fois matériel et idéal, le processus en question est une trajection »

p. 48. « Trajection : combinaison médiale et historique du subjectif et de l'objectif, du physique et du phénoménal, de l'écologique et du symbolique, produisant une médiance. D'où : Trajectivité, trajectif, trajecter. »

⁶¹ Alain Roger in Nus et Paysages déjà cité mais aussi, Le paysage occidental, rétrospective et prospective in Au-delà du paysage moderne. Le Débat N° 65. p. 14.

⁶² Augustin Berque, Paysage, milieu, histoire in Cinq propositions pour une théorie du paysage. Ouvrage collectif sous la direction d'Augustin Berque. Seyssel : Champ Vallon. 1994. Coll. Pays / Paysages. p. 16. Dans La pensée paysagère, Op. Cit., A. Berque revient sur ces critères en ajoutant « *La toponymie, une architecture aménagée pour jouir d'une belle vue, une réflexion explicite sur le paysage.* » p. 47 sqq.

[...], l'aménageur doit garder à l'esprit les formes maîtresses (ô Sugata) des paysages de mémoire collective que lui évoquent les lieux à aménager de manière à pouvoir y exprimer ces formes par voie de métaphore. Au moyen de telles prises, il articulera le paysage local aux motivations paysagères de la société concernée. Il lui faudra donc en reconnaître les motifs, ce pourquoi il sondera l'histoire des goûts de cette société. En poursuivant ces motifs par des formes nouvelles, l'aménageur pourra simultanément valoriser le milieu au sein duquel son œuvre s'insère, et y faire ressortir le lieu particulier qu'il aménage. Il créera de la sorte un foyer nouveau de sens de ce milieu, car déployer le sens, tel est l'orient de l'art. ⁶³

On retrouve cette idée d'une relation nécessaire du sujet à son environnement reprise dans le discours de Paul Virilio qui, revendiquant sa position d'urbaniste déclare :

Je ne travaille pas sur l'objet et le sujet – c'est le travail du philosophe –, mais sur le trajet. J'ai même proposé d'inscrire le trajet entre l'objet et le sujet et d'inventer le néologisme « trajectif » pour s'ajouter à « subjectif » et « objectif ». Je suis donc un homme du trajectif et la ville est le lieu des trajets et de la trajectivité. ⁶⁴

La même notion : le *trajet*, est utilisée par deux courants de pensée différents, qui partent de positions assez éloignées mais peuvent se rejoindre en un lieu commun et éventuellement forger des outils semblables, non pas pour se conforter mutuellement, mais pour travailler en parallèle. P. Virilio travaille sur le virtuel et la relation que cette nouvelle composition de l'espace-temps entretient avec la réalité et les représentations de cette réalité. A. Berque vient, à l'opposé, de la géographie et des sciences humaines pour regarder cette même relation – de la culture aux moyens de production et d'appréciation de son espace – avec l'expérience d'une culture et d'espaces très différents des nôtres : ceux du Japon et de la Chine en particulier.

Dans les deux cas, déployer du sens du pays par l'art des jardins pour constituer des paysages nouveaux, ou construire la ville comme lieu de « trajets » ; le travail de compréhension de l'objet est étroitement lié à une problématique du sujet. L'articulation pays / paysage que propose A. Roger

⁶³ Augustin Berque, *Médiance : de milieux en paysages* Op. Cit. p. 158 et 159.

⁶⁴ Paul Virilio, *Cybermonde la politique du pire*, Entretien avec Philippe Petit. Paris, Textuel. 1996. Coll. Conversations pour demain. p. 40.

ne peut se faire, on l'a vu, que par la médiation de l'art, c'est à dire par l'expérience du monde transsubstantié par cette expérience, pour qu'un échange de vue à distance sur le monde puisse se produire ; ce qui implique au moins la présence face à l'objet de deux sujets distincts, dont l'existence n'a pas à être simultanée. De même le travail de caractérisation du paysage par rapport à l'architecture, et le rapport de ces deux disciplines à l'objet artistique imposent aussi une problématique de l'insertion dans des contextes physiques et culturels, donc une problématique de l'échelle.

4.2.3 L'ÉCHELLE : ESPACE ET TEMPS.

L'hésitation de l'architecture et sa diffusion grandissante dans un art de la sculpture produit bien alors l'objet décontextualisé. Échelle et dimension, cette confusion est d'autant plus étrange que, d'une part, ce sont des notions importantes et classiques du monde architectural, mais aussi que les artistes du *minimal art*, comme ceux d'autres mouvements qui ont suivi, et dont certains architectes se réclament, avaient parfaitement problématisé la relation entre les deux.

[...] à une question de Julia Brown qui lui demande :

Quand vous dites que vous travaillez dans les dimensions de l'architecture, voulez-vous dire à une échelle différente de ce qui est habituel en sculpture ?

Heizer répond :

Pas l'échelle la taille. La taille est réelle, l'échelle est une taille imaginaire. On pourrait considérer l'échelle comme une mesure esthétique, alors que la taille est une mesure effective. ⁶⁵

Robert Smithson allait dans le même sens quand il disait que :

La taille détermine un objet, mais l'échelle détermine l'art. On peut dire d'une fissure dans un mur que c'est le grand canyon si elle est perçue du point de vue de l'échelle et non pas de la taille. [...] l'échelle dépend de la capacité de chacun à prendre conscience des réalités de la perception. Quand on refuse de séparer l'échelle de la taille, on reste avec un objet ou un langage qui apparaît certain. Pour moi l'échelle agit grâce à l'incertitude. ⁶⁶

⁶⁵ Cité par Gilles A. Tiberghien, *Sculptures inorganiques* in Les cahiers du musée national d'art moderne, Paris, Centre Georges Pompidou, N° 39, Printemps 1992. p. 98 à 115.

⁶⁶ Ibid. p. 106.

Plus loin dans le même texte R. Smithson a l'intuition de l'intrication de l'espace et du temps. Il a aussi celle de l'existence d'échelles autres que visuelles. Il parle par exemple d'une échelle auditive à propos d'un croquis de Brancusi sur James Joyce, et de là étend la problématique à tout travail artistique.

[...] et chaque cube de cristal de sel fait écho, de par sa structure moléculaire, à la spiral jetty. Dans un cristal, la croissance s'opère autour d'un point de rupture, à la manière d'une vis. La spiral jetty peut être considérée comme une couche à l'intérieur de la structure cristalline spiralée, agrandie des quintillions de fois. Cette description fait écho et renvoie au croquis de James Joyce par Brancusi, comme une « oreille spirale », parce qu'il suggère une échelle à la fois visuelle et sonore, autrement dit, il indique un sens de l'« échelle » qui retentit en même temps dans l'œil et l'oreille. Il y a ici un renforcement et une prolongation des spirales qui retentissent en haut et en bas de l'espace et du temps. C'est ainsi qu'on cesse de considérer l'art en tant qu'« objet ». Les résonances fluctuantes rejettent la « critique objective », parce que cela étoufferait le pouvoir générateur d'une échelle à la fois visuelle et auditive. Il ne s'agit pas tant de se rabattre sur des « concepts subjectifs », que d'appréhender ce qui est autour de nos yeux et de nos oreilles, aussi instable et fugitif que cela puisse être. On saisit la spirale, et la spirale devient une saisie. ⁶⁷

Pour R. Smithson, c'est sur le mode de la relation entre le sujet et sa culture propre et l'objet naturel, dans un travail de l'artiste à propos des échelles, que se construit l'art. Dans cette relation, la saisie rationnelle du monde par le raisonnement et la culture de l'artiste est subvertie par une vision instantanée qui recompose une réalité autre à travers « *le sens de l'échelle* ». Ce sens de l'échelle intègre on le voit bien l'espace et le temps. Cette proposition est un peu obscure, car elle relève sans doute plus chez R. Smithson de l'intuition que du raisonnement. Néanmoins, on sait à travers ses écrits qu'il avait posé le problème du temps et de l'espace comme deux éléments liés de son travail.

Dans the shape of time : remarks on the history of things, Kubler dit ceci : « l'actualité est... l'entre-temps durant lequel rien ne se passe. C'est le vide entre les événements » Reinhardt semble être possédé

⁶⁷ Robert Smithson, *Spiral Jetty*, in Robert Smithson, une rétrospective, le paysage entropique 1960-1973. Marseille, Musée de Marseille-Réunion des musées nationaux, 1994. p. 206 / 207.

par ce « vide », à tel point qu'il a essayé de lui donner une forme concrète, une forme qui échappe à la forme. ⁶⁸

Plus loin encore, il reprend une distinction que j'ai déjà faite plus haut entre acte et action.

Les procédures de la biologie et de la technologie ne font pas partie du domaine de l'art, elles appartiennent au temps « utile » de la durée (active) organique, qui est inconsciente et mortelle. L'art reflète l'« actualité » qu'explorent Kubler et Reinhardt. Ce qui est actuel se situe en dehors de la continuité des « actions » placées entre la naissance et la mort. L'action n'est pas à l'origine d'un tableau de Reinhardt. ⁶⁹

Ce que R. Smithson, en citant Kubler, appelle l'actualité n'est autre que l'instant de G. Bachelard et renvoie aussi à l'impossibilité de la saisie du réel selon C. Rosset (cf. supra). Dès lors, chaque objet de l'art est bien une sorte de « concrétion » du corps de l'artiste en relation avec un espace fictionnel et non pas réel, c'est à dire mis dans une relation d'échelle avec le monde. Cet instant relève de l'acte de la création et se dissocie complètement de l'action de l'œuvre qui en découle. Gilles A. Tiberghien, dans son chapitre « *le temps à l'œuvre* » ⁷⁰ retient l'idée que des deux conceptions du temps chez les artistes du land art,

*[...] la première procède d'une fascination pour l'instant * à travers lequel l'œuvre est censée s'offrir à nous, d'un seul coup et en totalité [...] derrière ces productions se dessine pour certains un vide ontologique que quelques artistes ressentent comme l'ouverture à une dimension religieuse dont l'art nous procurerait l'expérience. Ainsi pour Heizer, à travers un ensemble de références beaucoup plus historiques ou archéologiques, ou, pour Long, dans un rapport empathique avec la nature.*

La seconde conception explore la durée, et met l'accent sur le processus de construction, de réception et de dégradation des œuvres. L'intérêt est déplacé sur la transformation des matériaux, sur l'expérience de l'espace et du corps, ce que Fried appellerait le « théâtre » du monde. ⁷¹

68 Robert Smithson, Quasi-infinités et la décroissance de l'espace. in R. Smithson Op. Cit. p. 172.

69 Ibid. p173.

70 Gilles A. Tiberghien, Land-Art. Paris. Éditions Carré. 1993. p. 129 sqq.

71 Ibid. p. 153. Les mots suivis de * sont soulignés par l'auteur.

G. A. Tiberghien voit clairement la dissociation du moment de l'acte de celui de l'action de l'œuvre, la suspension du temps dans cet acte, est accessible parallèlement à la durée. La durée de la réalisation de l'œuvre et sa communication, si elles sont dissociables, n'en sont pas moins au-delà de l'acte. Smithson, à propos du temps de l'histoire de l'art qu'il voit décomposé en « objets abstraits » cite Wilhem Worringer dans abstraction et empathie.

[...] dans la mesure où un objet sensible dépend encore de l'espace, il est incapable de nous apparaître dans sa stricte individualité matérielle. » et « l'espace est donc le principal ennemi de toute recherche de l'abstraction...⁷²

La préoccupation de l'artiste est bien ici de dépasser le stade de perception où le rapport ne se fait qu'entre l'objet et l'espace, dépassement qui conduit à chercher un rapport temporel à l'objet. Au début du texte, Smithson évoque l'évacuation de la question spatiale – l'espace étant un problème mineur – qui trouve son sens dans le titre même de l'essai. La « décroissance de l'espace » devient la condition de l'accès à l'objet d'art dans sa « quasi-infinité ».

*Le premier obstacle sera un labyrinthe, au travers duquel l'esprit passera en un instant, éliminant ainsi le problème spatial. »⁷³ C'est la position particulière et choisie, volontaire, de l'artiste, sur une échelle du temps qui fixe l'instant de l'acte créateur en refusant ce rôle à l'espace. « Pour lui, [Smithson] l'idée du temps est liée à celle d'entropie, tout en étant conçue comme une cristallisation instantanée, et un effondrement interne. Négation du temps, l'entropie caractérise l'immobilité. Mais elle sert surtout à Smithson pour désigner l'objectivation instantanée qui fixe * cette « fraction », cette « séquence » infinitésimale où le passé et le futur refluent dans le présent.⁷⁴*

C'est donc que l'objectivation instantanée de l'objet d'art est constituée de l'objet lui-même, sans son espace, et que c'est donc plutôt dans la relation de cet objet au temps que l'art trouve sa source comme mise en visibilité du temps arrêté de l'instant.

⁷² R. Smithson, *Quasi-infinités...* Op. Cit. p. 175.

⁷³ Ibid. p. 172.

⁷⁴ Gilles A. Tiberghien, *Land-Art*, Op. Cit. p. 144. Les mots suivis de * sont soulignés par l'auteur.

Les *non-sites* de R. Smithson⁷⁵ deviennent alors ces objets sans lieu, plutôt que sans espace, qu'il cherche à mettre dans un rapport dialectique avec le lieu du *site*.

*Ces non-sites, qui faisaient penser aux étalages de spécimens géologiques ou minéralogiques, dans un muséum d'histoire naturelle, entrèrent dans un rapport de complémentarité réciproque avec les sites d'origine : les uns présents, les autres absents.*⁷⁶

Travailler sur le présent absent du *site*, une espèce particulière du passé puisque le lieu a été physiquement exploré par l'artiste dans un autre présent, pour le mettre ainsi dans le présent instantané du *non-site*, c'est également réduire l'espace. Il y a bien une préoccupation de l'échelle dans ces travaux, échelle multiple de représentation qui, par l'existence dialectique du *non-site* et du *site*, envoie le *site* dans une dimension imaginaire qui lui permet de n'être plus un simple espace même lorsqu'il est absent, ou, parce qu'il est absent. D'une façon plus générale, les artistes du *land art* cherchent bien cette relation de l'objet à l'espace, mais en cherchant « *dans l'« épaisseur » du moment cette permanence qui leur échappe* » (Tiberghien Op. Cit. p. 142). Si l'on s'en tient à ce que je développe depuis le commencement de ce travail, il semble bien que le problème général de l'art soit toujours de cette nature. Le rapport de l'objet produit, pour un autre, avec l'espace et le temps, à travers la médiation du corps de l'artiste.

On pourrait éclairer ce problème de l'échelle, ou plutôt des échelles, du travail artistique contemporain qui déforme à la fois la perception de l'espace et du temps, par une mise en rapport avec les travaux de Philippe Boudon sur les échelles de conception en architecture par exemple.⁷⁷ Mais,

⁷⁵ Les *non-sites* de Robert Smithson sont les lieux qu'il construisait dans la galerie, à partir de lieux physiquement explorés et dont il rapportait les matériaux nécessaires à la construction. Le rapport entre ces deux lieux était constant, l'un étant sous le signe de l'emprunt, l'autre sous celui de l'apport, l'un étant présent l'autre absent. « *Le champ de convergences entre site et nonsite est fait d'une suite de hasards, c'est une voie double faite de signes, de photographies et de cartes qui appartiennent aux deux versants de la dialectique au même moment. Les deux versants sont à la fois présents et absents. On place la terre ou le sol extrait du Site dans l'art (Nonsite) au lieu de placer l'art sur le sol.* » Robert Smithson, *The Spiral Jetty*, (1972), in Robert Smithson, *une rétrospective...*, Op. Cit. p. 209. Dans le même catalogue voir aussi le texte de Kay Larson, *Les excursions géologiques de Robert Smithson*, p. 38 sqq. Voir aussi au chapitre II (2.4.2) la note à propos de la dialectique site/nonsite chez G.A. Tiberghien et Anne Cauquelin.

⁷⁶ Kay Larson, *Les excursions géologiques de Robert*, in Robert Smithson Op. Cit. p. 45.

⁷⁷ Philippe Boudon (sous la direction de) *De l'architecture à l'épistémologie : la question de l'échelle*. Op. Cit. (Cf. aussi note 10 de ce chapitre). On verra notamment l'article de Philippe Hamon pour le regard porté entre architecture et littérature du point de vue des échelles. Tout, parties,

pour rester plus proche de l'art et pourtant mettre en parallèle deux attitudes très différentes, je préfère tenter le rapprochement avec Bernard Lassus à qui l'on demandait d'expliquer ce qui le différenciait ou le rapprochait de Ian Hamilton Finlay. Après avoir rappelé que Finlay était un spécialiste de la miniaturisation et qu'il travaillait dans un espace imaginaire qui s'agrippe à des points fixes matérialisés par des objets, il en vient à sa propre méthode de travail.

Finlay utilise la miniaturisation pour simplifier les choses, pendant que je travaille avec les deux dimensions à la fois : la miniaturisée et la réelle. Prenons par exemple le Labyrinthe des batailles navales qui a été planté à Rochefort. L'espace du labyrinthe est construit sur une échelle réelle : s'il y a un mètre carré, je veux qu'il reste un mètre carré et pour être expérimenté comme un mètre carré. Ce qui m'intéresse, c'est le lien entre l'espace abstrait et le réel. Cette dimension de mon travail que j'ai appelée l'espace propre n'est comprise que par peu de gens. Pour commencer à prendre conscience de cette dimension ils doivent d'abord visiter les lieux. [...] Je suis intéressé par la relation entre les éléments imaginaires et les réels. Un artiste voit les autres comme des spectateurs, alors que pour moi, il est important que l'on puisse lire son journal, enlever ses chaussures ou étendre ses jambes dans un espace, tout en ayant la possibilité dans le même temps, de penser à la mer. (c'est moi qui traduit) ⁷⁸

L'espace propre de B. Lassus est cette dimension qui intègre, en un objet mêlé, sans doute un composite au sens où il a été défini au premier chapitre, l'espace concret et les espaces imaginaires des spectateurs tenus ensemble par des relations de miniaturisation d'une fraction au moins de l'espace concret ; et des souvenirs de lieux réels qui viendront se confondre

hiérarchie, rythme, mesure, etc., sont des termes que l'on reconnaît pour les deux champs. Les arts plastiques, ou de l'image (cinéma, vidéo, ...), ou de la vue même (danse du point de vue du spectateur), doivent pouvoir être regardés de la même manière.

78 « Finlay uses miniaturisation to simplify things, while I work with both dimensions, the miniaturised and the real. Take for example the labyrinthe des batailles navales (labyrinth of naval battles), which was planted in Rochefort. The space of the labyrinth is on a real scale : if there is one square metre, I want it to remain one square meter and to be experimented as one square meter. What interests me is the connexion between real and abstracted space. This dimension of my work on what I call espace propre it is something which many people are not aware of. To become aware of this dimension they have to visit the places. [...] I'm interested in the relationship between the imaginary components and the real components. An artist sees others as being no more than spectators, whereas for me it's important that a person can read a newspaper, take off his shoes, stretch his legs out and so on in the space. At the same time, he should have the possibility of thinking of the sea. »

Bernard Lassus in Udo Weilacher, Between Landscape Architecture and Land Art. Basel-Berlin-Boston, Birkhäuser Verlag. 1996. p. 111.

avec une réalité présente, c'est à dire en un temps donné. Cette dimension, on le comprend, ne peut « être » que dans l'instant, puisque la durée fait intervenir le processus, et que celui-ci ne peut admettre autant de mélange. « Penser à la mer », devant la pièce d'eau des Suisses à Versailles, ne peut être que suspensif de la réalité tant l'espace n'a pas la forme d'un rivage. Pas d'horizon bas, pas de bruit du ressac, pas de sable ou de rocher, seule la « falaise » de l'Orangerie, la lumière du ciel du sud, la tache aveuglante de l'eau éclairée et l'air immense peuvent y faire une allusion qui suffit pourtant à tenir l'écoulement du temps à l'écart. La continuité du temps ordinaire détruit ces plis du temps qui permettent l'espace propre.

On voit une parenté évidente entre ces deux artistes – Finlay et Lassus – mais déjà on sent aussi ce qui va les différencier : la dimension à la fois artistique et sociale, c'est-à-dire qui relève en même temps, pour le visiteur, de l'intention de l'« artiste » et de l'attention aux usages du quotidien, qui existe chez B. Lassus. J'y reviendrai. Pour le moment, constatons que là sont en jeu tous les processus qui, dans l'art des jardins et du paysage, le font échapper au monde réel ou à celui de l'art pour le faire basculer dans une impureté. Le lien que l'artiste établit entre une réalité et un imaginaire, dans le but de proposer un objet transformé qui n'appartienne ni complètement à une dimension ni à l'autre, voilà ce qui peut porter nos réflexions sur les échelles du paysage.

*[...] mais dans la spiral jetty, l'irrationnel prend le dessus et vous entraîne en un monde qui ne s'exprime ni par des nombres, ni par une quelconque rationalité. Au lieu de rejeter l'ambiguïté, on l'y admet, au lieu d'atténuer les contradictions, on les y avive ... l'alogos subvertit le logos. La pureté est en danger.*⁷⁹

Robert Smithson, par cette position de principe, se rapproche-t-il du paysage ou reste-t-il néanmoins dans le domaine mieux balisé d'un art jaloux de son autonomie ? Mais cette autonomie est-elle réelle, ou bien n'est-elle qu'un accessoire qui tente de donner cette illusion ? Je montrerai plus loin comment certaines œuvres, d'artistes ou de paysagistes, considérées comme étant des créations de paysage, sont en fait assez éloignées de ce que je tente de dire ici à propos de cette catégorie.

⁷⁹ Robert Smithson. Op. Cit. p. 207.

4.3 LE PAYSAGE : L'ART MÊLÉ D'UNE DIMENSION SOCIALE.

J'ai voulu commencer par ce long développement sur le travail de ce que l'on peut considérer comme de l'architecture et passer ensuite à la sculpture dans ses modifications contemporaines pour montrer, comme par une antithèse préalable, comment l'idée que le paysagiste pourrait être un artiste est peut-être contradictoire avec l'idée de paysage, aujourd'hui.

Mais avant d'en venir aux rôles et positions possibles pour le paysagiste aujourd'hui, il me faut faire un autre détour par les conditions sociales et politiques qui ont présidé à la naissance du paysagiste tel que nous le connaissons aujourd'hui. À la fin du XVIII^e siècle, on assiste à la naissance d'une nouvelle classe dominante : la bourgeoisie, qui n'a pas de légitimité issue de la tradition aristocratique ou de la possession de la terre. Elle va très vite réaliser des jardins. Parallèlement les aristocrates vont devenir plus citadins et moins ruraux. Les limites vont donc peu à peu se troubler entre les catégories et les codes sociaux et politiques mais aussi esthétiques vont se modifier.

Le premier facteur que John Dixon Hunt identifie comme cause des transformations de la tradition de *l'ut pictura poesis* dans l'art des jardins est l'apparition de nouveaux propriétaires, pour lesquels les références à la Rome antique ou à la culture picturale et littéraire ne sont plus aussi étroitement liées à leur personnalité, ou à ce qu'ils peuvent exprimer comme idéal spatial de la société dans leurs jardins.

Il y eu d'abord un glissement dans le parrainage des artistes et des « jardinistes ». Le mouvement est allé des membres de l'aristocratie et des classes les plus élevées, pour qui le Grand Tour et l'héritage de Rome, ainsi que les codes visuels et verbaux correspondants étaient implicites, jusqu'à ceux d'une petite noblesse et d'une bourgeoisie moins bien éduqués ; ou qui, même lorsqu'ils l'étaient, ce qui était souvent le cas, ne s'inquiétaient pas d'afficher cette éducation ou d'en faire une préoccupation centrale dans la constitution de leurs paysages.⁸⁰

⁸⁰ « There was, firstly, a shift in the patronage of artists and gardenists from the aristocracy and upper gentry for whom the Grand Tour, the heritage of Rome, and its attendant verbal / visual languages were axiomatic, to far less learned gentry and bourgeoisie ; or, if still equally learned, as many of the new patrons were, far less concerned to parade that learning or make it a central concern in their landscapes. » John Dixon Hunt, *Gardens and the...*, Op. Cit. p. 122.

Pour Marie-Madeleine Martinet, en Angleterre, les transformations sont beaucoup plus radicales et la sympathie Whig s'exprime plus directement.

Cet engouement du naturel allait de pair avec la liberté des esprits et pénétrait même dans la vie active (dans la tradition du symbolisme pastoral par exemple). Certains parcs, dont le libre dessin cherchait à évoquer la liberté politique, prirent valeur de symbole Whig : tandis que chez les Tories comme Bolinbroke, les domaines où l'agriculture paraissait en harmonie avec les plaisirs de la campagne, suggérait une image de « sense » (bon sens), idée reprise par Pope.⁸¹

Dans le même temps ou presque, la découverte de civilisations inconnues montre d'un côté la diversité de la nature humaine tandis que les philosophes consacrent tous leurs efforts à « sculpter » « l'homme de la Nature », celui d'une nature abstraite et universelle. Cette contradiction de l'époque des Lumières, pourtant passionnée par les faits, mettra en évidence l'ambiguïté de l'idée de nature.

Dans le combat que livrent les « philosophes » l'idée de nature est leur arme la plus efficace, à la fois contre la tyrannie du surnaturel et contre l'artifice de certaines conventions sociales. Bien avant 1750 une nouvelle philosophie morale commence à se dessiner : optimiste et libérale, elle affecte de faire confiance à l'homme, proclame qu'il suffit à celui-ci de développer sans contrainte extérieure les virtualités

⁸¹ Marie-Madeleine Martinet, *Art et nature ...*, Op. Cit. p. 16. Pour ne pas sortir du cadre que je me suis imposé je n'irai pas plus loin sur cette voie, mais le travail sur les conditions sociales qui ont induit tel ou tel changement dans la sphère artistique, ou inversement, est une part importante de la recherche historique de l'art des jardins. John Dixon Hunt ou Michel Baridon abordent fréquemment ce thème, je les ai déjà cités, mais on peut également noter le texte de Yves Luginbuhl *Paysages vernaculaires et paysages savants in Créateurs de jardins et de paysages en France de la Renaissance au début du XXI e siècle Tome I de la Renaissance au début du XIX e siècle*, Arles / Versailles, École Nationale Supérieure du Paysage, 2002. p. XIX sqq. et l'introduction de Michel Racine pour le tome 2 de *du XIX e siècle au XXI e siècle*, p. XXVII sqq. L'avènement d'un « jardin bourgeois » et les relations que ces espaces tissent avec les structures sociales et familiales au début du XIX e siècle sont étudiés dans l'ouvrage édité par John Dixon Hunt et Michel Conan : *Tradition and innovation in French garden art. Chapters of a new history*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press. 2002. et notamment dans l'article de Michel Conan, *The coming of age of the bourgeois garden*, p. 160 sqq.

Pour montrer un enjeu majeur de ce type de travail, on peut citer à l'inverse K. Clark qui constate que la plus importante peinture basée sur l'observation visuelle : *Les Menines* de Vélasquez, a été réalisée dans l'ambiance superstitieuse et conventionnelle de la cour de Philippe IV plutôt que dans la hollande scientifique, L'auteur en tire une remarque qui pourrait être une question. « ... les œuvres d'art peuvent servir à illustrer l'histoire de la civilisation, mais il n'est pas possible de prétendre que les conditions sociales engendrent des œuvres d'art, ni qu'elles influencent inévitablement leur forme. » Kenneth Clark, *Civilisation*, Op. Cit. p. 259.

*de sa nature pour être à même de goûter le beau, de connaître et pratiquer la vertu, de mériter – si elle existe – la vie éternelle, et de jouir ici-bas des bienfaits de la vie sociale. Destin limpide et sans pièges, qui se résume d'un mot : le bonheur.*⁸²

D'un côté donc la nature est le principe universel qui régit l'ordre social – et l'on sait par exemple l'influence qui était prêtée à la géographie et au climat sur le développement des sociétés à cette époque (cf. chapitre I) – tandis que de l'autre, la confrontation avec des peuples jusque là inconnus instille les germes d'une reconnaissance qui favorisera la poussée démocratique des régimes politiques européens.

Les mouvements politiques et sociaux ont conduit petit à petit le jardin vers une complexité plus grande dans ses relations à la société qui le conditionne. Il devient donc un produit à la fois artistique, technique, social, voire idéologique, au moment même où il semble vouloir être au plus près d'un art pur distant de ces contingences.

C'est peut-être d'ailleurs là que s'est faite la rupture – tant la contradiction interne à l'art des jardins était devenue forte – qui, quelques années plus tard, permettra la véritable apparition du jardin public. La peinture est restée pour longtemps encore un art d'élite. Le jardin, en se démocratisant par l'ouverture au public aurait alors mis en évidence son rôle encore potentiel dans la ville et dans ce qui deviendra l'urbanisme. L'ouverture progressive des jardins au plus grand nombre semble être un moment décisif dans cette transformation. Franck Debié analyse longuement le passage de jardins ouverts dans certaines conditions à certaines catégories de population à des espaces réellement ouverts et conçus pour la fréquentation publique, et qui deviendront nos modernes espaces verts.⁸³

Pour Dora Wiebenson c'est la monumentalité croissante que prennent les hôtels dans les nouveaux quartiers résidentiels de Paris dans les années 1770, qui participe à leur donner un caractère d'édifice public. Elle cite notamment Blondel qui critiquera Ledoux sur ce thème en 1770 pour son travail sur l'hôtel d'Uzès. Mais dans le même temps le caractère public des jardins qui entouraient ces propriétés devenait de plus en plus effectif.

⁸² Jean Ehrard, *Op. Cit.*, p. 251 sqq.

⁸³ Franck Debié, *Jardins de capitales, une géographie des parcs et jardins publics de Paris*, Londres, Vienne et Berlin, Paris, Éditions du CNRS, 1992.

La zone résidentielle était devenue également publique d'une autre manière, puisque certaines propriétés comme l'hôtel Thélusson, étaient ouvertes au public. Finalement quelques unes des plus grandes propriétés parisiennes étaient déjà presque des jardins publics par l'usage, si bien que plus tard, il sera facile de les convertir en jardins publics pour l'agrément. De fait, le caractère à la fois urbain et théâtral du jardin parisien anglo-chinois en faisait une préfiguration idéale pour un usage public. (c'est moi qui traduit) ⁸⁴

L'auteur nous donne ensuite une longue liste de jardins qui sont ouverts au public, dont le très à la mode jardin de Monceau du Duc de Chartres, et montre le passage du jardin à l'espace public dans le contexte du jardin pittoresque qui sert de base de travail à la conception de ce nouveau type d'espace.

4.3.1 LA SATURATION PITTORESQUE

4.3.1.1 Le système des objets au XVIII^e siècle

Ces changements dans la structure sociale du pays et l'apparition d'un espace jardiné dans la ville, d'un espace où le jeu démocratique allait pouvoir prendre place et où bientôt la confrontation de la lutte des classes allait pouvoir s'exprimer, seront les prémisses de l'apparition d'une explicitation du monde pour chacun. Dans le parc public ainsi constitué comme émanation d'une nouvelle société qui connaît le monde, les objets allaient pouvoir continuer de s'y accumuler à l'instar de ce qui s'est passé dans les jardins anglo-chinois comme le fait remarquer D. Wiebenson. Ces accumulations seront le signe de la connaissance du monde, mais aussi la reconnaissance de sa diversité et de l'altérité.

Au plan collectif, le pittoresque va signer l'hétérogénéité du monde et permettre son acceptation, comme au plan individuel j'ai montré plus haut qu'il permettait d'apprivoiser la terreur sublime. Ce sera le temps de la saturation pittoresque du jardin, homologue de la saturation dans la représentation par la variété des textures et des accidents maîtrisés qui donnait la rudesse du style.

⁸⁴ Dora Wiebenson, The picturesque garden in France, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1978. p. 115 sqq.

« The residential area had become in a sense public in another way, too, for some hôtels, such as the hôtel Thélusson, were opened for public viewing. Finally, some of the larger Parisians estates were already so nearly public in function that they easily would be converted later into public pleasure gardens. Indeed, the urban and theatrical character of the Parisian jardin anglo-chinois made it ideally suited for transformations into public use. » p. 116

Deux modes de l'accumulation des objets dans le jardin sont donc à considérer. L'exotique qui donnera à voir les merveilles de l'orient, de la Chine notamment, et qui concerne surtout le jardin proprement dit, mais aussi l'emblématique qui va pouvoir être utilisé à des fins de propagande patriotique dans la conception des nouvelles avenues de la cité.

Dans le même temps [que Dussausoy qui souhaitait la construction d'une grande avenue bordée par des édifices publics] l'architecte Soufflot dessinait un projet pour une avenue royale dans Paris sur laquelle des constructions existantes, « gothiques », devaient être démolies, pour laisser la place à des palais et des arcs de triomphe construits sur leurs ruines, symétriquement disposés suivant une perspective régulièrement ordonnée. Le biographe de Soufflot, Monval, remarqua, sur le dessin, que la décoration symbolique, comme celle d'un forum antique, transformerait la nouvelle avenue en une voie triomphale pour le roi de France, qui ainsi le présenterait à sa nation comme un nouveau César romain. (c'est moi qui traduit) ⁸⁵

Dans les deux cas, la même saturation par les objets apparaît. Il est intéressant de noter que cette saturation que je crois déceler dans le mouvement pittoresque, s'exprime tout autant dans des caractères formels des peintures et plus encore des dessins et des gravures qui sont moins liés à un système de valeur marchande (variété, rugosité, intrication, mouvement, etc....), que dans des caractères liés au sens (imbrication des échelles d'espace et de temps, relation de l'art à la société, transformation des jugements esthétiques avec par exemple le retournement du regard sur l'architecture « gothique » en Angleterre autour des années 1740 ⁸⁶, modification de regard porté sur la position de l'homme dans la nature qui allait participer à des changements politiques, etc....). Comment d'ailleurs les deux pourraient-ils être séparés ?

⁸⁵ Ibid. p. 118

« The architect Soufflot contemporaneously [de Dussausoy qui suggérait la construction d'une grande avenue qui traverse Paris et qui serait bordée tout du long par des monuments et des édifices publics] designed a project for a royal Parisian avenue where existing « gothic » edifices were to be demolished, and palaces and triumphal arches built on their ruins, symmetrically disposed in regularity ordonnated perspectives. Soufflot's biographer, Monval, commented on the design that the symbolic decoration, like that of a classical forum, would turn the new avenue into a triumphal way for the king of France, who thus would represent his nation as a new Roman Caesar. »

⁸⁶ Arthur O. Lovejoy et Michel Baridon, Le gothique des Lumières, Brionne, Gérard Monfort, 1991. p. 27 sqq.

4.3.1.2 La saturation aujourd'hui encore.

Aujourd'hui, lorsqu'on constate la prolifération des objets qui viennent s'ajouter à un parc comme La Villette, on comprend ce que j'entends par la saturation pittoresque. Il est très étrange que cet espace soit constamment « augmenté » alors que les « folies » avaient déjà saturé l'espace de leur présence. La mesure donnée par l'espacement régulier avait détruit l'espace, ou au moins les illusions qui auraient pu résulter de la confrontation d'objets peu semblables en termes d'échelle, de couleur, de forme, etc. : de l'hétérogénéité de la situation spatiale dans laquelle le visiteur aurait été mis. Les folies, mais aussi les passages couverts (Fig. 4.20 a et b) qui sont des objets techniquement surdéterminés – toutes les pièces qui les constituent sont-elles nécessaires ou bien certaines ne sont-elles présentes que comme signe de contemporanéité ? –, ne suffisaient-ils pas à cette accumulation d'objets qui sature l'espace ? Les modes de construction des folies et des passages sont du même ordre. Il s'agit à chaque fois d'une accumulation. La folie est une cube d'environ 10 m de côté qui se décline en une multitude de formes différentes (Fig. 4.20 c) : la variété des signes autonomes s'agence dans l'unité retrouvée par la trame, le matériau de base et cette couleur rouge à laquelle on ne peut pas échapper. Les passages couverts, quant à eux, sont des accumulations d'objets qui font des objets. Peut-être est-ce là la caractéristique essentielle de ce que j'ai appelé un pittoresque technologique, et les sculptures qui s'ajoutent encore à ces objets se perdent aussi dans l'effet incontrôlé d'un grenier puisque, encore, il faut ajouter les bancs, panneaux, plans, poubelles, mâts d'éclairage, etc. Traditionnellement, dans le jardin, la statuaire joue un rôle dans l'illustration d'un propos, elle est une clé déterminante pour la compréhension des intentions du concepteur pour tel ou tel propos. Depuis longtemps le jardin est devenu un lieu où l'on ne fait que montrer des sculptures (Tuileries, jardin du musée Rodin, jardin Tino Rossi, ... les exemples sont hétérogènes et tous ne sont pas de même qualité), ce qui bien sûr n'est pas la même chose. Dans le cas de la Villette, les sculptures⁸⁷ n'apportent pas de sens particulier à une scène qui marque une étape dans un parcours, elles ne décrivent pas un rapport que l'on pourrait avoir avec un au-delà du jardin, un ailleurs, elles deviennent donc des objets comme les autres, ce qui les apparente bien entendu de moins en moins à des œuvres d'art. Stephen

⁸⁷ Il s'agit des sculptures « posées » sur les pelouses et non pas celles qui sont incluses dans des jardins comme le cylindre sonore de B. Leitner dont j'ai déjà parlé ou le sol rayé de D. Buren dans le même jardin des bambous, ou encore des dispositifs de visée installés par Jean-Max Albert sur la périphérie de la « séquence du jardinage » de Gilles Vexlard et Laurence Vacherot. Ces sculptures sont dans des rapports très classiques avec le jardin mais participent à la constitution de l'espace, ce qui n'est pas le cas des autres.

Bann ⁸⁸ remarquait que B. Lassus, pour le jardin de la Corderie royale de Rochefort avait lutté longtemps contre l'introduction de sculptures qui auraient pu être en contradiction avec le discours propre du jardin qu'il mettait en place ; ce que les concepteurs de la Villette n'ont pas pu, pas su ou pas voulu faire.

Et le manque de silence de l'espace est une cruauté constante pour le visiteur.

Dans le champ de la transformation urbaine, on pourrait trouver de nombreux exemples pour lesquels la saturation par les objets est devenue le moteur de la composition. Les immeubles manifestes de Ricardo Bofill des années 70 et 80 – Walden 7 à San Just Desvern, près de Barcelone, Le Palacio d'Abraxas à Marne-la-Vallée, les Arcades du Lac à Saint-Quentin-en-Yvelines, etc. – sont tous des utopies. ⁸⁹ Fermés sur eux-mêmes, ne pouvant pas échapper à l'emprise de leurs formes, incapables d'échanges avec la ville en construction autour d'eux, ils deviennent des monuments objets qui saturent l'espace de la parcelle sur laquelle ils sont installés, mais « seaturent » également eux-mêmes par l'abondante modénature néoclassique qui trouble la perception de leurs dimensions. Ce dernier point n'est pas exact pour Walden 7 qui relève plutôt d'un brutal modernisme dans la forme et dans son rapport à l'espace urbain, mais qui n'empêchait pas une certaine utopie sociale induite par l'organisation interne du bâtiment. Jean-Pierre Mocky ne s'y est pas trompé lorsqu'il a voulu stigmatiser la brutalité des rapports entre les individus et qu'il a pris comme décor un archétype de l'espace urbain contemporain. Dans « À mort l'arbitre », en contre-plongée, la nuit pour découper brutalement l'ombre et la lumière comme dans les film de F. Lang ou de W. Murnau et au grand-angle, ses panoramiques dans l'espace central de l'immeuble de Marne-la-Vallée, s'ils ne sont pas d'une grande légèreté cinématographique, sont d'un effet terrifiant qui sert parfaitement le propos du cinéaste. Les lignes verticales de la construction se déforment au fur et à mesure que la caméra tourne, avançant et reculant suivant leur position dans le champ, fabricant des suites de lignes fuyantes qui vont et viennent dans l'espace recomposé par la focale choisie. C'est la forme fermée de l'espace central de l'immeuble, mais aussi la saturation par les motifs décoratifs des façades qui permettent cet effet à J. P. Mocky. L'architecture devient alors signe de l'enfermement physique et psychologique. À Saint-Quentin-en-Yvelines,

⁸⁸ Stephen Bann, conférence au Centre G. Pompidou le 26 mars 1997 dans le cycle « esthétique et paysages » organisé par Jean-Pierre le Dantec.

⁸⁹ Dans le nom même de Walden 7 on retrouve évidemment le toponyme du lieu que Henry David Thoreau choisira près de Concord pour sa retraite dans les bois.

l'échelle de l'immeuble situé sur le lac est en opposition à celle des autres groupes de bâtiments. Dans les rues du quartier, les arcades sont très basses, le sentiment qui se développe est celui d'être dans un décor de cinéma. En revanche, lorsqu'on entre dans les cours intérieures, c'est tout un univers écrasant, carcéral qui est évoqué. Répétitivité des motifs de béton très présents, petites fenêtres, toutes identiques, peupliers d'Italie qui dessinent encore plus violemment les verticales du bâtiment, etc., Tout le travail de l'extérieur de l'îlot et de la rue avec ses arcs de triomphe miniatures, saturé de signes néoclassiques, devenus pittoresques par l'accumulation, est anéanti par le contraste avec les cours. Cette réalisation, en cherchant à retrouver sur un mode moderne, le découpage en îlots de l'urbanisme haussmannien, n'a fait que mettre plus encore en évidence la pauvreté du motif. Le parcellaire s'est encore simplifié, l'espace central de chaque îlot est devenu une seule cour – un espace vert ou un espace vide ? – et la peau de ce vide inappropriable car dominé par les quatre façades qui le font devenir promenoir carcéral, est transformée en une mince couche habitable partout identique. C'est l'exemple type d'un urbanisme monolithique qui fait une croûte autour d'un vide inutilisable car d'un seul bloc, d'un seul tenant auquel on assigne immédiatement une fonction hygiénique. (Fig. 4.21 a à e) Ces bâtiments sont devenus des objets, peut-être des œuvres d'art, mais ils sont habités, c'est bien là le problème.

Un immeuble néoclassique, construit par l'architecte Bofill s'y avançait comme un pont d'Avignon habitable ou un château de Chenonceau inachevé et s'appelait les « Arcades du Lac ». Il ressemblait aussi à un cénotaphe, un tombeau vide, de couleur sombre. Ziegler avait déjà vu cet immeuble en rêve, il dégagait une puissance d'attraction néfaste qui s'imprimait dans la mémoire. [...] L'eau semblait dure et fermée.⁹⁰

Il n'avait rien vu, sinon cet immeuble [...] et le bassin de la Sourderie. Un paysage inquiétant, en vérité, posé là n'importe où mais avec soin. (ibid. p. 15)

Dans les jardins contemporains la saturation pittoresque apparaît d'autant plus que l'espace est vaste et enclos, comme si un grand espace vide, sans fonction, ne pouvait pas être imaginé ni surtout possible pour les citadins. Je ne reviens pas sur la Villette que l'on pourrait peut-être regarder comme une exception.

⁹⁰ Hervé Prudon, *La revanche de la colline*, Paris, Gallimard, 1996. Coll. Série Noire. p. 11. Ce roman a été écrit lors d'une résidence à Saint-Quentin-en-Yvelines.

Mais enfin, le parc de Bercy, après la première partie ouverte au public, à l'ouest, qui laissait encore un peu d'espace, est devenu, dans sa deuxième tranche, une accumulation d'illustrations de thèmes ou de résolutions formelles pour faire oublier par exemple la disgrâce de la coupure du parc par la rue de Dijon ou l'évitement de la Seine à cause des voies sur berges.⁹¹ (Fig. 4.22 a à e)

Le boulevard Richard Lenoir (Fig. 4.23 a à d) a seulement échappé au remplissage grâce au marché important qui s'y déroule. Tant que l'espace est vide (ou au moins que le rapport entre le vide et le plein, la largeur du vide et la hauteur des arbres, etc. laissent l'impression que l'espace n'est pas trop contraint), tant qu'il n'est pas clos, sa qualité est encore assez grande et l'encombrement n'a pas encore gagné. Mais dès que le « square » est réinterprété pour être mis au centre du boulevard, les incohérences s'accroissent en même temps que les objets. Les grilles de clôture sont-elles réellement utiles en dehors de la satisfaction (illusoire) d'une obsession sécuritaire qui fait chaque jour un pas en avant vers le contrôle total de tout mouvement ? Les passerelles qui n'enjambent rien, et surtout pas le canal couvert qui est sous le boulevard puisqu'elle sont doublées par un passage de plain-pied qui annule cette possibilité de représentation d'un autre monde souterrain, ne sont-elles pas des concessions gratuites à un effet pittoresque qui trouve sa source dans l'idée que seule l'accumulation des objets peut qualifier l'espace en le saturant de signes ?

4.4 CONTRE LA PURETÉ.

La méfiance vis à vis de l'encombrement du jardin, la tentation du vide même, pourrait être confondue avec un espoir de pureté de la forme jardinée. Il n'en est rien. Je me propose plus simplement de réfléchir, à ce point de l'avancement dans la question à propos du statut du travail du paysagiste, à l'hypothèse de l'obligatoire et fondamentale impureté du jardin.

Créer des paysages, poursuit Matabei, c'est assimiler la loi d'asymétrie et le juste équilibre comme un art de vivre. [...]

Mais il faut laisser les choses vivre un peu de guingois autour de soi. L'imperfection ouvre à la perfection. Tu achèveras en esprit

⁹¹ On note qu'avec la réalisation de la passerelle Simone de Beauvoir en 2006, le parc retrouve un lien important avec le fleuve et la rive opposée qui lui donne un sens, notamment dans sa partie où l'escalier d'eau apparaissait comme un objet gratuit tant la coupure qu'il exprimait était forte.

l'inachevé, le jardin idéal n'est qu'un rêve qui invite l'infini par clins d'œil. C'est l'unique harmonie.

L'harmonie cachée, dit en écho le jeune homme pour paraître attentif.

Bah, s'exclama Matabei dans un éclat de rire. Un jour, je t'apprendrai l'art de dépayser une pierre de belle venue et de lui restituer son âme au sein du jardin. Nous ne faisons en somme que transposer l'esprit de la nature dans un cadre réduit.⁹²

Au chapitre II, j'ai montré comment l'inachèvement était une composante paysagère majeure : que ce soit pour l'espace concret lui-même ou pour sa représentation. Ici, il sera plutôt question de regarder, depuis un point de vue opposé, celui de la saturation matérielle de nos espaces contemporains qui est une cause évidente du discours fermé du jardin, comment l'idéal illusoire du nettoyage ne peut pas être suffisant pour retrouver cette dimension ouverte que nos esprits épris de liberté et d'esthétique moderniste appellent de tous leurs vœux. Considérons d'abord l'accumulation. Ne produit-elle pas une simple juxtaposition et non un mélange : une hétérogénéité ? De cette saturation contemporaine, paradoxalement souvent construite sur des tables rases alors que l'on aurait pu en espérer des métissages, certaines formes du pittoresque n'apparaissent-elles pas : un pittoresque technologique, un pittoresque écologique ou même un pittoresque réglementaire ? J'y reviendrai.

Chercher à comprendre la position du paysagiste, c'est aussi comprendre le statut du résultat de son travail : je n'ose pas dire de son objet. Dans la recherche sur l'objet et l'espace, l'œuvre et le quotidien, il me faut maintenant revenir sur l'autonomie de l'objet d'art et donc, pour ce qui concerne le travail du paysagiste, sur sa capacité à échanger donc à perdre une part de cette autonomie : sur les composantes sociales de son travail.

On se souvient de la remarque de Pierre Francastel sur l'impureté des langages qui est nécessaire à l'échange (Chap. IV 4.3.4). Yves-Alain Bois, citant Richard Serra fait une remarque analogue à propos du travail du sculpteur.

Quand la sculpture (...) quitte la galerie ou le musée pour occuper le même espace et le même lieu que l'architecture, quand elle redéfinit l'espace et le lieu en termes de nécessités sculpturales, alors les architectes sont importunés. Leur concept de l'espace est non seulement changé, mais surtout il est critiqué. La critique ne devient

⁹² Hubert Haddad, *Le peintre d'éventail*. Paris, Zulma, 2013. Page 101 sq.

*efficace que lorsque l'échelle, la méthode, les matériaux et les procédures de l'architecture sont mises en jeu. Cela provoque des comparaisons. Tout langage possède une structure qu'il ne peut critiquer dans ces propres termes. Pour pouvoir critiquer un langage, il faut en disposer d'un second qui a un rapport avec lui mais possède une autre structure.*⁹³

À la suite, Y. A. Bois propose que l'élément d'impureté – mais c'est moi qui introduis ici ce terme – qui peut devenir commun aux deux disciplines et ainsi permettre l'échange dans le travail de R. Serra, soit le jeu des parallaxes. Ce jeu qui met en évidence le « *déplacement de la position apparente d'un corps, dû à un changement de position de l'observateur* »⁹⁴ Ce déplacement de l'observateur nous ramène bien à notre problématique du temps et de la relation objet / sujet ; mais surtout à une relation encore inexplorée : celle du plan à l'espace.

4.4.1 LE PLAN ET L'ESPACE.

4.4.1.1 Clara-Clara

Analysant ce rapport chez R. Serra en s'appuyant sur le travail de Ulya Vogt-Göknill sur Piranèse, Y. A. Bois en arrive à faire l'éloge de la dissociation du plan et de l'espace. J'ai déjà noté plus haut le problème que ce rapport non dissocié du plan à l'espace posait dans le jardin de bambous à La Villette. R. Serra avait, en prévision de l'installation de Clara-Clara au centre Beaubourg,⁹⁵ parfaitement mis en évidence la nécessité de cette dissociation.

*L'élévation ne donne pas le plan, et le plan ne peut donner l'élévation. De cette division fondamentale la pièce commandée par le centre Georges Pompidou aurait été la confirmation radicale si elle avait été érigée dans le lieu pour lequel elle avait été conçue. Parce que l'œuvre aurait été disposée dans la fosse du hall d'entrée du centre, les spectateurs auraient eu d'emblée l'intuition du plan dans sa symétrie [...] Or cette vision aurait été fausse.*⁹⁶

⁹³ Richard Serra cité par Yves-Alain Bois, Promenade pittoresque autour de Clara Clara in Richard Serra, Paris, centre G. Pompidou. 1984. p. 15.

⁹⁴ Définition du Petit Robert.

⁹⁵ La sculpture avait finalement été installée au jardin des Tuileries, dans l'espace situé entre les rampes du Fer à Cheval près de la place de La Concorde, avant de disparaître puis d'y revenir un temps en 2008 à l'occasion de l'exposition du Grand Palais « Promenade ».

⁹⁶ Y.A. Bois, Op. Cit. p. 19.

C'est la dissociation du plan et de l'espace, de la vue panoramique (Serra dit à plusieurs reprises *gestaltiste* à propos de ces vues qui donnent la perception d'emblée de la « bonne forme ») et de l'expérience, qui aurait montré que la symétrie exacte de Clara-Clara n'est qu'apparente. L'expérience du lieu, provoquée par la présence de l'œuvre, était alors nécessaire pour démentir la connaissance illusoire et strictement visuelle que l'on peut en avoir *a priori* lorsqu'on domine la pièce. (Fig. 4.24) ⁹⁷

4.4.1.2 *D'autres œuvres*

Dans le cas du jardin de bambous de La Villette, le passage du plan (depuis les passerelles) à l'espace (dans le jardin), ne produit pas cette confrontation de la connaissance apportée par des sens différents, et c'est donc une pauvreté perceptuelle qui se dégage de l'ensemble. Ce jardin est-il trop pauvre pour que ses « gestionnaires » décident en 1990 de lui ajouter une sculpture, sonore cette fois, *Grenouilles électroniques* d'Érik Samakh, qui le propulse au plus loin dans un exotisme facile et convenu : les bambous, la jungle, les animaux invisibles qui se manifestent uniquement par leurs cris, etc. ? Cet ajout, que je n'ai jamais entendu, a-t-il permis un enrichissement, ou bien accentué l'impression de remplissage de l'espace même lorsqu'il s'agit de sons ? Fait-il concurrence au son de l'entrée qui s'échappe du cylindre de B. Leitner ? Est-il une tentative pour redonner une poly-sensorialité à ce jardin qui en manquait ? Cette dernière hypothèse est sans doute la bonne – mais je ne peux juger que de l'intention et pas du résultat puisque je n'en ai jamais fait l'expérience – car le son ajouterait alors à la diversité des sens mis en action, motivés, dans ce jardin. Baldine Saint Girons, dans l'article déjà cité, à propos d'interventions sonores dans un espace extérieur qui n'est pas un jardin, pose la question de savoir si ce genre de proposition ne déplace pas le paysage vers le jardin.

*Ainsi importe-t-il, au premier chef, de savoir si nous pouvons nous contenter d'une conception du paysage essentiellement visuelle : ne devons-nous pas, notamment, comprendre la spécificité de nos paysages sonores, de nos soundscapes *, selon l'expression de Murray Schafer ? Si le paysage visuel se caractérise par « trois mots : distanciation, représentation spatialisante, artéfaction », le paysage entendu en diffère, à « trois titres, explique Jean-François Augoyard : il est une topique de la discrétion ; il est une conception métabolique, il est enfin une représentation jamais déliée du pathique, jamais libérée de l'immanence du sujet ».*

⁹⁷ Au chapitre VI, je reviendrai sur certaines pièces de R. Serra qui sont exposées dans des situations choisies pour en permettre l'expérience dans un espace.

*Resterait pourtant à savoir si, par ces traits, le soundscape * ne se rapprocherait pas dans certains cas davantage du jardin que du paysage.* ⁹⁸

À La Villette, dans le jardin de bambous, la question ne se pose pas : nous sommes dans un jardin. Mais ce sont les caractéristiques du *soundscape* qui retiennent mon attention en ce qu'elles sont opposées à une dimension plus distante pour le sujet et plus représentationnelle pour l'objet produit. Dans l'épreuve du jardin, il y a une évocation d'un paysage de la forêt, hostile, habité, qui se manifeste par des sons inconnus et une profondeur de champ visuel réduite. Il y a concomitamment une dimension tactile qui engage le corps du visiteur au-delà des autres sens qui, toujours, mettent un peu à distance du monde ; l'ouïe comme les autres, puisqu'il y a une épaisseur d'air, entre la source et notre oreille, qui altère le son originel, que des bruits parasites et des harmoniques se superposent au son, que notre mémoire modifie les sons réels en fonction de ce que nos autres sens indiquent de la situation présente, et que le bruit intérieur de notre corps s'y ajoute.

Italo Calvino, sur un mode ironique nous invite à réfléchir à une situation paradoxale où, cherchant à se rencontrer, deux individus finissent par se perdre définitivement dans un monde d'interrelations impossibles dans lequel :

[...] nous sommes finalement délivrés de l'encombrante épaisseur de nos personnes, voix états d'âme, réduits finalement à des signaux lumineux, seule façon d'être appropriée pour qui veut s'identifier à ce qu'il dit en évitant le bruissement déformant que notre présence propre ou celle d'autrui ajoute à ce que nous disons.

Le prix à payer sans doute est élevé [...] parce que, hors d'ici, il n'y a plus personne qui soit capable de nous recevoir ni de nous entendre. ⁹⁹

Le paysage, puisqu'il a été ouvert au-delà du visuel dans les chapitres qui précèdent, reste en une frontière ténue avec le jardin dans nos

⁹⁸ Baldine Saint-Girons, *Jardins et paysages, une opposition ...*, Op. Cit. p 69. Citant J. F. Augoyard in *Au-delà du paysage moderne*, Le débat n° 65 Op. Cit. p 57.

Les mots suivis de * sont soulignés par l'auteur.

Les trois caractéristiques du paysage sonore et la question de ses relations aux autres sens sont traitées in Jean-François Augoyard, *La vue est-elle souveraine dans l'esthétique paysagère ?*, in *Au-delà du paysage moderne*. Le débat n° 65. Op. Cit.

⁹⁹ Italo Calvino, *L'aventure d'un automobiliste*, in *Aventures* (1970), illustration de Yan Nascimbene. Paris, Seul, 2001. Page 179.

sensations simultanées et perturbées dans leur pureté de rapport aux sources qui les provoquent : premier niveau de l'impureté.

4.4.1.3 *Impureté dans l'art des jardins*

L'article d'Y. A. Bois, au-delà de son enseignement sur la sculpture de R. Serra, met ce travail en relation avec celui des paysagistes de la fin du XVIII^e siècle, ainsi qu'avec celui d'architectes modernes. C'est ainsi qu'il cite à la fois Shenstone : « *Perdez l'objet et approchez-vous en obliquement* », ou les analyses de Peter Collins qui oppose la conception classique d'une composition unifiée par la géométrie à celle du jardin pittoresque, l'ensemble étant présenté comme une invention du XVIII^e siècle (p. 18).

À ce sujet, on peut cependant remarquer que les dispositifs complexes de dissociation du plan et des parcours étaient à l'œuvre depuis longtemps dans les jardins, même si l'unité était donnée par la géométrie du plan, mais que celle-ci était devenue invisible dans l'expérience de l'espace.

Par exemple, l'itinéraire fixé par Louis XIV pour la visite de Versailles, celui de 1691 – 1695¹⁰⁰, commence par aller presque immédiatement jusqu'à la terrasse de Latone pour contempler le grand axe. Il se retourne ensuite pour voir le parterre d'eau et le château, et entreprendre une longue promenade dans l'Orangerie, le Labyrinthe, passer par la fontaine de Bacchus, faire le tour de la Salle de Bal ; avant de retrouver pour un instant l'axe du plan au sommet du Tapis Vert, d'où l'on voit le château qui domine les rampes, le bassin de Latone, la descente du tapis vert avec Apollon tourné vers l'est et le grand canal qui commence à retrouver un plan horizontal dans une perspective ordinaire après être apparu presque frontalement au visiteur depuis le Parterre d'Eau. Ce point particulier, nommé par le roi « *Le point de vue* », permet de comprendre une part de la géométrie puisqu'on y découvre l'axe est-ouest, un axe nord-sud et les allées diagonales qui conduisent aux bassins des quatre saisons que l'on peut tous voir ensemble de ce point : centre de la vie, centre de l'expérience. Le roi organise bien une vision panoramique du domaine, donc de sa domination sur le monde, en obligeant à considérer d'emblée l'immensité de l'axe dans les deux directions. Mais tout de suite après, il perd son visiteur dans une longue suite d'expériences tactiles et intellectuelles variées qui sont destinées à être le contrepoint de la vue panoramique : une sorte de palimpseste dans lequel le sens du jardin se construit par les évocations multiples et savantes de la statuaire en

100 Louis XIV, *Manières de ...*, Op. Cit.

particulier, mais toujours dans l'arpentage de l'espace concret, dans le temps de la visite qui se superpose à la composition de l'espace. Les allées du parc sont donc à la fois ce qui unit et ce qui distingue les moments de la visite. Elles sont également la marque de la géométrie sur le sol, mais d'une géométrie simplifiée puisqu'une autre, plus savante, ne se montre pas et reste à un niveau sous-jacent que seule la recherche planimétrique peut mettre en lumière.¹⁰¹ On voit là que le plan n'est qu'une apparence de la géométrie et que la grande variété des situations possibles dans le jardin n'existe que, parce qu'en contraste, l'unité du plan est tenue par une règle non perceptible. Si la règle géométrique n'était que la simple symétrie de l'axe, la richesse du parc serait infiniment moindre car les parcours s'y épuiserait beaucoup plus rapidement. Par ailleurs les espaces des bosquets sont souvent abordés de biais, par un angle ou un côté. La relation du plan à l'espace est bien encore une fois dissociée.

Cette richesse géométrique est composée en plan, mais aussi en nivellement. Les effets anamorphiques de l'espace décrits par A. S. Weiss (cf. plus haut et chapitre II), sont rendus possibles par ce double jeu sur l'espace mais aussi par le déplacement du visiteur donc par le temps de la visite.

4.4.1.4 L'obligatoire et multiple impureté

Cette distinction entre plan et expérience, proposée par R. Serra pour aborder Clara-Clara et que l'on retrouve à Versailles où dans de nombreux autres jardins, peut-elle être considérée comme un autre niveau de l'impureté de l'art du jardin, après celui de la simultanéité des perceptions qui empêche la pureté des sensations ?

Au XVII^e siècle, cette double présence de la nature – visuelle et tactile – obéit à l'idée de l'époque que la nature, sauvage, doit être améliorée par l'art et que, si celui-ci est fondé par l'imitation de natures particulières imparfaites, c'est son but d'exprimer l'idéal d'une nature générale.¹⁰² Ces idées auront cours encore un moment dans le début du

¹⁰¹ Michel Corajoud, Jacques Coulon et Marie-Hélène Loze, *Versailles, lecture d'un jardin*. in *Les annales de la recherches urbaine*. N° 18-19. Paris, Dunod, 1983. p. 105 sqq.

Ces auteurs ont produit en 1983 une recherche sur la géométrie du parc de Versailles. Ils ont montré dans ce travail, l'importance du nombre d'Or dans la composition et le jeu complexe que Le Nôtre a introduit en combinant des relations entre des pentagones, mais qui restent invisibles lors de la visite du jardin ou même lorsqu'on regarde le plan si un travail de décryptage savant n'est pas fait sur les modes de constitution des formes du jardin.

¹⁰² Cf. Chapitre III sur l'assemblage du jardin.

XVIII^e siècle. En 1719 l'abbé Du Bos publie ses *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*. La peinture de paysage qui commence à prendre une autonomie dans le système des Beaux-Arts, et qui tente de devenir une catégorie à part entière est encore très peu prisée. Critiquant la peinture hollandaise, Du Bos dira :

Sans invention dans leurs expressions, incapables de s'élever au dessus de la nature qu'ils avaient devant les yeux, ils n'ont peint que des passions basses et une nature ignoble. ¹⁰³

À propos de la peinture du *Quattrocento*, il dira encore

On dessinait alors scrupuleusement la nature, mais sans l'anoblir. (Ehrard Op. Cit. p. 284).

Le visuel, c'est à dire la géométrie et pour le jardin le plan, devient l'illustration de la perfection de l'art qui sait imiter la nature impure en la rendant parfaite. Le tactile quant à lui est considéré comme objet de l'expérience du sujet dans le monde qui permet la remémoration de la nature par la connaissance et la compréhension de l'art. Décrivant les transpositions du monde naturel à celui du jardin – les grottes sont des antres, les monticules des montagnes, les labyrinthes ou les *Wildernesses* le monde à l'état sauvage, les berceaux des chemins naturels ou les cabinets des clairières forestières – John Dixon Hunt analyse le rapport du jardin au monde.

Une promenade dans un jardin italien du milieu du XVI^e siècle ou dans un jardin anglais du XVII^e devait provoquer tout à la fois un mélange d'admiration pour son aspect artistique et un souvenir du monde naturel et impur qui s'étendait au-delà de ses murs, mais dont l'imagerie était désormais parfaite, puisqu'en avaient été effacés tout hasard et toute impureté [...]. ¹⁰⁴

Dans l'expérience ne subsiste que l'art qui apprivoise le sauvage tandis que dans le regard du promeneur c'est la nature elle-même, sans fard, qui se dévoile.

¹⁰³ Abbé Du Bos, *Réflexions...*, cité par Jean Ehrard in *L'idée ...* Op. Cit. p. 283.

¹⁰⁴ John Dixon Hunt, *Les jardins comme théâtres de la mémoire* in *Le Jardin, art et lieu de mémoire*. Op. Cit. p. 233.

On serait tenté de considérer cette distinction comme réciproquement exclusive pour chacun des deux modes, visuel ou tactile. Ce serait faire une erreur et tomber dans un travers fort courant aujourd'hui qui cherche à trouver une pureté du langage et, de là, du concept qui pourra s'exprimer dans une forme ; alors que d'un concept pur, idéalisant, venant se frotter aux réalités d'un ou plusieurs *loci*, on peut trouver une forme adéquate qui satisfera mieux aux usages sans appauvrir l'idée. C'est donc plutôt dans un fonctionnement dialectique qu'il faut regarder et utiliser ces deux natures du jardin, en assumant son impureté fondamentale.

Il me reste à décrire maintenant le mode opératoire de cette dialectisation.

John Dixon Hunt suggère que l'épitomisation du monde par le jardin soit une voie à explorer.

*C'est l'épitomé d'un autre monde, dont la mémoire nous guide dans la lecture du tout comme supérieur à la somme de ses parties. Le mot « épitomé » contient un sens de miniaturisation – qui s'applique même aux jardins les plus grands dans leur intention de représenter un autre monde – et une notion de concentration et de quintessence. Le mot est particulièrement cher à certains théoriciens anglais du jardin vers la fin du XVII^e : John Evelyn mentionne, dans la préface de son *Acetaria*, « cette grande plantation universelle épitomisée dans nos jardins ». Il s'agit, bien évidemment, du monde. [...] John Worlidge, observait en 1669 dans son *Systema Agriculturæ* que « les jardins, les vergers, les parterres, les avenues ... suggèrent en nous la forme épitomisée de magnifiques champs plus vastes et plus spacieux, de grottes et autres objets rustiques ». Ou, selon le mot d'Evelyn dans son *magnum opus*, *Elysium Britannicum* : désormais, le Principe de tous ces Principes (de l'art des jardins) n'est rien moins que la Nature elle-même.¹⁰⁵*

La dissociation du tactile et du visuel que B. Lassus théorisa très tôt dans ses travaux, et qui est aussi articulée autour de la miniaturisation, pourrait donc servir ici de grille d'analyse à la visite du jardin en général. Du tactile je retiendrai la notion d'espace, celle de la concrétude du monde, tandis que du visuel il faut revenir au moment de conception, là où l'espace est dit dans le plan. La distinction du plan et de l'espace comme deux échelles de l'expérience du jardin nous ramène à ma préoccupation présente. Il y a une différence entre une approche strictement picturale, qui

¹⁰⁵ Ibid. p. 235 et 236.

découpe la composition en *tableautins* successifs (Y. A. Bois, p. 22), produisant chacun un effet pittoresque, et une vision dynamique du parcours qui se compose à partir de l'expérience mais aussi de la vue globale de l'œuvre.

Lorsque Peter Eisenman parla à propos de ses sculptures [celles de Serra] de « cadrage du paysage », Serra se rebiffa : « Si vous utilisez le terme de « cadre » en vous référant au paysage, vous impliquez une notion du pittoresque. Je n'ai jamais trouvé la notion de cadrage du paysage particulièrement intéressante pour la sculpture. Smithsonian s'intéressait au pittoresque (...)

C'est une notion intéressante par sa relation avec la narration de la vision, mais elle ne me concerne pas particulièrement.

J'ai noté plus haut cette limitation picturale de la théorie du pittoresque qui faisait les jardiniers élaborer dans leurs parcs une série de tableautins découverts lors d'une promenade. C'est à cette conception narrative de la discontinuité que s'oppose Serra, et c'est cela, plus que tout autre chose qui l'éloigne du pittoresque.¹⁰⁶

Ce qui est perçu ici de la réalité du jardin – ou de celle de la « visite » de la sculpture – c'est que la discontinuité la plus signifiante est celle qui a été mise en œuvre par R. Serra avec Clara-Clara : la rupture entre une vision globale (le plan) et une suite assemblée de visons particulières (les parcours).

Le jardin, lorsqu'il prétend à une certaine ambition, fonctionne de la même façon. À Versailles, Louis XIV nous propose de voir, depuis le haut du Parterre d'Eau, l'étendue et la forme du jardin, avant de nous perdre dans les bosquets puis de nous faire redécouvrir l'idée du plan, déformé cette fois, en nous arrêtant au « *point de vue* », etc. Le discours lui-même, construit par le roi pour décrire la promenade : « *Manière de montrer les jardins de Versailles* », nous propose cette idée du jardin qui articule l'expérience du roi et la vision qu'il a du monde dans un texte seulement descriptif, mais dont l'objet décrit – la promenade en tant qu'elle rassemble les vues du jardin dans un ensemble qui dépasse la somme des vues – fait lui-même sens.

Au Désert de Retz (cf. chapitre II), le plan de Le Rouge produit le même effet de sens en proposant une vue du jardin totalement découplée de la réalité de l'espace donné à expérimenter puisque le plan est clos dans sa feuille blanche comme une île dans l'océan.

106 Y. A. Bois. Op. Cit. p. 22.

B. Lassus à Barbirey (cf. chapitre II), nous invite à la compréhension de phénomènes plastiques et sensoriels complexes à partir de l'impossibilité qu'il organise pour nous de regarder à la fois le dessin et le jardin et avec un titre : « *le jeu du jardin* » qui induit la relation des dessins au par cet réciproquement.

Postulons maintenant que l'impureté du sens du paysage est issue fondamentalement de sa double origine représentationnelle et concrète, de sa double nature d'espace fictionnel et d'espace concret tout à la fois, de sa double position sociale de représentation collective et de pratique individuelle. En corollaire, le jardin, en tant qu'incarnation du paysage dans un espace concret, ou, par la miniaturisation (condensation) qu'il propose dans tous les cas, en tant que référent poly-sensoriel d'une représentation spatiale passée, réelle ou imaginaire ; devient-il l'articulation fondamentale de l'expression artistique *in visu* à celle qui se pratique *in situ* ?

Y a-t-il, dans ce rapport du visuel au tactile qui fonde l'impureté du jardin mais aussi de certaines pratiques artistiques sorties de la galerie ou du musée, une des causes du rapprochement tenté par exemple par Guy Tortosa ou Jacques Leenhardt entre le monde de la production du jardin et celui de l'art contemporain ?

Le paysage, même pictural (ou photographique ou littéraire, etc.), s'origine dans l'épreuve du monde par un individu.

Par ailleurs, l'art du jardin ou du paysage qui se bornerait dans le champ visuel serait amputé de cet « *excédent physique* »¹⁰⁷ qui engendre la prolifération du sens. La rupture est bien là même où on l'attend, entre une œuvre qui se donne à voir et un travail qui ouvre des possibilités d'interprétations multiples par la tactilité : ou mieux « *l'espace propre* » (Cf. plus haut la définition par B. Lassus), dissociées de celles que la vue seule permet. Je pourrais donc dire que l'excédent physique du signe plastique est partie intégrante et première de l'impureté du sens, c'est la porte étroite de l'interprétation, l'ouverture qui permet le travail de la « *doxa* » qui enrichit, pervertit, transforme, donne une chance à une fiction nouvelle de se développer.¹⁰⁸

107 Cf. Chapitre II l'examen de cette idée issue d'une remarque de R. Barthes sur la différence entre les langues orientales et les langues occidentales.

108 Sur la « *doxa* » Voir Anne Cauquelin, Essai de Op. Cit. et Chapitre II.

4.4.2 LE TEMPS PARTICULIER DE L'EXPÉRIENCE.

Le mélange du pictural et de l'expérimental dans l'art du paysage ne doit pas laisser penser que cette impureté soit contradictoire avec l'idée de fragment autonome que j'ai explorée dans le chapitre III à propos du travail du peintre. Chaque proposition de paysage est autonome, mais de la même manière que chaque peinture l'est. C'est à dire que chaque « paysage » trouve son sens à la fois en lui-même, mais aussi dans sa relation dialectique aux temps de la mémoire du sujet expérimentateur, dans le temps de l'expérimentation. Les temps de la mémoire sont aussi l'étang de la mémoire ; l'eau sombre et plate, lisse horizontale, pelliculaire et profonde à la fois, comme le reflet pourtant déformé qui traverse, parce qu'il les soude ensemble, l'air et l'eau. Endormie, calme entre ses berges, close sur elle-même et pourtant traversée par le flux du ruisseau qui l'alimente sans cesse. Immobilité et mouvement simultanés de l'eau, relativité et autonomie du paysage. Le mouvement doit bien avoir au moins deux dimensions : une qui intègre la succession des instants en un long défilé chronologique et une seconde qui se dit dans l'image, qui détruit le temps tout en l'exprimant.

Churriguera rassemble des personnages miniaturisés, humains ou divins, dans le cadre – la scène! – de la façade de San Domingo à Salamanque, tord les colonnes du retable de San Estebàn, comme le Bernin le fait de celles du chœur de la basilique Saint-Pierre : l'immobilité convulsive inspire plus de mouvement que le mouvement. Comment ne pas songer aussi aux « Prisons » de Piranèse ? Ici l'on tente d'asservir le temps à l'espace. ¹⁰⁹

La décomposition rationnelle du temps en trois étapes pourtant mobiles, le passé, le présent et l'avenir, n'est plus même certaine et le temps peut aussi trouver son impureté dans le mélange des moments. Comment dès lors être sûr de l'expérience de l'instant ? Comment faire émerger le présent cristallin autrement que sous la forme d'un métis ?

Essayons de nous défaire de la métaphore habituelle qui met un fil à la patte du temps (le fil du temps) pensons plutôt en termes de paquets : un nœud bien embrouillé, et ne prenons « le fil » que dans le sens où à tirer sur un fil du tissu, il vient à sa suite un morceau d'étoffe, déchiré.

Nous aurions ainsi une image plus proche du travail du temps dans l'œuvre, celui qui s'y accomplit pour la distinguer d'une production

¹⁰⁹ Jean Duvignaud, *B. K. Baroque et Kitsch Imaginaires de rupture*, Arles, Actes Sud, 1997. Coll. un endroit où aller. p. 33

« causée » par une succession d'étapes déterminées à l'avance. [...] l'anaphore ; figure de style qui semble se présenter comme une canne à pêche. Dans le vaste réservoir de souvenirs donnés ensemble, l'anaphore tire à elle un bout de mémoire qui entraîne à sa suite d'autres fils, que l'écrivain tente de faire venir au jour.

Ce qui se présente, alors, sont des bouts, des bribes, des fragments. Valant pour eux-mêmes, sans relation causale avec ce qui précède ou suit.

Déliés, certes, et cependant liés par le procédé de l'anaphore. ¹¹⁰

La fabrication de ce bloc de temps n'est pas réservé à l'écrivain, et chaque visiteur de jardin, ou « inventeur » de ses paysages – dans un jardin ou ailleurs – utilisera sa vue et sa mémoire dans un temps particulier : celui de l'expérience qui condense, encore, le présent, le passé, mais aussi l'avenir qui ne pourra être un présent que si le maintenant et l'ici de l'acte de la saisie du monde existent.

L'anaphore devient alors procédé de l'instant et produit encore de l'impureté tout en articulant entre eux les fragments qui composent l'expérience.

Ni temps linéaire, ni espace unifié, le jardin comme le paysage sont des fragments dont l'autonomie n'apparaît que dans l'expérience de l'instant

4.5 CONDITIONS ET MODALITÉS D'UN PAYSAGISTE ARTISTE

De cette impureté fondamentale du paysage et du jardin, puisqu'il y a une mise en œuvre à la fois technique et conceptuelle, individuelle et collective, concrète et représentationnelle, à des échelles différentes articulées entre-elles, on peut se poser la question du statut du paysagiste, artiste ou technicien, celle de la nature de ses productions dans un système hybride entre l'artistique, le conceptuel, le concret du matériau à transformer, et celle enfin des spécificités de son travail.

À la question

Comment votre travail a-t-il changé depuis les années soixante, lorsque vous étiez proche d'un travail artistique ? [B. Lassus répond] nombreux sont ceux qui voient ma supposée transition entre l'artiste et l'architecte paysagiste comme une discontinuité. Mais pour moi, mon développement depuis les années soixante n'a pas été une

110 Anne Cauquelin. Op. Cit. p. 126.

discontinuité mais plutôt un processus continu. Pour comprendre cela, il est vital de réaliser que l'on ne peut pas séparer l'art et l'architecture du paysage. (c'est moi qui traduit) ¹¹¹

Exprimant ensuite son opinion que le métier de paysagiste devra changer dans les quelques années qui vont venir en considérant la confusion actuelle qui règne dans le milieu professionnel, B. Lassus introduit une précision à propos de son regard sur le paysagiste artiste.

Un des aspects qui jouera un rôle majeur dans le futur est le symbolisme social. La question esthétique elle-même ne pourra pas se libérer de la responsabilité sociale. C'est ce que de nombreux architectes paysagistes n'ont toujours pas saisi. Mon rôle, dans l'architecture du paysage, a quelque chose à voir avec le social, c'est pourquoi je me suis moi-même impliqué à ce point avec les gens qui habitent les paysages que je dessine. C'est le seul contexte dans lequel l'idée d'espace propre peut avoir un sens. (c'est moi qui traduit)

112

En dehors d'une opérationnalité, à l'aval pourrait-on dire de ce symbolisme social qui contraint la pratique des paysagistes à l'échange et au partage, mais qui produit par *feedback* des effets sur cette pratique, Augustin Berque évoque ce qu'il appelle un écosymbole.

[Un écosymbole est un] motif de l'habiter, qui, sous une forme sensible, exprime la relation physique et phénoménale, corporelle et spirituelle, écologique et symbolique, de l'homme avec le monde ; ici plus particulièrement, le lien, à la fois éthique et esthétique, qui existe entre les postures, les conduites et les formes bâties. ¹¹³

111 Bernard Lassus in Udo Weilacher, Op. Cit. p. 113 sqq. « How has your work changed since the sixties when you were still working as an artist » Bernard Lassus répondait : « Many people see my supposed transition from artist to landscape architect as a discontinuity. But, for me, my development since the sixties hasn't been a discontinuity but a continuous process. To understand this, it's vital to realise that it's not possible to separate landscape architecture and art. »

112 « One aspect which will play a major role in the future is social symbolism. The aesthetic question will not be able to free itself from social responsibility. This is something that a lot of landscape architects still haven't grasped. My involvement with landscape architecture has something to do with social interest, that's why I have involved myself with the people who inhabit the landscapes I design to such an extent. This is the only context in which the idea of makes any sense. » in U. Weilacher page 116.

113 BERQUE Augustin, L'écosymbole du tatami, in L'homme et la société. N° 104. 1992, Anthropologie de l'espace habité. p 7-14. Disponible sur http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/homso_0018-4306_1992_num_104_2_2635

Les paysagistes sont bien des artistes, mais d'un genre un peu particulier et nos productions jardinées s'insèrent donc dans l'impureté d'un art à la fois social car organisé à partir des relations entre des individus ou des groupes sociaux qui s'affrontent ou qui coopèrent dans des réseaux complexes, et environnemental puisque nos espaces ou nos intentions et tous nos discours sont toujours plus ou moins référés à une présence d'éléments de nature avec lesquels nous composons. Analogiquement, le « libre parcours » du jardin (Cf. Chap. 0) – ce qui n'est pas prévu par la forme, ce qui échappe au seul monde du jardin mais ouvre l'espace sur d'autres mondes, ce qui détruit le cercle autoréférentiel de la formalisation – serait le sens social des lieux enfin mis en visibilité, mais temporairement, de façon individuelle et par fragment.

L'expérience tactile est une porte de l'interprétation du monde. Elle est la corporéité du territoire, condition nécessaire à l'émergence d'un paysage, c'est à dire d'une représentation partagée. Je crée un jardin, je jardine un espace urbain, je ne fais que proposer une orientation de sens à l'interprétation des autres et, ce faisant, j'insère dans le corpus culturel de mon époque une proposition de rapport à la nature en tant que chaque lieu, aussi peu végétalisé qu'il soit, devient partie de l'ensemble naturel du monde.

Le paysagiste est un artiste social qui pense d'abord avec son corps dans la saisie d'un instant d'un lieu, puis qui concrétise une idée dans la formalisation d'un espace.

4.5.1 LE RETOUR DU CORPS DANS L'ART.

L'expérience du paysage ou du jardin nous pousse maintenant à regarder la façon dont le corps du sujet a fait un retour fracassant dans l'art. À partir de l'expérience de l'artiste, qui elle s'est poursuivie on peut le supposer dans toutes les époques, c'est l'expérience du visiteur qui m'intéresse ici.

Dans l'art dit conceptuel (art réflexif), il n'y a en principe aucune place pour la délectation [...] Or voici la conséquence de cette purification : l'art n'est plus fantasmatique; il y a bien scénario (puisque'il y a exposition) mais ce scénario est sans sujet : l'opérateur et le lecteur ne peuvent pas plus se mettre dans une composition conceptuelle que l'usager de la langue ne se mettre dans un dictionnaire. Du coup, c'est toute la critique qui tombe, car elle ne peut plus rien thématiser, poétiser, interpréter ; la littérature est forclosée au moment même où il n'y a plus de peinture. L'art en vient alors à prendre en main sa propre

théorie ; [...] le désir étant expulsé, le discours revient en force : l'art devient « bavard », dans le moment même où il cesse d'être érotique. L'idéologie et sa faute sont éloignées, certes ; mais le prix qu'on a dû payer, c'est l'aphanasis, la perte du désir, en un mot, la castration [...] ¹¹⁴

Il est intéressant de constater qu'après ce moment des mouvements artistiques contemporains cités par R. Barthes, les artistes se sont déplacés pour retrouver une présence physique qui avait disparue. Le *land art* américain des années soixante et soixante-dix correspond assez bien à cette tentative de renouer avec le lieu. C'est ainsi que l'on peut lire sous la plume de Guy Tortosa :

[un certain nombre de projets récents] attestent d'abord une nette volonté de distinction vis-à-vis de ce qui pourrait relever d'un simple déplacement paradigmatique du vocabulaire de la galerie ou du musée dans l'espace préexistant d'un site naturel. (...) souci qui occupe désormais de plus en plus de chefs de projets de dépasser la notion de paysage ready-made pour substituer à celle-ci l'idée d'un véritable travail du matériau et du vocabulaire propres aux sites naturels : le végétal, le minéral, l'eau, la lumière, la présence humaine ou animale, les circulations, etc.... ¹¹⁵

Il y a, dans cette citation, une tentative pour décrire le mouvement d'extraction de l'art de son système traditionnel : celui des objets, par la volonté de le sortir des lieux qui l'enferment habituellement : la galerie, le musée ou la collection privée. Le rapprochement art et paysage dont je parlai plus haut s'ébauche donc bien dans la proposition de Guy Tortosa et si le retour du corporel dans l'art se fait de différentes manières aujourd'hui – corps de l'artiste dans le *happening*, le *body art*, la présence théâtrale parfois, etc., corps du visiteur dans l'épreuve de l'œuvre –, on sent bien aussi que le travail de l'artiste à l'extérieur va porter l'art vers le paysage et le jardin, donc vers une expérience possible de l'espace.

4.5.2 NATURES ET CULTURES DU PAYSAGE.

Si les artistes du *Land Art* avaient pour la plupart une conscience nette de la relation qu'ils établissaient avec les éléments de la nature qu'ils

¹¹⁴ Roland Barthes, *Réquichot et son corps*, 1973 cité par P. M de Biasi, in le magazine littéraire. Op. Cit. p. 70.

¹¹⁵ Guy Tortosa, *L'invention du territoire*, In Art Press N° 166, Février 1992. Article du dossier « Le jardin : Monument vivant ». p. 44.

travaillaient pour produire une œuvre, proposer une interprétation d'une situation spatiale ou interroger un regard : une construction, la confusion entre un donné environnemental et un construit culturel est souvent très présente aujourd'hui dans les manières de penser le paysage. Elle empêche certainement de comprendre ce qu'est la spécificité du travail des artistes qui tentent d'échapper aux systèmes traditionnels de l'art en les enfermant dans une dichotomie réductrice et, de la même manière, elle ne permet sans doute pas d'accéder à la compréhension du travail des paysagistes qui veulent échapper à leur statut technicien. La prise écologique, chaque jour un peu plus forte sur le milieu des paysagistes, rend-elle aussi cette césure plus prégnante en ce qu'elle introduit une dimension scientifique qui cherche à fonder le paysage sur une base qui échappe à l'art et qui cherche à s'abstraire de la multiplicité des dimensions qui le compose ? Notamment, met-elle le paysage dans une situation d'où le corps des individus n'existe plus en tant qu'il est à la fois corps animal et corps social. Augustin Berque ajoute un « *corps médial* » pour marquer notre appartenance à un monde écouménal et noter que la rupture d'avec le « *milieu* », que l'opposition simple d'« *animal* » et de « *social* » pourrait marquer, n'est pas suffisante pour décrire nos rapports au monde.¹¹⁶ Tout est comme si l'appartenance à un lieu ou des lieux, changeants, fragmentaires, physiques et symboliques tout à la fois : indépassable condition de notre humanité ; n'avait pas d'importance et, comme si nous devions en faire abstraction puisque nous sommes les perturbateurs de leur fonctionnement éco-systémique. C'est précisément cette articulation du physique et du phénoménal, du technique et du symbolique, que la « *mésologie* », développée par A. Berque, nous propose de rétablir, pour échapper au dualisme en tant que la distinction nature / culture nous oblige à penser l'une contre l'autre.

¹¹⁶ Augustin Berque, *Écoumène, introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Belin, p 98 sqq. pour la définition et 181 sqq. pour les développements que la notion permet et en particulier l'articulation du corps animal et du corps médial , « qui est le foyer de la médiance » p 191.

À partir de la thèse de A. Leroi-Gourhan dans *Le geste et la parole*, A. Berque nous propose de regarder la manière dont les transformations de ces différents « corps » se sont effectuées et quels rapports à la nature elles ont induits. « *l'Umgebung devient Umwelt, [...] C'est exactement ce que recouvre la formule intuitive d'Imanishi, « subjectivation de l'environnement, environnementalisation du sujet » ; ou encore ce que recouvre la formule par laquelle on peut résumer la thèse de Leroi-Gourhan dans le Geste et la parole : anthropisation de l'environnement par la technique, humanisation de l'environnement par le symbole, et hominisation du corps animal par effet en retour.* » Augustin Berque, *Renaturer la culture, reculturer la nature, par l'histoire*, sur le site « *mésologique* ». Octobre 2013

4.5.2.1 Du corps, de l'artifice et du lieu de la nature

Sortir l'art de son milieu habituel, c'est à dire le *mettre* dans la rue ou le *faire* dans la rue, ou plus loin encore, dans le désert, implique nécessairement un rapport direct retrouvé avec le lieu et un engagement de l'artiste *in situ*, en un lieu géographique, au moment de l'acte de la création. C'est, d'une certaine manière, retrouver des sensations proches de celles des artistes qui trouvaient dans la nature les motifs de leur art en devenir de paysage – A. Dürer a été cité plus haut mais on se souvient aussi de Léonard de Vinci dans ses dessins des phénomènes atmosphériques ou de l'écoulement des eaux. C'est, plus près de nous, se mettre dans la position des premiers peintres du plein-air, puis, comme figure tutélaire, de Claude Monet qui avait une barque atelier pour être au plus près du motif, sur la Seine, dans la scène, avec un point de vue du fleuve. Mais c'est alors, aussi, venir effleurer une autre possibilité d'artialisation de la nature : le jardin. Ce sont donc bien, dans ce cas, les corps de l'artiste et du spectateur qui sont remis dans le jeu de la constitution de l'espace. C'est donc aussi le retour de la question initiale sur la corporéité du paysage.

Interrogeons maintenant l'opposition nature / culture au regard du paysage.

Ce que G. Tortosa ne semble pas voir dans l'article cité, c'est que ce paysage *ready-made* n'a jamais existé. Dès l'origine de la peinture de paysage, le travail du peintre s'est articulé à celui des jardiniers, des philosophes, des théologiens et des poètes, mais dans un rapport dialectique et non pas de subordination de l'un aux autres. La notion que G. Tortosa perçoit comme dépassée par les artistes contemporains : celle du paysage *ready-made*, n'a donc pas réellement de sens puisque les jardins, comme la peinture de paysage, ont de tout temps été dans un rapport de construction à partir des éléments de nature mis à disposition, dès lors qu'ils ont pu être reconnus comme objets de contemplation de la création divine et donc représentables (Cf. plus haut *L'invention de la nature* dans la thèse de N. Laneyrie-Dagen). La distinction entre la nature (création de dieu) et l'homme (créature de dieu vouée à son adoration) était établie. Et cette distinction, notamment formalisée en occident par l'invention de la perspective linéaire, donne un statut au point de vue du sujet, quitte à produire des effets de césure, comme la domination de la nature, nécessaires pour que l'homme ne devînt pas dieu en tant qu'il est à l'origine de la nature. Le corps animal alors, par surcroît mortel, ou précisément parce qu'il est mortel, pouvait être le lieu de cette distinction, le corps médial devenant immortel dans la transmission de la culture qu'il se propose d'opérer.

La nature a été séparée du monde humain. Aujourd'hui, à vouloir trop lutter contre l'opposition entre les deux, à vouloir fusionner l'homme dans la nature vraie, celle qui échappe à la représentation pour accéder au statut de réel, on en vient à dire que les productions de l'homme – ici le jardin – doivent devenir partie intégrante de la nature pour abandonner l'idée ancienne de la domination. Et l'on retrouve l'aporie du jardin paysager anglais qui, se proposant de représenter la nature, en était venu à être la nature, détruisant ainsi et la nature et le jardin en les fondant dans une catégorie hybride de « paysage idéal ». C'est que l'espace concret ne peut pas se superposer littéralement à un espace métaphorique – la métaphore serait inutile dans ce cas – et le saut d'échelle entre le jardin et la nature dans son entier n'est pas concevable : imaginable même, on ne peut pas s'en faire une image.

Quelle position le jardin peut-il occuper ?

L'appel du jardin semble venir des origines. Pour l'entendre, la conscience écologique s'allie au souvenir des premiers textes. L'abolition de l'opposition entre nature et culture justifie par ailleurs un regard susceptible de tenir l'histoire à distance. (p. 43) [parlant de projets récents de jardins faits par les « meilleurs paysagistes » Gilles Clément, Mark Rudkin, Jacques Wirtz, Pascal Cribier et Louis Benech, Peter Walker et Martha Schwartz, ...] tous ont rencontré ou provoqué une demande que relayent désormais les plus grands architectes qui, tels Massimiliano Fuksas, Christian de Portzamparc, Gaetano Pesce, Bernard Tschumi, Dominique Lyon ou Rem Koolhaas, rêvent et réalisent à leur tour l'osmose entre le bâti et le végétal, la maison et son environnement. (p. 45) [...] Le monde dans sa fantastique hétérogénéité est peut-être le premier jardin à cultiver, à dompter et à comprendre. Les jardins de demain seront ainsi peut-être davantage des territoires que des enclos. On y entrera sans en avoir trouvé la porte. Le village, l'usine ou la forêt y participeront d'un même texte complexe et ouvert que telle construction ajoutée, piscine, observatoire, cinéma ou zoo y actualiseront le pavillon de bain, la grotte ou la volière. (p. 46) ¹¹⁷

Dans un autre article, le même auteur défend plus explicitement encore cette idée de la terre considérée comme un jardin en citant des artistes comme Joseph Beuys ou Peter Fend et le paysagiste Gilles Clément. Mais la confusion règne.

117 Guy Tortosa, Op. Cit. p. 42 à 46.

Le jardin matérialise le principe d'un possible dépassement de l'historicité » mais dans le même temps « [...] le jardin a le pouvoir de cristalliser une certaine idée essentielle de la modernité, conçue non pas comme un système de ruptures mais comme un continuum dynamique. ¹¹⁸

On comprend bien après ces quelques extraits, en négligeant les oppositions si convenues du « *bâti et du végétal* », que le débat ne peut pas être là, ni non plus sur le contresens à propos du jardin qui pourrait être indifférencié dans le territoire et donc sans fin ... et sans commencement. On comprend bien également que la position défendue par G. Tortosa n'est pas tenable dès lors que l'on dit le lieu en fonction d'un contexte qui intègre des dimensions physiques, sociales, historiques, etc., anthropologiques même si l'on en vient à considérer les rapports entrecroisés qu'entretient chaque individu avec les humains et les non humains dans la généalogie complexe de la création de l'idée de nature. Que sera ce « *continuum* », dans une « *historicité dépassée* » avec une histoire « *tenue à distance* » par le refus de l'opposition nature-culture ? Quel grand rêve utopique d'une idylle retrouvée avec la nature se cache derrière cette proposition, et comment l'histoire des sociétés humaines pourrait trouver une place dans ce monde de continuités spatiales et temporelles sans échelles et sans limites ? Pourquoi, à cette opposition cartésienne jugée aujourd'hui trop brutale et source de tout notre irrespect de la chose naturelle, faudrait-il substituer une fusion qui tendrait à faire disparaître les deux par manque de contraste ? Comment la planète intégralement jardinée va-t-elle nous offrir des contrastes pour que nous puissions identifier des lieux distincts les uns des autres ? La problématique est ici identique à celle évoquée plus haut pour la façade de verre. Si le contraste n'est pas suffisant, les deux éléments disparaissent, il est inférieur au seuil de notre sensibilité. S'il est trop fort, c'est l'opposition entre ses termes qui domine, telle est la situation du dualisme. Les manières de régler cette sensibilité au contraste changent d'une civilisation et d'une époque à une autre.

Le contraste est la mesure de l'hétérogénéité du monde. Mais il lui faut une échelle.

118 Guy Tortosa, *Pour un jardin contemporain*, In *Différentes Natures : Visions de l'art contemporain*, Catalogue d'exposition organisée par LINDAU, EPAD, Ministère de la Culture et de la Francophonie du 25 juin au 26 Septembre 1993. Galerie ART 4 et Galerie de l'Esplanade, La Défense. p. 243.

4.5.2.2 Le jardin, le paysage et la nature. Quelles limites ?

Le jardin et le paysage.

Si la terre est un jardin, idée simple, c'est qu'il y a identité des deux termes. Quelle définition commune en proposer qui soit suffisamment générale pour échapper aux classes thématiques comme français, anglais, écologique, paysager, potager, etc., et qui permette alors de désigner, d'une part, un espace proche de nous, expérimentable et, d'autre part, la terre dans son ensemble, qui bien entendu ne peut pas être expérimentée en tant que planète ? Si la terre est « comme » un jardin, au sens métaphorique, il y a bien un espace concret qui est jardin : une artialisation *in situ*, qui se distingue de ce qui ne l'est pas, et c'est alors lui qui permet la projection métaphorique sur ce qui ne l'est pas de la même façon que l'expérience de chaque fragment de la planète permet la projection sur un espace de jardin. Si tout est jardin, alors il n'y a pas de jardin car il ne peut exister que dans un système de contrastes, et en premier lieu avec la nature : c'est ce que l'on peut appeler une échelle de naturalité. Rendre tout le territoire pareil à un jardin, c'est le vieux rêve du jardin anglais qui ne représente plus la nature mais qui est la nature, dont on doit donc ôter tout ornement, dissolvant tout sur son passage en une morne étendue herbeuse et mélancolique ; et encore la mélancolie devient un artifice qui n'a rien à voir avec la nature, entachant ainsi définitivement les paysages produits par ces jardins d'une dimension humaine. Par sa proposition du « *jardin planétaire* », ¹¹⁹ Gilles Clément inverse la métaphore traditionnelle du jardin. Le jardin était comme la nature, mais il n'en n'était pas qu'une déduction, il en proposait une représentation, miniaturisée et transposée, c'est-à-dire mise en œuvre dans un système différent, un système qui comprend une visée esthétique, pour montrer les rapports que l'homme entretient avec la nature. Ces relations étaient donc esthétiques, mais aussi philosophiques et métaphysiques. Elles étaient articulées à une connaissance du passé dans une attitude de respect ou de critique. Le jardin avait, par ailleurs, cette autonomie que lui conférait l'idée que le sujet humain, individuel, se faisait

¹¹⁹ C'est cette idée qui est sous-entendue par Guy Tortosa et que Gilles Clément déploie depuis de nombreuses années. Gilles Clément, sur son site internet, date l'idée du jardin planétaire en tant que conceptualisation d'un espace qui rende compte de la finitude écologique de 1996 avec « Thomas et le Voyageur » (roman de G. Clément), mais évoque la réalisation du jardin du Rayol, dans le Var, qui explore le feu comme outil du jardinage planétaire à partir de 1988. On trouve l'idée esquissée, sans définition précise, in Michel Blazy et Gilles Clément, Contribution à l'étude du jardin planétaire. Valence, École Nationale des Beaux-Arts. 1995. Page 79. Guy Tortosa cite Gilles Clément à partir des actes du séminaire Roberto Burle-Marx qui s'est tenu au centre d'art et de sculpture du Crestet en octobre 1992. « Le jardin n'est plus seulement plat comme le jardin à la française, montagneux comme le jardin à l'italienne, il est rond comme la terre, et les océans en sont les étangs. » in Différentes Natures page 248.

de ces rapports, au moment de la création, dans le contexte sociétal de la création. On a vu au chapitre II que le jardin a une origine sémantique dans la langue perse avec l'idée de l'enclos. Augustin Berque précise encore :

Le jardin, nous dit la langue avestique, est la nature enclose (païrie daeza, § 33). Enclore, telle est aussi l'idée qu'exprime la racine indo-européenne gher, d'où sont venus le français jardin, l'espagnol huerto, l'allemand garten, etc. Gher comporte également l'idée de saisir, d'empoigner ; d'où sont venus les mots grecs cheir (main) et choros (danse dans une enceinte) qui a donné le français chœur. [...] Ainsi, le jardin saisit la nature immense et la fait tenir dans son enclos, par un jeu d'échelle qui va de l'univers à une main d'enfant (voire à un grain de moutarde, comme on dit en Chine), et inversement : de la main d'un enfant à l'univers. ¹²⁰

La saisie de la nature n'est pas effectuée par le jardin, mais par l'individu ou le groupe humain qui conçoit, réalise, entretient le jardin. Le jeu d'échelle n'est pas qu'une affaire de dimensions, il est à l'origine de l'interprétation des éléments de nature que le concepteur met en scène dans un espace concret qui devient jardin. Le jardin est un épitomé du monde et pas une simple réduction, un résumé ou un fragment. Fragment de territoire, il est pourtant œuvre complète et totalité du monde, tel est le sens de la miniaturisation du monde par le jardin. Avec La proposition du jardin planétaire, qui n'est jamais défini comme espace mais seulement comme processus, Gilles Clément déduit le fragment (le jardin) à partir du tout (la planète), mais de façon littérale puisque la terre est un jardin. Le jardin n'a plus alors d'autonomie, il ne peut plus être une création de l'homme, il n'est pas même une interprétation de l'œuvre de dieu, il est issu de processus naturels que l'homme ne peut qu'imiter ou accompagner (faire avec) : « *Il faut faire le plus possible avec et le moins possible contre.* » La logique ultime de cette injonction est que l'on ne fasse plus rien. Ainsi c'est l'art qui disparaîtrait, et nous verrons plus loin comment Gilles Clément propose d'explorer ce qu'il appelle un « art involontaire » dont les œuvres sont constituées par la nature devenue sujet.

Ainsi, le jardin est détruit deux fois : une première dans son étendue car il n'a plus de limite, une seconde dans son origine puisqu'il devient un objet de nature.

¹²⁰ Augustin Berque, *Écoumène ...*, Op. Cit. Page 174.

Pourtant, pour l'espace concret, il faudra bien en trouver la limite pour le décrire, tandis que pour l'espace métaphorique, il faudra bien en proposer une représentation pour le partager. C'est peut-être ainsi qu'il y a des jardins et des paysages, philosophiquement articulés à un environnement, et non pas un jardin planétaire. Si la terre est un jardin, il n'y a plus de nature, ou, si la nature doit être respectée par l'homme dans sa pureté il n'y a plus de jardin. Dans les deux cas le paysage, en tant que tiers-objet entre un monde physique à un monde représenté, est-il encore possible ? Le paysage est-il toujours cette intrusion, qui nous vient de l'homme et de sa capacité à projeter (envoyer devant), dans un environnement qui préexiste et qu'il s'est constitué comme milieu ? ¹²¹

L'idée d'un jardin planétaire est-elle celle qui détruira l'idée du paysage en rapatriant celui-ci dans le monde réel ? Du point de vue du professionnel, la pression environnementale est telle aujourd'hui, que cette hypothèse mérite d'être examinée.

4.5.2.3 *La limite du jardin : quelles significations aujourd'hui ?*

Dans une discussion avec Gilles A. Tiberghien, à propos des critères établis par A. Berque, et notamment de la nécessité que le mot paysage existe dans une langue pour que la chose existe elle-même : une langue qui ne désigne pas une chose par un mot montrerait que la chose n'existe pas pour les locuteurs de la langue, Gilles Clément explique sa position de façon claire.

¹²¹ Sur cette différence entre l'environnement et le milieu (umwelt et umgebung de Jakob von Uexküll 1909 et 1934), on pourra voir les nombreux développements que fait Augustin Berque dans divers textes disponibles sur le blog « mésologiques, études des milieux » : <http://ecoumene.blogspot.fr/> et notamment aux commencements du milieu : historique et (re)définition de la notion, décembre 2010. Dans ce texte l'auteur résume et commente longuement un article de Georges Canguilhem de 1946-47 devenu le chapitre III de « la connaissance de la vie (1965).

« Uexküll distingue soigneusement Umwelt, Umgebung et Welt : « Umwelt désigne le milieu de comportement propre à tel organisme ; Umgebung, c'est l'environnement géographique banal et Welt, c'est l'univers de la science. Le milieu de comportement propre (Umwelt), pour le vivant, c'est un ensemble d'excitations ayant valeur et signification de signaux » (p. 185). Pour que l'excitation soit efficace, il faut que le sujet la remarque, i.e. qu'elle soit « anticipée par une attitude du sujet. Si le vivant ne cherche pas, il ne reçoit rien. Un vivant ce n'est pas une machine qui répond par des mouvements à des excitations, c'est un machiniste qui répond à des signaux par des opérations » (p. 185). Parmi la quantité pratiquement infinie des excitations potentielles dans l'Umgebung, « l'animal ne retient que quelques signaux (Merkmale) » (p. 185). « Avec Buffon, Lamarck disait : le temps et les circonstances favorables constituent peu à peu le vivant. Uexküll retourne le rapport et dit : le temps et les circonstances favorables sont relatifs à tels vivants » (p. 185).

On peut suivre la même idée dans Maurice Merleau-Ponty. La Nature, cours au Collège de France.

Je ne suis pas du tout d'accord, je crois que le paysage existe de façon intemporelle, il est seulement restitué de façon différente selon les cultures. Nous n'avons pas créé le mot « paysage » pour nous plonger dedans mais pour nous en distancer.¹²²

L'auteur propose alors une analogie avec l'apparition du mot « nature » chez les grecs, inventé pour « *l'étudier scientifiquement et la mettre à distance.* » On peut à l'inverse penser que, dans le cas du paysage, on n'invente pas le mot pour mettre la chose préexistante à distance mais plutôt pour désigner le résultat de l'opération de mise à distance qui fait apparaître une chose nouvelle et qui a donc besoin d'un mot nouveau pour la décrire. On constate que la perspective linéaire, en plaçant le sujet hors du monde représenté en un point qui définit le lieu de la mise à distance, mais aussi la peinture flamande qui fait entrer le monde dans la scène religieuse pour le montrer en tant qu'il est alors dominé et possédé par l'homme, contribuent à cette mise à distance sous des influences multiples, philosophiques, sociales, politiques, économiques en particulier, et que le mot paysage peut alors apparaître. La fresque du bon gouvernement (1337-39), les peintures flamandes (1435-1440 pour Jan Van Eyck, 1425 1430 pour R. Campin), l'expérience de Brunelleschi (1416 ou 1425), voir le chapitre III, précèdent l'apparition du mot en Europe : vers 1549 en français dans le dictionnaire Estienne et même si une occurrence non vérifiable aujourd'hui apparaît en 1493 chez un certain Molinet : « *tableau représentant un pays* ». ¹²³ Dans d'autres langues européennes, l'allemand et le néerlandais notamment, « paysage » existe mais ne se réfère pas à la représentation du pays avant la fin du XV e siècle. En italien, on trouve des occurrences de *paese*, *paesi* dans un commentaire d'une peinture de P. Ucello vers 1480 et un contrat du peintre Pinturichio en 1495. ¹²⁴ Les mouvements d'appropriation du nouveau genre pictural qui décrit le monde par les langues européennes est complexe et s'étend sur au moins un siècle. Mais dans tous les cas, il est établi à partir d'une représentation pour que son sens passe du côté de notre paysage moderne.

Si le paysage est intemporel et que les civilisations ne peuvent que le restituer, on peut penser que le paysage n'a pas besoin de l'homme et que celui-ci n'est qu'un spectateur : un spectateur de la nature. À la page

¹²² Gilles Clément, Gilles A. Tiberghien, Dans la vallée, biodiversité, art et paysage. Montrouge, 2009, Bayard. Page 97.

¹²³ C. Franceschi, du mot paysage et ..., Op. Cit p 79.

¹²⁴ Ibid. page 88

suivante, G. Clément précise l'idée de la restitution de ce paysage qui existe en dehors de l'homme :

[...] le paysage n'est que la vision culturelle d'une réalité. Il est constitué d'éléments qui nous donnent une certaine vision de notre environnement, une vision sélective. Le support existe toujours [...] Certes la vision culturelle conduit un paysage et le fabrique, mais ce paysage existe en tant qu'objet, sa matière existe ¹²⁵

Donc, cette fois, le paysage est construit par le regard culturel mais il existe en dehors de lui.

Si nous ne nommons pas le paysage, nous évoquons, de façon implicite, l'environnement. Dans ces conditions le « paysage » devient une notion objective, débarrassée des dimensions esthétiques, affectives, culturelles, etc. ¹²⁶

Le même mot sert donc à la fois à désigner ce qui nous environne et la représentation que nous nous en faisons. Le paysage vrai, pur, non entaché d'humanité, en tant qu'il serait l'environnement dans sa matérialité, peut alors s'étendre à toute la planète et le jardin avec lui. Dans un autre texte encore plus récent, G. Clément synthétise son concept de jardin planétaire. Il n'y a plus de métaphore si nous avons encore un doute. Après le constat des dégâts environnementaux produits par les activités humaines, qu'il ne saurait être question de nier, le jardinier est promu « *responsable du vivant, garant d'une diversité dont l'humanité entière dépend.* » Les hommes, sans aucun autre choix possible, deviennent les « *jardiniers de la Terre* ». Le jardinier devient un peuple et, « *qu'on le veuille ou non, le jardin renvoie à la planète* » puisqu'il est maintenant écologiquement lié à un espace voisin qui lui même est lié à un autre et « *ainsi de suite, pour faire le tour de la Terre.* » Que la conscience et la connaissance des mécanismes éco-systémiques de la continuité des espaces entre eux nous obligent à la prudence, au respect, à la restauration d'équilibres même, n'est pas contestable. Mais le saut que G. Clément nous oblige à faire en inférant de cette situation nouvelle que toute la planète est un jardin n'est pas justifiable en terme d'espace et de signification puisque le mot même de jardin renvoie à l'idée de l'enclos (le paradis) en tant qu'il fait la limite avec le monde où l'homme devra accomplir sa destinée de mortel.

¹²⁵ Gilles Clément, Gilles A. Tiberghien, *Dans la vallée ...* page 98 et 100.

¹²⁶ Ibid. page 100

Le jardin d'aujourd'hui ne saurait s'en tenir à l'enclos traditionnel, il oblige le voisinage au partage. Les insectes, les oiseaux, l'oxygène et l'eau n'ont pour autre contenant que la surface de la Terre et l'épaisseur de la biosphère, ils franchissent les barrières institutionnelles. Toute clôture à l'intérieur du jardin planétaire relève de l'illusion et s'apparente à une archaïque vision de la maîtrise du vivant. ¹²⁷

Mais plus loin, venant à la question de l'art, G. Clément défend l'idée que le jardinier d'aujourd'hui est celui qui travaille avec la limite.

L'artiste du paysage heureux, capable d'entretenir et de développer la vie dans son jardin, ne s'interpose pas dans le rapport naturel des échanges, il le valorise par une scénographie appropriée. Un socle, une démarcation, un dénivelé, une imite – fût-elle épaisse comme une lisière de forêt – dont la forme * s'accorde autant au sens du projet proposé qu'au respect de la vie. » ¹²⁸

S'il y a une limite, c'est que je peux la percevoir avec mes sens, la sentir même en un moment primordial, pathique, comme « ce qui m'arrive », avant que ma conscience n'ait conscience du moment et n'induisse le moment gnosiologique de la compréhension du monde. Sinon le mot n'a pas de sens puisqu'il ne désigne rien : ni dans le sentir ni dans le comprendre. Si je peux percevoir, sentir ou pratiquer un espace que je qualifie de « limite » c'est qu'il établit une distinction entre deux choses suffisamment différentes pour que je puisse identifier le lieu du passage de l'une à l'autre. Et si les deux côtés de la limite sont le jardin, de quelle nature est donc cette limite qui n'en est plus une ? S'appuyant sur le jardin que Julie réalise « *comme une utopie réelle* » dans la Nouvelle Héloïse de Jean-Jacques Rousseau, J Leenhardt décrit la démarche de G. Clément pour le « jardin planétaire » à travers le roman « Thomas et le voyageur » que le paysagiste a publié en 1997. ¹²⁹ Cherchant à montrer comment l'idée du jardin planétaire pourrait prendre forme, et à travers quelle propédeutique romanesque elle pourrait surgir, l'auteur nous invite à partager les convictions de G. Clément suivant lesquelles il faut trouver une forme au jardin qui se construise à partir d'une logique de « *la vie même de la nature, plutôt que [de] l'ordre que lui impose les architectes à l'œuvre dans le*

¹²⁷ Gilles Clément, *Jardin, paysage et génie naturel*. Paris, 2012, Collège de France / Fayard. Coll. Leçons inaugurales du collège de France. page 34 sqq.

¹²⁸ Ibid. page 51. Les mots suivis de * sont soulignés par l'auteur.

¹²⁹ Jacques Leenhardt, Gilles Clément, *Thomas et le voyageur*, in, *Paysage & Modernité(s)*, Op. Cit. p 361 sqq.

jardin. » (p. 369) Plus loin, ce sont les dynamiques spontanées à l'œuvre dans le jardin de Julie – dirait-on aujourd'hui – qui parent « *la terre en lui donnant l'air d'être en friche* » (p. 370, J. Leenhardt citant J. J. Rousseau), faisant ainsi l'éloge d'un désordre contre les formes traditionnelles du jardin (bordure, parterre, haie, plates-bandes, etc.) qui s'imposent aux éléments de la nature (p. 371). Plus loin encore, c'est cette fois la nature qui devient l'ordre que nous ne pouvons pas percevoir car « *notre œil, notre conscience, ont été formés au classement.* » et que « *notre plaisir, s'il ne s'épuise pas dans la symétrie, s'y repose* » (p. 373). Enfin, les mouvements du jardin deviennent le désordre auquel le jardinier ne s'oppose plus et le jardin planétaire devient :

[...] une pensée pour l'âge de la mondialisation qui induit une pratique contraire à l'uniformisation. Cette pensée épouse l'évolution d'un monde qui passe d'une mosaïque de monades culturelles et écologiques fermées sur elles-mêmes à ce que l'on pourrait se représenter comme un grand archipel aux interconnexions multiples. Mais dans le même temps qu'elle s'inscrit pleinement dans le processus naturel et culturel de la mondialisation. (p. 374)

On voit ici une pensée de l'ordre et du désordre qui s'adapte aux différentes situations, il n'y a ni l'un, ni l'autre, mais simplement une fluctuation qui permet d'échapper au fait que l'ordre naturel, même invisible et sans doute bienfaisant, est un ordre permanent et dominateur auquel nous devons nous soumettre : un déterminisme qui contredit notre liberté. De là, on peut simplement poser la question de la limite entre ce qui restera naturel et ce qui ne le sera plus et donc toujours celle de la limite du jardin étendu à la planète. Il n'y a dans cette pensée, ni contrastes, ni frontières, seule une continuité aux interconnexions multiples qui se veut révolutionnaire et contestataire d'un ordre marchand mais sans trouver une origine dans une posture physique dans l'espace : seulement en redevenant contemplateur d'une beauté naturelle qui ne s'exprime que par elle-même, en dehors du regard, dans son autonomie écologique.

Toutes les confusions auxquelles Gilles Clément nous invite, paysage et environnement, jardin et planète, espace concret et espace métaphorique, concourent à cette idée qu'il « *n'y a pas d'échelle au paysage* », ¹³⁰ ce qui bien entendu n'a pas de sens, notre expérience quotidienne nous le montre aisément, et G. Clément l'approuve implicitement quand il tord son raisonnement pour nous dire que la planète est jardin, que le paysage existe sans nous, mais que le jardinier doit

¹³⁰ Gilles Clément, *Jardin, paysage et génie naturel*. Op. Cit. page 20.

travailler aux limites pour faire une scénographie du vivant : pour que la forme du jardin soit identifiable dans un environnement qui n'est pas un jardin et pour que le paysage puisse devenir cette restitution culturelle dont il parle. Mais l'échelle du jardin est à la fois 1 et miniaturisée (cf. l'espace propre de B. Lassus au chapitre II), le jardin ne peut jamais être le monde et c'est dans ce rapport épitomisé que la planète s'exprime à travers le regard de l'homme d'un moment particulier d'une civilisation donnée. La citation de J. Evelyn par J. D. Hunt au paragraphe 5.4.1.4 nous le montre particulièrement bien et nous sommes revenu à notre question initiale à propos des distinctions que l'on ne peut percevoir dans le monde que dans des systèmes de contrastes qui articulent des échelles différentes.

Il nous faut donc revenir au contraste. Le contraste ne sert pas uniquement à voir avec ses yeux, il sert à partager puisqu'il permet la définition.

À cela je réponds [...] que le réel étant ce qui est sans double, le réel est singulier, idiot (puisque « idiot » veut dire singulier en grec) ; et que ce qui est singulier, faute de références, faute de repères, faute de terme à comparer, est indéfinissable par définition. Il n'a pas de miroir où on pourrait le contempler.¹³¹

Lorsque « village », « usine » et « forêt » sont utilisés comme recouvrant des réalités de même nature et comme si ces mots n'étaient pas connotés (cf. supra), on sent aussi la pression de l'utopie : le non-lieu. La terre transformée en jardin sera l'aboutissement du non-lieu, c'est à dire de l'espace indifférencié, donc informe, dans lequel le temps même n'a plus de prise puisque toute chose sera aboutie, ou mort-née. Le temps s'arrêtera, les idées ne seront plus consacrées par l'avènement du concret : par l'histoire, les lieux seront abolis dans un espace homogène ; seul l'artiste pourra continuer son travail de décryptage ... mais pour décrypter quoi, puisqu'il n'y aura plus rien. La clôture, la limite, la barrière : toutes sont nécessaires. La conscience de l'hétérogénéité du monde ne peut se faire que par la perception du contraste. Comment entrer dans le jardin si l'ailleurs, au-delà et en deçà du jardin, n'existent pas ? La limite et l'enceinte sont des ruptures dans la continuité du monde, elles sont des lieux de protection. Mais elles sont encore des porosités, des lieux de passage donc d'échange (le mur qui coupe la fresque du bon et du mauvais gouvernement de Lorenzetti en deux parties égales : la ville et la campagne, montre une porte à travers laquelle les hommes passent pour

¹³¹ Clément Rosset, *Faits divers*, Paris, 2013, Presses universitaires de France, page 63.

faire commerce). Les frontières sont-elles la condition du partage ? Comment le monde, autocentré dans sa finitude, pourrait-il se passer de lieux d'échange ? « *Aucun ensemble ne peut se clore à l'aide des seuls éléments de cet ensemble* »¹³² Il y a bien un niveau d'hétérogénéité nécessaire et la diversité n'est pas toujours là où on l'attend.

*Quand on dénie la partition, n'est-ce pas au partage que l'on se refuse ? Aimé Césaire estimait qu'on pouvait se perdre « par ségrégation murée dans le particulier et par dilution dans l'universel. »*¹³³

La diversité écologique du monde matériel, notre environnement, ne peut pas être assimilée à l'hétérogénéité symbolique et poétique dont l'homme a besoin. Elle ne peut que nous faire penser à l'ordre invariant des règles sociales de l'utopie dont Louis Marin nous rappelle qu'elles n'utilisent la différence que pour marquer l'identité et qu'elle n'est que « *la vibration interne du tout* ». (cf. supra) L'homme ne peut en effet pas se passer des représentations que son existence même produit sans cesse. Il y a une nécessité à dépasser le biologique par le métaphorique pour que la conscience humaine existe. Le monde, comme le réel de Clément Rosset, ne peut pas être regardé dans sa crudité instantanée, il nous faut passer par des instants hors du monde pour que nous puissions nous y attacher, la réelle diversité, celle dont nous sommes le plus proche, est celle des mondes que nous pouvons inventer dans l'articulation du perceptible et de l'interprété. Le monde nous est insuffisant. Il n'est pas même la condition de l'interprétation. C'est parce que nous percevons à l'échelle de notre être que le monde existe au-delà de ce que nous pouvons percevoir.

Ces lieux poreux sont analogues à l'impureté des langages dont il était question plus haut et, peut-être, les langages se sont-ils constitués à partir de la distinction des lieux, pour ordonner le monde qui était devenu assez hétérogène. On peut imaginer qu'un monde sans rupture, sans hétérogénéité, serait un monde sans échange, à l'énergie nulle, et il ne s'agit pas seulement de thermodynamique mais bien entendu avant tout d'échange entre des hommes, singulièrement absents. Nos discours contemporains sur la nature qu'il faut protéger ou restaurer renvoient l'humanité dans une catégorie abstraite du monde : un ensemble rendu homogène par sa caractéristique humaine, dont ils louent la diversité bien entendu, mais qu'ils ne peuvent jamais envisager simultanément, c'est le

¹³² Régis Debray, *Éloge des frontières*. Paris, 2010, Gallimard. page 61.

¹³³ *Ibid.* page 91 sq..

mot important, comme une juxtaposition d'individus et comme un ensemble mouvant de groupes sociaux variés qui constituent la catégorie.

Si le dualisme qui oppose terme à terme nature et culture n'est pas un invariant universel, notre monde occidental n'en vit pas moins sur cette construction depuis l'origine de la modernité.¹³⁴ Qu'aujourd'hui, le monde de l'art et celui de l'anthropologie puissent se retrouver pour constater le dépassement de ce « *Grand partage* » de la modernité occidentale ne dispense pas de s'interroger sur la manière dont nous conceptualisons la nature et surtout sur le rapport que nous entretenons avec elle. Faire le simple constat du « *dépassement de l'opposition nature culture* » permet sans doute d'échapper à un cartésianisme qui n'a pas bonne presse, mais, au fond, autorise aussi toutes les confusions en laissant penser que la soumission à l'ordre naturel est la voie qu'il nous faut chercher dans un grand mouvement de balancier. Il y a, dans la pensée moderne occidentale, toujours l'idée que nous nous sommes séparés de la nature pour mieux en devenir « *comme maître et possesseur* » et nous cherchons aujourd'hui les manières de faire alliance avec elle. Or cette alliance ne peut pas se réaliser avec un objet aussi variable dans la définition qu'on en donne et paradoxalement aussi bien situé en dehors de nous dans une coupure que nous avons voulue radicale. Faisant une sorte de comparaison des deux attitudes majeures face à la nature qu'il décrit : une naturaliste, Moderne occidentale et une animiste, totémique et « multinaturaliste », Philippe Descola fait l'hypothèse de structures communes qui tiennent néanmoins, par-delà les différences, l'ensemble des formes que prennent les rapports au monde des sociétés humaines.

*Du fait de la dissociation qu'elle opère entre des sujets humains et des objets non humains, l'ontologie naturaliste se condamne en outre à de perpétuels compromis tout en demeurant tenaillée par l'aspiration utopique de voir enfin s'établir une relation dominante capable d'éliminer la ségrégation qui la fonde. Hélas, dans un régime d'apartheid * aussi net, il est impossible que s'instaure entre tous les existants un schème d'interaction qui posséderait la puissance de synthèse et la simplicité d'expression des relations qui structurent les collectifs non modernes, pénible évidence qui nourrit la nostalgie si commune pour un monde d'avant le désenchantement. [...] Mais la nature des Modernes ne peut sortir de son silence que grâce à des truchements trop humains, de sorte qu'aucun échange, aucune*

¹³⁴ Sur la généalogie de cette opposition aujourd'hui si convenue et pourtant si récente et si peu partagée, voir Philippe Descola, le chapitre « Le grand Partage » in Par-delà nature et culture, Op. Cit. p 91 sqq.

négociation, aucun contrat n'est désormais envisageable avec le peuple des désanimés. [...] Leur effet de bariolage [celui des expressions du rapport au monde] n'est déconcertant que si, fasciné par la multiplicité et la richesse des motifs et convaincu que l'on ne saurait faire plus que les commenter et en proposer des regroupements stylistiques, l'on en vient à récuser l'idée que des structures communes pourraient régir leur organisation. [...] Mais en postulant que l'identification et la relation constituent la trame et la chaîne des usages du monde, que leurs types d'entrecroisement dessinent certaines des grandes configurations dans lesquelles ces usages se sont institués au cours de l'histoire, je ne souhaite nullement apporter ma pierre à une hypothétique théorie de la nature humaine ; j'aspire seulement à proposer une voie plus efficace et moins ethnocentrique pour rendre compte de ce que l'on appelle ordinairement la diversité culturelle. ¹³⁵

On trouve ici une parenté évidente entre cette pensée et celle d'A. Berque dans la critique que Philippe Descola fait aussi de la césure Moderne entre nature et culture (cf. plus haut à propos de l'ouvrage « La pensée paysagère »). Toutes les actions humaines sont réalisées à partir de la conscience qu'ont les hommes d'être au monde dans une relation à un environnement. Qu'ils le respectent ou non, il n'y a pas de voie médiane qui permettrait de se placer en dehors de ce cadre qui articule des civilisations et des environnements sur une planète.

*Que l'être humain soit en effet pris dans un destin scellé dès l'Anfang * ou pris dans la biosphère, ou encore qu'il s'engloutisse dans un lieu nishidien, ces diverses négations de la subjectivité moderne ont pour trait commun de substituer l'appartenance à la liberté. En cela, ce ne sont en rien des dépassements de la modernité, mais tout simplement des apologies de la régression aux états antérieurs de l'humanité. Il y a là, clairement, un choix éthique dont l'enjeu est énorme. [...] l'humain s'émancipera toujours de sa condition biologique et physique par l'appartenance de son être à un champ symbolique, dont il s'émancipera toujours par la physicalité et la vitalité mêmes de son corps. Autrement dit, notre double appartenance, d'une part à la nature, d'autre part à ce qui en nous dépasse la nature (c'est-à-dire la culture), cette double appartenance est la condition de notre double liberté vis-à-vis de la nature d'une part, de la culture d'autre part. Autrement dit encore, c'est parce que * l'être du sujet humain appartient toujours à un lieu – l'y * de son il y a * – qu'il peut toujours être librement sujet. [...] C'est en effet en s'arrachant à la nature que*

¹³⁵ Ibid. p 540 sqq. Les mots suivis de * sont soulignés par l'auteur.

l'humanité institue la nature comme telle. Cette logique trajective implique, entre autres, qu'on ne peut aimer la nature que parce qu'on est civilisé. ¹³⁶

Ce n'est sans doute pas un dépassement du dualisme moderne que nous devons chercher, dépassement qui nous conduirait vers les régressions dont parle A. Berque, ou vers une tentative d'alliance qui n'aurait de sens que dans un contexte mondain, opérationnel en quelque sorte, mais qui ne traduirait rien d'une forme nouvelle de nos relations cultivées à la nature. Il est bien question de faire exister des lignes de partage qui, si elles ne sont pas fixes et définitives, organisent néanmoins la manière dont le monde peut être perçu, expérimenté, transformé. Il doit bien y avoir séparation et relation simultanément : identification possible de chaque terme et possible compréhension d'un assemblage, une véritable articulation qui dépasse la juxtaposition et induit d'obligatoires questions à propos des échelles.

Revenant à des considérations sur l'espace, mais en ayant à l'esprit que c'est bien dans un ensemble humain que nos préoccupations vis-à-vis de lui prennent corps, on peut se souvenir de Horace Walpole qui, en 1785, dans son *Essai sur les jardins modernes*, disait à propos de W. Kent à qui il attribuait l'invention du ha-ha :

Il sauta la barrière et vit que toute la nature était un jardin. ¹³⁷

La question est de savoir si la citation, qui est exacte puisqu'elle est extraite de l'édition bilingue de la traduction en français par le duc de Nivernois, fait état d'une pensée métaphorique ou d'une littéralité de l'identification de la nature comme jardin. Un auteur comme Simon Pugh en donne une version différente :

Il sauta la barrière et vit toute la nature comme un jardin. ¹³⁸

¹³⁶ Augustin Berque, *Être humains sur la terre, principes d'éthique de l'écoumène*, Paris, Gallimard, 1996. p 201 sqq. Les mots suivis de * sont soulignés par l'auteur.

¹³⁷ Horace Walpole in *Essai sur l'art des jardins modernes*, cité par M. M. Martinet in *Art et Nature en Grande Bretagne au XIII e siècle*, Op. Cit. page 185. « He leaped the fence, and saw that all nature was a garden. »

¹³⁸ Simon Pugh, *Garden, Nature, Language*, Manchester University Press. 1988. Page 103. « He leaped the fence and saw all nature as a garden »

Merci à Mark Cowell de l'université de Birmingham de m'avoir fait connaître ce texte.

L'auteur donne ainsi une dimension métaphorique par le « comme ». Cette citation approximative vient après un développement sur la limite du jardin considérée en tant que fermeture physique de l'espace, mais aussi considérée comme limite symbolique instituant un ordre social depuis l'origine du jardin. Dieu, en chassant l'homme du paradis, en fait un condamné perpétuel qui doit assumer sa condition de mortel, mais en obéissant à un ordre, une limite, qui fonde une société de la limitation du plaisir en même temps qu'elle désigne la différence entre la nature et ce qui ne l'est pas.

La condition minimale d'un jardin est qu'il soit délimité à partir de ce qui l'entoure, fermé comme Éden, l'hortus conclusus, le jardin du cloître monastique, le jardin de roses de la Vierge, le jardin de l'amour, le site de l'Amor matris (génitif objectif et subjectif).

Jean-Jacques Rousseau a affirmé que l'époque la plus heureuse, immédiatement après la mise en place d'un ordre social, a pris fin au moment même où une parcelle de terrain a été clôturée. Les frontières contiennent les gens, les idéologies et la terre, et jalonnent la limite et l'étendue des plaisirs, autant que les clôtures de jardin protègent des intrus, [...]

Éden, le jardin paradis et l'hortus conclusus sont symboliques du contrôle des plaisirs à travers l'abstinence, et ce n'est pas un hasard si, en occident, le jardin est dérivé en partie du jardin du cloître monastique. La clôture du jardin garde aussi la nature en dehors du jardin. L'interdiction initiale du premier Jardin (tu ne ... point) est signifié par cette partie du jardin que la nature revendique et qui doit donc être définie comme tabou. Dans le jardin, la nature est, comme la béatitude incontrôlable, interdite. Bien plus cruelle (à rendre disponible et à interdire simultanément) que toute l'anarchie primitive, cette interdiction établit la base, la condition de la tutelle sociale basée sur la maîtrise de soi. La Nature est envoyée hors-les-murs, au-delà des épées flamboyantes des chérubins, de sorte qu'elle peut être re-présentée de nouveau et être dominée, son tabou exorcisé.

Quand elle ne peut pas être dominée, la nature est une simple présence, un signifiant, l'Arbre de la Connaissance (comme si la nature était la source et l'objet de toute connaissance), un rappel railleur de l'interdiction du bonheur, un rappel de la mortalité. La Nature est neutralisée dans le jardin pour devenir un objet de contemplation détachée. Le jardin n'est pas, n'a jamais été, un produit de la nature, mais une structure symbolique du sens. Dans le monde d'après le péché originel, le jardin exprime un retour de la nature à travers l'art.

Horace Walpole dit que William Kent a « sauté la barrière et a vu toute la nature comme un jardin ». Il n'était pas question, et cela n'a jamais été le cas, que « le jardin soit considéré comme la nature ». La Nature est obligée d'assumer le rôle d'imiter ce qui est censé l'imiter et

devient une victime des systèmes radicaux de domination sociale qui, finalement, font aussi du sujet humain une victime. La destruction de la nature extérieure trouve son corollaire dans la répression de la nature intérieure, la personnalisation d'un processus dans lequel chacun joue un rôle. (c'est moi qui traduit) ¹³⁹

Ici, à travers ce renvoi de la nature dans un extériorité au jardin, exclusion qui en permet la représentation, la métaphore de la terre-jardin pourrait être active, mais comme métaphore justement, qui entretiendrait un rapport de transformation du monde réel par le « comme si », par l'« idée » que la terre est jardin. Mais est-ce bien une métaphore pour Walpole, lui qui n'aimait tant la nature que lorsqu'elle ressemblait à un jardin ... anglais ? C'est-à-dire lorsque le jardin efface la nature pour faire que tout l'environnement de l'homme devienne cette création supérieure qui améliore l'œuvre de dieu.

¹³⁹ Ibid page 103.

« The minimum condition of a garden is that it is marked off from what surrounds it, closed off like Eden, the hortus conclusus, the monastic cloister garden, the Virgin's Rose Garden, the Garden of love, the site of amor matris (subjective and objective genitive).

Jean-Jacques Rousseau claimed that the happiest epoch, immediately following the establishment of a social order, ended the very moment a plot of land was fenced off. Boundaries contain people, ideologies and land and mark out the limit and extent of pleasures as much as garden fences keep trespassers out [...]

Eden, the paradise garden and the hortus conclusus are symbolic of the control of pleasure through abstinence, and it is no coincidence that the garden in the West is derived in part from the monastic cloister garden. Garden fences also keep nature out of the garden. The initial prohibition of the first Garden (thou shalt not ...) is signified by that part of the garden which nature claims and which must therefore be defined as taboo. Within the garden, nature is, like uncontrollable bliss, prohibited. Far more cruel (to make available and to ban simultaneously) than any primitive anarchy, this prohibition establishes the basis, the condition of social tutelage based upon self-control. Nature is distanced without-the-walls beyond the flaming swords of the Cherubims so that it may be re-presented and be dominated, its taboo exorcised.

When it cannot be dominated, nature is a mere presence, a signifier, the Tree of Knowledge (as if nature were the source and object of all knowledge), a taunting reminder of the ban on bliss, a reminder of mortality. Nature is neutralised in the garden to become an object of detached contemplation. The garden is not, has never been, a product of nature but a symbolic structure of meaning. In the post-lapsarian world, the garden is the return of nature through art.

Horace Walpole said that William Kent "leaped the fence and saw all nature as a garden". There was not, nor ever had been, a question of "the garden being seen as nature". Nature is forced to to assume the role of imitating what purports to imitate it and becomes a victim of radical systems of social domination that ultimately make the human subject a victim as well. The destruction of external nature finds its corollary in the repression of internal nature, the personalisation of a process in which each individual plays a part. »

Pour Walpole, le jardin doit être au dessus de la nature, au-delà de l'art. ¹⁴⁰

Après Kent, avec Lancelot 'Capability' Brown, le jardin se débarrassera de tous ses attributs ornementaux pour laisser enfin la place à une nature primordiale reconnue et recomposée dans une forme jardinée : un paysage idéal ou une nature redevenue idéale dans, mais surtout, par la recomposition. Mais, lorsqu'il y eut une tentative de littéralité dans l'assimilation du jardin et de la terre représentée alors par la campagne, très vite le mouvement inverse est apparu pour rétablir le contraste manquant à la possible identification et du jardin et de la nature.

Mais beaucoup de contemporains de Brown trouvaient ses dessins sans intérêt. [...] Joshua Reynolds fait vraisemblablement allusion à Brown quand il écrit dans son treizième discours : « Le jardinage, considéré comme un art ou quelque chose de proche, est une déviation de la nature, car si le vrai goût consiste, comme beaucoup le soutiennent, à bannir toutes les apparences de l'art et toutes les traces du passage de l'homme, il ne restera pas alors très longtemps de jardin. » William Chambers trouvait que les paysages de Brown « différaient trop peu de la campagne, qu'ils étaient copiés trop directement d'une nature commune. » Chambers proposait l'addition d'une imagerie chinoise au jardin, tandis que Richard Payne Knight et Uvedale Price, aussi consternés par le travail de Brown, prescrivaient l'imitation des peintures et gravures les plus chargées. Même Humphry Repton, qui rejetait les notions pittoresques de Knight et Price, découvrait que ses tentatives délibérées de faire passer Brown pour le meilleur des jardiniers anglais demandaient quelques profondes réévaluations des principes browniens. (c'est moi qui traduit) ¹⁴¹

¹⁴⁰ Allen S. Weiss, préface à Horace Walpole, *Essai sur l'art des jardins moderne* (1785). Paris, 2002, Mercure de France, coll. Le petit Mercure. Page 5 sqq.

¹⁴¹ John Dixon Hunt et Peter Willis, *The genius of the Place...*, Op. Cit. p. 33. « But many contemporaries found Brown's designs dull.[...] Joshua Reynolds is presumably glancing at Brown in his thirteenth Discourse (1786) when he writes : « Gardening, as far as Gardening is an Art, or entitled to that appellation, is a deviation from nature ; for if the true taste consists, as many hold, in banishing every appearance of Art, or any traces of the footsteps of man, it would then be no longer a Garden. » William Chambers found Brown's landscapes « differ very little from common fields, so closely is common nature copied in most of them. » Chambers proposed adding Chinese imagery, while Richard Payne Knight and Uvedale Price, also dismayed at Brown's work, prescribed the imitation of busy paintings and engravings. Even Humphry Repton, who rejected the picturesque notions of Knight and Price, discovered that his deliberate attempt to succeed Brown as the leader of British gardenists required some thorough reassessment of Brownian principles. »

(Cf. Chap. I "la dispute du pittoresque").

Plus d'un siècle auparavant, John Milton, dans son « *Paradise lost* » publié en 1667, décrit si précisément l'enceinte du jardin Éden qu'on peut encore lire le texte en regardant certaines gravures de Le Rouge, comme une parfaite illustration du poème. (Cf. Chapitre II) L'enclos et le jardin sont consubstantiels, puisque Éden est le jardin, est le paradis, « *Pardes* », l'enclos. L'origine même nous instruit de la nécessaire différence qui doit être maintenue entre le jardin et le reste du monde puisque, en tant qu'image du paradis, il se doit de demeurer unique et inassimilable au monde, pour nous au reste de la planète.

Tant que le paradis est resté une construction de la croyance des hommes, la terre en a été le modèle, elle a toujours été, pour notre occident, un jardin. La terre est un jardin. Soit, mais jamais de manière littérale du fait de ce retournement originel qui nous vient de la chute qui fait passer l'homme d'un état de nature à un état de culture, toujours dans le regard, dans la métaphore, dans l'artialisation *in visu*, où encore, la terre est un jardin mais à quelle échelle ou plutôt à quelles échelles et quels sont les horizons que nous reconnaissons comme limites de notre rapport au monde ?

Renvoyés d'un coup à l'histoire, nous n'avons plus d'autre choix que de tenter de renouer le débat sur un mode contemporain entre nature et culture. Si l'abolition avait eue lieu, on pourrait effectivement justifier un regard anhistorique sur le jardin et faire par exemple des réhabilitations les plus brutales qui soient avec l'existant. Mais on ne le peut pas. Il n'y a pas dans ce refus collectif de la table rase qu'un mouvement réactionnaire de conservatisme, il y a aussi la réalité d'un monde qui doit mêler différents points de vue, diverses façons de le voir et de le concevoir afin de ne pas sombrer dans l'homogénéité d'une vue à une échelle globale, mais, au contraire, de pouvoir intégrer différentes échelles et articuler entre eux des lieux (espaces physiques, habités, mais aussi espaces symboliques). Prétendre au dépassement de l'historicité, c'est aller un peu vite en besogne et il nous faut aujourd'hui interroger les cultures de notre nature contemporaine au lieu de former de nouveaux dogmes.

La nature.

L'importance croissante de l'écologie et la prise en compte de plus en plus grande de l'environnement dans l'aménagement, donnent, maintenant, lieu à des projets radicaux qu'il nous faudrait analyser. Simplement, si la nature est le substrat de notre culture, si notre vieux fond animal nous constitue et organise l'origine des rapports sociaux, aujourd'hui, quel

dérèglement de nos échanges nous amène à valoriser des attitudes de rejet vis à vis du progrès de nos connaissances, quel fond archaïque ou sauvage nous revient-il en mémoire, quelle aspiration à une pureté de nature nous conduit et comment donc la nature peut-elle devenir l'objet d'une croyance aveugle ? Félix Guattari, dans « *Les trois écologies* », fait un plaidoyer pour une « écosophie ».

Les formations politiques et les instances exécutives paraissent totalement incapables d'appréhender cette problématique dans l'ensemble de ses implications. Bien qu'ayant récemment amorcé une prise de conscience partielle des dangers les plus voyants qui menacent l'environnement naturel de nos sociétés, elles se contentent généralement d'aborder le domaine des nuisances industrielles et, cela, uniquement dans une perspective technocratique, alors que, seule, une articulation éthico-politique – que je nomme écosophie – entre les trois registres écologiques, celui de l'environnement, celui des rapports sociaux et celui de la subjectivité humaine, serait susceptible d'éclairer convenablement ces questions. ¹⁴²

Ce petit essai salutaire tente de nous convaincre que la problématique environnementale ne peut pas être isolée, que la prise en compte de l'état de la planète ne peut s'organiser que si, dans le même temps, on s'occupe de retisser « *les rapports de l'humanité au socius, à la psyché et à la nature* ». ¹⁴³ Il en appelle de façon urgente à se « *défaire de toutes références et métaphores scientistes pour forger de nouveaux paradigmes qui seront, eux, plutôt d'inspiration éthico-esthétiques.* » ¹⁴⁴ Enfin, pour articuler les trois domaines identifiés de l'écosophie :

*Les trois écologies devraient être conçues d'un même tenant, comme relevant d'une commune discipline éthico-esthétique et comme distinctes les unes des autres du point de vue des pratiques qui les caractérisent. Leurs registres relèvent de ce que j'ai appelé une hétérogénèse *, c'est-à-dire de processus continus de re-singularisation. Les individus doivent devenir à la fois solidaires et de*

¹⁴² Félix Guattari, *Les trois écologies*, Paris, Galilée, p 12-13. On constate que l'écosophie, en introduisant la subjectivité humaine, se démarque d'emblée de ce qui est devenu le développement durable qui, dans sa volonté à être opérationnel, a voulu associer le social, l'environnemental et l'économique dans un schéma simpliste de trois cercles sécants en oubliant la culture et donc les groupes sociaux et les individus humains qui forgent ces concepts et produisent les sociétés dans un maillage complexe – indescriptible à une échelle globale – de relations entre les individus, les groupes et leur environnement. Les hommes du développement durable ne seraient-ils que des êtres anonymes, opérateurs de fonctions déconnectées de leur conscience ?

¹⁴³ Ibid. p 31.

¹⁴⁴ Ibid. p 25.

plus en plus différents. (Il en va de même avec la re-singularisation des écoles, des mairies, de l'urbanisme, etc.). ¹⁴⁵

B. Lassus avait proposé dans sa dissociation de l'environnement et du paysage qu'une eau polluée n'empêchait pas qu'elle pût couler dans un beau paysage. ¹⁴⁶ Il était alors clair que le paysage, construction de la culture, s'opposait à l'environnement, donnée de nature. Plus tard, il posait la question de la persistance de cette perception du beau paysage à partir du moment où l'on avait pris conscience du fait que l'eau était polluée. Autrement dit, le paysage peut-il perdurer en tant que tel quand la science écologique nous a instruit des dérèglements que l'homme impose à la nature ? La réponse est sans doute négative. Mais, maintenant que les enjeux environnementaux sont à ce point partagés et que la compréhension de cette dissociation est mieux admise, B. Lassus tente une autre avancée dans la définition de nos préoccupations de paysagistes. Nous devons faire en sorte que l'eau reste propre ou restaurer sa propreté quand nous l'avons salie. Elle est pourtant naturelle ou artificielle suivant les cas, coulant des montagnes en une onde verte et pure ou restaurée dans sa naturalité d'eau propre après un aménagement qui améliore l'environnement par exemple. À l'inverse une eau naturelle peut être pleine de soufre et imbuvable et, de ce fait, non pas perdre un peu de sa pureté de naturalité quand on y goutte, mais plutôt être renforcée dans sa naturalité à un point tel qu'elle nous en devient étrangère et reste alors dans le domaine de ce qui est en dehors de nous, une chose à laquelle nous avons accès par le spectacle de la nature. L'eau, qu'elle soit propre ou sale, est perçue comme naturelle. C'est sa qualité qui est mise en cause par la pollution, pas sa nature. Mais notre époque assimile nature, beauté, qualité, pureté. Et ce qui est naturel devient ce qui est sain pour l'homme (voir la publicité sous de multiples formes et pour d'innombrables produits). C'est donc plus un système sécuritaire qu'un fait objectif qui nous permet d'assimiler l'eau propre à la nature.

Ce qui m'amène à supposer que, si certains considèrent que l'eau propre est la nature même, il s'agit en fait de l'acquiescement implicite au constat qu'il n'y a plus de nature mais, essentiellement, un impératif sécuritaire. [...] Le naturel actuel résulterait alors de la

¹⁴⁵ Ibid. p 72, les mots suivis de * sont soulignés par l'auteur.

¹⁴⁶ Bernard Lassus, Les continuités du paysage in Urbanisme N° 250, sept. 1991, p. 64 sqq. pour la dissociation et Découvrir, s'arrêter, in Autoroutes & paysages, Paris, Les éditions du demi-cercle. 1994. p. 37 sqq. pour des développements sur le même thème.

confusion du sauvage et du sécuritaire, tout en récusant le sauvage pour l'exclure. ¹⁴⁷

Ainsi, la nature peut être comprise comme élément de notre culture sans exclusive, sans dogme qui condamne ce qui n'obéit pas exclusivement aux logiques naturalistes.

La limite.

À propos de la limite de la planète et de la clôture, je peux également considérer un niveau symbolique construit à partir du fond mythique de notre société. On retrouve facilement un faisceau de significations portées par le thème de la limite, de l'enclos, donc de la sécurité dans un milieu protecteur : de la sphère comme un giron.

Il faut faire un réel effort pour disjoindre les symboles du repos, de l'insularité tranquille, de ceux de « l'univers contre » [Bachelard in Les rêveries du repos] qui édifient la muraille ou le rempart. ¹⁴⁸

L'enceinte, appartient à deux grandes familles archétypales très distinctes : celle qui entoure la ville qui est celle de l'action, et celle de l'intimité qui contient le jardin. La première sur un plan carré la seconde sur un plan circulaire, et l'on se souvient du plan de jardin de Molinos enfermé dans un cercle vu au chapitre II.

Toutefois Bachelard, comme René Guénon, fait appel pour différencier ces deux intentions symboliques divergentes à une différence de forme dans la structure de l'enceinte : la forme circulaire, la « rondeur pleine » est plus ou moins assimilation à un ventre alors que la construction en carré fait allusion à un refuge plus défensif plus définitif. (G. Durand p. 190)

Dans le registre de l'intime, le jardin en sa limite circulaire est assez universellement symbole de refuge naturel.

Certains ont raffiné sur ce symbolisme du centre, se demandant quelle différence sémantique existait entre les figures fermées circulaires et les figures angulaires. Bachelard fait une bien subtile nuance entre le refuge carré qui serait construit et le refuge circulaire

¹⁴⁷ Bernard Lassus, Autour des valeurs paysagères in Le paysage : territoire d'intentions, Montréal Paris, Harmattan, 1999. p. 155.

¹⁴⁸ Gilbert Durand, Les structures..., Op. Cit. p. 189-190.

qui serait l'image du refuge naturel, le ventre féminin. (G. Durand p. 283)

Enfin « le cercle où qu'il apparaisse, sera toujours symbole de la totalité temporelle et du recommencement. » (G. Durand p. 372) On le voit le jardin, lieu de la renaissance, de la maîtrise du temps et de ces cycles, lieu de fondation du monde, lieu du refuge, de l'intime, ne peut pas être la terre, il doit nécessairement se distinguer d'un autre monde : celui de notre quotidien que nous ne pouvons pas d'un côté refuser en prétendant cependant être dans la société des hommes. Les rondeurs, symboliques du jardin et réelles de la planète, ne peuvent pas être assimilées. De même la clôture de l'enclos du jardin et la finitude écologique du monde ne sont pas dans le même champ. L'obligatoire complexité du discours qui rend compte de la complexité du monde et de nos rapports avec lui ne doit pas permettre toutes les analogies sous peine de tendre vers l'inertie, non pas le désordre au sens de la confusion, mais au contraire l'ordre qui empêche toute différenciation : la perte du sens par l'homogénéisation.

L'utopie de la planète jardin qui séduit au premier d'abord laisse pourtant entrevoir ensuite un autre versant où le temps est figé par la contrainte imposée à l'espace, où la forme du monde n'est plus une « épithète de la structure »¹⁴⁹ mais un objet dans sa définition impérative : autonome. Les assimilations faites aujourd'hui entre le jardin et la planète par Gilles Clément, d'abord pour ce qui concerne le champ qui nous occupe, mais surtout répercutées auprès d'un large public par des critiques d'art, des intellectuels, et maintenant par une médiatisation qui amalgame encore ce qui était déjà dans un schéma naturaliste simpliste, sont sans doute l'expression inconsciente d'un refus du monde concret, du quotidien : c'est à dire du présent et du mouvement induit par la distinction de ce temps qui ne peut qu'être dans une succession d'instant, mais constamment remaniés *dans* l'avenir et *dans* le passé, sous peine de disparaître en tant que classe du temps puisque suspendu entre deux rien. Le présent est le temps de l'acte – différent de l'action (cf. G. Bachelard au chapitre II) –, celui pendant lequel mon intention agit sur le monde, mais il est traversé par mon passé qui m'impose un retour réflexif sur les expériences antérieures et par mon avenir que mon projet d'action sur le monde fait advenir dans le présent. Ces infinies itérations des temps individuels du monde perturbent le bel ordonnancement du temps planétaire réglé par la nature qui n'a pas

149 Bachelard in « Rêveries du repos » et « Poétique de l'espace » cité par G. Durand Op. Cit. p. 190 note 3. Voir aussi sur la distinction forme et structure dans la description des structures de l'imaginaire p. 65 sqq.

de projet. Par contraste avec les mouvements individuels et permanents du monde, le mouvement réglé par la biologie du jardin planétaire de Gilles Clément – et ce malgré ses efforts pour faire entrer l'homme dans un système qui n'a pas besoin de lui – est un temps linéaire, sans itération, biologiquement inéluctable et obstinément déterminé par des processus naturels que l'homme doit respecter, ne pas déranger, rétablir même ; le risque le plus grand de l'utilisation d'un tel discours étant de figer l'homme du quotidien en une position d'observateur de la magie naturelle. Dans un roman,¹⁵⁰ G. Clément met bien en évidence ce monde où l'ordre de la nature doit être respecté. L'homme ne peut trouver le sens de sa vie, la compréhension de son origine même, que lorsque chaque pierre de la terre est à sa place, que lorsque l'ordre troublé de la nature est rétabli. On ne peut que penser à la tradition japonaise qui désigne des pierres qui prennent une valeur d'évocation particulière par des mots spécifiques comme « suiseki », « kamo-ishi » : celles de la rivière Kamogawa près de Kyoto, pierres à image. À l'état de nature ces pierres ont une qualité propre et c'est en trouvant une place dans une collection, près d'un bonsaï, qu'elles expriment toute leur puissance. Mais les pierres trouvent leur place dans l'art (elles sont déplacées, lustrées, patinées, et non pas dans la nature. Gilles Clément a-t-il voulu attirer à lui cette manière de faire de l'art en retournant encore une fois l'ordre des choses, qu'il soit japonais ou occidental, pour que les éléments arrachés à la nature puissent y retourner ? la proposition citée plus haut de H. Haddad ne doit pas nous tromper. Il n'y est pas question de laisser les pierres à la nature mais bien de les « dépayser », de leur « redonner une âme au sein du jardin », de « transposer » l'ordre naturel dans un système artistique qui ne prend son origine que dans la culture.¹⁵¹ Et si même il s'agit de l'ordre naturel qui doit être retrouvé de cette manière si complexe, et tellement empreinte d'une culture à la fois savante et populaire, seule une élite pourra comprendre le secret du mouvement du monde et l'appropriation n'y sera plus possible ; les autres, contraints à l'admiration, resteront fascinés par tant de beauté sans qu'aucune liberté ne leurs soit laissée. Je ne vois pas une autre définition d'un monde figé dans ses formes. (cf. les fondements des mondes d'Aldous Huxley : *Le meilleurs des mondes*, Ira Levin : *Un bonheur insoutenable*, Karel Capek : *La guerre des salamandres*, mais aussi Orwell, Kafka, etc.).

¹⁵⁰ Gilles Clément, *La dernière pierre*, Paris, Albin Michel, 1999.

¹⁵¹ Le joli roman de Céline Curiol, « L'ardeur des pierres » tente une approche assez poétique de cette tradition.

Céline Curiol, *L'ardeur des pierres*, Arles, Actes sud. 2012

Plus loin, avec Clément Rosset, je reviendrai sur ce thème du présent comme temps de l'acte et donc de la liberté, mais on peut déjà faire ici une référence historique à une situation passée qui a tenté la globalisation des solutions à mettre en œuvre pour aménager un vaste territoire sans tenir compte d'une élémentaire question d'échelle et du respect d'une diversité culturelle préexistante qui sera toujours plus riche que celle que l'on voudra induire, même inconsciemment, par la mise en place d'une « gestion » rationnelle des problèmes d'espace et de trajets dans le temps. En France, au XVIII^e siècle, l'importation d'Angleterre du « jardin paysager » tente de dissoudre l'art du jardin dans une campagne rêvée comme nature première, idyllique et prête à toutes les impasses sur l'action de l'homme. « *La seule tentative notable pour offrir quelque chose de positif en remplacement des paysages réputés mièvres de Brown, l'alternative pittoresque, aggrava le problème en acceptant une idée fondamentalement fautive : celle que le parc n'était pas une représentation de la nature, mais la nature elle-même.* »¹⁵² John Dixon Hunt poursuit un peu plus loin cette idée en commentant Horace Walpole, dans son *History of the Modern Taste in Gardening* (1771), pour qui la forme anglaise du jardin à la fin du XVIII^e siècle était la meilleure et donc la seule, et qu'elle ne souffrirait plus de modifications.

Pour Walpole, le jardin paysager, tel qu'il le voyait, avait atteint cette perfection suprême sous sa forme anglaise, constituant ainsi un « grand système » [né des] tâtonnements du passé » [...] À ses yeux, William Kent et « Capability » Brown avaient élaboré un système apparemment éternel. (p. 90).

Le modèle de ce jardin, sans limite, qui était constitué de nature, qui elle-même devenait un jardin, dans une perfection de la nature, s'est largement diffusé en Europe. Mais la forme n'est pas éternelle et bientôt d'autres conceptions apparurent : notamment une forme plus petite et moins érudite : celle du jardin « *des classes bourgeoises (parmi lesquelles figureront, plus tard, Bouvard et Pécuchet)* »¹⁵³, que J. Dixon Hunt rattache à cette modernité anglaise de Wathely et Walpole, qui refuse les références anciennes qui obligeaient le visiteur du jardin à connaître l'histoire pour apprécier les subtilités de la représentation emblématique ou allégorique. La disparition de ces évocations pour atteindre à la pureté du paysage anglais a ouvert la voie à une utilisation plus exclusive des matériaux de la nature. Chez Jean-Marie Morel comme chez René-Louis de Girardin, on

¹⁵² John Dixon Hunt, *l'art du jardin et ...*, Op. Cit. page 58.

¹⁵³ John Dixon Hunt, *Le modern gardening de Walpole*, in, *Paysage & modernité(s)*, Op. Cit. page 148.

trouve cette volonté de l'embellissement du territoire dans son entier pour le bonheur de tous, dans l'idée d'un progrès social. Michel Conan, dans sa postface au traité du marquis de Girardin met l'accent sur cette dimension importante de sa pensée en commentant le dernier chapitre du livre qui s'intitule : « *des moyens de réunir l'agréable à l'utile relativement à l'arrangement des campagnes, but principal de tout cet ouvrage* ».

*On ne saurait être plus clair. En effet, il souhaitait établir sur ses terres une image de ce que pourrait devenir la société française tout entière : une société où les nobles, revenus sur leurs terres, auraient créé les conditions de la prospérité économique telles que les imaginaient les physiocrates, c'est-à-dire une priorité donnée au développement de l'agriculture sur toutes les autres industries [...] Car il avait le souci que chacun soit nourri afin que tous agissent selon leurs devoirs, car telle est, écrit-il, la liberté civile.*¹⁵⁴

Au tout début du siècle suivant, les premiers signes concrets de cette tentative de mise en place d'un paysage obligatoire apparaissent.

On trouve de ce rêve écologico-esthétique la trace aussi bien dans le poème des jardins de l'abbé Delille (« Et qu'un jour transformée en un nouvel Éden, La France à nos regards offre un vaste jardin. »), que dans l'étrange ouvrage de F.A. Rauch, L'harmonie hydrovégétale et météorologique, de 1802 où il soumet au Premier consul le projet d'une France régénérée en un paysage où se conjindraient le souci de l'ordre et de la fertilité et l'embellissement à grande échelle : « Qu'on se représente la France, agréablement entrecoupée de 300 000 lieues de chemins champêtres plantés en arbres fruitiers, qui, comme dans le plus riche labyrinthe de l'univers sortent en même temps, pour se retrouver sans cesse, par 60 000 villes, bourgs, villages et hameaux. » Je laisse là tout ce qu'il y aurait à dire de ce grand dessein à travers lequel s'annoncerait peut-être la dissolution du paysage dans un pays ou dans le pays [...]»¹⁵⁵

François Walter cite également F. Rauch, dans un développement à propos du « *discours naturaliste* » de la Révolution française et de l'abandon du jardin clos comme ornement au profit d'un « *espace festif* » et

¹⁵⁴ Michel Conan, postface à l'ouvrage du marquis de Girardin, De la composition des paysages ou des moyens d'embellir la nature autour des habitations, en joignant l'agréable à l'utile (1777). Seyssel, 1992, Champ Vallon. Page 248 sq.

¹⁵⁵ Jean-Rémy Manton, Desseins de paysages : du jardin au paysage à la fin du XVIII e siècle, in Le paysage en Europe du XVI e au XVIII e siècle, sous la direction de C. Legrand et J.F. Méjanès, Paris, RMN, 1994. p. 280.

d'un « *jardin utile* ». Le jardin n'a plus de limite car il doit devenir l'expression de l'idéal d'une nature qui produit à la fois les ressources dont la nation a besoin en bois et en fruits, mais aussi en symboles puisque F. Rauch imagine planter deux cent mille bois sacrés autour des lieux de culte, soixante mille autres bois autour des cimetières, mais encore trente millions de rotondes de platanes près des fontaines et des pépinières partout. La France devenant ainsi le « *plus riche labyrinthe de l'univers* ». ¹⁵⁶

C'est le rêve de la vie dans la beauté unifiée par la « science de l'art », homogène, ininterrompue d'un bout à l'autre du territoire, qui donne à voir – et à subir – l'unité du monde, mais aussi du pouvoir imposé par une technostucture qui commence à se mettre en place à cette époque. En 1912, après d'autres théories, composées à partir du paysage anglais idéal, et transposées dans des propositions urbaines qui voulaient lutter contre l'horreur de la ville industrielle (Le comte de Choulot au Vésinet –1858 pour le projet et 1863 pour la publication de la théorie), Ebenezer Howard (Londres 1850, Londres 1928) avec les « cités jardins de demain » (1898 et 1902 pour les dates de publication et 1903 pour la première expérience *in situ* à Letchworth et 1920 à Welwyn Garden City), un ouvrage paraît encore pour glorifier les vertus des théories du marquis de Girardin. Après une présentation du texte, on y lit, dans un chapitre consacré à la théorie de l'art des jardins :

Qu'on lise donc le petit traité de Girardin ; il faudrait que tous les propriétaires de campagne le connussent. Il s'y trouve une idée d'embellissement de toute la campagne, qui eût fait plaisir à Ruskin. Ce serait une bien bonne œuvre, si l'on pouvait répandre ce souci de la beauté des champs, qui anime notre auteur, et il serait si convenable de nos jours de songer souvent à ce que l'agréable ne soit pas complètement sacrifié à l'utile. ¹⁵⁷

La même hésitation sur la limite existe dans un livre ancien traduit récemment de l'anglais : « le jardin perdu » de Jorn de Précy publié en 1912. Mais est-ce bien une traduction ? ¹⁵⁸

Dès l'introduction au « Jardin Perdu » par son traducteur, Marco Martella, l'auteur y fait référence au « jardinier de la terre » et au « jardin

¹⁵⁶ François Walter, *Les figures ...* Op. Cit. page 407.

¹⁵⁷ André Martin-Decaen, *Le dernier ami de J. J. Rousseau, le marquis René de Girardin (1735-1808) d'après des documents inédits.* Paris, 1912, Librairie académique Perrin. Page 43.

¹⁵⁸ Jorn de Précy, *Le jardin perdu.* Arles, Actes Sud. 2011.

planétaire » de Gilles Clément, on y parle d'un texte précurseur d'une écologie profonde (deep ecology), holistique, annonciateur du mouvement hippie et de la contre-culture américaine, influencé par les philosophies de la libération orientales. C'est là le rôle d'un préfacier que de situer le texte dans ses contextes et de montrer les articulations, les prolongements, les filiations entre le texte traduit et l'époque contemporaine. Mais dans le texte de 1912, on trouve des expressions qui sonnent étrangement présentes comme « *le jardin est toujours en mouvement* » (p. 65), ou des professions de foi naturalistes qui ressemblent fort à cette idée que la nature est douée d'une certaine autonomie dans l'expression de ses beautés.

*Il y a peu de temps, un célèbre critique d'art, grand humaniste et partisan du progrès, m'a expliqué que si certains paysages nous semblent parfois chargés de « vie », ce n'est que parce que des artistes les ont peints ou des poètes chantés. C'est eux qui leur ont conféré du charme *, « la nature, en elle-même, est muette ! Votre génie du lieu n'existe pas, monsieur de Précy, ce n'est qu'une image poétique de bas étage ! » s'est écrié ce petit Narcisse des temps modernes, vexé que je rie d'une telle absurdité. Mais faut-il rire de ces propos ? Ou y lire de funestes présages ? (page 39 les mots suivis de * sont soulignés par l'auteur).*

Pour revenir à la question de la limite du jardin et de la possible extension de celui-ci à la planète, on trouve encore dans le même texte :

*Il ne s'agit pas simplement de préserver de beaux paysages des assauts de la modernité, mais de modifier en profondeur notre relation au vivant, jusqu'à considérer la planète entière comme un vaste jardin. Car, si le jardin est le seul lieu où le rêve d'une relation harmonieuse entre homme et nature est encore réalisable, pourquoi ne pas élargir les frontières de cette utopie à l'échelle de la terre ? [...] Voilà le génie du jardin, me dis-je, voilà ce que ce lieu a à dire de notre époque : qu'une humanité enfin apaisée peut *, si elle le veut, vivre dans ce grand enclos qu'est la terre, occupée à soigner la vie. (page 85, les mots suivis de * sont soulignés par l'auteur).*

Aujourd'hui, les paysagistes sont dans cette situation où ils sont toujours des artistes qui doivent composer avec la nature, mais aussi des professionnels de l'aménagement qui doivent composer avec des faisceaux de contraintes programmatiques, sociales, politiques, économiques, etc.

Comment leurs productions s'insèrent-elles dans cette complexité et dans un espace saturé de concepteurs : des artistes, des designers d'espace, des jardiniers, des environmentalistes, des architectes, des

scénographes, et bien d'autres encore ? Dans cette profusion, l'identité tant recherchée aujourd'hui de chaque chose ne peut être établie que dans ce système de contrastes dont il était question plus haut et qui implique l'existence de la limite.

4.5.3 PAYSAGISTES, ARTISTES, DES SIMILITUDES : QUELLES SPÉCIFICITÉS ?

Les artistes jouent un rôle dans cette interrogation d'un nouveau rapport nature / culture, mais ce n'est pas celui du paysagiste et inversement.

Des similitudes existent pourtant entre le *land art* – ce thème sera spécifiquement abordé au chapitre V – ou des attitudes artistiques proches : celles qui interviennent à l'extérieur avec pour préoccupation de dire le lieu dans lequel elles s'installent pour le révéler ou le contredire, et le projet de paysage ou de jardin. Par exemple, et c'est ici le fond de mon thème, on trouve en commun le retour de l'homme comme sujet perceptif qui construit le monde, et le monde de la relation sociale qui plus est, par le rapport physique qu'il a avec lui : l'expérience tactile de l'espace.

Face à cette nouvelle construction sociale et culturelle de la nature, une des solutions pour l'artiste à partir des années 1970 consistera d'abord à prendre possession de l'espace au nom de ses sens et de ses perceptions, de sa conscience et de son imagination. Nous voyons donc s'affirmer une volonté d'expression des besoins essentiels et vitaux, d'abord basée sur l'expérimentation physique. Cette présence tactile s'adresse à nos sens afin de mieux déjouer les pièges de la programmation culturelle. ¹⁵⁹

Dans la suite de son développement, R. Viau veut nous convaincre que le retour de l'œuvre conçue et réalisée *in situ* dans la galerie ou le contexte muséologique n'entame en rien les intentions de l'artiste et que même cette transposition de la nature en un lieu qui n'est pas le sien impose alors « *de nouveaux matériaux, une autre économie et un rapport différent au temps.* » (Viau p. 215) Cette formulation elliptique ne nous renseigne guère sur ce que sont ces modes nouveaux pour l'œuvre. En revanche, si les artistes sont légitimement fondés à adopter cette attitude – et c'est une manière assez classique de proposer des représentations de paysage – c'est le point où ils peuvent s'éloigner du paysage au sens où un

159 René Viau. *La nature comme matériau ...*, Op. Cit. p. 214 sqq.

paysagiste peut l'entendre en tant qu'il est à la fois spatial et représentationnel. L'éloignement est encore plus grand avec le jardin dont l'expérience physique est obligatoire pour le concepteur mais aussi pour le visiteur (l'artiste et le spectateur).

4.5.3.1 *L'image ouverte*

Cependant, il n'y a pas de règle qui s'applique uniformément, et des artistes comme Richard Long parfois, ou Hamish Fulton souvent, sont au plus près du paysage. Les photos de leurs pérégrinations dans la campagne ou le désert ne sont jamais illustratives d'un espace, mais plutôt descriptives d'un moment : celui du corps de l'artiste dans le lieu choisi, en train d'effectuer tel ou tel parcours, telle ou telle action dans le paysage. On retrouve aussi dans leurs travaux le rôle majeur du texte déjà évoqué au chapitre II à propos de gravures et de dessins du XVIII^e siècle, et un décalage analogue à cette « vibration du sens » que j'ai décrite plus haut existe parfois entre la légende, le titre ou le commentaire et la photo. « *The heron stands and waits* » sous une photo représentant une vaste campagne au ciel largement ouvert prise depuis un point élevé qui fait panorama pour Fulton en 1989 (voir illustration au chapitre suivant). Il n'y a pas de héron, mais de la veille, oui : le guet, l'attente, la méditation, l'auteur disparaît pour laisser la place au spectateur par le simple fait que l'image n'est pas localisée et que le héron, qui incarne la scène parce qu'il est debout et qu'il attend et qui est néanmoins absent, oriente le regard, procure l'idée de calme et de paix ; on entend un vent doux et tiède dans la photo. H. Fulton et R. Long utilisent également le texte pour titrer des images de leurs promenades, mais qui sont alors de longues mises en situation du moment de la prise de la photo dans un parcours, pour que le spectateur puisse entrer dans le travail de l'artiste, et sans cependant rien dire ou presque du lieu. H. Fulton : « *A Two Days 59 Miles Walk, Coast to Coast, Across the Northern Peninsula of Newfoundland, Canada, Summer 1976* », R. Long : « *Tierra del Fuego Circle : along a six day walk, Argentina 1987* ».

Les images sont ouvertes par cette mise en situation, contrairement à ce que le simple bon sens pourrait nous imposer : l'idée de la polysémie du texte, son ouverture par l'implicite, contre l'univocité du sens de l'image, sa fermeture par l'injonction de la référence explicite à un réel. C'est alors à travers la mémoire active du spectateur qui est contraint à la remémoration de situations semblables, que prend corps le paysage de l'artiste. Les similitudes sont dans ces cas assez grandes dans la phase initiale du travail : dans la conception, entre l'artiste et le paysagiste.

4.5.3.2 Quelle production par quel artiste ?

Dans le cas de travaux comme ceux de Michael Heizer – dont les œuvres sont particulièrement difficiles d'accès du fait de leurs situations isolées en des lieux désertiques la plupart du temps – la photo exposée ne rend compte que de la manière dont le territoire a été travaillé par l'artiste. L'œuvre ainsi mise à nu devient un objet d'art sans que sa pureté ne puisse être mise en cause. La relation que j'aurai avec elle sera toujours de cet ordre strictement visuel. Le saut entre la représentation et l'espace concret est difficile à faire puisque l'expérience de lieux semblables est peu commune : l'étape de la remémoration ne peut pas se faire, et le spectateur doit alors passer par une autre voie qui est celle de l'expérience « littéraire ». Aujourd'hui que des romans qui valorisent l'ouest ont été traduits, que les photos du pays ont circulé partout, il est plus facile de se faire une reconstruction idéalisée du désert américain et d'y inclure *Double Negative* (Fig. 4.25 a et b) ou *Complex one*.

Toutes les démarches proches du paysage sont bâties sur la subjectivité de l'auteur, elles doivent s'inscrire physiquement dans une réalité et s'adresser à d'autres subjectivités. Ce sont donc encore les temps différents de l'« acte » et de l'« action » qui conduisent à cette attitude spécifique qui distingue une synthèse *a priori* d'une analyse qui n'est là que pour tester les hypothèses de la synthèse initiale et proposer une formalisation altérée par le travail intermédiaire et le regard des autres. Ces temps différenciés permettent l'exécution de l'œuvre dans des processus complexes qui peuvent faire intervenir de nombreux acteurs sans faire disparaître le temps initial de l'artiste, celui de l'instant de l'« acte ». Les sculpteurs ont traditionnellement l'habitude de passer par l'intermédiaire d'un artisan pour réaliser les bronzes par exemple. I. H. Finlay faisait exécuter ses œuvres par un sculpteur à qui il doit transmettre l'idée qu'il se fait de la pièce. Le cas du paysagiste est proche là encore puisque, une fois son travail artistique réalisé, il doit s'inscrire dans des processus artisanaux et / ou industriels qu'ils doit maîtriser sans perdre le fruit de son activité initiale. La limite de cette manière de procéder apparaîtrait au moment du refus de la maîtrise de l'enchaînement de ces différentes tâches, laissant ainsi échapper une partie des intentions de départ.

Une nouvelle position, semblable à celle de certains artistes est prise par certains paysagistes et relayée par la critique architecturale. Il est assez simple de comprendre pourquoi, au regard de ce qui a été développé plus haut à propos de l'architecture. Mais c'est aussi parce qu'une critique spécifique au monde des paysagistes n'existe pas. Toute la production est

bonne, l'opposition convenue au « béton » est telle que tout ce qui est un tant soit peu verdâtre est immédiatement crédité d'une énorme valeur positive. La mode verte nous sert en tant qu'individus – il y a encore assez peu de chômage chez les paysagistes – mais nous dessert en tant que profession puisqu'elle tend à nous assimiler à quelque chose comme le génie écologique, ou le génie jardinier qui est devenu un champ disciplinaire de l'université.¹⁶⁰

Cette nouvelle position est également reprise par la critique d'art. Là le problème est plus complexe. Il y a évidemment la situation du marché de l'art en général qui est tellement saturé que la prise de position sur un champ parallèle proche que l'on pourrait faire se rejoindre avec le sien propre ne peut qu'ouvrir de nouveaux horizons aux artistes, et au critique lui-même. Mais cette explication est trop simpliste et triviale pour être la seule à l'œuvre dans ce mouvement.

C'est encore une fois une relation, un trajet au sens où l'entend Augustin Berque qu'il faut rechercher pour comprendre.

Le paysagiste a besoin d'une reconnaissance autre que celle liée à l'horticulture, il se rapproche donc dans un premier temps du travail architectural pour échapper au parc et au jardin et accéder à une dimension urbaine au sens où il pourra intervenir sur une matière plus complexe qui met en jeu des questions plus directement liées à l'économie, la politique, la sociologie, etc., et devenir ainsi un acteur impliqué dans l'espace public. Dans le même temps l'architecte est en quête d'un objet idéal qu'il croit pouvoir parfois déceler dans le monde de la sculpture. Le double mouvement du paysagiste vers l'architecte, et de ce dernier vers le monde d'un certain art minimal se condense en un seul déplacement. Le travail du paysagiste étant somme toute moins architectural que celui de l'architecte, le monde de l'art est plus près à le saisir comme sien puisque parallèlement des artistes s'intéressent à l'espace concret existant en dehors de la galerie, et au paysage en particulier dans certains cas. Par ailleurs ces artistes opèrent *in situ* comme ceux qui déplacent les montagnes, scarifient la terre, marquent le paysage d'une ligne ténue produite par leur passage, etc... tandis que d'autres opèrent *in visu* en rapportant de leurs promenades des photos. D'autres encore, parfois les mêmes suivant les interventions,

¹⁶⁰ C'est pour échapper à cette position intenable que nous renverrait à une seule dimension éco-botanique ou jardinière de la profession que certains paysagistes ont été aspirés, dans un premier temps, par le monde de l'architecture, tandis que d'autres ont voulu devenir des artistes. Dans le cadre d'un autre travail, on pourrait regarder comment les tendances plus « naturalistes » anglo-saxonnes de la profession résolvent, ou non, ce dilemme.

procèdent des deux méthodes. La critique reconnaît vite dans cette double attitude les fondements de l'origine du paysage représenté et agit sur le terrain tout à la fois. C'est bien du jardin dont il s'agit.

Mais les rôles de chacun sont confus ou plutôt variables suivant les situations.

Si les travaux des architectes et des paysagistes sont compris dans un grand nombre de contraintes liées au fonctionnement quotidien de l'espace, le travail artistique peut pour partie s'en affranchir. L'œuvre mais surtout sa conception peuvent être autonomes. Il est alors normal, quoique paradoxal puisque voulant à tout prix affirmer la spécificité de son travail par rapport à celui de l'architecte, que le paysagiste se retrouve dans la situation de prendre les attributs de l'artiste pour le mimer. Il se met ainsi parfois en porte-à-faux dans une attitude qui réclame l'autonomie, qui devrait alors récuser la légitimité de la commande, puisque son travail a toujours pour partie une origine qui est de l'ordre de la relation sociale.¹⁶¹

Le travail de l'artiste, au moment initial de l'œuvre (l'acte) peut s'affranchir des réseaux sociaux et même de la relation de commande dans certains cas. Le paysagiste comme l'architecte peuvent également être dans cette position d'autonomie par rapport à la commande, mais dans la suite de leur travail, ils ne peuvent jamais s'en affranchir (j'ai noté plus haut le nécessaire accompagnement par son concepteur du projet de paysage ou de jardin jusqu'à son terme pour qu'il ait une chance de ressembler à ce qu'il était au départ, mais pour qu'il puisse néanmoins subir les modifications que le partage entre les groupes en présence imposent). On pourrait dire que l'œuvre de l'artiste quant à elle, si elle poursuit sa vie dans des réseaux sociaux qui continuent de la constituer (c'est le regardeur qui fait le tableau), n'a plus besoin de la présence de l'artiste, et que celui-ci

¹⁶¹ Cette position d'artiste, implicitement entérinée par les maîtres d'ouvrages publics, est pour partie responsable de l'immense médiocrité des réalisations que l'on voit aujourd'hui. Un maître d'ouvrage absent reporte sur le paysagiste des décisions qui ne sont pas de son ressort, comme s'il était un artiste dont l'œuvre ne doit pas être entachée d'influence extérieure, comme si lui-même était incompetent pour discuter des propositions qui lui sont faites. Un maître d'ouvrage trop présent est ressenti comme une contrainte trop grande, et pourtant son rôle est prépondérant dans le projet. C'est son existence et sa présence active dans le processus qui accompagne l'acte de création du paysagiste qui seules peuvent garantir que la réalisation sera le résultat d'un échange et d'un partage d'intentions sur l'espace concret et ses représentations. Mais ce n'est pas même ce rôle que l'on veut que le paysagiste joue dans la plupart des cas. La part technique du travail est toujours très importante et les débats à propos d'un projet commencent souvent par ses aspects techniques et financiers. Le maître d'œuvre devient un technicien qui doit aussi faire des choix spatiaux et esthétiques ; on comprend l'incohérence de la situation.

change de rôle lorsqu'il accompagne son travail au-delà du moment de sa création.

Le premier pas d'un bâtiment, c'est son programme, puis viennent son lieu (le plus souvent soumis à sa position réglementaire dans l'espace : la parcelle), son budget, son échancier, et enfin l'acte de l'architecte qui va tenter, à l'intérieur même de ces contraintes, de remplir sa mission d'« artiste ». Si des similitudes existent entre le travail de l'architecte et celui du paysagiste, leur position d'« artiste » n'est pas la même pour ce qui est de la relation à la commande. Pour le paysagiste le programme est la plupart du temps inexistant. Il consiste le plus souvent à dire : « faites en sorte que ce soit mieux, plus joli, plus sécurisant, plus fonctionnel, enlevez ces voitures qui sont si laides mais conservez le stationnement pour que le commerce subsiste, conservez ces arbres qui sont si beaux, mettez en valeur tel patrimoine en le magnifiant dans un aménagement contemporain, respectez l'histoire, ancrez le centre-ville dans ses caractéristiques pittoresques mais rendez la circulation plus fluide, etc. ». Mais tous ces mots sont vides. Ils sont rarement accolés à des quantités, le terrain même n'est pas souvent défini avec précision et l'intervention du paysagiste peut bouleverser les objectifs du maître d'ouvrage. C'est également possible pour l'architecte mais beaucoup plus complexe et donc beaucoup plus rare puisque la commande fixe en premier lieu la fonction et les « quantités » du bâtiment. Par ailleurs, la profession est tellement ancrée dans l'idée de l'œuvre accomplie, dans l'indispensable présence de l'objet que seules des démarches dites participatives permettent d'élaborer un programme pendant que le projet commence de se constituer dans une continuité de l'acte de conception qui se prolonge dans un mouvement long en dépassant la mise en forme de l'espace par le dessin.

Que donc les architectes tentent de devenir sculpteurs est une voie prévisible, la pure autonomie de leur production devant leur conférer un statut valorisant d'artiste et non plus d'homme de l'art ; dans une utopie généralisée du bâtiment qui échappe à sa fonction, à son lieu même pour devenir un objet autonome. Mais pour ce qui concerne les paysagistes, le travail consiste à conforter le caractère fragmentaire de son action, au sens que donne Anne Cauquelin au mot fragment (cf. § 2.7 Chapitre II où elle décrit l'autonomie de l'objet d'art aux bords flous, tenue dans une *indétermination sensible*, comme une prise sur la réalité mêlée de doxa et d'échos). L'« objet » du paysagiste étant moins univoque que celui de l'architecte dans sa fonctionnalité, il en devient plus facilement ce type de fragment qui ne rompt pas toutes ses relations avec ses contextes.

Parfois la tentation est grande cependant pour le paysagiste de faire de son intervention quelque chose d'analogue aux *non sites* de Robert Smithson¹⁶². Le *non site* en effet semble un extrait du monde mis en situation d'œuvre dans un cadre classique pour elle : la galerie. Mais cette forme de contournement de la réalité sociale du travail du paysagiste ignore le sens que R. Smithson donnait à cette complémentarité des *sites* et des *non sites*.

Dans l'attitude de Smithson le *non site* n'est jamais séparé du *site* que par la distance spatiale et les deux se répondent dans leurs significations et leurs oppositions à l'intérieur de l'unicité d'un objet dialectique. Dans le travail du paysagiste le rapport du sens, du symbolique, à l'espace concret, à l'échelle réelle du pays, ne peut pas être éludé : les deux échelles sont présentes simultanément. La concrétude du paysage ou la tactilité : ce qui fonde l'« espace propre » de B. Lassus dans sa relation à une représentation, est sa dimension expérimentale incontournable.

La distinction entre *acte* et *action* peut, une fois encore, m'être utile ici pour observer la phase de travail initial du paysagiste qui est plus « *naturellement* » de l'ordre de l'art que celle de l'architecte. Sans programme celui-ci ne peut pas commencer à travailler puisque c'est lui qui déterminera, par les fonctions qu'il décrit puis par les quantités de ses fonctions, les premiers gestes de l'implantation dans le terrain : il faut au moins énoncer « logements » ou « mairie » ou « bibliothèque » et accoler une quantité à l'un des termes. À l'opposé, il n'existe pas de programme pour le sens d'un jardin, celui-ci peut se référer uniquement à sa tradition, ou émerger d'un travail strictement plastique, élaboré à partir des qualités du site repérées, décrites, choisies, hiérarchisées par le regard du paysagiste. Cette dimension « artistique » de son travail, le paysagiste peut la mettre à jour encore plus facilement dans le cas de ce qu'il est convenu d'appeler le « grand paysage »¹⁶³, pour lequel il n'y a pas nécessairement d'application directe, de transformations *in situ* de l'espace qui viendront

162 Cf. Note 59 pour la définition des non sites selon R. Smithson.

163 Cette appellation, même si elle n'est pas très juste puisqu'elle a tendance à renvoyer à une unique évocation géographique par la dimension et à rejeter le paysage dans un monde factuel qui ignore la présence du sujet et son appréciation esthétique dans sa constitution, me semble néanmoins efficace pour distinguer ce qui peut être de l'ordre du « jardinage », avec une action physique sur l'environnement ou le territoire, de ce qui peut être de l'ordre du paysage *stricto sensu* qui concerne d'abord les représentations esthétiques, sociales, historiques, etc. Le CNERP (Centre National d'Étude et de Recherche du Paysage), initialement composé par Jean Challet, Bernard Lassus, Rémi Perelman, Charles Rossetti et Jacques Sgard, est à l'origine, en France, des premières études et formations qui concernaient cette problématique. Cf. Annette Vigny, Jacques Sgard paysagiste et urbaniste, Liège, Mardaga, 1995. p. 79 sqq.

donner corps au travail. L'étude de paysage est là pour émettre des hypothèses sur les qualités qu'il conviendra de conserver ou de mettre en valeur, pour identifier des déficiences de sens des aménagements antérieurs par exemple, les interventions venant après, dans une autre association de temps, d'espaces, d'interlocuteurs.

D'autres cas de figure sont possibles où la participation des habitants ou des utilisateurs de l'espace est requise par l'instance de la commande. Dans ce cas l'illusion d'une possible œuvre collective peut apparaître et l'on pourrait alors penser que le maître d'œuvre n'a plus qu'un rôle technique à jouer pour formaliser des choix collectifs. C'est à l'évidence un leurre, ou une manipulation démagogique dans le pire des cas, car alors il semble bien que le paysagiste doive en cette occurrence réaliser un travail préalable encore plus précis qu'à l'habitude pour intégrer à son projet sur l'espace – ou pouvoir les refuser – des transformations souhaitées par ses « partenaires ».

Mais n'est-ce pas toujours le cas et n'y a-t-il pas toujours coproduction ¹⁶⁴ du projet dans des réseaux complexes de financement, de soumission à des règlements, d'usage, qui modifient tout ou partie le travail initial ? Ce constat ne fait que conforter l'idée que les temporalités différentes de l'œuvre, acte et action, doivent rester distinctes de manière à ce que le projet sur l'espace issu du regard particulier du concepteur résiste à l'épreuve du réseau qui va l'évaluer et décider de sa pertinence par rapport au problème posé.

Outre cette dimension d'autonomie vis à vis d'un programme qui définit une fonction et qui impose des quantités, on peut également noter que le travail du paysagiste est destiné le plus souvent à des populations et des usages hétérogènes, tandis que le travail architectural, quand il s'agit de la production d'un bâtiment, est rendu la plupart du temps beaucoup plus homogène par la fonction de celui-ci. En somme c'est comme si le paysage relevait là encore d'une double nature, celle de l'art du lieu qui précède et celle de sa relation fonctionnelle à la société, instaurant une relation fictionnelle entre les deux ordres. L'activité du paysagiste est tout autant artistique que sociale. En un lieu sans limite puisque les seules qu'il puisse

¹⁶⁴ Sur ce thème de la coopération voir les travaux de Michel Conan sur la conception architecturale, ainsi que sa thèse de doctorat sur la « coproduction des biens publics » soutenue en avril 1996 à l'Institut Français d'Urbanisme. Concevoir un projet d'architecture, Paris l'Harmattan, 1990. Le souci et la bienveillance, regards sur la participation des habitants à la conception de leur habitat, Paris, Plan Construction et Architecture, 1988. Méthode de conception pragmatique en architecture, Paris, Plan Construction et Architecture, 1989.

accepter sont celles que son regard sur l'espace peut apporter, sans aucune donnée programmatique, le paysagiste peut être le porteur des intentions qui deviendront le support d'interventions lorsqu'elles auront été partagées et intégrées dans des réseaux d'aménagement qui le dépassent.

Les jardins-objets et les paysages-objets sont pourtant légion.

Cette position d'artiste que prend le paysagiste l'amène-t-elle à travailler avec les outils de l'artiste ? F. Chaslin notait que la série, si elle produit une répétition signifiante pour les arts plastiques, est peut-être un peu lourde pour le jardin.

4.5.3.3 La répétition comme système.

Reprenons pour commencer « *sériel* » qui offre à bon compte un aspect savant au débat et auquel on pourrait accoler l'adjectif « redondant ». Les deux exemples choisis par F. Chaslin seront repris ici : le parc de la Villette et le parc André Citroën.

La « série » des folies rouges du parc de la Villette, régulièrement espacées sur une trame carrée, a saturé l'espace. Toute autre présence est abolie, et les grands efforts – de plantation notamment, mais aussi d'implantation de mobilier qu'il soit « urbain » ou « artistique » – qui ont été réalisés pour annuler l'ordre brutal et absolu qui dominait le parc dans sa période de démarrage aboutissent à un encombrement de l'espace qui détruit la présence sensible du canal par exemple, mais aussi de la butte de Belleville qui s'oppose à la plaine de la Villette, le périphérique même ; en un mot de tout ce qui n'est pas l'ordre imposé par le projet. C'est une forme beaucoup plus subtile de la *tabula rasa* que celle des Modernes. (Fig. 4.26 a et b)

Avec ce thème de la série, on voit apparaître à propos des deux exemples choisis – et qui sont légitimes puisque considérés comme deux événements majeurs qui renouvellent l'art des jardins en France depuis 1980 – l'insistante saturation.

La répétition du même en une série dans le jardin a plusieurs lieux d'origine. Le système imaginé par W. Kandinsky au début du siècle — point ligne plan ¹⁶⁵ —, pour décrire l'espace de la peinture et l'agencement des

¹⁶⁵ Le peintre a tenté une théorisation de l'art à partir d'éléments de base, le point la ligne, pour définir leurs différents rôles et positions dans le plan pour produire des effets émotionnels sur le spectateur. Wassily Kandinsky, Point ligne plan, contribution à l'analyse des éléments picturaux, Paris, Denoël/Gonthier, 1970.

formes dans le tableau a déjà été cité comme un référent théorique issu du champ pictural. Mais pour le peintre il ne s'agissait pas d'une trame fixée à priori destinée à construire la toile. L'idée critique des fabriques du jardin de la fin du XVIII^e siècle, passée au crible épurateur du modernisme architectural puis du minimalisme, en est certainement un autre. On pourrait chercher dans d'autres champs de l'art des mouvements analogues qui conduisent à la mise en place de systèmes descriptifs basés sur la répétition. La mise en coupe réglée de l'espace n'est-elle pas un travers du modernisme et le hors d'échelle du système des folies n'empêche-t-il pas de percevoir la proposition critique de l'auteur sur le problème des fabriques ? Le premier de ces « lieux » : le système de Kandinsky, est hors champ du jardin et fait peut-être partie d'un fond commun de la culture contemporaine en occident. Le second : la fabrique-objet qui se désindividualise pour entrer dans un système formel abstrait, est quant à lui en prise directe avec la problématique de la lisibilité de l'espace. Ce concept issu du modernisme, qui vise à établir une emprise panoramique sur le monde, est à l'opposé de ce que peut être le jardin.

Aux origines du jardin de tableaux on trouve la même idée que dans ces deux récentes réalisations. Une suite de scènes est assemblée sur des parcours possibles dont les principaux sont anticipés et prévus par le concepteur par l'organisation d'allées et de vues hiérarchisées. À la Villette, une large allée rectiligne traverse tout le parc, elle longe la halle, franchit le canal et vient frôler en une tangente la rotonde des vétérinaires de Ledoux. C'est elle qui est l'origine géométrique de la position des folies rouges, des points du système point-ligne-plan, qui ordonne le parc. Une ligne serpentine bleue vient se superposer à l'ensemble de ce dispositif, offrant – mais le mot est bien généreux –, incluses dans les croisements avec le système de composition, des emprises réservées à des jardins qui vont devenir des lieux dans le parc. Cette manière de procéder au prédécoupage de l'espace a au moins une conséquence sur la manière de le fréquenter. Le libre parcours dont je décelai plus haut l'importance est aboli. En effet, la très grande disproportion qui existe entre cette longue et large allée qui traverse le parc et les autres la désigne d'emblée comme celle que l'on suit sans s'en apercevoir. Elle devient le guide qui permet le résumé du parc, elle est un long *travelling* qui permet un panorama sur l'ensemble. Il est frappant de constater que, dans trois grands parcs récents de Paris, une allée devient principale, celle qui constitue l'épine dorsale de la « *forte composition* » si appréciée, du parti comme on dit dans le système académique des beaux-arts ; qui traverse le parc sans le voir comme si le concepteur voulait faire fuir le visiteur le plus vite possible. La Villette, André Citroën, et le Jardin de l'Atlantique sont tout trois construits autour, mais

aussi séparés en leur corps, par cette flèche rectiligne, étrangère au reste de l'espace. (Fig. 4.27 a, b et c)

La suite de folies noires du parc Citroën est quant à elle présentée par les concepteurs comme une « *allée des Eaux* », (Fig. 4.28 a à c) :

[...] un lieu « majeur et magique » du parc, un lieu « géométrique, mais [dont] les eaux issues de sept fontaines cadencées y sont indisciplinées, eaux sonores, eaux cataractes par instant ; perles, colliers, geysers, chansons, musiques ... ¹⁶⁶

Allain Provost présente ces sept fontaines comme des nymphées qui font écho aux sept jardins sériels, elles déclinent le thème général de la métamorphose « *de l'eau jusqu'à une fontaine pétrifiée.* » ¹⁶⁷ La série est conçue comme un ensemble, elle doit devenir ce lieu « *majeur et magique* » en constituant la limite sud du parc. « *c'est un lieu de plaisir visuel qui vient mourir en cascades vers la Seine. C'est l'espace guide vers ou depuis la Seine.* » (Ibid. p. 3) Cette allée est donc constituée d'un passage, entre canal et grande pelouse centrale, ponctué par des « nymphées », des interprétations contemporaines de ces grottes ornées de coquillages et de rocailles d'où surgissaient les sources, évocations sensuelles de la présence des nymphes, par définition invisibles.

C'est à dire que si œuvre il doit y avoir, pour revenir au problème posé par F. Chaslin de savoir ce que sont ces objets, elle se trouve dans l'objet-ensemble et non pas dans la relation sensible qui peut s'établir entre chacune des folies d'une part – le temps de la découverte qui se décompose en une suite d'instantanés autonomes reliés par l'expérience individuelle est alors le paramètre important – et entre l'ensemble des folies et le « lieu majeur » du parc d'autre part – c'est alors l'espace et son identification à la fois par rapport à un antérieur et par rapport à un projet, une anticipation, qui détermine le type de liens qui s'établissent entre le visiteur et le jardin. Ici, la prégnance de l'objet, exalté par la répétition d'une même forme, ne peut que perdre le sens du lieu dans lequel sont installés les nymphées. C'est alors la redondance de l'effet qui domine et non plus la « série » des objets avec laquelle effectivement on aurait pu obtenir une véritable richesse issue d'une présence plurielle en un lieu préalablement déterminé. Ici c'est l'inverse qui se produit. On compte sur la présence

¹⁶⁶ Texte de présentation du projet cité dans F. Debié, *Jardins de capitales*, Op. Cit. p. 247.

¹⁶⁷ *La feuille du paysage*, Paris, Fédération Française du Paysage, N° 10 juin 1991. p. 2 et 3.

multipliée pour créer et faire exister le lieu qui est inféodé à la présence de l'objet « collection de nymphées ».

Le nymphée d'un jardin ne peut être qu'une étape précisément fixée quant à sa localisation et quant à sa signification par rapport à l'ensemble du jardin. Il s'agit toujours d'un moment important de la visite du jardin. Originaire de la villa italienne du *Quattrocento* avec la grotte ou le *Bosco*, il traverse toute la période moderne, se transforme au gré des modes et des courants, mais jamais ne disparaît. Dans le cas du parc Citroën, l'accumulation est un tel contresens que c'est l'espace lui-même qui est disqualifié au profit de l'ensemble des objets. Chacun devient un objet d'objet, invisible comme un meuble trop quotidien, ou bien chaque objet devient une énigmatique sculpture dont on ne comprend pas pourquoi elle se répète – c'est la perception la plus simple et la plus immédiate que l'on puisse avoir. Le cas est identique pour les « jardins sériels » du même Parc Citroën. Chaque jardin est encadré par des murs qui fixent l'espace en une forme constante rectangulaire. Chaque jardin est construit sur une stratification de thèmes et d'analogies¹⁶⁸. Chaque jardin est isolé de la grande prairie centrale qui regarde la Seine. Chaque parcours dans chaque jardin est presque du même type. C'est encore une fois la répétition qui était censée manifester la présence de la « série », et c'est elle qui alourdit tant la composition que l'espace disparaît au profit d'une suite lassante, d'une alternance régulière qui n'offre pas même un plaisir lent et monotone d'un certain minimalisme du fait de la saturation de l'espace par des événements, des objets, des allers et retours dans des impasses ; toutes choses qui nuisent à une contemplation qui aurait pu être volontaire et donc en adéquation avec la répétition. Les intentions des concepteurs, qu'ils décrivent comme nombreuses et aussi variées que la référence à l'art des jardins, l'alchimie, l'astronomie, etc..., sont noyées dans leur propre masse confuse à force de vouloir tout dire, ainsi que dans la multitude d'effets des fontaines qui encadrent les jardins, redondantes elles aussi, et bruyantes au point que les autres perceptions en sont abolies. Souvent arrêtées, en panne ou en entretien, ou simplement parce qu'on a compris que le bruit est insupportable, leur silence apportent alors un peu de calme dans ce monde où chaque effet doit être à son intensité maximale, tous à la fois.

La limite du jardin elle-même est soumise à cette redondance. Sa variation infime dans les jardins d'Extrême-Orient permet un jeu de l'expérience minimale de l'espace. Mais justement l'expérience est réduite

¹⁶⁸ Voir la présentation qu'en fait Gilles Clément in Le jardin en mouvement, de la Vallée au parc André Citroën, Paris, Sens & Tonka, 1994. p. 66 sqq.

au minimum comme la variation dans les blocs de pierre, comme celle des lignes du sable ratissé. La limite du jardin est elle-même soumise à une variation dans les matières des différentes lignes qui encadrent le jardin : ciel, coiffe du mur en tuile, mur, galerie, dalles en pierre, plancher sous la galerie, etc. (Fig. 4.29) Cette succession vient en contraste avec le reste du jardin mais ne s'impose pas comme étant le jardin. Dans le parc A. Citroën, cette succession des lignes qui dessinent la limite est très visible, à l'ouest notamment. (Fig. 4.30 a et b) Mais là encore cette série, cette richesse, cette épaisseur de la limite ne vient pas en contraste avec le reste du parc qui est tout aussi riche voire encombré que la limite et le vide central devient hors d'échelle, trop petit, pour supporter cette masse périphérique qui l'étouffe. L'ensemble devient un espace saturé dans lequel rien ne peut réellement prendre sa place, pas même le visiteur qui est sans cesse ramené sur une large allée parallèle à ces limites ; et qui traverse tout le parc dans une indifférence aux espaces qui la bordent assez confondante.

C'est paradoxalement une des qualités préférées des commentateurs. On apprécie les « *lignes de composition fortes* » associées à « *un traitement subtil des perspectives* » et à « *des notions de seuil ou des limites soigneusement traitées* »¹⁶⁹, comme si le fait de marquer outre mesure la limite était une qualité alors que de tout temps les jardins ont cherché à la dissimuler, tout en la constituant pour clore le jardin. Les murs du patio romain étaient peints dans un style réaliste qui offrait des vues de la campagne, les terrasses italiennes de la Renaissance s'ouvraient sur les vallées, la grandeur de Versailles s'étendait jusqu'aux horizons, chaque direction ayant sa propre forme d'infini, les jardins chinois avaient trouvé une dimension différente de l'infini dans l'emprunt et la reconstitution miniature ou l'évocation de paysages reconnus par tout le monde, le jardin « anglais » et ses variantes françaises se font un explicite programme de s'approprier la campagne environnante, le jardin de ville du XIX^e siècle invente des artifices horticoles pour dissimuler l'étroitesse de sa parcelle, etc.

In fine, c'est bien du sens du jardin que nous nous préoccupons et la question est de comprendre si ces séries, si commodes pour donner une impression de richesse et de variété de l'espace, nous aident à entrer dans un monde de signification lisible pour le visiteur.

169 Laurence Feveile et Anne Fortier-Kriegel in Urbanisme N° 288, mai/juin 1996 p. 43.

4.5.3.4 Le sens porté par la série ?

Un des concepteurs du parc Citroën, Gilles Clément, explique qu'il a voulu une rigueur des jardins sériels s'opposant à l'aléatoire du jardin en mouvement.¹⁷⁰

*Le parc André Citroën offre pour la première fois dans une ville comme Paris, un site où cette gestion est entreprise et conduite à l'usage d'un public nombreux. Comparés à cet espace réservé au Jardin en Mouvement où une grande liberté de forme et d'événement exprime bien le parti pris de nature, les Jardins sériels apparaissent comme les arrêts sur image d'un discours valorisant plutôt la mouvance et l'invention. De ce point de vue, on rencontre côte à côte dans le parc un terrain de partage de la signature (le Jardin en mouvement) et celui de l'exclusive de la signature (les Jardins sériels). Mais ce point de vue est réducteur, il caricature la mise en œuvre pour la donner à comprendre ; en réalité il faut admettre que tout jardin, ou tout paysage, porte en lui, à l'instant où on le regarde, la disparition des formes qui le révèlent.*¹⁷¹

Gilles Clément sent bien avec cette dernière phrase que sa position est trop ambivalente et donc intenable. Les jardins de la série sont des tableaux fixes – *arrêts sur image* – mais il s'empresse de dire que finalement ils ne le sont peut-être pas autant qu'ils le paraissent, et il sous-entend donc que la gestion rationnelle de ces espaces n'est pas totale, que la nature donc y intervient. Le jardin en mouvement quant à lui, est le *parti-pris de nature*, mais il s'agit d'un espace qui est géré et conduit. On sent bien l'incertitude qui pèse sur ce discours. D'un côté l'abstraction de l'art, attirante mais suspecte de trop d'anthropisme, et de l'autre l'idéologie naturaliste, comme un idéal. Les deux sont présents dans le discours et dans la réalisation de la série, mais l'opposition ne fonctionne pas car à aucun moment du parcours du jardin on ne peut comprendre le rapport de l'espace mouvant à celui des jardins sériels. La friche conduite savamment apparaît comme une volonté certes, mais sans lien avec les autres parties

¹⁷⁰ Cette opposition de forme traduit une opposition plus fondamentale, celle de l'art et de la nature. G. Clément parle alors de partage et d'exclusivité de la signature. Par ces deux idées il veut mettre en évidence l'interactivité des deux modes de constitution de l'espace qui sont pour lui complémentaires. Le refus de l'art dans le paysage ou même dans le jardin que l'on sent dans ces propos sera abordé plus loin. « Parfois même le partage est total, au point de concéder aux inventions possibles de la nature une part supérieure à celle du jardinier. Telle est, du moins, la théorie du Jardin en Mouvement où tout est mis en œuvre pour que le jardinage s'opère sur le mode de la collaboration. » p. 530. Gilles Clément, Identité et signature : vers une quête des critères identitaire comportementaux et un partage de la signature. in Le jardin, art et lieu de mémoire, Op. Cit. p. 523 à 531.

¹⁷¹ Ibid. p. 531.

du parc. Elle semble même s'en séparer puisque, outre les jardins de G. Clément c'est l'ensemble du parc qui est une vue arrêtée sur le cadre rigide d'un formalisme esthétique hérité du pittoresque horticole du XIX^e siècle qui se serait hybridée avec une géométrie moderniste simplifiée.

Dans le contexte nécessairement difficile du partage de la maîtrise d'œuvre avec l'équipe d'Allain Provost¹⁷², le projet de G. Clément a sans doute perdu de sa cohérence et le hors d'échelle du jardin en mouvement, son côté artifice – c'est un comble – posé dans un coin de la composition vient bien du fait qu'il n'occupe pas le grand vide central du parc, insulaire, séparé du reste du parc par un canal, inaccessible en somme. Là, il aurait peut-être pris l'ampleur nécessaire pour que l'opposition de forme aux jardins sériels fonctionnât mieux pour exprimer la complémentarité dont parle l'auteur. Mais après l'acceptation du partage de la maîtrise d'œuvre fallait-il persister dans cette vue assez formelle de l'opposition de la nature et de l'artifice au risque de perdre les deux dans une confusion décorative ? Aujourd'hui, quelles que soient les intentions et les concessions des différents concepteurs, les choix effectués donnent un résultat observable. La position de la friche n'est pas critique, elle n'explore en rien une limite du jardin tel qu'on l'entend traditionnellement. Cette mission que l'on aurait pu assigner à cet espace n'est pas remplie. On sent trop la volonté de mettre à une des entrées du parc un événement qui exhibe le sauvage face au fleuve : c'est à dire un espace qui donne une clé de lecture de l'ensemble. C'est encore une fois le manque d'appréhension de l'échelle et le trop rapide travail sur les limites qui détruisent le travail du paysagiste. Le « jardin en mouvement », pour être crédible, doit s'opposer à ce qui paraîtra beaucoup plus artificiel en se mesurant sur une échelle sensible qui irait du plus naturel au plus jardiné. Mais cette opposition doit se faire dans des moments différents du parcours et pas seulement en un point fixe, à une entrée, comme un manifeste que l'on oublie parce qu'il ne dit rien d'autre que lui-même. Perdu, sans forme, sans limite dans les tracés du parc, le jardin en mouvement disparaît. Devait-il prendre une importance telle qu'il serait devenu lui-même le troisième terme qui aurait servi de référence « *naturelle* » pour le reste du parc, et qu'il aurait instauré cette dimension critique qui manque aujourd'hui pour que le visiteur comprenne quelque chose à la position des concepteurs de ce parc ? Par le manque de

¹⁷² La manière de décider d'associer les deux équipes d'Allain Provost et de Gilles Clément par la Ville de Paris nous est bien sûr inconnue, mais on imagine bien que c'est la similitude des formes du jardin en plan, le grand rectangle central « vide » bordé par des « pleins », qui a joué une part importante dans la décision d'associer les deux équipes qui pourtant avaient des vues assez divergentes sur l'espace et ses significations. Le problème de la restitution en plan de la composition du jardin sera centrale au chapitre VII.

décision claire, par la tiédeur du mélange des genres, le jardin en mouvement devient une scène parmi les autres et perd tout son potentiel critique. C'est bien une vision pittoresque du jardin qui retrouve ses sources picturales qui empêche ici une certaine audace dans la ville. Ce pittoresque de la succession des scènes jardinées, cadrées, préparées, pré-interprétées a également perdu la subtilité du jeu sur les échelles des jardins anglais ou anglo-chinois de la France de la fin du XVIII^e siècle. Dans ces jardins, une même scène pouvait jouer plusieurs rôles. Celui d'abord d'un tableau pris dans un réseau de références à la peinture comme ces scènes inspirées des peintures d'Hubert Robert ou du Gaspre Poussin. La vue est alors organisée à une certaine échelle. Comme au chapitre II, l'exemple du Désert de Retz peut me servir. La colonne détruite, lorsque l'on est auprès de la maison chinoise. (Fig. 4.31) peut devenir une élégante fabrique, puis elle peut devenir le lieu de l'expérience du jardin dans une relation sublime à un espace imaginaire, infini et relatif à la position du sujet dans le monde lorsqu'elle sidère le visiteur du XVIII^e siècle à la sortie de la grotte.¹⁷³ Mais ces deux échelles n'étaient jamais perçues simultanément d'une même position dans le jardin, ou de positions différentes avec un rapport de distance identique. Car on comprend bien que si tel avait été le cas, aucune de ses échelles n'aurait pu fonctionner et que l'ensemble se serait réduit à un collage de tableaux sans aucune prise de position du sujet dans l'espace de la nature reconstituée par l'artificialisation *in situ* pour apprivoiser la nature idéale : la nature sauvage.

Au parc A. Citroën, la friche de G. Clément doit jouer les deux rôles, il en résulte une grande confusion des intentions et un effet de juxtaposition de scènes qui font basculer l'ensemble du jardin dans un pittoresque horticole des plus convenu depuis la fin du XIX^e siècle.

Aujourd'hui, la nature ne peut plus apparaître spontanément dans nos contrées. Nous l'avons dominée et tout notre environnement est marqué par la culture. Toute notre nature est devenue paysage, pour le moins le paysage est convoqué si facilement que l'espace de nature sauvage que chacun peut se représenter et se constituer comme paradigme de naturalité a tendance à disparaître. Soit le jardin est de l'ordre de l'art, il revient à ses sources, et il n'a besoin d'aucune justification : il « est », par la volonté de son concepteur en ignorant sa dimension sociale qui lui est ajoutée comme par surcroît. Soit il intègre ses usages et tente un rapprochement avec les

¹⁷³ Il va de soi qu'il n'y a pas de représentation réaliste de cet effet puisque chacun le construit individuellement par le fonctionnement de son imagination (le sublime n'est pas attaché aux objets mais à nous. Cf. plus haut E. Kant).

lectures possibles que l'on peut en faire, et il doit alors proposer une position sur le rapport de notre temps à la nature que le visiteur puisse percevoir, perdant ainsi son statut d'autonomie et d'objet fermé dans sa forme.

4.6 LE REFUS DE L'ART AU NOM DE LA NATURE.

– *Quel est le comble de la complaisance ?*
– *Attacher des feuilles aux arbres qui les perdent.*

Alphonse Allais

Gilles Clément cherche à faire une autre hypothèse qui tente l'alliance des deux précédentes : celle d'un paysage objet d'art auquel l'homme participe mais qui ne peut exister que si la nature le produit elle-même. Il propose alors une vision du jardin comme un élément du tout naturel de la planète ; mais il ne veut pas être un artiste.

*Le paysage, quel que soit son degré d'artifice, n'est pas le résultat exclusif de l'action de l'homme, il est le produit d'une collaboration.*¹⁷⁴

Mais, dans cette collaboration, il ne voit principalement que l'assistance que l'homme peut porter à la nature pour qu'elle puisse s'exprimer en tant qu'elle-même. Quelles sont les contradictions d'un tel discours ?

4.6.1 AVEC UNE NATURE ARTISTE

À propos du travail du paysagiste brésilien Roberto Burle-Marx G. Clément développe l'idée que ce dernier est un artiste parce qu'il maîtrise les plantes – la nature – pour faire des jardins immuables.

L'intervention de l'art dans la nature soulève des questions qu'on ne peut pas ne pas se poser lorsqu'on s'appuie sur la fonction même de la vie [...] Or par le fait que les plantes poussent, elles sont pour le moins, à mes yeux, collaboratrices dans cette histoire. Sans doute, comme chez lui tout est maîtrisé, et qu'on est dans l'artifice, la totalité de l'œuvre peut rester longtemps telle qu'il l'a conçue. La nature est

¹⁷⁴ Gille Clément in *Le jardin, art et lieu...*, Op. Cit. p. 529.

cernée. Je crois qu'il peut vendre un jardin comme une œuvre d'art. Moi, je n'ai jamais fait ça, d'ailleurs je ne veux pas. Je n'ai pas cette volonté. Ça ne me plairait pas, parce que je désire profondément laisser une part d'invention à la nature, quitte d'ailleurs à ce que ce ne soit plus artistique. Ce n'est pas grave, parce que ce n'est pas mon propos. ¹⁷⁵

C'est le mythe d'une nature prodigue que l'on voit réapparaître à cette occasion : une nature créatrice qui donne à foison, qui invente enfin. ¹⁷⁶ La nature, personnifiée, devient actrice de plein droit de la conception du jardin mais aussi du monde. Elle produit elle-même ces beautés artificielles qui sont censées la métamorphoser et la rendre intelligible pour l'homme. La question est d'importance et a déjà fait l'objet d'un débat plus large que le cadre qui m'occupe ici mais qui mérite d'être rappelé.

En effet si la nature fonctionne en dehors de la culture, si elle établit seule les modalités de sa reconnaissance par l'homme, il ne peut plus y avoir d'art et la situation devient si paradoxale que tout ce que nous appelons art n'existe pas de ce simple fait et est renvoyé dans une incertitude de la chose non décidée. Luc Ferry pose alors la question du statut des « objets » de nature, et notamment celui des animaux, au-delà duquel se définit celui de l'homme. ¹⁷⁷ Le débat autour d'une écologie radicale (la *deep ecology* américaine) pousse à répondre aux positions de Michel Serres qui institue de nouveaux sujets de droit dans son « contrat naturel », sans qu'il soit bien entendu question de confondre le travail du philosophe avec les positions dogmatiques de cette catégorie d'écologistes. ¹⁷⁸ L'essai de Luc Ferry se conclut par une voie ouverte qui échappe au dogme pour aller vers l'alliance.

¹⁷⁵ Jacques Leenhardt (sous la direction de), *Dans les jardins de Roberto Burle Marx*, Arles, Crestet Centre d'Art/ Actes Sud, 1994. p. 91 sqq.

¹⁷⁶ « Nature diversifie et imite » écrit Pascal dans une pensée commentée à plusieurs reprises par Louis Marin et dont il infère que « la nature s'imite pour répéter sans fin sa prodigieuse différence », mais pour mieux souligner que « Nature accède à la réflexion : dans et par la figure de l'oeil qui distingue ... »

Louis Marin, *Une ville, une campagne, de loin : Paysages pascaliens*. In: *Littérature*, N°61, 1986. Paysages. pp. 3-16 et cf. infra Louis Marin, *Éloge de l'apparence* in *De la représentation*, Paris, Seuil/Gallimard, 1994. p. 245.

¹⁷⁷ Luc Ferry, *Le nouvel ordre écologique, l'arbre, l'animal et l'homme*, Paris, Grasset, 1992. p. 66 sqq.

¹⁷⁸ Michel Serres, *Le contrat naturel*, Paris, Éditions François Bourin, 1990. Ce livre fera l'objet de vives critiques par Alain Roger, « Maîtres et protecteurs de la nature, contribution à la critique d'un prétendu « contrat naturel », in *Maîtres et protecteurs de la nature*. Seyssel, Champ Vallon. 1991. p. 7 sqq.

*Le cosmopolitisme ne s'oppose plus ici au nationalisme – même s'il faut affirmer la préséance du moment de l'arrachement aux codes hérités sur celui de la tradition : sans lui, il n'y aurait pas de création *, pas d'innovation, et c'est la trace du proprement humain qui s'évanouirait. C'est là, me semble-t-il, que réside le véritable danger auquel nous exposerait une victoire de l'écologisme radical dans l'opinion publique : considérant la culture, à la façon de la sociobiologie, comme un simple prolongement de la nature, c'est le monde de l'esprit tout entier qu'il mettrait en péril. Entre la barbarie et l'humanisme, c'est à l'écologie démocratique qu'il appartient maintenant de trancher.* ¹⁷⁹

Dix ans plus tard, en 2000, Michel Serres, dans un très court texte, reviendra plus précisément sur le contenu de son livre pour préciser le but ultime qu'il assigne à la philosophie de nous instruire à la fois et en même temps des « règles de la nature et des règles des Contrats. » ¹⁸⁰ Ce n'est pas du « Contrat naturel » que je veux débattre ici, mais de la relation objet / sujet sur laquelle Michel Seres revient en proposant une définition de ce qu'il appelle l'objet-monde qui contient le sujet et que celui-ci ne peut plus connaître sans penser les interactions entre la planète et l'humanité. Si l'on peut suivre cela sans difficulté, il n'en va plus de même lorsque l'auteur place le sujet en position d'objet de l'objet-monde.

Le sujet devient objet : nous devenons les victimes de nos victoires, la passivité de nos activités, les objets médicaux de nos actions en tant que sujet. L'objet global devient sujet puisqu'il réagit à nos actions, comme un partenaire. Les réunions de Rio et de Kyoto sur le réchauffement montrent la formation progressive de ce nouveau sujet collectif global devant ou dans le nouvel objet naturel global et son fonctionnement juridique avant d'être politique. ¹⁸¹

Sans débattre ici de l'intentionnalité du « partenaire » qu'est devenu le monde, de « ce à propos de quoi » sont ses réactions à nos actions, on peut simplement poser la question de ce que le sujet individuel devient dans cette proposition. Est-ce de cette façon que l'individu est rabattu dans une sphère systémique totale et, de fait, dépossédé de son libre-arbitre et de sa faculté de créer ? Jacques Leenhardt, qui conduit l'entrevue avec Gilles Clément que j'ai déjà citée, suit la même voie quand il propose que l'artiste

¹⁷⁹ Luc Ferry, Op. cit. p. 275. Les mots suivis de * sont soulignés par l'auteur.

¹⁸⁰ Michel Serres, Retour au Contrat naturel. Paris, BNF, conférences. Page 7

¹⁸¹ Ibid. page 17.

ne soit au mieux qu'un intermédiaire, un outil par lequel la nature agit – un méta-artiste en quelque sorte – lorsqu'il est question de jardin.

C'est à dire que pour vous ce qui fait problème c'est que l'artiste soit artiste de quelque chose qui est artiste en soi : la nature. Il y a dans votre réflexion quelque chose qui laisse sentir que les processus naturels eux-mêmes ont, non seulement leur droit à l'existence, mais une capacité à produire de la beauté. ¹⁸²

L'art du jardin ne serait plus alors qu'une imitation – pas même une transposition d'effets de beauté – de la nature, et le paysagiste un simple outil au service d'une beauté naturelle qui existe par elle-même : position intransigeante qui ne peut pas reconnaître la relativité culturelle de la beauté puisque, ... naturellement, la nature est belle d'une beauté absolue. On reconnaît une forme dissimulée de cette théorie néoclassique qui classe les arts et assigne à chacun d'eux une position de noblesse dans une hiérarchie qu'il convient de respecter. Quatremère de Quincy, dans son « *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux arts* », publié en 1823, fait la théorie de l'idéal qui met en évidence l'écart de l'imitant (l'art) à l'imité (la nature).

À la peinture manque le relief, à la sculpture la couleur et le fond, à la poésie la force de présentation descriptive. À tous les arts manquent « la vie, le mouvement, la sensibilité et ce principe d'intelligence qui meut le corps le plus imparfait. ¹⁸³

Le manque spécifique à chaque art, qui doit être suppléé et être maintenu par la recherche de la perfection de ses seuls moyens. « *Le privilège de l'art [...] est non de donner, mais de suppléer la réalité.* » (Quatremère cité par J.C. Lebensztein p. 21) Quatremère de Quincy met donc au premier rang des arts, la poésie où l'écart est le plus grand et donc également le travail de perfectibilité de la nature par l'artiste ; tandis que le jardinage est mis en dernière place puisque « *la prétendue image de la nature n'y est autre chose que la nature elle-même.* » (Ibid. p. 21) Cette sorte particulière du refus de l'art qui dénie au jardinage toute possibilité d'invention dans l'écart et le condamne à être purement imitatif, il semble que G. Clément l'énonce également comme un idéal qui utilise la science écologique, puis le renie, ou au moins le pondère, en prenant conscience de l'aporie.

182 Jacques Leenhardt Op. Cit. p. 92.

183 Quatremère de Quincy, *Essai...* cité par Jean-Claude Lebensztein in De l'imitation dans les beaux-arts, Paris, Éditions Carré, 1996. Coll. Arts & esthétique. p. 20.

Pour moi, je ne me situe pas volontiers dans le registre de l'art, ni d'ailleurs dans celui de l'architecture. Je crois profondément, je crois vraiment que l'homme, comme être vivant, a énormément à gagner à vivre avec, à travailler avec, c'est à dire à collaborer dans un processus d'énergies conjointes, ce qui ne peut se faire que si on comprend comment les choses se passent sur le plan énergétique. Dès lors, l'art, le système, les références esthétiques risquent de se détacher du matériau et de devenir autonomes et donc formels. ¹⁸⁴

La fin de l'entretien est consacrée à la démarche de G. Clément. Il explique son regard sur le jardin comme sur un index planétaire, une réduction de l'ensemble de la biosphère à la taille de la parcelle considérée.

Donc l'œuvre artistique se fait dans ces conditions, en référence à un système du monde qui est beaucoup plus vaste, beaucoup plus global que ce sur quoi, en apparence, un individu travaille. Le jardin ne peut pas échapper à cette règle. (p. 94)

Cette dernière évidence n'explique rien et le problème subsiste de savoir si la nature peut œuvrer seule, et si l'appréciation d'une œuvre comme naturelle ou non est une constante ou si elle peut varier. Dans ce propos, le jardin qui d'abord est constitué par des réseaux d'énergie, sous entendu inféodés à la nature avec laquelle il faut composer, devient enfin une « œuvre » artistique qui renvoie au-delà du lieu dans lequel elle est constituée : à la planète entière.

Si cette dimension planétaire qui s'exprime « naturellement » dans le jardin est la préoccupation première de G. Clément et le fondement de ce qu'il tente de théoriser, la relation inverse n'est jamais évoquée. C'est à dire que partir du lieu, de ses usages, de sa perception par un individu, d'un existant qui n'est jamais vierge, des points de vues hors de la science ; ce cas de figure n'est jamais envisagé.

Pour le parc A. Citroën, le paysagiste présente sa méthode pour constituer le jardin en mouvement, mais rien n'est dit de l'état antérieur.

[...] il suffit de se procurer une friche ou à défaut un terrain nu. En ce dernier cas je conseille un jeté de graines et de buissons complanté d'arbres et de lianes. Tout ensemble, histoire de gagner du temps.

184 Gilles Clément in Jacques Leenhardt Op. Cit. p. 92

C'est ainsi que j'ai procédé au Parc André Citroën où le terrain, avant d'être dévolu au jardin, recevait des usines, sans avoir jamais eu le temps de s'enfricher. Il fallait donc recourir à l'artifice. ¹⁸⁵

Ces terrains ont été durant plus d'un demi-siècle le lieu d'une entreprise industrielle qui avait saturé la surface et dont la trace a été intégralement effacée si ce n'est que le nom est resté comme un emblème, vide. Fallait-il garder des témoins de ce passé à muséifier ? Certes non, mais était-il encore une fois nécessaire de faire table rase ? Quel est donc cet état d'enfrichement supposé meilleur que les usines pour constituer un état antérieur du jardin : un état initial utilisable, qu'il faille l'attendre ou le provoquer quand il ne veut pas venir ? Peter Latz, dans les sites sidérurgiques de la Ruhr notamment, a montré dans plusieurs réalisations que le passé industriel d'un site pouvait être utilisé pour constituer le parc. ¹⁸⁶

Dans la présentation qui est faite du parc Citroën par la ville de Paris, rien non plus là qui peut évoquer un antérieur pour ces lieux dont il ne reste que le nom incompréhensible dans l'espace concret. On comprend bien la cohérence de l'ensemble du processus qui aboutit à cette réalisation. La ville néglige un existant encombrant qui fait tache dans le projet de restructuration du quartier et tombe d'accord sur un projet qui parle de la nature par le biais de la science, les autres dimensions disparaissant sous l'ostentation du parc qui donne à voir une image enfin nettoyée de la ville. Ce ne sont pas seulement des espaces obsolètes de la ville qui ont été détruits, mais aussi le passé d'habitants qui d'ailleurs ont également été obligés de disparaître du paysage. ¹⁸⁷

¹⁸⁵ Gilles Clément, Les livres jardins de Gilles Clément, Paris, Éditions du Chêne, 1997. p. 47.

¹⁸⁶ Voir les exemples des parcs Hafensinsel à Saarbrücken et la partie nord de l'Emscher Park à Duisburg montré, expliqués dans la démarche et commentés in Udo Weilacher, Op. Cit. p. 121 sqq.

¹⁸⁷ L'exemple du parc de Bercy pourrait être regardé à travers le même angle de vue, mais ailleurs d'autres lieux ont été dévastés symboliquement et humainement par des restructurations lourdes du paysage. En Lorraine, et contrairement à ce qu'affirme C. Stéfulesco dans L'urbanisme végétal, Paris, Édition Institut pour le Développement Forestier, 1993. p. 283 sqq., le paysage n'a pas été « inventé » par les préverdissements et autres aménagements des sites sidérurgiques, il a été détruit. Cela ne veut pas dire que ce qui a été fait ne devait pas être fait, cela insiste simplement sur le fait qu'il ne faut pas se tromper sur la direction temporelle que prennent les événements. Le paysage industriel des vallées de la Chiers et de la Moulaine existait à Longwy. Il était reconnu, puisque par exemple de nombreuses photos des installations sidérurgiques colossales qui faisaient disparaître l'autre versant de la vallée – Monsieur Flamion photographe à Mont-Saint-Martin en a réalisé une collection très importante – sont encore dans la ville, bars, hôtels, vitrines, publications, etc. Mais la techno-structure de l'Établissement Public de la Métropole Lorraine n'a pas su le voir avant de tenter une reconstruction intégrale. Aujourd'hui il existe le support d'un autre regard

À propos de l'exposition qu'il a organisée dans la grande halle de La Villette ¹⁸⁸. G. Clément attaque dans plusieurs directions : Les modes de gestion non écologique des jardins, les « gestes » artistiques qui coupent les forêts pour faire passer les autoroutes, le manque de respect pour la nature dans la conception des jardins, etc. ¹⁸⁹ L'attaque la plus explicite concerne l'artiste américain Robert Irwin qui réalise depuis longtemps des jardins.

TRA : Les paysagistes n'ont pas tous le respect de la nature ?

G.C. : Il y en a encore beaucoup, très cyniques, qui affirment s'en moquer totalement. Comme l'américain Irwin, qui, pour sa dernière création au Getty Center, en Californie, a utilisé en très grande quantité des azalées qui ne peuvent pas pousser sous ce climat, qu'il faut arroser, engraisser, traiter, tailler, remplacer continuellement ; bref, un artifice absolu. C'est un jardin ornemental, qui montre l'argent, très archaïque en fait, car il ne dit rien de notre temps. C'est un jardin stupide. (p.3).

L'argument de l'argent montré, s'il pourrait être recevable en d'autres circonstances, ne l'est pas ici. G. Clément participe aussi régulièrement à des opérations prestigieuses dont l'ostentatoire exubérance pécuniaire est évidente (Javel-Citroën, Euralille, Abbaye de Valloires, hôtel particulier parisien, musée du quai Branly, etc). Il n'est pas choquant qu'un jardin coûte cher, il est choquant qu'une dépense soit disproportionnée à la fois par rapport aux intentions du concepteur et à ce qu'il a voulu exprimer et par rapport aux besoins des habitants, des utilisateurs, des visiteurs et que l'outrance fasse penser à du gaspillage.

possible sur le pays mais qui demandera de nombreuses années avant d'être un paysage, avant de redevenir habitable ; avant donc que des hommes puissent s'y investir et y faire leurs vies. Fallait-il inventer une autre méthode qui aurait pu intégrer de l'existant dans le nouveau avant de bouleverser l'ensemble du site et de ses représentations ? Le pays a disparu et les hommes aussi au profit d'un espace vert banal dont on attend qu'il puisse être autre chose que le support à des industries ou des équipements qui ne sont que des objets et qui par ailleurs tardent à venir. Mais peut-être parce que ces lieux ne sont plus fréquentables. Depuis, on a vu le classement du bassin minier du Nord Pas-de-Calais par l'UNESCO dans la catégorie des « Paysages Culturels Évolutifs et Vivants ». Ce changement dans l'appréciation de ces territoires marqués par une mono-culture industrielle disparue pourrait faire l'objet d'un travail en lui-même.

¹⁸⁸ Le jardin planétaire : réconcilier l'homme et la nature, exposition promenade du 15 sept. 1999 au 23 janvier 2000. Catalogue au même titre, Paris, Albin Michel. 1999. 127 p.

¹⁸⁹ Télérama supplément pour l'exposition, interview de Gilles Clément propos recueillis par Claudine Coddens. p. 2 sqq.

Mais au fond de l'argumentaire, en négatif du discours d'opposition, nous trouvons la proposition de l'auteur pour une vision de nature : nous retrouvons le même rejet de l'art.

La composition du jardin central du Getty Center (Fig. 4.32) présente de nombreuses références italianisantes, elle semble effectivement rapportée dans un environnement déjà très contraint par la structure des bâtiments. Mais la critique de G. Clément porte sur un aspect que l'artiste revendique, la prise n'est donc pas assurée puisque Robert Irwin cherche l'artifice et, comme depuis l'origine du jardin, contraint la nature pour organiser l'échelle des contrastes entre ce qui est de l'ordre de l'art et ce qui reste en dehors de la sphère des hommes, dans le mystère qui ne se dévoile pas. Même si ce jardin n'innove pas beaucoup dans le discours qu'il met à jour sur les rapports de l'homme contemporain avec la nature, il semble néanmoins que le travail très horticole réalisé sur l'adaptation des plantes soit simplement un moyen d'obtenir des effets de peinture.

Irwin s'intéresse en particulier à la végétation, à ses qualités de couleur et de matière, à sa plasticité. [...] Et ce sont quelque 500 espèces végétales différentes qui ont été nécessaires pour répondre au projet de Irwin en Californie : pas forcément les plus rares, non, mais celles dont la couleur, la vivacité, la texture une fois plantées, le rythme de développement ou l'odeur, permettent au jardin de se transformer et de croître sans jamais paraître en jachère. L'artiste a prévu le renouvellement sur dix ans, et prévoit 200 espèces supplémentaires. « Puisque le Getty se donne les moyens d'avoir et d'entretenir un jardin extravagant », l'artiste continue à sélectionner des espèces avec les horticulteurs du centre mais aussi chez lui, à San Diego. ¹⁹⁰

Ce jardin est-il « *stupide* » ou plus banalement dans une tradition horticole que G. Clément connaît bien aussi ? Sans être allé voir le Getty Center il est difficile d'aller plus loin dans l'analyse car le projet est vaste et complexe. En revanche, dans l'œuvre de R. Irwin on peut trouver des interventions plus simples à appréhender qui semblent parfaitement pertinentes comme *Nine spaces, nine trees* de 1983 (Fig. 4.33) pour la place du *Public Safety Building* à Seattle où l'artifice, encore une fois explicite et assumé, nous parle de notre relation conflictuelle à l'ordre naturel dans une expérience du labyrinthe qui joue avec nos perceptions de l'espace.

190 Christophe Domino, *À ciel ouvert*. Paris, Éditions Scala. 1999. p. 64.

Le labyrinthe est protecteur ici : le corps y est à l'abri alors que le regard n'est pas enfermé. [...] Il [R. Irwin] ne part pas à la conquête de territoires nouveaux, mais cherche à rendre sensible l'espace vécu, à la ville, au musée comme au jardin. ¹⁹¹

R. Irwin ne respecte pas la nature mais G. Clément ne respecte pas l'art et tente d'imposer un dogme. Pourquoi faudrait-il que le respect de la nature s'étende à l'ensemble du monde de l'art ? De nouveau son refus de l'art est intenable, s'il n'y a pas d'art, et plus généralement d'artifice, il n'y a pas de contraste et donc pas de nature non plus. Le monde devient homogène enfermé dans la seule valeur de sa diversité biologique.

Emmanuel Kant pose explicitement les termes de la distinction entre les objets de l'art et les productions de la nature qu'il propose d'appeler des « effets ». Bien qu'il ne reconnaisse comme art que des productions dont l'apparence doit être celle de la nature, il insiste sur le fait que l'art est une conséquence d'une pensée, d'un libre arbitre.

En toute rectitude, on ne devrait appeler art que la production qui fait intervenir la liberté, c'est-à-dire un libre arbitre dont les actions ont pour principe la raison. Car, bien qu'on se plaise à qualifier d'œuvre d'art le produit des abeilles (les gâteaux de cire construits avec régularité), ce n'est que par analogie avec l'art ; dès qu'on a compris en effet que le travail des abeilles n'est fondé sur aucune réflexion rationnelle qui leur serait propre, on accorde aussitôt qu'il s'agit d'un produit de leur nature (de l'instinct), et c'est seulement à leur créateur qu'on l'attribue en tant qu'art. [...] D'autre part, on verra aussi de l'art dans tout ce qui est constitué de telle manière qu'une représentation a dû dans sa cause en précéder la réalité (même chez les abeilles), sans pour autant que la cause ait pu penser l'effet ; mais lorsqu'on qualifie quelque chose d'œuvre d'art absolument parlant pour la distinguer d'un effet produit par la nature, on entend toujours par là une œuvre humaine. ¹⁹²

La nature était belle lorsqu'elle avait incontinent l'apparence de l'art ; et l'art ne peut être appelé beau que lorsque nous sommes conscients qu'il s'agit bien d'art, mais qu'il prend pour nous l'apparence de la nature. ¹⁹³

¹⁹¹ Ibid. p. 65.

¹⁹² E. Kant, Critique de la faculté de juger, §43, Op. Cit. page 256.

¹⁹³ Ibid §45, page 260.

C'est bien du jeu de la relation de l'apparence à la réalité, du jeu de l'écart et du contraste qui permet la mesure de l'hétérogénéité du monde dont il est question ici. Si l'illusion, le jeu, la métaphore, permettent l'apparence de la nature, c'est qu'il y a une cause à trouver dans l'intention de produire un effet de nature : et l'intention nous ramène sans coup férir à la nature humaine.

Du point de vue du mythe on peut s'interroger sur ce qui fonde l'ordre humain qui s'impose à la nature. Pour notre occident judéo-chrétien, l'ordre du peuple élu est mis en évidence par des actes contre nature. Dieu en effet ouvre les flots de la mer Rouge pour protéger la fuite de Moïse, il impose le meurtre pour fonder la soumission de l'homme – « *L'initiation comprend presque toujours une épreuve mutilante ou sacrificielle qui symbolise au deuxième degré une passion divine.* »¹⁹⁴ –, il fait faire des miracles par son fils incarné, etc. La punition au contraire sera le retour au chaos naturel, les dix plaies d'Égypte, le déluge, etc. Et la punition n'est pas la sanction pour le non respect de la loi naturelle mais pour la transgression de l'ordre imposé par dieu. Transgresser c'est tenter de mettre l'homme à la place de dieu, c'est goûter au fruit de l'arbre de la connaissance et chercher le fruit de l'arbre de vie. Subir l'ordre naturel c'est refuser le libre arbitre, nier la liberté du sujet humain, le contraindre à l'état de nature, ne voir en lui que l'animal soumis à un ordre incompréhensible : celui de sa mort inacceptable, sa mort individuelle cela va de soi, la mort des civilisations, Paul Valéry nous l'a dit il y a longtemps déjà, mais aujourd'hui sa mort en tant qu'espèce ; et c'est bien le commencement de la réflexion de Michel Serres que l'on peut retrouver ici, cette extension à l'espèce qui pousse à penser l'homme dans sa relation à la planète en dépersonnifiant le sujet et en personnifiant l'objet pour que le contrat soit possible entre deux entités de même nature.¹⁹⁵

*Rien ne roule au Tartare, au gouffre des enfers.
Pour les peuples à naître il faut de la matière ;
Ils vivront à leur tour et verront la lumière.
Les uns nous précédaient, les autres nous suivront.
C'est un cercle éternel que nul effort ne rompt ;
Et la vie à jamais se transmet d'âge en âge :
Elle n'est à personne, et tous en ont l'usage.*¹⁹⁶

¹⁹⁴ Gilbert Durand, *Les structures...*, Op. Cit. p. 351.

¹⁹⁵ Michel Serres, *Retour ...*, Op. Cit. page 8 sqq.

¹⁹⁶ Lucrèce, *De Rerum Natura*, Traduction André Lefèvre (1876).

Prosopopée de la nature à l'homme, comme dans le *De Rerum Natura* (Livre III, v. 960 à 998) où l'homme est tancé pour ses plaintes et son incompréhension de la succession des générations, mais à laquelle, aujourd'hui, le sujet devenu objet ne pourrait pas même répondre par l'art.

Revenant au statut de l'œuvre d'art et à son origine, comment, dans ce tissu de relations entre la nature et l'homme en tant qu'espèce, dont l'homme en tant qu'individu qui fait l'exercice de sa liberté ne peut pas être absent, la nature pourrait-elle produire des œuvres ?

4.6.2 DE L'ART INVOLONTAIRE DONC ?

Dans une autre publication,¹⁹⁷ G. Clément fait l'inventaire et la classification de ce qu'il nomme « art involontaire ». Relevant ce qui prend forme d'art sans qu'il y ait intention, il nous propose de reconnaître des œuvres obtenues par le hasard du déplacement et / ou de l'accumulations des objets de l'homme. L'ambiguïté est grande de ce propos qui décrit un art éphémère, sans poids, sans « signature », où l'œuvre est atteinte par inadvertance (p. 12), mais qui a besoin néanmoins du regard porté sur l'objet pour advenir. Il y a l'évidence d'une contradiction entre le fait de ne pas vouloir être artiste et celui de faire devenir art des objets quotidiens ou des objets du rebut, ce type de récupération étant néanmoins devenu assez conventionnel. Comment la mutation se fait-elle autrement que par le regard de l'individu qui décide et met en évidence la dimension artistique de l'objet ? Les objets choisis sont toujours du côté de l'abandon, de l'ordonnancement hasardeux, sans trace d'artifice. Les faire venir dans le champ de l'artifice est un processus intellectuel. Concrètement cela voudrait dire faire disparaître leur valeur d'usage, leur contexte, les conditions qui les ont produits. Mais leur refusant le statut d'objet d'art à part entière, en insistant sur l'éphémère des situations qui les présentent (p. 91 à 93), c'est l'homme qui est dénié par trois fois, celui qui a permis l'objet en l'abandonnant ou en le mettant dans une situation particulière : celui qui l'a extrait du monde pour le faire œuvre, et enfin celui qui le regarde à travers la médiation du deuxième.

Comme en de nombreux jardins neufs.

Refuser l'intention, tout en étant celui qui sélectionne dans le réel, dans la masse indifférenciée des perceptions potentielles que le monde

197 Gilles Clément, *Traité succinct de l'art involontaire*, sl, Sens & Tonka Éditeurs, 1997.

nous offre pour les faire devenir pensée, concept, voilà qui montre une hésitation curieuse.

Le refus de l'art et de l'artifice dans la quête d'un jardin où la nature serait seule à l'œuvre et où l'homme ne serait que le gestionnaire des effets produits par elle (et dans le choix de la gestion il y a sans doute pourtant déjà de l'art, comme dans la sélection des objets qui sont de l'art involontaire) conduit le jardin vers un statut plus proche de la « chose » que de l'« objet ». ¹⁹⁸

[...] du paysage, extrait du chaos naturel et monté en défense contre son invasion jugée dangereuse, à sa dissolution dans une enveloppe floue, qui prend aussi bien en compte le social, le politique, la lutte contre les nuisances (de l'objet) et le retour à un écosystème global mal défini (la chose). Après avoir travaillé à isoler, rendre compact, cerner, spécifier, on peinerait maintenant, semble-t-il, à contre-courant. (Cauquelin p. 166-67)

Anne Cauquelin, en introduisant cette distinction qui pourrait paraître marginale ou de l'ordre de la spécialité philosophique, fait en réalité le constat d'un mouvement général de déstructuration du monde dans lequel l'art ne peut exister que parce qu'il se met en jeu sans cesse et qu'il recompose ses limites en dehors des autres champs de la connaissance, tout en proposant, hors de lui, la perception globale du monde qui tend à l'homogénéité d'une culture du consensus. (Cauquelin p.170 sqq.) Le paysage n'échappe pas à ce mouvement.

4.6.3 L'ARTIFICE

Dans le désert, il arrive que le vent travaille la poussière et la terre. L'humidité s'en mêle. Une lente et matérielle application façonne ce que nous appelons « fleurs de sable »

¹⁹⁸ « Les deux termes, souvent utilisés l'un pour l'autre, sont cependant fort distincts, pour ne pas dire antinomiques : la chose n'est pas la res latine, qui désignerait une concrétion, un objet construit et monté, elle fraierait plutôt avec la notion de chaos, ou la hylé grecque, la matière encore sans forme. L'objet, en revanche, posé devant soi, bien formé dans sa rondeur cernable, dense, est arraché au chaos, à la chose qu'il met en forme. L'objectivation est le travail de cette « mise en objet » de la chose. Le paysage, par exemple, est, dans cette optique, la mise en forme, la construction d'un objet arraché à la chose nature. » Anne Cauquelin, *Petit traité d'art contemporain*, Paris, Seuil, 1996. Coll. la couleur des idées. p. 165 note 1.

On peut aussi voir du même auteur, *L'objet incertain*, in Jean-Olivier Majastre (sous la dir. de), *Le texte, l'œuvre, l'émotion*, Bruxelles, Ante Post / La lettre volée, 1994. p. 99 sqq.

C'est nous qui les appelons ainsi. Un lieu se compose ainsi sans nous — que nous nous attribuons par l'exercice littéral de la métaphore. Et même, on fait commerce de ces « fleurs » ! Mais la matière figure des formes dans l'espace. Et nous les achevons en leur attribuant abusivement un mot qui les attire dans notre discours...

Jean Duvignaud. Lieux et non lieux.

La question qui reste en suspens derrière ces discours sur la place de la nature dans l'art des jardins ou du paysage est bien de comprendre les relations entre nature et artifice.

On peut illustrer ce qui précède en se souvenant des appréciations qui eurent cours à propos du parc de Versailles au cours du XVIII^e siècle. Au siècle précédent, le roi soleil décrit le parcours du jardin pour ses visiteurs étrangers. À la lecture on peut rapidement constater que le parcours préconisé par le souverain varie au cours du temps. Si le début de la promenade commence invariablement par le parterre d'eau, le 19 juillet 1689 il se poursuit par le parterre du sud avant de revenir sur la première terrasse pour aller vers le nord puis l'ouest en négligeant cependant le bassin de Neptune qui ne sera vu qu'à la fin de la visite. De 1691 à 1695 le parcours va directement contempler Latone du haut des rampes qui se raccordent au parterre d'eau puis se poursuit dans l'Orangerie et le Labyrinthe avant de continuer sur le côté sud du grand axe. À partir de 1702 1704 on ne contemple Latone qu'après avoir dominé la pièce d'eau des Suisses depuis le balcon de l'Orangerie et avant de descendre dans les Quinconces du sud pour ensuite découvrir la Salle de Bal, l'Orangerie, le Labyrinthe, l'Île Royale, etc. (Fig. 4.34) Il est bien évident que la construction du domaine au cours du règne de Louis XIV impose ces modifications qui apparaissent au fur et à mesure de l'avancement des travaux. Mais il nous faudrait, dans un autre cadre, comprendre les relations aux contextes artistique, religieux, politique, tactique même lorsque l'on connaît son contrôle de la noblesse par l'organisation de l'étiquette à la cour, que le roi impose par ces modifications. Le regard sur le parc a donc changé au cours du règne, mais sans doute autant du fait des modifications concrètes de l'espace que du fait des transformations de la société. Cependant, jusqu'à la mort du roi en 1715, Versailles, au moins en matière d'art des jardins, reste le sommet du goût français ; c'est à dire d'un art qui améliore la nature.¹⁹⁹ Or, à peine trente ans plus tard, alors que le regard

¹⁹⁹ Cette affirmation est un raccourci brutal pour éviter un trop long développement historique. Mais il faut avoir présent à l'esprit que les phénomènes de transformation du goût ne

sur la nature se modifie et que le « sentiment de la nature » commence à poindre, de fortes réticences empêchent la progression de ce nouveau goût. Baldine Saint Girons²⁰⁰ repère pourtant les premières manifestations de cette révolution dans l'éloge du « *Je ne sais quoi* » que fait Marivaux en 1734 dans son *Cabinet du Philosophe*, en reprenant le concept élaboré par le père Bouhours en 1671 dans ses *Entretiens d'Ariste et d'Eugène*. Marivaux y oppose *La Demeure de la Beauté*, toute de « *symétrie la plus exacte et [de] distribution la mieux entendue* » (B. Saint Girons p. 450) ; à *La Demeure du Je ne sais quoi* où rien n'est arrangé, « *[et où] tout y était comme jeté au hasard ; le désordre même y régnait, mais dans un désordre du meilleur goût du monde, qui faisait un effet charmant, et dont on n'aurait pu démêler ni montrer la cause.* » . Le sentiment de la nature et l'appréciation positive que l'on fait sur le « *désordre du meilleur goût* » vont peu à peu gagner en importance et dominer le champ esthétique. C'est sembler supposer que l'artifice, l'art compassé de faire aux arbres et aux arbustes, par la taille, une « *figure mathématique* » qui ne laisse voir que « *cônes, globes et pyramides* » (Joseph Addison *The Spectator* du 25 juin 1712), disparaît.

Derrière cette apologie du hasard ne se cache-t-il pas celle d'un ordre différent, mais un ordre, et un ordre issu de l'artifice ? Le fait que l'on ne puisse pas démêler la cause de ce désordre savant laisse bien entendre qu'il y en a une et qu'elle peut être naturelle, mais aussi artificielle, ou encore avoir les deux natures simultanément. Jean Ehrard, analysant le travail de traduction de Shakespeare par Pierre-Antoine de La Place publié de 1745 à 1748, cite dans une incidente l'appréciation de celui-ci sur le parc de Versailles. Shakespeare, encore considéré en France à cette époque comme un auteur au « *naturel trop primitif* », a été traduit avec de grandes libertés. La Place a par exemple supprimé, dans *Othello*, quarante scènes sur quatre-vingt-dix.

Mais les explications qu'il [La Place] donne des altérations imposées à l'original prouvent qu'il partage lui-même, sur bien des points, les préjugés de ses lecteurs. En dehors du théâtre anglais le

sont jamais ni linéaires ni homogènes. Tandis que Versailles, à la fin du règne, est encore le lieu de la nature contrainte, Marly est celui où la nature est plus exprimée dans le dessin du jardin dans son site de vallon, à l'intérieur d'un art des jardins qui amorce sa révolution. Très vite après le tournant du siècle, et jusqu'à l'aube de la révolution, les jardins vont devenir pour l'essentiel « *pittoresques* ». Mais, les anciens jardins subsisteront et certains deviendront des compositions mixtes. Monique Mosser montre l'avènement de l'éclectisme dans l'art des jardins avec Ludovic Vitet qui en fait la théorie en 1828. Monique Mosser, *Après Le Nôtre en France. Une historiographie à géométrie variable*, In *André le Nôtre...* Op.cit. Page 357 sqq.

²⁰⁰ Marivaux. *Le cabinet du philosophe*. 1734. Cité par Baldine Saint Girons in *Esthétiques ...*, Op. Cit. p. 447 sqq.

meilleur exemple qu'il imagine de la liberté dans l'art est le parc de Versailles, dont il oppose le naturel à l'artifice du jardin des Tuileries... S'il tire argument, en faveur de Shakespeare, de la diversité des goûts, il n'en persiste pas moins à affirmer lui aussi l'existence d'un « bon goût », fondé sur le respect de la raison et des bienséances : « Le goût n'est pas de tous les siècles, dit-il : plaignons Shakespeare de ne pas avoir vécu dans le nôtre. »²⁰¹

En 1745 Versailles est déjà devenu une référence « naturelle », même pour un auteur qui ménage l'opinion de ses lecteurs. Il faut préciser qu'à cette époque le parc avait sans doute déjà subi les outrages de l'abandon, et que, s'il n'était pas encore dans l'état de ruine que l'on décrira sous Louis XVI, les arrangements soignés des bosquets et les longues perspectives taillées ou enfermées dans des treillages avaient dû commencer à s'émanciper. (Fig. 4.35 pour l'état peint par H. Robert sous Louis XVI à Versailles et à Marly)

La position relative d'un jardin par rapport à un autre, dans le cadre d'un environnement culturel donné permettant la mobilité des références, détermine la valeur naturelle ou artificielle que l'on peut accorder à tel l'objet. Il n'y a pas d'absolu, et le travail avec les matériaux de la nature ne contraint pas à un travail naturel. C'est le regard, porté sur le parc dans le cas de Versailles, mais aussi bien qui peut être porté sur le processus de conception lorsqu'il s'agit de l'époque contemporaine, qui induit, dans le contexte culturel où se trouve le locuteur – mais aussi avec son libre arbitre – l'appréciation sur l'objet considéré.²⁰²

²⁰¹ Jean Ehrard. Op. Cit. p. 309. Un siècle après, en 1864, Victor Hugo prendra une position inverse pour mettre en valeur l'art de la construction théâtrale du dramaturge en montrant la très grande subtilité du théâtre de Shakespeare qui utilise la miniaturisation, le reflet et ce que Gide appellera plus tard encore la « mise en abyme ». Dans le théâtre de cet auteur au « naturel trop primitif », Victor Hugo relèvera « qu'à l'exception de *Macbeth* et de *Roméo et Juliette*, presque toutes ses pièces obéissent à un ordre constant. Une double action théâtrale se déroule sur la scène et, comme chez certains peintres flamands, l'une reflète l'autre en petit, c'est à dire en dimensions réduites, parfois minimes. [...] C'est la représentation d'une idée qui fait écho à elle-même, calque et côtoie l'action principale. [...] L'action redoublée fut un expédient caractéristique du goût d'une époque subtile, époque de réflexion, telle que l'était la Renaissance. Il n'existait pas de représentation en ce siècle qui ne prît un double visage. » Giovanni Macchia, *La tragédie vue dans un miroir* in *Éloge de la lumière*, (1990) Traduit de l'italien par Soula Aghion, Paris, Gallimard / Le Promeneur, 1996. p. 231 sqq.

²⁰² Sur un mode d'analyse plus plastique, B. Lassus a montré la relativité de la perception de la nature en décrivant le phénomène qu'il a appelé « déplacement » pour qualifier le changement d'appréciation que l'on pouvait avoir sur la naturalité d'un objet en introduisant un objet supplémentaire dans un système constitué. cf. *Jeux* Op. Cit. non paginé et *Autour des valeurs paysagères*, in *Le paysage, territoire...* Op. Cit. p. 154.

Sans entrer dans une analyse longue et complexe de la question de l'artifice face à la nature, on voit bien qu'au fond, tant que l'on reste attaché à des objets, la réponse est indécidable. Il existera toujours des points de vue différents qui permettront le déplacement de ces objets sur une échelle de naturalité.

Est-ce qu'une dimension temporelle peut nous aider à dépasser ce relativisme pour trouver une sorte d'absolu de l'instant qui pourrait se passer de la question de la nature ?

4.6.3.1 *Le présent dans l'artifice.*

Pour tenter d'aller plus loin dans la description de nos relations à la nature aujourd'hui, il nous faut utiliser des outils conceptuels adéquats : ceux par exemple qui, opposant non pas seulement nature et artifice mais plutôt hasard et artifice dans une relation complexe avec une nature qui serait comme un troisième état qui ne procède ni de l'un ni de l'autre.

[...] au sommet de l'échelle des êtres, l'homme réintroduit, par un léger surcroît de pouvoir dont le nom est liberté, un élément d'incertitude que la nature, de par sa conquête sur la matière, avait réussi à rayer de la carte des existences. Entre ces deux pôles d'indétermination, la nature occupe le lieu de l'ordre et de la nécessité : plaine de certitude entre le hasard de la matière et les aléas de l'activité humaine. ²⁰³

Dans ce cadre, le mythe ne peut plus être l'opposé anthropomorphique de la nature, le modèle de la construction que l'homme produit pour se défendre de la nature et l'appivoiser ; et qui nécessiterait d'être disqualifié comme fondement de notre éthique écologique, pour tenir compte d'une nouvelle réalité plus naturaliste. S'appuyant sur le travail de Mircea Éliade dans *Aspects du mythe* qui nous enseigne que le mythe raconte toujours l'origine d'une réalité du monde, totale ou fragmentaire, qu'elle soit naturelle comme une île ou une espèce végétale ou humaine comme un comportement ou une institution, C. Rosset nous dit :

[...] le mythe témoigne de l'existence d'une « nature », en lisant dans les débris actuels de l'existence en voie de déperdition ontologique les signes d'un livre naturel dont il ne subsiste plus que quelques pages éparses. L'idée de nature apparaît donc comme une expression très générale de la pensée mythique : elle désigne, dans

203 Clément Rosset, *Anti-nature...* Op. Cit. p. 13.

tous les cas, cette instance primitive à partir de laquelle l'existence actuelle est censée s'être constituée par voie de répétition (et de dégradation, due notamment à l'entrée en scène de l'artifice).²⁰⁴

À partir de là, le refus de la modernité peut être interprété comme un refus du présent.

*Le dégoût de la modernité, qui est de tous les temps, est peut-être la constante la plus significative du naturalisme, dont il trahit le tourment secret et généralement inavoué. Car, derrière la critique de telle ou telle forme de modernité – comme la falsification, la pollution, la détérioration des authenticités de jadis – se dissimule une allergie beaucoup plus profonde et plus inquiétante : le refus du présent * en tant que tel, accusé de dissoudre toute existence digne d'éloge dans l'irréalité du passager. Aux formes modernes de l'existence il n'est jamais tant reproché d'être telles que d'être présentes, c'est à dire de manifester abruptement leur appartenance au règne de l'artifice, qui est le règne du présent et du fait *. Le refus de la facticité – qui est au cœur de la dénégation naturaliste de l'artifice — n'est autre qu'un refus du présent : car le factice, avant d'être le faux, est simplement quelque chose à quoi il est reproché de survenir dans le temps, de ne figurer qu'un pur et simple événement. Factice – terme utilisé pour déprécier le présent en tant qu'artificiel – ne renvoie pas en effet à l'idée de fausseté (falsum), mais à celle de fait (factum) : ce qui est refusé n'est pas d'abord la fausseté de l'existence, mais son caractère factuel ; et l'on peut supposer que l'accusation de fausseté ne figure que la justification et la rationalisation tardives d'un grief plus ancien et plus fondamental. [...] Ainsi l'artificialisme des Sophistes, de Montaigne, de Nietzsche, aboutissaient-ils de plein gré à d'heureuses retrouvailles avec une « nature » humaine affranchie de l'idée de nature.²⁰⁵*

Ce refus du présent identifié par C. Rosset dans son chapitre sur la « dénégation naturaliste de l'artifice » se retrouve bien dans la disparition du sujet que l'on constate aujourd'hui dans une partie de l'art ou peut-être seulement dans son commentaire.

Je reviens un instant sur l'ouvrage de G. Clément et sur ce qu'il nomme « l'art involontaire ». Dans ces traces de l'activité humaine qu'il retient pour les faire œuvres, le sujet à l'origine de l'objet n'est pas présent dans le discours de la construction de l'œuvre par le regard. Seul le présent propre de G. Clément existe au moment où il capte l'objet dans le réseau

204 Ibid. p. 29.

205 Ibid. p. 309 à 311. les mots suivis de * sont soulignés par l'auteur.

des significations qu'il veut pro(im)poser. C'est parfaitement légitime, cependant, le présent de l'« autre » est toujours aboli, cet autre qui a fait l'épouvantail avec des bandes de plastique sur les rizières de Bali (Clément, traité succinct ... p. 27), celui qui a dressé les blocs de pierre pour « *hacher le vent* » sur la route de l'Oukaïmeden (p. 57), etc. Et dans ce type de reconnaissance de l'objet en art il y a, à l'origine, toujours, la capture de l'objet existant dans le dessin, le texte, la photo, etc. Une représentation qui fait disparaître le présent dans une non-réalité sans pour autant proposer une autre réalité. Que fait G. Clément à part nous proposer un inventaire et une taxinomie des effets produits par diverses circonstances de l'activité de l'homme au contact des milieux dans lesquels il vit ? Le regard porté est-il suffisant pour indiquer un mouvement d'art, c'est-à-dire le lieu où se produit l'augmentation de l'objet d'une intention qui le transforme pour le rendre accessible comme indice d'une volonté de dire quelque chose d'autre que ce que sa matérialité dit elle-même : cet « à-propos-de » dont parlait A. Danto plus haut ? Cet art sans artifice, donc sans présent, n'existe que par le double de l'objet créé par G. Clément, reflétant simplement l'absence de prise sur une réalité abolie. Objets orphelins, malgré le regroupement en classes, ces œuvres qui « *s'offrent seules* » ne le sont que parce qu'elles ont été extraites du monde quotidien. Soit G. Clément est un artiste – de fait le livre est signé – et les représentations des objets sont des œuvres, soit il ne l'est pas et ces objets sont un catalogue d'événements éphémères qui n'ont rien à voir avec l'art. C'est le concept d'œuvre sans signature que développe l'auteur pour retrouver la nature à l'œuvre dans le « jardin en mouvement » qui est alors en cause.

Sans artifice assumé, sans présent où désigner la présence de l'individu qui seul peut vivre son immédiateté, les représentations qui découlent de l'expérience ne peuvent pas exister. Reprenons ici la position de Clément Rosset déjà cité en ouverture de ce travail (cf. p. 26).

*Privée d'immédiateté, la réalité humaine est, tout naturellement, également privée de présent *. Ce qui signifie que l'homme est privé de réalité tout court, si l'on en croit là-dessus les stoïciens, dont un des points forts fut d'affirmer que la réalité se conjugait au seul présent. Mais le présent serait par trop inquiétant s'il n'était qu'immédiat et premier : il n'est abordable que par le biais de la re-présentation, selon donc une structure itérative qui l'assimile à un passé ou à un futur à la faveur d'un léger décalage qui en érode l'insoutenable vigueur et n'en*

permet l'assimilation que sous les espèces d'un double plus digeste que l'original dans sa crudité première. ²⁰⁶

Voilà donc le trajet de l'artifice bouclé. Sans lui pas de présent et donc pas de réalité, pas d'expérience donc pas de re-présentation, pas d'art et pas de nature artialisée. L'enchaînement inéluctable des moments dans le réseau constitué par la vie de chacun ne permet jamais d'aborder la question de l'artifice ou de la naturalité par un seul côté. Chaque moment est inscrit dans une double dépendance et le confort de l'ordre rationnel et du temps linéaire, ce temps horizontal qui s'écoule et s'oppose au temps vertical qui s'élève comme les distingue G. Bachelard ²⁰⁷, pour laisser opérer la poésie : cette « *métaphysique instantanée* » ; ce confort disparaît.

4.7 L'ABSTRACTION DE L'ESPACE : LE JARDIN-OBJET.

Au-delà de l'utilisation de la série comme système de composition du jardin, sans non plus entrer dans le discours naturaliste, une autre manière, cette fois pittoresque au sens propre puisque c'est le plan dans sa nature picturale qui donnera ses qualités à l'espace, peut être étudiée.

On se souvient du formalisme qui tend à apparaître autour de la nécessité de la lisibilité du plan. Poussé au bout de sa propre logique, ce mouvement trouve une saturation abstraite de l'espace. En effet, chaque partie du plan, pour être lisible, doit être distincte des autres. C'est à dire qu'en chaque lieu supposé de l'espace concret un signe doit être produit sur le plan qui désigne son occupation par un objet que l'on puisse légèrer sur la représentation. La géométrie est ici d'un grand secours puisque, que ce soit en planimétrie ou en altimétrie, des signes devront signifier les orientations des tensions des lieux les uns par rapport aux autres, les dispositifs qui organisent les différences de niveaux, etc., pour donner à l'ensemble l'allure d'une composition. Si l'on ne peut pas nier que la géométrie du plan représente ou même parfois produise des effets spatiaux, c'est le rapport de cette géométrie rapportée ou induite par l'existant avec des intentions qui anticipent sur l'expérience supposée du

²⁰⁶ Clément Rosset, *Le réel et son double : essai sur l'illusion*, Paris, Gallimard. 1984 pour la nouvelle édition revue et augmentée. p. 63. Les mots suivis de * sont soulignés par l'auteur.

²⁰⁷ Gaston Bachelard, *Métaphysique et poésie in L'intuition...*, Op. Cit. p. 106 sqq.

Cette position à propos de l'expérience esthétique qui laisse une large place à l'« imagination imaginante » qui forme non pas des « images que la perception rendrait conformes à la réalité » mais qui donne la « faculté de déformer les images, de nous libérer de nos premières images pour en produire de nouvelles qui « dépassent et chantent la réalité » est développée par Michel Ribon in *Parcours initiatiques de la nature à l'art*, Paris, éditions Kimé, 1999. Le chapitre III, p. 103 sqq. est consacré à l'idée de nature et à l'esthétique du paysage.

visiteur qui doit conduire son utilisation et non pas la production d'un espace déduit de la composition. Lorsque la géométrie devient le support principal de cette composition l'espace produit tend à niveler l'existant. Par exemple le discours d'Allain Provost sur la géométrie perpendiculaire au fleuve qui induit les grands espaces ouverts parisiens empêche le parc Citroën de devenir autre chose qu'un grand rectangle ouvert.²⁰⁸ Lorsque le déterminisme est aussi lourd et sans pondération, le résultat ne peut être que le reflet primaire des conditions qui le produisent. Aucune superposition d'intention n'est possible.

Deux exemples seront développés ici. La Place de la Bourse et le square René et Madeleine Caille tout deux situés à Lyon. Le premier pose exactement la question de la relation de la création jardinée à un lieu antérieurement constitué, ainsi que celle de la manière dont on peut le réinvestir lorsqu'il est bouleversé. Le second exemple montera comment, à partir d'une formalisation assez analogue, simplement en étant plus attentifs à un existant et en imaginant des usages multiples de l'espace, les concepteurs produiront réellement un espace de jardin.

4.7.1 PLACE DE LA BOURSE À LYON.

La place de la Bourse à Lyon, réaménagée par Alexandre Chemetoff, est une illustration de la prégnance du plan et peut-être de cette peur du vide qui caractérise nos villes. Un hygiénisme implicite est souvent présent dans le remplissage des vides de la ville. Il ne s'agit plus du nettoyage de l'espace, encore que le mot « curetage » soit encore parfois employé à propos des opérations de transformation urbaine et qu'il y a quelques années un ministre ait voulu « nettoyer au karcher » des quartiers de banlieue, mais, ce qui revient à peu près au même, il est question de la composition en un rythme formel qui ne laisse aucune chance à la complexité, au mélange, au creux et à l'ombre. Lorsque cette volonté de lisibilité ne s'empare pas des modes de composition de l'espace c'est alors le pittoresque qui prend le relais en le saturant. Dans le cas de la place de la Bourse la composition du plan se veut sans doute abstraite et systématique comme une peinture de Mondrian ou de F. Stella : ordonnée par un système. Elle est constituée d'une suite de lignes parallèles occupées par des végétaux en pots ou en massifs qui remplissent la place et qui se superposent à des lignes dessinées au sol par des matériaux différents et des calepinages variés. (Fig. 4.36 a et b) Cet espace était déjà

²⁰⁸ Allain Provost in La feuille du paysage, Paris, Fédération Française du Paysage, 1991. N° 10 Juin 1991. p. 2.

pourtant constitué. Ses limites étaient précisément définies puisque l'ouverture du tissu urbain est bordée sur toutes ses faces par des façades régulières. La forme de l'espace elle-même était donnée par la régularité du rectangle. L'intervention du paysagiste ici vient en redondance dans cette forme.

Le jeu des bandes parallèles a été inauguré, dans l'aménagement des espaces extérieurs, par Rem Koolhaas dans sa proposition pour le parc de la Villette en 1982. Ces « *bandes programmatiques* » voulaient mettre en œuvre le contraste entre un territoire constitué et des usages nouveaux qui venaient s'y ajouter à la faveur d'un réaménagement. Depuis, ce système a fait florès tant il est commode pour installer une trame unificatrice qui peut même absorber des irrégularités du territoire et formaliser la mise en ordre du lieu en « gérant » les contraintes de tous ordres. Si l'échelle de La Villette et l'ampleur du programme pouvaient éventuellement justifier cette proposition, il semble en revanche que cette forme résultante ne soit pas adaptée à la situation de la place de la Bourse. En effet, si le plan offre l'apparence de la douce harmonie d'un espace réglé aux fines irrégularités qui permettent sa fréquentation dans un libre parcours, la réalité est toute autre. Arrivant par un petit côté du rectangle, le visiteur est aspiré dans une ligne qui le conduit directement au centre de la composition face aux emmarchements du bâtiment de la bourse du commerce. (Fig. 4.37) Cherchant à poursuivre son chemin il est très vite ramené sur un bord du rectangle, tant l'espace central paraît homogène depuis le niveau du sol et tant l'orientation de l'espace est si prégnante qu'elle annihile toute possibilité d'invention du parcours.

De nombreuses autres réalisations voient le jour dans une approche formelle semblable. La répétition de ces formes importées renforce le sentiment de l'abstraction de l'espace que je tente de décrire ici et qui fait que l'on peut parler d'un nouveau formalisme. On se souviendra que Robert Smithson, analysant le passage d'un sens du pittoresque chez Cézanne à un formalisme d'atelier, puis à un réductionnisme du cubisme, constatait que ces formalisations menaient :

[...] tout droit aux notions insipides d'aujourd'hui de « planéité » et « d'abstraction lyrique », [il] dénoncera la tendance à la réduction des arbres à des cônes et verra l'aboutissement de cette logique dans « la représentation de bandes. ²⁰⁹

209 Robert Smithson, *Frédéric Law Olmsted et le paysage dialectique*. in R Smithson Op. Cit. p. 212. L'auteur faisait sans doute référence aux « stripe paintings » de Franck Stella.

C'est la deuxième fois que l'application d'un système pictural imaginé pour un travail en deux dimensions appliqué au domaine de l'aménagement extérieur me permet d'ouvrir un champ critique entre le domaine de l'art et celui de l'art des jardins ou du paysage. Le système « point-ligne-plan » de Kandinsky a littéralement induit le parc de La Villette (celui réalisé de Bernard Tschumi), et les bandes de F. Stella trouvent un écho spatial dans le travail de Rem Koolhaas et de ses épigones formalistes. Il y a peut-être là un indice de quelque chose qui mériterait d'être développé et que l'on pourrait, pour l'instant, résumer en disant que la transposition d'un domaine à l'autre ne peut certainement pas être aussi littérale. Restant toujours dans un système de composition en plan issu du monde pictural, le passage à l'espace concret et à ses multiples dimensions imposerait que la forme ne soit pas aussi liée au système de composition pour permettre des perturbations du procédé afin d'en faire des espaces. Les passerelles que l'on tente d'établir sont bien entendu des volontés intéressantes en ce qu'elles permettent de tester la validité d'hypothèses sur l'espace. Mais lorsque le passage s'effectue sans transposition, c'est le plus souvent un nouveau formalisme qui apparaît.

Place de la Bourse à Lyon, considérons maintenant les représentations qui sont données de cet espace.

Dans une publication d'Hubert Tonka ²¹⁰, le texte de présentation ne parle pas du lieu. Il décrit le travail d'Alexandre Chemetoff, dans une vision romantique des processus vitaux de la nature qu'il tente de concilier de façon analogique avec le travail de l'aménagement de la ville, comme un délicat accord entre l'intelligence et l'art.

Ce qui pourtant est flagrant, c'est le contraste entre ce discours et les illustrations. Le texte appelle la sensualité, la finesse de perception de l'évolution du jardin, la justesse du travail formel dans « *l'habile conjonction d'une surface doucement irrégulière et le carroyage, le souple perturbant une rectitude.* » (Tonka p. 14). Sur la page de texte, le plan dessiné apparaît, dans son homogène régularité, comme un document utile à la compréhension de la composition, tandis que sur la page de droite, c'est une photo qui est montrée, mais prise d'un toit voisin et qui ne fait que dire à nouveau le plan (Fig. 4.38). Tout se passe comme si cet espace était

²¹⁰ Hubert Tonka. La ville plaisir ou le plaisir de la ville dans l'aménagement urbain. Angers. École régionale des beaux-arts d'Angers et Sens & Tonka éditeurs. 1995. p. 14 et 15.

infréquentable ou comme si son usage n'était pas montrable autrement que d'un point de vue unique situé hors d'atteinte de l'expérience ordinaire.

Outre la redondance des deux illustrations, la question plus importante qui se pose est celle de la relation du visiteur à cet espace. Comment se fait-il que là encore – le même phénomène se produisait déjà à La Villette dans le jardin de bambous – le visiteur ne puisse pas inventer son parcours dans le jardin ? On peut remarquer que dans les deux cas les végétaux choisis sont pour la plupart persistants et que beaucoup de ceux de Lyon sont taillés. Comment dès lors le visiteur peut-il comprendre la problématique de l'évolution et de la patience du jardinier face à son œuvre, énoncée par H. Tonka, puisque cet espace est désormais invariable en dehors de quelques floraisons ? Les végétaux, qui sont l'élément dont le jardinier se sert pour montrer la variation saisonnière, deviennent des quasi-objets. Les bambous de La Villette avaient déjà cette caractéristique.

L'eau est également un élément naturel qui peut participer à l'inscription du jardin en un lieu, ou donner un sens à un parcours, ou révéler une pente, etc. ; en bref, participer de la composition du jardin. Sur la place de la Bourse deux petites fontaines ponctuent les extrémités de la place. Une première se présente comme un surgissement du sol, ce qui pouvait redonner à celui-ci un peu de vraisemblance puisque la place est installée, au moins pour partie, sur une dalle de parking souterrain. Mais l'écoulement de l'eau en un parcours singulièrement court se termine dans une grille avaloir située à l'extrémité d'un caniveau, comme une vulgaire eau sale que l'on fait disparaître dans les réseaux enfouis de la ville. Quelle signification cette eau a-t-elle dans le jardin et quel sens cette fontaine donne-t-elle au jardin dans la ville ? (Fig. 4.39)

La seconde fontaine est, quant à elle, une vraie belle pierre qui fait sourdre doucement l'eau qui s'étale ensuite en un beau miroir qui reflète le ciel. Pourquoi cette fontaine ne suffisait-elle pas ? (Fig. 4.40)

Tout cet ordre, cette régularité, cette volonté de rendre l'espace immobile, la répétition des vues en plan dans les publications ; tout cela concourt à faire de cet espace un lieu abstrait, saturé par les objets, qui appauvrit les expériences possibles pour le visiteur.

4.7.2 LE SQUARE RENÉ ET MADELEINE CAILLE À LYON.

Le deuxième exemple est assez proche dans sa formalisation.

Également situé à Lyon. Il s'agit du square R. et M. Caille créé en 1992 par Michel Desvigne dans le quartier des États-Unis et qui est un cas limite par rapport à ma question sur le jardin-objet. L'espace se présente un peu dans la même situation que la place de la Bourse. Il s'agit d'un grand rectangle, mais cette fois ouvert par un de ses petits côtés, sur une large avenue. Les trois autres côtés sont bordés par des voies plus petites et des façades ou des pignons d'immeubles d'habitation. De grands platanes occupaient un grand côté du rectangle disponible.

L'espace central a là encore été découpé en bandes parallèles. Mais cette fois un contraste a été organisé entre la périphérie du jardin et le centre. Sous les grands platanes une épaisseur végétale a été constituée pour isoler de micro-espaces de la rue. Ainsi, adossés à un plein, à l'ombre des grands arbres, les parents peuvent voir et surveiller les activités des enfants qui jouent au centre.

C'est bien un jardin de proximité qui a été construit ici et l'équilibre entre pleins et vides est mieux assuré que sur la place de la Bourse. L'appropriation en est plus facilement possible et des usages variés peuvent s'y développer. (Fig. 4.41 a et b)

Pour incarner la présence des héros de la Résistance qui ont donné leur nom au square, la classique solution d'une dalle commémorative a été choisie. Elle est ici, moins classiquement, encastrée dans le sol et participe de la conformation de l'espace en constituant une des bandes parallèles. Longue et orientée vers le côté ouvert du vide central, on y trouve des textes de Jean Ferrat, Jean Moulin, Winston Churchill, Aragon, Paul Éluard, Estienne d'Orves, André Malraux, Charles de Gaulle et Joseph Kessel et se termine par un hommage aux deux héros. La dalle inscrit le jardin dans l'histoire régionale tout en reprenant la direction principale des bandes de la composition.

Si le jardin prend une forme identifiable et qu'il propose réellement des usages adéquats à sa situation, on peut cependant poser quelques questions quant aux représentations qui sont données de cet espace.

Le plus souvent, les photos qui sont montrées de ce jardin sont des vues en plan ou au moins en plongée, ou encore, et c'est une autre manière efficace de réduire l'espace à deux dimensions, des vues prises au téléobjectif qui écrasent les plans les uns sur les autres. Le travail des concepteurs n'est pas en cause, il s'agit plutôt de la volonté de notre système de communication qui ne veut offrir que de belles images bien re-

dressées, comme un animal obéissant. La concession à une forme de pittoresque particulièrement efficace qui consiste à écraser l'image sur elle-même est ici assez évidente et le miroir de l'espace qui nous est tendu par la représentation ne reflète que la convention de notre époque qui ne supporterait que des espaces-objets.

4.7.3 LE DISCOURS QUI PORTE LA FORME DES JARDINS

Quelles questions sont posées par ces réalisations ou par les représentations qu'on en donne ?

Cette partie sera illustrée par les prises de position de Michel Desvigne et Christine Dalnoky à propos de l'élaboration des « *Jardins élémentaires* ». ²¹¹

4.7.3.1 *Le jardin : caractère de l'œuvre*

La première question qui vient à l'esprit est celle de l'abstraction du plan qui induit une abstraction de l'espace par une rupture brutale entre un existant et un projet, une coupure dans la continuité temporelle de l'espace, on l'a vu. Mais on peut aller plus loin. Faisant le constat (peut-être un peu dépassé aujourd'hui) que le jardin est un sujet tabou chez les paysagistes et qu'il est le plus souvent relégué dans le mièvre et le décoratif (ce qui en revanche est toujours assez vérifiable), Michel Desvigne et Christine Dalnoky font une véritable profession de foi artistique.

Une grande défiance entoure donc ce sujet. Pourtant nous avons la conviction que les jardins ont été et peuvent être une discipline artistique autonome.

Leur absence explicite de fonction – un jardin ne sert à rien – et leurs dimensions maîtrisées, les désignent comme œuvre à finalité esthétique. ²¹²

Les deux critères choisis semblent un peu réducteurs pour définir une œuvre d'art et de là, la position d'artiste autonome du paysagiste peut facilement être remise en cause. On connaît de nombreux objets ayant une fonction et qui ont acquis par la suite un statut d'œuvre d'art : c'est le cas de

²¹¹ Ce travail est plus généralement attribué à Michel Desvigne seul, mais, dans un article qui sera largement cité, il apparaît sous la signature des deux paysagistes.

²¹² Christine Dalnoky et Michel Desvigne. *Jardins, lieux d'expérimentation et prototypes* in *Les échelles du paysage* : Paysages et espaces urbains. Rennes, Presses Universitaires de Rennes. 1993. p. 75.

beaucoup de monuments d'architecture, mais aussi de boîtes de soupe, de pneus, d'urinoir, etc. ; et inversement, des œuvres sont devenues des objets quotidiens en prenant une fonction : c'est le cas par exemple de certaines créations contemporaines de Pierre Alechinsky ou de Pol Bury qui sont devenues des montres pour la marque Swatch, ou des miniatures de sculptures de l'artiste taiwanais Ju Ming qui ont été redessinées pour devenir des porte-clés.²¹³ De plus, une bonne partie du *design* contemporain cherche cette alliance de l'objet et de l'œuvre (Voir par exemple les productions présentées chaque année à Londres depuis 1995 par le salon *100 % Design*). À la limite de cette argumentation, du côté des arts reconnus comme tels, on trouve Jean Dubuffet qui ne voulait pas faire de distinction entre le peintre-artiste et le peintre en bâtiment, et qui a produit quantité d'œuvres qui sont devenues des objets à fonction décorative au moins, mais dont certaines pourraient être habitées. Le débat pourrait être élargi et les grandes sculptures d'A. Calder ou celles de Niki de Saint Phalle prennent, dès qu'elles sont installées dans un contexte urbain ou jardiné, une allure d'œuvre subvertie par le quotidien. Le critère de la fonctionnalité de l'objet pour le distinguer de l'œuvre d'art semble ne pas être valide ou au moins suffisant.

[...] Les produits de la vie quotidienne venaient à la rencontre de ce qui pouvait les sortir de leur prison séculaire et les changer eux-mêmes. Le beau ne refusait plus de descendre dans la rue, d'habiter les maisons et de se glisser dans le plus commun, ne serait-ce que pour briser les ségrégations élitistes d'hier.

Ces deux mouvements se recourent : l'un est voué à l'exaltation quasi-religieuse de l'objet dans sa plénitude tridimensionnelle inépuisable, l'autre sort le quelconque de son enfermement fonctionnaliste (le design).²¹⁴

Cette transformation, ce double déplacement de l'art vers l'objet quotidien et inversement n'a pas fait complètement perdre leur statut d'œuvre aux objets qui étaient reconnus comme tels, mais a introduit une impureté qui dénie au critère de la fonction la valeur distinctive qui lui est accordée par M. Desvigne et Ch. Dalnoky.

²¹³ Il faut noter que lors de ce passage de l'art au quotidien, un travail supplémentaire est fait sur l'œuvre pour qu'elle accède à la fonction : mise en forme particulière, simplification, changement de matière, etc. Elle redevient alors un autre objet dans ces opérations, une autre œuvre qui garde la trace de l'œuvre originale.

²¹⁴ François Dagognet, *Pour l'art d'aujourd'hui : de l'objet de l'art à l'art de l'objet*, Paris, Dis-Voir, 1992. p. 75.

Quant à la « *dimension maîtrisée* » de l'objet qui lui conférerait son aura d'œuvre, en opposition sans doute à un infini non contrôlable, la limite entre ce qui est maîtrisé et ce qui ne l'est pas est tellement difficile à établir que le critère est là encore sans valeur distinctive. La dimension de l'objet peut sans doute devenir un critère d'identification de l'œuvre, mais elle doit être mise dans un rapport dialectique avec ce que l'objet montre. Le gigantisme est une voie que le Pop-Art a exploré. (Fig. 4.42)

Un hamburger de deux mètres de haut et autant de large, ou encore un morceau de gâteau d'une dimension telle qu'il dépasse les bâtiments. [...] Rappelons qu'aux États-Unis un plasticien eut besoin de plusieurs hélicoptères : deux d'entre eux servaient à tendre une toile, alors que l'artiste-aérographe, juché sur une sorte de plate-forme, lançait sur le support placé devant lui des flots de peinture acrylique !²¹⁵

F. Dagognet nous indique encore une autre manière de rendre gigantesque un objet et donc de faire dépasser ses dimensions objectives, maîtrisées, par ses dimensions imaginées.

Rosenquist s'en tient à des toiles de proportions classiques mais sur lesquelles il ne peint qu'un détail assez minime : un col de chemise, un doigt, un gilet... laissant au spectateur le soin de pratiquer lui-même l'intégration globale et de retrouver, grâce à ce subtil découpage, l'immensité seulement suggérée.²¹⁶

Enfin, comment un paysagiste qui revendique un art des jardins comme discipline artistique autonome peut-il revendiquer autant d'influences extérieures à l'art des jardins que celles qui sont citées par G. A. Tiberghien ?

²¹⁵ Ibid. p. 80.

²¹⁶ Ibid. p. 80 et 81. Le travail de C. Oldenburg prend parfois cette allure, celui aussi de Peter Stämpfli qui présente par exemple en 1985, une empreinte de pneu de 30 x 3 m moulée en polyester, posée dans une pelouse. La peinture de Gerhard Richter, parfois, elle aussi, cherche cette évocation du gigantesque par le détail agrandi par exemple dans une image de la trace du pinceau qui devient une toile. Trait (sur rouge) – Strich (auf Rot), 190 x 2000 cm. École professionnelle, Soest.

Et bien sûr, on pensera à E. Kant (cf. supra chapitre II) qui nous indique comment l'imagination supplée au manque de possibilité de saisie du réel par la compréhension ou à Jean-Claude Lebensztejn qui nous permet de comprendre la vigueur et l'indétermination du « style d'esquisse », ou encore à C. Lévy-Strauss qui décrit le mécanisme de la miniaturisation comme une copie qui échappe à la simple réduction ; les trois auteurs nous ayant permis d'accéder à la caractérisation du sublime.

Sa démarche [celle de M. Desvigne] est plutôt celle d'un jardinier archaïque mais nourri de Sol Le Witt, d'Arte Povera et de land-art et son travail manifeste le même respect pour la nature que celui de l'artisan de la Grèce antique, ou plus exactement, de l'homme de la techné, qui n'intervient jamais qu'aux moments où la nature se laisse prendre. ²¹⁷

Le type de travail que développe M. Desvigne pour les « Jardins élémentaires » s'apparente en effet aux démarches de ces artistes.

Afin de mieux comprendre le travail de Michel Desvigne, il est nécessaire de le mettre en parallèle avec certains courants de l'art contemporain. C'est vers la sculpture plutôt que vers l'architecture qu'il faut d'abord se tourner. Pour un architecte, en effet, un jardin est toujours intégré dans un espace urbain, doit, en tout cas, être pensé à partir de lui. Or ces jardins-ci sont conçus pour être construits loin de tout habitat et non pour « paysager » un terrain vague aux abords d'une banlieue. [...] la perte du site – les sculptures ne sont plus destinées à occuper tel lieu plutôt que tel autre – est, de quelque manière qu'on l'analyse, une caractéristique fondamentale de la sculpture moderne [...] ²¹⁸

Le glissement du jardin à la sculpture permet cette identification d'une caractéristique contemporaine de l'art. Mais, le jardin est-il assimilable à une sculpture : un objet, et, d'un autre point de vue, la sculpture est-elle toujours un objet ou passe-t-elle parfois du côté du processus ? Comment, aujourd'hui, envisager des jardins qui ne pourraient pas s'insérer dans le monde social, et qui devraient nécessairement s'éloigner de tout habitat ? Délocalisés, fonctionnant à partir de situations type extraites de « *photosatellite* », ces travaux, même lorsqu'ils aboutissent à des maquettes, sont de l'ordre de la cartographie. Toutes les représentations de ces jardins sont des plans, les photos des maquettes ne montrent également que des vues géométrales dont le relief est donné par la pure convention académique de la lumière rasante qui vient du haut à gauche ou au centre. (Fig. 4.43)

Quel que soit le discours qui viendra les soutenir, il manquera à ces espaces une articulation à une dimension tactile et à un nom pour qu'ils puissent devenir des jardins.

²¹⁷ Michel Desvigne. *Jardins élémentaires*. Texte de Gilles A. Tiberghien. Rome. edizioni Carte Segrete. 1988. p. 16.

²¹⁸ Ibid. p. 29.

Dans les années qui vont suivre ce travail et cette publication, les réalisations de M. Desvigne montreront au contraire comment une attention particulière aux sites sur lesquels il doit intervenir produira des espaces contextualisés, articulés à des lieux déjà constitués, à des territoires habités, à des processus socio-politiques à l'œuvre. Les « *jardins élémentaires* » apparaissent alors comme un laboratoire qui a permis à l'auteur de s'échapper du mimétisme naturaliste mais en en faisant un implicite du travail du paysagiste. L'art des jardins et de la composition urbaine n'est alors pas devenu cette discipline autonome de l'esthétique contemporaine que M. Desvigne revendique dans cette origine de son travail, mais a plutôt produit des formes qui voulaient renouveler la possibilité de l'identification des processus naturels dans des productions savantes et référencées. C'est ainsi qu'il comprend F. Law Olmsted (1922 1903) et ses Parkways comme un ancrage géographique qui fonde l'action urbaine et métropolitaine en particulier, et qu'il pense des échelles spatiales et temporelles simultanément. Cette double pensée produit alors une attention pour le processus et ses projets deviennent des enchaînements, des imbrications, qui acceptent les transformations successives et donc l'inachèvement. Le paysage, dans ces stratégies, devient à la fois une idée, une représentation et un somme d'outils que l'on peut mobiliser pour produire des « *géographies amplifiées* » comme celle qu'il veut développer sur le plateau de Saclay. ²¹⁹

Poursuivons néanmoins à propos de la compréhension de cette relation complexe du jardin à l'œuvre et de l'œuvre, par retour, à l'espace.

4.7.3.2 L'œuvre et « l'espace propre ».

Ces deux notions permettent un développement à partir du même exemple des « *jardins élémentaires* ». Sur la tactilité et l'œuvre. Il va de soi que dans des productions comme les « *jardins élémentaires* » elle est virtuelle puisque l'espace n'existe pas et qu'il n'est que représenté. Néanmoins, on peut poursuivre la suite des absences de ces espaces. G. A. Tiberghien note, sur les thèmes du labyrinthe et de l'observatoire, une fois d'une façon générale à propos des artistes du *land art* en empruntant à Jean-Marc

²¹⁹ Pour une description complète du travail de M. Desvigne et des relations qu'il construit entre l'art, le jardin, l'espace public, la contextualisation, ..., on verra :

Michel Desvigne, Nature intermédiaire, les paysages de Michel Desvigne, Bâle, Boston, Berlin, Birkhäuser. 2009.

Sous la direction de Ariella Masbounji, Le paysage en préalable, Michel Desvigne Grand Prix de l'Urbanisme 2001. Paris, éditions Parenthèse et DGALN. 2011.

Poinsot ²²⁰, et une seconde directement en appliquant sa remarque au travail de M. Desvigne et Ch. Dalnoky, que :

[...] seul le premier d'entre eux [le labyrinthe] constitue ici un motif important, non en ce qu'il aurait une fin purement décorative mais par la synthèse plastique et fonctionnelle qu'il réalise, permettant au moyen d'écoulements, glissements, et translations la création de formes alluvionnaires ou de cartographies marines. [...] Alors, la figure du labyrinthe, ici, s'approfondit. Elle n'est plus un motif ; elle devient détermination essentielle. Ces « jardins élémentaires » sont des labyrinthes parce qu'on ne peut les saisir d'aucun point de l'espace, chacun d'entre eux étant, si peu que ce soit, déplacé à chaque instant, confondus avec un autre.[...] Le jardin, espace a-centré, sans axe, sans point de vue privilégié est ce labyrinthe dans lequel la perte est toujours une trouvaille : d'autres lieux, d'autres point de vue, d'autres jardins. ²²¹

Ce qui est simplement noté dans *land art*, mais qui n'est pas repris à propos des jardins élémentaires, c'est la complémentarité des deux motifs. Le labyrinthe semble bien être une forme, dont l'origine est trouble, mais qui s'associe toujours à une position qui le rend lisible, ainsi qu'à un mouvement (cf. chapitre II sur le panorama, le labyrinthe et le belvédère). Dans les jeux de jardin, la forme est dominée en son centre ou d'un point qui lui est extérieur pour que le visiteur puisse la comprendre. C'est le premier niveau. Dans le bosquet du « Labyrinthe » à Versailles, où le labyrinthe était un espace didactique destiné à l'apprentissage par le dauphin des fables d'Ésope, c'est la connaissance qui tenait lieu d'observatoire qui faisait sens. (on peut noter au passage que cette connaissance était appliquée à une expérience, à un jeu de la mémoire que les fontaines du bosquet constituaient.) Dans les cathédrales gothiques, le labyrinthe dessiné au sol était destiné, par métaphore, à illustrer, dans une représentation d'échelle humaine, le chemin du salut dans sa complexité. Le centre, le belvédère, devenait la foi elle-même qui illumine le chemin de la Jérusalem céleste. Cette relation du belvédère au labyrinthe est souvent sous-entendue sans être jamais prise comme objet en elle-même. Elle est à peine suggérée dans l'introduction du livre de P. Conty quand il fait part de l'origine de son intérêt pour le labyrinthe dans une expérience que lui-même a vécue.

²²⁰ Gilles A. Tiberghien, *Land-Art...* Op. Cit. p. 153.

²²¹ Michel Desvigne, *Jardins élémentaires...* Op. Cit. p. 33 et 39.

Quatre paysages différents entourant le labyrinthe se répondaient et se mélangeaient, si bien qu'un petit sentier menant à une chapelle semblait surgir d'un lent maelström et s'élever en indiquant la direction d'un souhait inconnu. Dans ce mouvement le temps semblait s'arrêter, une face cachée semblait se décoller du territoire révélant la signification essentielle de l'île entière. ²²²

Dans le chapitre consacré au temps, deux fois l'auteur introduit une dimension verticale et notamment lorsqu'il fait référence au monde du dessous avec Hadès ou lorsqu'il dit :

*[...] il [le centre du labyrinthe] est parfois signalé par une tour qui joue le rôle d'un mirador ou, si le parcours du labyrinthe est comparé au mouvement d'un barattement, ce sera l'endroit où se concentrera le soma *. Si on identifie le centre auquel aboutit le corridor du labyrinthe à un atome hors du temps et de l'espace on comprend pourquoi il offre un point de vue privilégié. Ce point n'est pas seulement un sommet d'où l'on découvre un panorama complet, mais celui d'une vue infinie sur l'éternité et le tout – une vue venant d'ailleurs puisque le point est situé hors de l'espace. Si le centre du monde est décrit par les mythes comme étant partout et nulle part, c'est qu'il est situé hors de l'espace et du temps conventionnels, dans une autre dimension.* ²²³

Sans développer plus avant un thème qui m'éloigne, on peut constater simplement que le modèle du labyrinthe est double – le parcours est suivi de l'élévation qui permet d'échapper à l'ordre ordinaire du monde pour regarder celui-ci d'un point de vue autre – et qu'une dimension ne va pas sans l'autre. Si l'on considère « *les jardins élémentaires* », le labyrinthe, exprimé au premier degré par le parcours de l'eau, ne pourrait prendre son sens que dans une relation à un lieu, ou dans la trouvaille dont parle G. A. Tiberghien. Mais que peut-être cette re-trouvaille ? Il le dit. « *D'autres lieux, d'autres point de vue, d'autres jardins* ». Mais bien sûr, jamais ils ne sont

²²² Patrick Conty, *L'esprit du labyrinthe*, Paris Albin Michel, 1996. Coll. Question de. p. 8.

²²³ Ibid. p. 171.

On se souviendra aussi des images et de la construction labyrinthique de *2001 l'odyssée de l'espace* par Arthur C. Clarke et Stanley Kubrick, œuvre dans laquelle le survivant de l'expédition se retrouve, au bout d'une quête de l'origine, en un lieu et en un temps qui le met dans la situation de comprendre l'ensemble des événements qui se sont produits, mais aussi dans un isolement qui l'empêche de communiquer. Seul, il est devenu lui-même le belvédère, la connaissance lui est donnée par son retrait du monde. Dans *Shining*, du même cinéaste, le labyrinthe temporel qui oblige les événements à se répéter est illustré par le vrai labyrinthe du jardin, mais aussi par celui du dessin de la moquette du couloir, et le belvédère est la clé que nous donne l'auteur à la fin du film, mais qui du même coup nous exclue du monde momentanément de la fiction pour nous ramener vers nous. D'où l'aspect terrifiant du film qui tient plus à cette découverte qu'aux effets au premier degré de ce qui est montré.

explicités puisque le jardin élémentaire est, par définition, fermé en lui-même, autocentré dans un parcours imaginaire sans fin. C'est dire que le jardin devient un objet aux seules dimensions de sa représentation et qu'au parcours imaginaire ne peut pas se substituer un parcours réel puisque le passage des échelles, l'« *embrayage* » sur une réalité et la constitution d'un « *espace propre* » ne se font pas.²²⁴ La notion « *d'espace propre* » de B. Lassus permet de comprendre la relation du jardin à ces deux échelles : infini inatteignable et accessibilité par les sens, qui doivent être simultanées.

C'est donc également l'observatoire qui fait défaut, cette position hors de l'espace de la maquette et hors du temps de l'acte de l'artiste, qui permet l'articulation à une réalité.

À propos du nom du jardin, il faut constater que les appellations données à ces travaux sont assez symptomatiques. « *Jardin de torrent* », « *Jardin de littoral* » ou « *Jardin de dunes* » ne pourront jamais être, au mieux, que des taxons et non des lieux. Cette dichotomie instaurée par le nom générique confirme l'entreprise d'abstraction de l'espace d'où procèdent ces jardins qui n'en sont pas.

Plus loin, les auteurs critiquent avec ironie les motifs pittoresques qui perdurent dans les jardins contemporains :

La nature est nécessairement sinueuse, l'eau s'écoule toujours en cascades et la terre se gonfle en collines dérisoires.

*Or ces archétypes ne se réfèrent qu'à eux-mêmes. Ils n'évoquent en rien la nature, et leurs modèles pittoresques datent. Cette auto-référence conduit à une perte de sens.*²²⁵

La contradiction est assez évidente. Si le paysagiste revendique un art autonome, qui ne se réfère qu'à sa propre tradition, il doit intégrer ces modèles désuets du pittoresque issus des siècles passés, mais il doit surtout ne pas considérer que l'auto-référence induit la perte de sens, puisqu'alors ses propres productions n'auraient aucune chance d'avoir un sens quelconque. Ou bien l'art du jardin est autonome et il assume sa propre histoire en continuant une tradition qui est la sienne, quitte à la bouleverser, mais il ne peut pas être question d'un simple refus, ou bien, et c'est beaucoup plus vraisemblable quoique moins valorisant, il est un art

²²⁴ Embrayage et espace propre sont des notions respectivement issues des travaux de Philippe Boudon et de B. Lassus qui ont déjà été explicitées et utilisées plus haut.

²²⁵ Christine Dalnoky et Michel Desvigne. *Jardins...* Op. Cit. p. 75.

impur et il doit composer avec d'autres disciplines et avec des groupes sociaux sur lesquels le paysagiste n'a que peu de prise malgré les très souvent illusoires démarches participatives, quand elle ne sont pas simple démagogie.

Nous ne voulons pas imiter la nature. Nous sommes fascinés par certains sites dont les bouleversements constants et spectaculaires interdisent la cartographie : les lagunes, les deltas, les dunes, les rivages, les ravins. La beauté de ces paysages est d'ordre mathématique : la forme est l'expression directe d'une loi. Une dune est belle parce qu'elle est intimement liée aux lois de la thermodynamique, de la turbulence de l'air et du vent. Les tentatives de reproduction de ces formes sont inévitablement réductrices : immobilisées, privées de leurs mécanismes, elles ne se réfèrent plus qu'à l'abstraction pure et meurent. ²²⁶

Résolument du côté de la maîtrise même de l'aléatoire par l'action humaine qui s'oppose au hasard de la matière, M. Desvigne et Ch. Dalnoky ne semblent pas penser que la dune peut être belle parce qu'elle a été chantée ou peinte (cas général, culturel, de la représentation), ou qu'elle peut l'être parce que je dis, en ce moment précis de la découverte du monde qui précède son annexion dans l'œuvre, qu'elle est belle (cas particulier de la saisie du monde, de l'expérience du sujet). En quoi pourtant la beauté mathématique, que l'on peut comprendre, serait-elle un modèle moins désuet qu'une peinture ? Notre époque de techno-sciences ne peut-elle valoriser que des attitudes qui tentent l'explicitation complète du monde ? La validité du système de références pris ici comme hypothèse de travail est-elle plus grande qu'une autre ? Si la loi naturelle ne peut être réduite sans courir le risque de l'appauvrissement de la forme qui en découle, c'est parce que la réduction n'est pas expérimentale au sens de la tactilité, mais uniquement mentale, même s'il y a manipulation d'éléments concrets. Et le travail cartographique réalisé, malgré l'impossibilité qu'il y aurait à le faire selon les auteurs, est bien l'indice de cette perte de la tactilité. De là, effectivement, la reproduction des formes de la nature qui donne une forme immobile et abstraite. Pour échapper à ce dilemme, M. Desvigne et Ch. Dalnoky ont inventé des miniatures de processus :

[des] dispositifs qui, piégeant les phénomènes, les miniaturisant et les exacerbant, fabriquent les formes que nous ne voulons pas imiter : des murs immergés dans le lit d'un torrent ralentissent les alluvions transportés [sic] par l'eau, qui ainsi se déposent en fabriquant

226 Ibid. p. 75.

une île dont nous anticipons la position, mais dont le dessin est aléatoire et naturel. (p. 75)

C'est cette fois un refus du choix de l'artiste qui justifie la position de l'artiste. L'île ne sera pas fabriquée par l'action humaine, mais l'apparition de sa forme est laissée aux soins de la nature. Comment échapper à la tautologie dans ces conditions ? Le phénomène qui est piégé, et que les auteurs dans une sorte d'intuition de leur contradiction se gardent bien de qualifier puisqu'il est naturel, sera incité et déterminé dans sa position par la volonté de l'artiste mais formalisé par la nature. Cependant, la forme prise par l'objet de l'art dans un travail de miniaturisation de la nature, est laissée à la volonté d'une nature pourtant absente, puisque la miniaturisation est un procédé de l'art et non de la nature et que les mécanismes naturels sont utilisés pour la construction de maquettes « *miniaturisant les mécanismes en œuvre* ». La mise en condition pour produire une action est une action au même titre que la production elle-même et la première forme du « *jardin de torrent* » est certainement cette intention de le faire faire par la nature : elle est une forme conçue. Il n'y a pas de déresponsabilisation de l'artiste qui pourrait se décharger de sa tâche de choix sur la nature qui alors serait douée d'un libre arbitre et d'une autonomie de décision qui en feraient un sujet de droit. C'est ce que Clément Rosset appelle « *les pratiques quasi-artificialistes de l'artifice* ».

Ainsi un certain recours à l'artifice, distinct aussi bien du naturalisme que de l'artificialisme, peut-il apparaître comme un cas limite participant à la fois des deux territoires dont il assure la frontière : du naturalisme il garde, non l'idée d'une nature présente dans le réel, même de manière dégradée et décevante, mais la nostalgie d'une nature absente ; à l'artificialisme il emprunte un goût de la construction gratuite, détachée de toute référence en nature ou en nécessité, sans aller toutefois jusqu'à la jubilation pure au sein de son travail d'artifice, dans lequel il voit une sorte de pis-aller. [...] pratique « quasi artificialiste », dans laquelle l'ombre affective d'une nature entièrement déniée par ailleurs introduit clandestinement – pour reprendre la terminologie baconienne – la voix d'un représentant naturaliste. ²²⁷

Parce qu'ils ne veulent pas être les continuateurs d'une tradition jardinière ou paysagiste en intégrant les références naturalistes de ce moment « pittoresque » de l'art des jardins qui voulait incarner la nature dans le sol, M. Desvigne et Ch. Dalnoky rejettent en même temps implicitement l'idée d'une nature productive de sens pour notre époque, tout

227 Clément Rosset, *L'anti-nature...* Op. Cit. p. 101 et 102.

en s'en défendant néanmoins puisque la conception est bien toujours un attribut du sujet et pas de l'objet.

Ultime conséquence.

Introduisant un artifice dans un processus naturel pour que celui-ci fabrique la forme aléatoire de l'île, peut-on envisager que l'intervention initiale qui crée les conditions déterminantes de l'œuvre soit elle aussi et déjà la forme ? La conséquence immédiate serait alors d'assumer jusqu'au bout les conditions de la réalisation de la forme du jardin et de se donner les moyens nécessaires pour que cette forme articule les deux échelles de la miniaturisation : celle de l'œuvre et celle du quotidien, dans une relation complexe de dissociation / association du tactile et du visuel, seule condition possible semble-t-il qui permette d'échapper à la logique du jardin-objet pour faire émerger la dimension de l'« espace propre » et du libre parcours, issus tout deux de la position artistique du paysagiste qui revendique son action artificialisante : une position impure d'artiste social qui peut ainsi échapper au naturalisme.

4.8 PASSAGE.

Les nouveaux paysagistes, quand ils assument leur position d'artiste social, nous amènent cependant parfois au bord du monde de l'art.

Le rapport dialectique de l'expérience et de la représentation, par la mise en visibilité par les artistes des processus même de fabrication de l'œuvre dans tout le XX^e siècle, a produit un trouble qui oblige à la redéfinition constante du statut de l'art. Les paysagistes, en quête d'une légitimité qui n'est pas celle de l'architecte, qui n'est plus non plus celle du technicien ou de l'horticulteur que le XIX^e siècle leur avait attribué, ont parfois été tentés par une posture d'artiste. Ce faisant, leurs travaux ont tendance à se déplacer pour prendre une autonomie et chercher le statut d'œuvre en perdant un peu de leur spécificité sociale pour devenir parfois des objets.

On peut alors se demander si cette quête du statut d'artiste et ce basculement vers l'objet de la production des paysagistes n'ont pas été induits par des mouvements extérieurs au champ du paysage ou du jardin.

Il me faut donc maintenant en venir à la position symétrique : celle des artistes qui s'intéressent au paysage.

Après le milieu du XX^e siècle, aux États-Unis, un mouvement artistique est apparu pour réinvestir physiquement l'espace concret et

explorer des rapports nouveaux avec la nature, rapports issus de modifications tant du champ esthétique que du champ social et politique : le *land art*, ce mouvement qui ne s'est jamais constitué comme tel, et qui n'en n'a pas moins donné à voir et à expérimenter de nouvelles figures de la nature.

Ce qui m'importera alors au chapitre suivant sera de comprendre comment les nouveaux motifs produits par le monde de l'art ont influencé un art des jardins européen à bout de souffle dans la virtuosité horticole ou la simple résolution technicienne des problèmes posés ; cantonné dans l'ordre visuel d'une pure picturalité, et qui n'avait pas su se transformer pour s'offrir comme référence pour l'évolution de ses propres pratiques.

5 LE PAYSAGE ET LE LAND ART

*– Eh bien, nous ne sommes plus dans le Missouri, mon petit ami.
Nous sommes dans le Kansas. Et de toute ta vie tu n'as connu
d'endroit plus plat ni plus désolé. Quand Coronado et sa troupe sont
passés par ici en 1540 à la recherche des Cités de l'Or, ils se sont
si bien perdus qu'un homme sur deux est devenu fou. Il n'y a rien
qui permette de se repérer. Pas de montagnes, pas d'arbres, pas
de bosses sur la route. C'est plat comme la mort par ici, et quand tu
y auras vécu quelque temps, tu comprendras qu'il n'y a nulle part
où aller que vers le haut que le ciel est ton seul ami.*

Paul Auster
Mr. Vertigo – p 19

Where man is not, nature is barren

William Blake
Proverbs of Hell

5.1 LIMITE DU THÈME

Le processus de l'artialisation : la double schématisation décrite par Alain Roger, montre, pour le paysage, le processus d'anticipation qui existe dans la démarche artistique et la prééminence de la peinture dans l'apparition du paysage en occident. Postulons, avec André Ducret ¹, que l'art anticipe toujours sur les valeurs, les normes ou les attitudes qui fondent la cohésion d'une société et donc notamment le rapport tout entier d'une société à la nature. Il me faut alors interroger ce qu'est le *land art* en tant qu'il est apparu à la fin des années soixante du XX^e siècle comme une nouvelle forme artistique qui établissait des relations avec ce qu'il est convenu d'appeler la nature, remplaçant peut-être une peinture qui suivait d'autres voies.

Il ne s'agira pas de faire ici une histoire du *land art*, mais plutôt, en décrivant rapidement les différents aspects de ce mouvement et en cherchant dans ses origines, à comprendre en quoi il peut m'aider à lire les rapports les plus contemporains que nous entretenons avec le paysage, et en quoi notamment il peut éclairer les positions esthétisantes que l'on voit apparaître à propos du jardin en particulier, mais aussi de l'aménagement de l'espace en général.

¹ André Ducret, Mesures, études sur la pensée plastique, Bruxelles, La lettre volée, 1990. p. 76

5.2 LA PEINTURE, L'ART MINIMAL ET L'OBJET.

Dans le chapitre consacré à la peinture, j'ai montré l'apparition d'un sujet sensible, individuel, qui façonne les valeurs paysagères de son époque. J'ai tenté de montrer comment, dans les périodes les plus récentes de la peinture occidentale, le sujet mettait à jour plus ou moins explicitement sa position dans le monde et comment de cette manière, c'était lui, en tant que sujet qui invente le monde autant qu'il le décrit, qui se montrait dans la peinture. Cette attitude, qui pourrait être qualifiée de romantique, tend à perdurer à côté d'autres mouvements, ou même sans doute, traverse d'autres mouvements. J'ai évoqué le travail de Joan Mitchell, Sam Francis, Per Kirkeby, Pierre Soulages. Soulages justement qui va permettre une question.

On se souvient (cf. Chap. II) du refus de ce peintre de se mettre en avant dans la lecture de la toile et de sa détermination à laisser le spectateur libre devant l'œuvre. Clément Rosset nous rappelle que :

[...] fréquemment [...] les commentateurs de Soulages [...] insistent sur le fait que ses tableaux existent en quelque sorte par eux-mêmes, s'imposent comme présence impérieuse et autonome. Et Soulages lui-même aime à se recommander d'une formule de Victor Segalen dans « Stèles », qui va dans le même sens : « Ils n'expriment pas, ils signifient, ils sont. »²

Plus loin Clément Rosset enfonce le clou en se félicitant du fait que Soulages parvienne à disparaître, non pas *dans* ni *derrière*, mais *de* sa peinture.

Inutile de préciser que cette évacuation des éléments personnels et psychologiques est de toute façon le fait de tout grand peintre (et de tout créateur), qu'il soit « figuratif » ou non, – que cette estompe de la personne de l'artiste est paradoxalement un des caractères majeurs de son originalité ou de ce qu'on appelle, non sans quelque équivoque, sa « personnalité ».³

Le paradoxe n'est qu'apparent. Il faut regarder de plus près le moment de la peinture pour comprendre comment un objet pictural peut être autonome en étant évidemment lié à la culture de son auteur, de son époque, comment en somme il peut s'exprimer comme objet et dans le

² Clément Rosset, *Matières d'Art, Hommages*, Nantes, Le Passeur-Cecofop, 1992. p. 25/26

³ Ibid. p. 26/27.

même temps dire le rapport de son auteur au monde. L'homme est toujours dans l'œuvre, et je pourrais alors tenter d'explicitier Clément Rosset quand il parle du refus du geste de Soulages qui manifesterait l'arrêt du temps (p. 31). En se réclamant des propos du peintre qui parle de « *tout d'un coup* » ou de « *temps immobile* », la démonstration n'est pas pour autant convaincante. Plus haut, j'ai tenté de montrer comment *l'acte* créateur est du ressort de l'instant et comment la saisie du réel se fait en une fois, d'une façon immédiate, dans une « synthèse poétique » qui précède nécessairement les temps de l'analyse et du savant qui conduisent à *l'action* de créer l'œuvre ; distinguant ainsi clairement *l'acte* et *l'action* dans les acceptions données par Bachelard (cf. Chap. II). Par conséquent, ce n'est pas l'homme qui est absent de l'œuvre. Sa vision du monde, dans laquelle il est inclus mais qu'il inclut aussi en lui au moment de *l'acte* de créer, le conduit à se dégager du monde dans *l'action* de la création. Mais ce sont deux temporalités différentes qui néanmoins parfois peuvent se chevaucher.

Soulages, comme les autres artistes, perturbe le temps en le condensant au moment initial de la création. Mais il s'agit du temps de *l'acte*, et *l'action*, quant à elle, se déroule dans la durée. Le geste est donc toujours présent, il manifeste ce temps spécifique de *l'action*. Et par là le peintre est là dans l'œuvre comme présence corporelle au monde tandis que l'œuvre peut acquérir sa véritable autonomie dans *l'acte* créateur. Le geste de Soulages est ample, désigné par la strie noire, orientée, qui fait la lumière dans la matière sombre. C. Rosset note lui-même le jeu de la lumière dans la peinture noire (p. 23/24), qui n'existerait pas sans cette interaction du geste et de la matière. Si le geste était absent, la matière noire ne serait plus que cette matière manquante de l'univers, hypothétique, cette impossibilité du monde et de son dire. Au contraire, la disparition du peintre se fait plutôt dans la peinture, il n'est pas hors d'elle. Il n'y a cependant pas de contradiction avec les déclarations de Soulages quand il dit qu'il ne cherche pas de psychologie dans l'incision du menhir, mais « *la trace de la volonté obstinée* ». *Ecce homo*. La volonté obstinée, si elle n'est pas psychologie ou anecdote, est néanmoins expression de la présence de l'homme en un lieu en un temps, expression collective d'une société, donnée par un *acte* mystérieux, individuel, inséparable du signe qu'il produit dans *l'action*.

Il est assez banal de constater que le regard que l'on porte sur la peinture aujourd'hui est informé par ce qui s'est passé depuis le moment où cette peinture a été réalisée. Dans les années soixante, l'art minimal, qui croit être arrivé au bout de la peinture, qui veut se dégager de

l'illusionnisme de la peinture même la plus radicale comme celle de Pollock, Newman, Rothko ou encore Ad Reinhardt qui est toujours la confrontation d'un plan *sur* un autre plan de l'espace et qui produit une profondeur illusionniste, va tenter l'aventure de « l'objet spécifique »⁴, né de lui-même, sans référence au monde extérieur, comme une utopie : une tautologie. « *What you see is what you see* »⁵

À la recherche de cet objet « *non relationnel* » qui se donne comme une *Gestalt*, une forme autonome, les artistes du *minimal art* se sont, me semble-t-il, engagés dans une voie impossible. Lorsque Joseph Kosuth tente de redoubler dans le langage le minimalisme de la forme cubique, il mettra au jour les contradictions les plus criantes de ces tentatives de réalisation de l'utopie qui consiste à vouloir s'extraire du monde, mais aussi à extraire l'objet, non seulement dans l'*action* mais aussi dans l'*acte* de création. L'objet non relationnel, pour être tel, ne peut exister que si dans l'acte instantané de l'art il n'est pas modifié. Il préexisterait donc et ne serait transformé, ni par l'acte du choix de l'artiste, ni par l'action de sa mise en visibilité dans un système qui relève de l'art. On sent bien ici la pression utopique d'une telle attitude. Cette distinction, entre *acte* et *action*, qui pouvait ne paraître que purement théorique et hors du contexte de l'art contemporain, prend là toute son efficacité.

J. Kosuth, avec « *Box, Cube, Empty, Clear, Glass – A Description* » (1965, 5 cubes de verre, 100 x 100 x 100 cm chacun, Coll. Panza di Biumo, Varese), tente de dire la « *mêmeté* » des cubes de verre, la spécificité du cube transparent comme cube transparent. Mais la redondance qu'il veut introduire comme une spécificité de chaque cube par la juxtaposition de plusieurs objets identiques sur chacun desquels est inscrit un des mots « *Box* », « *Glass* », « *Empty* », « *Cube* », et « *Clear* » introduit en fait une distinction entre chaque objet, et donne à voir alors une variation sur un thème qui définit plus les différences entre les cubes que leurs similitudes. (Fig. 5.1) Le projet voulait montrer des connotations différentes sur des objets identiques, mais le mot est trop fort et l'objet a perdu à ce jeu : la connotation est devenue dénotation. Détonation qui claque et remplit de

4 « Il faut fabriquer un objet spatial, un objet en trois dimensions, producteur de sa propre spatialité « spécifique ». Un objet susceptible à ce titre de dépasser et l'iconographie de la sculpture traditionnelle, et l'illusionnisme invétéré de la peinture même moderniste. Il faut, selon Donald Judd, fabriquer un objet qui ne présente (et ne représente) que pour sa seule volumétrie d'objet — un parallélépipède, par exemple —, un objet qui n'invente ni temps ni espace au-delà de lui-même. » Donald Judd cité et commenté par Georges Didi-Huberman in Ce que nous voyons, ce qui nous regarde, Paris, Éd. de Minuit, 1992. p. 30.

5 « Ce que vous voyez [n']est [que] ce que vous voyez » Franck Stella répondant à une question de Bruce Glaser cité par Georges Didi-Huberman. Ibid. p. 32.

sens différents le vide perceptuel que l'artiste cherchait. Chaque cube, pour identique qu'il soit au précédent et au suivant a néanmoins acquis une spécificité qui fait que « clear » est avant tout clair avant d'être « cube ». Dès que le spectateur a pris conscience de ce trouble qui fait que le sens vacille entre « clair » et « cube », chaque objet vibre d'un statut à l'autre et ce sont alors les différences entre cube, box, empty, clear et glass qui sont devenues les plus prégnantes ; mettant dans une distance plus grande la similitude de cube des objets. Les objets ne sont plus les mêmes puisqu'ils sont une fois « cube », une fois « vide », une fois « clair », etc. On pourrait s'interroger sur ce qui se passe quand cette pièce est regardée par quelqu'un qui ne comprend pas l'anglais ou par un enfant qui ne sait pas lire et qui donc ne peut pas même déchiffrer le son transcrit par les mots, pour qui donc, les mots deviennent des signes plastiques comme des idéogrammes pour nous. Le jeu des limites des significations pourrait donc à son tour être poussé plus loin. Pour l'enfant qui ne sait pas lire, le signe ressemble à un mot même si il sait qu'il ne peut pas en comprendre le sens. Le mot écrit désigne simplement le fait qu'il signifie un sens absent de l'objet, il est une représentation d'une absence, et la conscience de la présence du mot comme substitut du sens vient très tôt. Pour nous qui ne comprenons pas l'anglais, il en va de même. Le fait du mot écrit sur le cube désigne un caractère de ce cube, ou seulement une circonstance qui a à voir avec le cube, et les hypothèses peuvent alors être en nombre quasi infini. Les signes sur les différents cubes étant différents, les caractères des cubes doivent donc être différents aussi, et la présence de ses signes incompréhensibles suffit à rendre les objets différents.

Est-ce que donc ces cubes deviennent des « *objets spécifiques* » ?

Le cube « *glass* » est différent du cube « *empty* » qui est différent du cube « *box* » etc. Mais dans le même temps chaque cube est à la fois *box*, *clear*, *empty*, *glass* et *cube* puisque chaque objet désigné par un mot différent est semblable aux autres dans sa matérialité. De cette manière ils sont bien différents tout en étant semblables. Mais aucun d'eux n'est un objet non relationnel, puisque cette vibration du sens qui leur donne un caractère incertain et une certaine beauté de l'indécis, les lie obligatoirement les uns avec les autres, sauf à les considérer tous ensemble comme un seul objet, ce qui semble assez peu réaliste.

Prenons un autre exemple, Robert Morris avec « *Columns* » 1961/73. Aluminium Paint, deux éléments 244 x 61 x 61 cm chacun. Ace Gallery, Los Angeles (Fig. 5.2) Dans cette œuvre la disposition des deux éléments l'un par rapport à l'autre, et ensemble par rapport à l'espace de la galerie où ils

sont exposés, met en jeu une relation d'espace et non plus d'objets seuls. Ces objets, installés dans un lieu autre, à l'extérieur au pied d'un gratte-ciel de Manhattan par exemple, vont exprimer un rapport à leur environnement qui va les miniaturiser, et la noblesse ou la beauté ample qui pouvait s'en dégager dans la galerie va disparaître. Dans le même lieu, la galerie, mais adossée à des cimaises auxquelles sont accrochées des toiles d'Hubert Robert, de G. de Chirico, ou des gravures extraites des *Prisons* de Piranèse ou des photos du forum romain – représentations saturées de colonnes venues d'autres horizons – l'œuvre « *Columns* » va prendre un sens bien différent de celui qu'elle a devant un mur blanc qui laisse le spectateur libre de son interprétation, tout en étant néanmoins soumis à ses propres représentations de colonnes. Le simple fait d'avoir donné un titre à l'œuvre – « colonnes » – la met dans un réseau de significations qui s'étend bien au delà de la pure « objectivité » d'objet. Il est évident en effet que « colonne » nous renvoie à l'antiquité de l'occident, que le mot évoque des temples ou des édifices commémoratifs (colonne rostrale, funéraire, ...) ou encore *les colonnes d'Hercule*, montagnes qui encadrent le détroit de Gibraltar, etc. Mais colonne fait aussi référence à l'animalité qui est en nous avec la colonne vertébrale. Elle évoque encore un déploiement armé, et, dans un sens métaphorique la colonne est un appui, un soutien. De plus, deux éléments identiques sont mis en situation d'être perçus différemment. L'un est debout, l'autre couché. Il y a donc expérience de la différence, position différente des objets l'un par rapport à l'autre, mais aussi expérience de leur position individuelle par rapport à mon corps qui tourne autour et expérience de leur position collective : celle de l'objet d'objets composé par la mise en scène des deux. Expérience dans l'espace et aussi dans le temps. ⁶

Dans ces œuvres qui sont à la recherche de l'autonomie, on retrouve également le thème de la série dans certains cas. J. Kosuth voulait montrer des cubes identiques, et il montre des différences par le signe qu'il a apposé sur l'objet.

⁶ Georges Didi-Huberman, *Ibid.* p. 27 à 52, reprend l'évolution de la pensée de l'art minimal en citant abondamment d'abord Donald Judd qui semble le plus radical mais dont l'œuvre trahit le discours en étant plus complexe et pleine de matière parfois sensuelle que ses vérités assénées, puis Robert Morris qui introduit assez vite cette notion de l'expérience d'un sujet avec des objets dans un lieu et enfin Rosalind Krauss qui commente les œuvres dans *Passages in Modern Sculpture*.

5.2.1 L'UTOPIE DE L'OBJET.

C'est pourtant Donald Judd qui déclarera :

The quality of a work can not be changed by the conditions of its exhibition or by the number of people seeing it. ⁷

Cela relève d'une tentative assez autoritaire, mais naïve à la fois, de dire le monde. Je viens de montrer ce qu'il en était des conditions d'exposition. Il en est de même pour le nombre de gens qui verront l'œuvre. Chacun formera une opinion, intégrera le travail de l'artiste dans son propre corpus d'œuvres, le mettra en relation avec d'autres travaux, etc. La plupart de ses nouvelles histoires de l'œuvre resteront privées et tendront à donner raison à D. Judd. Mais qu'une seule de ses histoires soit décrite, analysée en public, publiée dans une savante étude, récupérée par un autre artiste ou par un publicitaire qui fera de l'œuvre – ou l'associera à – un objet de convoitise ; et c'est tout le dispositif théorique de l'auteur qui s'effondre. C'est de l'expérience du spectateur dont il est question ici. Par cette injonction D. Judd dénie au spectateur le droit d'interpréter et même de voir. Quelle que soit la position du spectateur, il ne pourra pas modifier l'œuvre. Après cette position très dure vis à vis du monde extérieur à l'œuvre, il était normal que l'objet recherché comme une pierre philosophale fût au plus près d'un objet spécifique, non relationnel, sans connotation, en un mot fermé en un grand tout dans sa tautologie voire dans son *tautisme*. ⁸

Pour que l'œuvre ne soit pas interprétée, il convient de la mettre hors de portée du spectateur, hors de vue. On peut la mettre dans un coffre – la pérennité du dispositif n'est pas garantie – on peut aussi la détruire ou mieux ne pas l'exécuter mais seulement la conserver au niveau des intentions et la décrire en un document, l'œuvre devenant alors une œuvre suggérée, une image d'œuvre, un objet virtuel.

⁷ “ La qualité d'un travail ne peut pas être changée par les conditions de son exposition ou par le nombre de gens qui vont le voir. ” Cité par G. Didi-Huberman. Ibid. p. 39 note 5.

⁸ Lucien Sfez, *Critique de la communication*, Paris, Seuil, nouvelle éd. 1990. Coll. La couleur des idées. p. 99 sqq. «Mais pour l'instant, nous y sommes : l'exemple des sondages qui créent l'événement en prétendant le décrire le prouve abondamment. Tautisme, disons-nous : c'est la contraction de deux termes, autisme et tautologique. Autisme, maladie de l'auto-enfermement où l'individu n'éprouve pas le besoin de communiquer sa pensée à autrui ni de se conformer à celle des autres et dont les seuls intérêts sont ceux de la satisfaction organique ou ludique. Est dite tautologique toute proposition identique dont le sujet et le prédicat sont un seul et même concept ou encore, suivant Wittgenstein, toute proposition complexe qui reste vraie en vertu de sa forme seule, quelle que soit la valeur de vérité des propositions qui la composent. Le tautisme est un autisme tautologique » p. 111

On assiste bien alors à une tentative de saisie du monde qui empêche toute identification du spectateur. Laissé en dehors de l'œuvre, comme au seuil du monde, il ne comprendra pas l'injonction et laissera l'artiste seul dans son expérience. Cet art arctique a échoué dans sa tentative de faire disparaître la relation de l'homme au monde. Si l'acte initial de l'œuvre peut être envisagé comme une saisie instantanée du monde qui extraie l'artiste de ce monde, l'*action*, conséquente, se déroule dans une narration. C'est la narrativité de l'*action*, qui se prolonge dans le fait que l'œuvre soit vue – expérimentée à nouveau mais d'une manière autre et par un autre, formalisant ainsi l'existence d'une altérité – qui lui donne sa richesse, mais aussi son sens et une de ses raisons d'être.

Cette tentative d'une étape qui se dégage de la contingence de l'objet était peut-être nécessaire dans le déroulement de l'histoire de l'art occidental, après une recherche dans la peinture centrée sur l'individu. Mais très rapidement, les artistes vont imaginer un mode de relation plus complexe avec le monde que l'exclusif rejet. Rosalind Krauss, à propos d'une pièce de Robert Morris, montrera l'obligatoire relation qui s'instaure de l'œuvre au lieu et de l'œuvre au visiteur, introduisant alors l'expérience comme une donnée de l'œuvre et donc le temps comme une variable de cette expérience.

*L'acquiescement accordé à la valeur d'expérience aura d'abord réintroduit le jeu d'équivoques et de significations qu'il s'était pourtant agi d'éliminer : car la colonne dressée se trouve irrémédiablement en face de la colonne couchée comme un être vivant en face d'un être gisant — ou d'une tombe. Et cela n'est possible que grâce au travail temporel où l'objet, désormais, se trouve pris ; et donc se trouve déstabilisé dans son évidence d'objet géométrique.*⁹

L'objet lui-même devient alors « *une variable dans une situation.* »¹⁰

5.2.2 LA CROYANCE DANS LE POUVOIR DE L'OBJET.

La sincérité des artistes au moment de la création des œuvres n'est pas à discuter ici et les conditions particulières du marché de l'art à ce moment de son histoire seraient à prendre en compte, mais il est troublant de constater que, voulant détruire les codes académiques de la relation de l'art au monde réel, les artistes du *minimal art* ont usé des mêmes moyens

⁹ G. Didi-Huberman. Op. Cit. p. 41

¹⁰ Ibid. p. 42.

que les artistes qui les précédaient : la galerie, le marché privé de l'art, etc. C'est là précisément que se situe peut être une naïveté des artistes. Ont-ils pensé que l'institution, quelle que soit la forme qu'elle puisse prendre, ne pourrait pas récupérer leur travail et qu'ils pourraient réellement changer la relation du monde avec l'œuvre, juste en changeant l'œuvre, sans changer le monde ? Éternelle gageure. L'objet représenté avait été détruit par la peinture non-figurative, l'objet d'art dans son statut traditionnel d'œuvre avait été détruit par les premiers *ready made* de M. Duchamp, le sujet évacué de l'art par l'art conceptuel, il restait à détruire la relation au marché.

Ces œuvres semblent inertes ou dormantes par essence – et c'est pourquoi je les aime là ; mais elles peuvent apparaître agressives, ou en territoire hostile, lorsqu'elles sont vues parmi d'autres objets fabriqués. Elles ne s'accrochent pas facilement des environnements ordinaires et, pour les accepter, il faut à ces environnements certaines adaptations. Si elles ne sont pas assez fortes, elles disparaîtront purement et simplement ; à l'inverse, elles risquent de détruire tout ce qui est autour d'elles, ou d'obliger ce qui est autour d'elles à se conformer à leurs exigences. Elles sont noires et probablement malfaisantes.

*L'organisme social ne peut les assimiler que dans des lieux qu'il a lui-même abandonnés, des lieux désertés.*¹¹

Pourtant ces œuvres n'ont que peu modifié l'espace de la galerie. Ce lieu est toujours aussi « sacré » et l'œuvre d'art, qui prend son statut dès qu'elle est montrée dans un tel lieu, a bien été assimilée par le corps social. Celui-ci n'a eu aucune hésitation.

On pourrait sur ce thème reprendre l'exemple de « *Clara-Clara* » de Richard Serra qui s'est trouvée longtemps on ne sait plus où en banlieue après un séjour dans le Square de Choisy avant de revenir aux Tuileries à l'occasion de l'exposition « *Promenade* » au Grand Palais. Dans le square de Choisy elle était hors d'échelle, dans une situation qui met l'œuvre en position de simples morceaux de ferraille rouillés puisqu'elle est devenue incompréhensible comme espace qui ne se dévoile que dans le jeu entre le plan et l'expérience intérieure de la sculpture (voir chapitre IV ce qui a déjà été dit à propos de cette œuvre). Initialement prévue pour être une expérience en elle-même (dans la fosse de l'entrée du centre G. Pompidou la sculpture n'aurait pas eue à être confrontée à un vaste espace), elle a d'abord été mise en situation de dialoguer – ou de lutter suivant le point de vue que l'on adopte – avec l'axe historique du jardin des Tuileries, pour finir

11 Tony Smith cité par G. Didi-Huberman. Ibid. p. 74.

comme un banal mobilier laissé au soin des tagueurs. L'œuvre a bien été assimilée – rendue pareille à – par le corps social, elle est devenue un objet fermé.

Son déplacement dans le square de Choisy montre néanmoins son pouvoir dérangeant. À en croire une gardienne du jardin (rencontre du 26/01/97) la sculpture a été déplacée car elle gênait les riverains et les utilisateurs du square. Dérangeait-elle parce qu'elle était devenue un vulgaire mur à tagger ? Sans doute pour partie puisque le statut de jardin, de square de la ville de Paris, fermé le soir, gardé le jour ne pouvait pas accepter ce type d'intervention tout juste tolérée le long des voies SNCF. Mais la réelle question est bien : pourquoi était-elle devenue le support d'une pratique réprouvée ou au mieux regardée comme un amusement sans signification ? On peut risquer l'hypothèse que c'est parce qu'elle était devenue incompréhensible et inappropriable en dehors de tentatives de la faire disparaître sous une couche de couleur pour qu'elle soit enfin un mur comme un autre. Dans le square de Choisy elle était cernée par une allée, posée au milieu d'une petite pelouse, entourée d'une petite grille parisienne en métal plastifié vert, sans qu'aucune situation dominante ne permît de comprendre le jeu introduit entre le plan et l'espace par le sculpteur ; et ce d'autant plus qu'il était bien entendu interdit de franchir la barrière pour s'aventurer à l'intérieur. Donc pas de plan, pas de jeu, pas d'espace, pas de place pour la sculpture qui se trouve repoussée vers le statut d'un objet exposé et pourtant inacceptable. On pourrait comparer la situation de cette sculpture à deux autres pièces de Richard Serra : *Berlin Junction* (1987), placée devant la Philharmonie de Berlin et dont les courbes répondent à celles du bâtiment de Hans Scharoun (Brême 1893 Berlin 1972), ou la très belle œuvre située dans le parc du Louisiana Museum près de Copenhague : *The Gate in the Gorge* (1983-86), qui ouvre une porte entre la forêt et la mer (Fig. 5.3). Mais, dans les deux cas, les œuvres sont physiquement expérimentables et, pour celle de Copenhague, le rapport du plan à l'espace est possible. Le travail de R. Serra nous propose toujours quelque chose qui a à voir avec l'expérience de l'espace de la sculpture et de ce qui l'entoure : peut-être quelque chose qui nous fait approcher ce que Bernard Lassus a appelé « l'entité paysagère » (cf. note 102 chap I). Même lorsque les travaux de Richard Serra sont montrés dans le cadre d'une exposition en intérieur, le rapport de l'œuvre à son lieu est un facteur déterminant de la façon dont le visiteur peut s'en saisir. Ainsi, au musée Guggenheim de Bilbao, le visiteur est mis en position de dominer la grande salle dans laquelle les pièces sont exposées, avant qu'il ne puisse y descendre pour en faire l'expérience et pour ensuite aller voir un travail de restitution en miniature, les dessins et les maquettes préparatoires des

sculptures et de la mise en scène dans le musée étant exposés dans une salle attenante. De même, dans le cadre de l'exposition Monumenta, lors de la visite de « Promenade » au Grand Palais en 2008, le visiteur était mis en situation de découvrir, d'un seul coup d'œil, un vaste espace occupé par de grandes lames de métal dressées en désordre sous la verrière, puis contraint de décider de son parcours à l'intérieur de cet espace balisé et borné par les sculptures. On voyait ainsi des visiteurs d'abord désarmés devant tant de liberté offerte, puis libéré par l'ambiance de promenade générale qui se dégageait de l'ensemble (espace, lumière, sculptures, déambulation sans but apparent des autres visiteurs), se mettre à chercher par eux-mêmes le point de vue qui aligne les pièces, la distance qui permet de les voir toutes en même temps – est-ce possible ?, le cadrage de la bonne photo à contre jour dans la verrière, faire l'expérience de la frontalité, etc. Le tout, à certains moments privilégiés, dans un monde sonore créé par Phil Glass. (Fig. 5.4)

Le rejet de Clara-Clara vient peut-être de ce que la sculpture n'a jamais été mise en situation de produire le rôle que l'artiste lui avait assigné.

L'affligeant musée de plein air du quai Saint-Bernard à Paris (le jardin Tino Rossi) est un autre exemple dans lequel les sculptures contemporaines ont été transformées en objets. Chacune d'elle pourtant doit bien avoir une qualité propre qui pourrait s'exprimer si elles n'étaient pas toutes installées dans une suite qui n'a que la logique de la linéarité de l'ancien *Port aux Vins*.¹² (Fig. 5.5 a et b) On peut également faire l'hypothèse qu'elles ont été rejetées « l'air de rien ». Montrées, mises en évidence en un lieu public, elles sont en fait mises de côté par le corps social qui ne peut pas ignorer qu'elles existent, mais ne veut pas non plus s'en embarrasser. La relégation dans un lieu inadapté ou l'accumulation muséale sont deux des manières de faire comme si les œuvres étaient admises comme telles. De cette manière elles n'ont pas été détruites, elles n'ont rien détruit, et leur présence est simplement de l'ordre du décor, du mobilier urbain. Dans ce cas c'est le sens de l'œuvre qui n'est plus accessible, les intentions de l'auteur sont devenues opaques et indéchiffrables, et l'on peut alors se demander si l'œuvre n'est pas devenue un objet ordinaire ? Certaines sont dans une position plus favorable que d'autres pour la relégation. Sur un espace plan, minéral, encadré par des jardinières, dominant le quai proprement dit, donc dans une situation

¹² On peut simplement noter l'exception d'une œuvre en métal non signée et sans titre qui constitue une sorte de porte infranchissable mais qui fait néanmoins seuil. Cette œuvre propose en outre un enclos qui s'oppose à l'ouverture sans limite du quai.

d'œuvre, elles ont été juxtaposées avec des grappes de luminaires de virtuose qui sont plus présents qu'elles dans l'espace. (Fig. 5.6) Peut-être ne sont-elle pas assez « fortes » (voir Tony Smith), mais peut-être aussi n'a-t-on pas pensé qu'une lutte pouvait se produire, qu'une sculpture n'est pas un objet ordinaire. L'attitude des responsables de cet aménagement en dit long sur le respect de l'œuvre, sur le respect de son auteur, sur le respect d'un public qui doit pouvoir attendre mieux, et sur la capacité d'assimilation du corps social.

La dimension contestataire contenue dans l'art minimal a subi ce que le film de Robert Altman *prêt-à-porter* montre parfaitement. Toutes les provocations, mêmes les plus audacieuses sont récupérées, et parfois valorisées avec un infime écart de temps, par le corps social, du moment qu'elles viennent de l'intérieur d'un système inclus dans ce corps social et que le provocateur soit donc reconnu par lui comme un artiste. Personne en effet, à l'intérieur d'un groupe constitué, ne peut laisser paraître que le fonctionnement propre de celui-ci puisse produire une radicale contestation qui ne peut que le remettre en question jusqu'au point de le détruire. Il reste que l'art, quoique ce ne soit pas son objet, travaille sur ce corps social et participe de sa transformation. Mais pour que ce travail de transformation soit efficace, l'artiste doit rester dans son champ et si les compromis avec des systèmes extérieurs à celui de l'autonomie de l'art sont inévitables – et encore il faudrait regarder comment travaillent des poètes et écrivains comme Jacques Dupin ou Louis-René des Forêts ou André du Bouchet par exemple pour s'apercevoir que la soumission n'est pas obligatoire – ils doivent rester l'exception. On connaît bien les exemples de mouvements de libération portés par un art populaire. On sait également les avatars de ces mouvements. Au moment même de la réalisation des œuvres, les ambiguïtés ne manquent pas. Au Pérou Le peintre Quintanilla représente un riche propriétaire terrien, juché sur son cheval en train de cravacher un paysan. On lit immédiatement la dénonciation de l'oppression. Mais dans une exposition, un de ces riches propriétaires a tout à fait accepté la toile en faisant des commentaires cyniques et en disant que le peintre montrait comment il fallait traiter les paysans.¹³ Il avait certainement compris les intentions du peintre, mais beaucoup plus habilement qu'en s'opposant brutalement à lui, il avait aussi désamorcé toute la critique, et ce d'autant plus facilement que c'est lui et sa classe qui possédaient les moyens de faire entendre son point de vue. Le propos avait un revers et montrer une

¹³ L'anecdote est rapportée par Gérald Gassiot-Talabot dans *Art et contestation*, Bruxelles, La Connaissance / Weber, 1968. p. 95.

telle peinture en un lieu institutionnel – ou presque – ne pouvait qu’aboutir à ce résultat.

L’opacité de l’art minimal, issue de la série de dénégations qu’il fait des attendus de l’art et du statut de l’artiste lui-même, le « *décept* » qu’il organise comme concept même¹⁴; ses dimensions contestataires contenues cependant dans un milieu bien constitué et quasi étanche, ne pouvaient être qu’un moment qui l’emmenait vers une autre voie. Sortir des lieux de l’institution, montrer l’au-delà de la galerie, dans une volonté de redécouvrir le pays, mais aussi de mettre dans une relation plus riche et moins contradictoire des lieux et des objets produits par la relation des hommes à ces lieux. Cette vision dogmatique voulait nous pousser à croire que l’objet non relationnel, autonome, était le paradigme de l’objet artistique, alors que cette connaissance pure de la chose ne pouvait que produire un retrait complet du sujet-spectateur, laissé hors de ce monde inaccessible puisque pur et indemne de tout mélange.

Après la querelle de M. Fried et D. Judd sur le minimalisme¹⁵ qui ne pouvait proposer qu’une alternative binaire entre le théâtral et le pictural, entre l’évidence « *optique* » de l’un et l’évidence de la « *présence* » de l’autre, on peut suivre G. Didi-Huberman qui tente de décrire une troisième voie entre la « *tautologie* » et la « *croissance* » : une voie au sens propre qui ramène sur le chemin de « *connaître* », dans un mouvement agit par une volonté, dans une attitude qui laisse une chance à l’échange.

*Les pensées binaires, les pensées du dilemme sont donc inaptées à saisir quoi que ce soit de l’économie visuelle comme telle. Il n’y a pas à choisir entre * ce que nous voyons (avec sa conséquence exclusive dans un discours qui le fixe, à savoir la tautologie) et ce qui nous regarde (avec sa mainmise exclusive dans le discours qui le fixe, à savoir la croissance). Il y a, il n’y a qu’à s’inquiéter de l’entre *. Il n’y a qu’à tenter de dialectiser, [...] Il faut tenter de revenir au point d’inversion et de convertibilité, au moteur dialectique de toutes les oppositions. C’est le moment où ce que nous voyons commence juste d’être atteint par ce qui nous regarde – un moment qui n’impose ni le trop-plein de sens (qui glorifie la croissance), ni l’absence cynique de*

14 Voir Anne Cauquelin, Petit Traité d’art contemporain, Paris, Seuil, 1996. Coll. La couleur des idées. p. 104 sqq. puis 125 sqq.

15 Voir G. Didi-Huberman. Ce que nous..., Op. Cit. p. 44 sqq., Gilles A. Tiberghien, Land-Art... Op. Cit. p. 36 sqq.

sens (que glorifie la tautologie). C'est le moment où s'ouvre l'ancre creusé par ce qui nous regarde dans ce que nous voyons. ¹⁶

Le pouvoir de l'objet se trouve réduit par la démarche même de l'art minimal. Chaque étape de sa constitution ou de sa connaissance ne permet pas son appréhension. Il cherche à être cette chose qui vit en dehors de nous et à laquelle nous ne pouvons avoir accès qu'à la condition de la construire intellectuellement. Or il ne peut y avoir que plusieurs entrées possibles dans le monde, sinon l'arbitraire et la contrainte s'exercent seuls. Un artiste comme Hans Haacke semble emblématique d'une position citoyenne qui néanmoins n'empêche pas une vraie liberté et une réelle autonomie des objets / manifestes / paysages qu'il propose. ¹⁷

Ce que je vois n'est jamais exactement ce que je vois puisque d'autres voient différemment, puisque moi-même, dans d'autres circonstances, je verrais différemment, et qu'à un moment ou à un autre je pourrais croiser ces regards qui ne sont pas le mien, qui me montreraient la diversité du monde, mais néanmoins, dans le même temps, ce que j'interprète de ce que je vois est toujours juste puisque j'en ai la perception et que ma présence au monde en cet instant précis ne peut pas être remise en cause. Il nous faut accepter la justesse de la prise sur l'objet constituée comme un moment.

Pour entrer dans le champ du paysage, l'objet d'art peut être conçu d'en dehors du monde, mais il doit ensuite s'y intégrer ou le construire, jamais il ne peut s'en abstraire complètement, et les jardins-objets sont des utopies où le sujet est d'abord contraint dans son parcours, de la même manière que les sculptures-objets sont des monuments impénétrables.

5.3 LAND ART

Ce détour par la peinture et l'art minimal, pour arriver au thème du *land art* déjà abordé au chapitre précédent à travers des exemples qui le mettait dans une sorte d'application aux travaux du paysage, était nécessaire pour montrer les relations complexes qui se sont établies après

¹⁶ G. Didi-Huberman. *Ce que nous...*, Op. Cit. p. 51 / 52. Les mots suivis de * sont soulignés par l'auteur.

¹⁷ La présentation des pièces importantes de son œuvre est remarquablement bien faite, dans un discours-miroir avec celui de Pierre Bourdieu in Pierre Bourdieu et Hans Haacke, *Libre-échange*, Parsi, Seuil / Les presses du réel, 1994. On verra notamment le chapitre « De vrais simulacres » p. 37 sqq., où la nécessité de la prise sur le réel par le processus artistique est bien mise en évidence avec la critique du « virtuel » selon Baudrillard.

la seconde guerre mondiale, entre, d'une part, un milieu de l'art nord-américain qui cherche encore sa spécificité par rapport à l'Europe, et, d'autre part, un milieu naturel dévalorisé – et dans le même temps mythifié dans une relation primordiale de survie-lutte-conquête-protection – aux yeux d'une civilisation urbaine développée particulièrement sur la côte Est des États-Unis.

Le *land art* est, à la fin des années 60, une nouvelle forme d'expression de nos rapports à la nature. Si un critique d'art comme Stephen Bann récuse l'appellation ou plutôt le regroupement très large des artistes qui sont étiquetés comme *land artists* et discute des modes opératoires de l'art contemporain, mon propos ne cherchera pas à éclaircir ce problème qui m'entraînerait loin de mon thème. Je postulerai donc ici que le *land art* est une expression artistique contemporaine qui cherche à mettre en évidence nos manques perceptifs, nos manques sensibles, et que ce mouvement s'est développé en réaction à une certaine idée intransigeante de l'art minimal qui était un aboutissement de la conceptualisation du monde qui déniait à l'individu le droit à un rapport personnel à l'œuvre d'art, intime et réflexif en tant qu'il met en jeu à la fois l'émotion et la mémoire du spectateur. Les premiers *land artists*, ceux qui réalisèrent les *Earthworks*, sont en réaction. Ils cherchent à réinvestir le monde par leur pratique physique de l'espace.

*[...] une des solutions pour l'artiste à partir des années 1970 consistera d'abord à prendre possession de l'espace au nom de ses sens et de ses perceptions, de sa conscience et de son imagination. Nous voyons donc s'affirmer une volonté d'expression des besoins essentiels et vitaux, d'abord basée sur l'expérimentation physique. Cette présence tactile s'adresse à nos sens afin de mieux déjouer les pièges de la programmation culturelle. L'individu reprend ainsi les mesures de son environnement en une sorte de ressourcement basique, alors que se modifie l'idée qu'il se fait de lui-même. Tentant ainsi d'échapper aux acquis culturels par l'expérience directe, le créateur sera à la recherche d'une nouvelle humanisation de cette relation fondamentale avec la nature.*¹⁸

Les relations du *land art* avec le paysage sont assez faciles à mettre en évidence.

La posture du sujet regardant est la même, elle est pour partie, nécessaire mais non suffisante, induite par l'expérience individuelle et

18 René Viau, in *Différentes Natures...* Op. Cit. p. 214 et 215.

physique de l'espace. Sans ce moment de confrontation entre le corps de l'artiste et un espace, sans cette constitution éphémère du lieu comme présence de l'homme dans l'espace qui permet la présence au monde, la trace, c'est à dire la représentation ou si l'on préfère encore la médiatisation de ce moment ne pourrait pas advenir. Tony Smith inaugure, beaucoup plus tôt, en 1951 ou 1952¹⁹, cette nouvelle manière de rendre compte d'une situation spatiale. Roulant sur une autoroute inachevée, de nuit, Smith prend conscience de l'absence d'objets proches, de l'entière artificialité de l'endroit où il se trouve, de la présence d'un « *paysage* » lointain, industriel : d'un bouleversement dans la hiérarchie des valeurs artistiques. Sidéré par la perte de repères visuels habituels et saisi par la révélation d'une « [...] *réalité qui n'avait aucune expression dans l'art* », c'est son regard qui consacre le lieu comme art et le court texte écrit après coup devient l'œuvre. Après lui les photographes peuvent commencer à consacrer comme paysage tous les caractères du rebut, de la démolition, de la fracture, du laid en un mot. Lewis Baltz déjà évoqué, mais aussi, et c'est beaucoup plus symptomatique puisqu'il s'agit d'une commande publique qui entend faire l'inventaire du paysage français ; les photographes de la mission de la DATAR qui commencent leurs travaux en 1984, vont pouvoir interférer avec le regard d'un public plus habitué aux représentations d'une campagne riante et soignée.

Les apparitions quasi simultanées dans l'art de lieux désertiques naturels et de lieux urbains désertés vont contribuer, avec toute la culture de revendication et de prise de conscience identitaire de la fin des années soixante, à l'émergence des problématiques écologique de certains artistes et, très vite, les œuvres qui dénoncent, qui fustigent ou qui mettent en évidence les atteintes à la nature vont pouvoir apparaître. Mais c'est aussi parce qu'il y a des enjeux esthétiques qu'elles seront reconnues comme telles.

Par la mise en évidence de la position du sujet dans un monde sans bornes, dont les limites sont repoussées au loin, dont l'homme est absent, que la civilisation ne peut pas constituer comme seul horizon, par la dimension non perceptive de l'environnement de l'homme, certains ont vu dans le texte de T. Smith l'inauguration d'une esthétique du sublime contemporain. Cette attitude renouvellerait l'opposition traditionnelle entre

¹⁹ Samuel Wagstaff Jr, *Talking with Tony Smith*, cité et commenté par G. Didi-Huberman in *Ce que nous ...*, Op. Cit. p. 70 et G. A. Tiberghien in *Land-art*, Op. Cit. p. 38 sqq. Les deux auteurs donnent deux dates différentes.

pittoresque et sublime, et tendrait à les rapprocher comme les deux catégories qui fondent une théorie esthétique du paysage contemporain.

Un certain nombre de thèmes vont être abordés par le biais de cette nouvelle forme artistique qui fonde un nouveau regard sur les relations que l'homme entretient avec la nature. On pourra successivement regarder les relations de l'art et de l'écologie, l'origine américaine du mouvement et l'isolement des œuvres. On pourra ensuite construire le discours du passage de ces préoccupations artistiques américaines aux problématiques d'aménagement en Europe.

5.3.1 LAND ART ET ÉCOLOGIE.

Les artistes du *land-art* seront sans cesse préoccupés par le lieu, et la relation de l'homme au lieu. Cette relation sera individuelle quand le regard de l'artiste et son éventuelle action dans l'espace et le temps du site engageront le spectateur à confronter son point de vue à celui de l'auteur. En retrouvant l'espace extérieur, en cherchant des lieux relégués dans un « lointain paysager » par la communauté artistique américaine – comme le désert des états de l'Ouest qui avait pourtant été très tôt artialisé par des peintres des photographes et des écrivains engagés dans les missions d'exploration du XIX^{ème} siècle – les *land artists* ont mis au jour un trait particulier de la société américaine. Après la seconde guerre mondiale, la relation à la terre du nouveau monde s'était alors inscrite dans des attitudes de conquête qui entraînaient des destructions de cette même terre qui était devenue, au fil des temps, un simple outil de production. Il n'était donc pas étonnant que la rencontre entre *land art* et écologie puisse alors se faire. La relation de l'homme à l'espace sera souvent collective : on pourrait dire « sociétale » dans le cas des artistes qui revendiquent au nom d'une idéologie souvent écologiste. Alan Sonfist en 1965 isole un morceau de terrain dans *Greenwich village* et tente d'y retrouver la végétation originelle de *New York*, ce sera « *time landscape* », Agnès Denes sème et entretient à la main, dans une vision sans doute très passéiste de l'agriculture, mais nécessaire à son propos général sur la perte des valeurs qui régissent notre société, 8000 mètres carrés de blé au sud de *Manhattan*, dans une décharge (*Wheatfield / a confrontation*, 1982). Elle avait déjà réalisé une intervention de ce type en 1977, sur une idée poursuivie depuis 1968, avec *rice / tree / burial — exercices in eco-logic*, où elle plante du riz au dessus des gorges du Niagara, enchaîne des arbres d'une forêt sacrée des indiens, filme la rivière durant sept jours, etc. Ces œuvres sont de plus en plus directement revendicatives et s'inscrivent de plus en plus en des milieux urbains ou plus exactement relégués à la limite de l'urbain. La littérature

contemporaine américaine, reprenant une habitude ancienne, a produit également de très nombreux textes, dont certains peuvent avoir une extrême violence dans la dénonciation des atteintes portées à la nature.²⁰ Ce retour à une origine – la terre, le socle géologique, une flore indigène, la forêt primordiale, la puissance de la nature et l'accord de l'homme avec elle, etc. – portera aussi la reconnaissance des civilisations qui précédaient les blancs sur le territoire.

En Europe, Joseph Beuys sera celui qui mènera le plus loin ces actions. Il viendra à la revendication explicite, à la limite de l'art peut-être, contre l'assèchement des marais du Zuider Zee par exemple, marais dont il dira qu'ils sont :

*les éléments les plus vivants du paysage européen, pas seulement du point de vue de la flore, de la faune, des oiseaux et des animaux, mais aussi comme réserve de vie, de mystère, d'échange chimique, d'histoire.*²¹

Peut-être avons-nous alors assisté sans le voir réellement à la naissance d'un nouveau paysage. Le marécage, lieu d'infinies terreurs parfois délicieuses où chacun peut projeter des souvenirs de pêche, de promenade, mais aussi de lectures ou de films, a toujours été le lieu de la relégation où ne peuvent vivre que des marginaux ou des créatures plus ou moins inconnues que l'on sait seulement être dangereuses par la tradition.²² J. Beuys sera un moment tenté par l'aventure politicienne mais

²⁰ Avec une dénonciation implicite, Howard Mc Cord, L'homme qui marchait sur la lune, plus directement et sur un mode ironique et décapant, Edward Abbey, Le gang de la clé à molette, et Le retour du gang de la clé à molette. Du même auteur, Désert solitaire qui relate son expérience de ranger dans les parcs naturels de l'ouest et qui s'inscrit dans la tradition de John C. Van Dyke avec Désert en 1901.

²¹ Cité par Colette Garraud in L'idée de nature dans l'art contemporain, Flammarion, Paris, 1993. p. 107 à propos de *Bog action* qui date de 1971.

²² De nombreux monstres habitent les rives boueuses des étangs. L'image de ces lieux est constituée depuis longtemps. Il s'agit bien entendu d'une image négative que G. Durand, dans Les Structures... Op. Cit. p. 103 sqq., à la suite de G. Bachelard dans L'eau et les rêves, analyse comme un souvenir de l'embarcation mortuaire ou comme une survivance de l'association des borbiers et de l'ombre funeste des forêts. Il note également les parentés avec les thèmes des larmes (Dans Hamlet, Ophélie a trop d'eau et on ne peut pas lui ajouter de larmes), de la chevelure ondoyante qui féminise l'eau noire jusqu'à l'analogie avec cette « eau féminine et néfaste par excellence : le sang menstruel. » p. 107. Ce qui est nouveau c'est le renversement positif de l'image et par conséquent l'usage des lieux qui s'en trouve renouvelé (la causalité directe est un peu rapide, j'en conviens, et le processus fonctionne sans doute de façon plus complexe). Voir l'article « marais » in A. Berque, M. Conan, P. Donadieu, B. Lassus, A. Roger, Mouvance, cinquante mots pour le paysage, Paris, éditions de La Villette, 1999. p. 72. ; et d'une façon plus générale les écrits récents de Pierre Donadieu où ce thème du marais comme lieu symbolique et lieu patrimonial nouveau est

résistera et déconcertera les militants lorsqu'il demandera : « *que faire d'un homme qui estime que votre parti est une sculpture ?* »²³ L'ironie est présente dans la question mais peut-être est-elle assez amère. Son intervention la plus connue est celle de la Documenta 7 de Cassel en 1982, où il plantera le premier d'une série de 7000 chênes dans la ville. Chaque arbre devait être accompagné par un bloc de basalte. Chaque arbre est payé par un souscripteur qui reçoit en retour une attestation signée de l'artiste.²⁴

Comment la préoccupation écologique est-elle devenue l'origine de la problématique d'une partie de l'art contemporain, et comment a-t-elle été utilisée pour constituer les œuvres ?

La question pourra se prolonger pour comprendre comment les paysagistes ont pris cette voie nouvelle derrière les artistes et ont aussi mimé leurs positions. On pourrait dire que l'embrayage d'un champ à l'autre s'établit en ce lieu précis où l'artiste montre la relation bouleversée de la société et de la nature dans un acte de mise en évidence des dérèglements d'une vie en harmonie avec elle. Bien entendu, la découverte d'un milieu naturel, associée très vite avec l'idée que c'est un milieu sain, plus accueillant et généreux pour l'homme, nous rappelle certaines utopies ; mais il est important de constater aussi que cette nouvelle manière de construire la nature apparaît en même temps que la critique d'une certaine modernité et de l'*american way of life* pour les USA ou des *Trente Glorieuses* pour l'Europe.

Toutes ces manières d'aborder le travail artistique ont également en commun de chercher l'explicitation du rapport de l'homme à son milieu, et donc par là même travaillent sur le paysage puisque le simple fait de distinguer un lieu du reste du pays en fait un espace qui change de nature, propose des images et des représentations différentes et renforce donc l'hétérogénéité du monde.

explicitement abordé. Pierre Donadieu sous la dir. de, Paysages de marais, Paris, de Monza 1996, Pierre Donadieu, Du désir de patrimoine aux territoires de projets : Paysage et gestion conservatoire des milieux humides protégés, Thèse de doctorat de géographie, Paris, Université de Jussieu, Paris VII (non publiée).

²³ Joseph Beuys cité par Heiner Stachelhaus, repris par Colette Garraud in L'idée de nature... Op. Cit. p. 107.

²⁴ L'œuvre est plus complexe que ce simple résumé mais il n'est pas de propos de développer ici le mode opératoire de l'installation et des conséquences du point de vue politique notamment.

Ainsi nous avons l'impression que, en ce moment précis de l'histoire de l'art occidental, une sorte d'alliance objective se noue entre, d'un côté, le monde de l'art qui s'approprie ouvertement des problématiques politiques liées à des questions environnementales et, d'autre part, le monde de la science qui tente la compréhension de phénomènes planétaires qui affectent le fonctionnement des écosystèmes dans leurs interactions avec des organisations socio-politiques (voir aujourd'hui la question du dérèglement climatique). Pourtant, il ne peut exister qu'une origine singulière aux objets de l'art pour constituer un ensemble référé à une époque, une culture, un mouvement stylistique même, tandis que la pensée écologique, dans une forme systémique qu'elle importerait de son origine scientifique, procéderait à partir d'un ensemble donné, interagissant, constitué comme tel du fait de son fonctionnement biologique, pour en extraire des situations particulières. À l'inverse, chaque production de l'art est unique, chaque pensée, chaque « acte » ne se réfère qu'à lui et c'est dans l'autre moment de l'art : l'« action » (Cf. supra la manière dont G. Bachelard utilise ces deux termes), que l'œuvre peut passer de la sphère privée de l'artiste à celle, publique et multiple, de sa réalisation, de sa diffusion, de ses commentaires, de son classement, etc. C'est dans le passage d'un moment à l'autre de l'œuvre que l'échange devient possible puisque c'est là que vont se nouer des rapports d'interprétation entre une expérience individuelle, finie, et une connaissance collective, potentiellement infinie, à propos d'un objet qui ne rendra jamais parfaitement compte de la première phase du mouvement qui le fonde en tant que processus.

L'art postule l'organisation de notre liberté dans la construction de valeurs collectives, dans des contextes culturels variés par l'empilement d'actes individuels dans un système réticulaire, mouvant, instable et polymorphe.

Cette relation de connivence entre l'art et la nature, qui semblait une évidence, va donc se révéler plus complexe et problématique qu'il y paraissait au premier abord.

5.3.2 D'ABORD C'EST L'AMÉRIQUE.

Dans ce moment de redécouverte du monde extérieur à la galerie ou à l'atelier, ce qui pouvait sembler être de la nature, l'expérience de l'espace devient le moyen privilégié de mettre en évidence la particularité du site, de la pensée, de l'objet proposé pour sortir des lieux traditionnels de l'art et appréhender le monde dans sa complexité perceptive, se constituer un

regard, un point de vue qui soit autre chose que l'ordre visuel et abstrait de la connaissance, tandis que dans le même temps, c'est la vue qui redevient primordiale – voire unique – comme moyen de communiquer au spectateur et de provoquer son adhésion. La photo, puis la vidéo, seront les médias les plus utilisés. Robert Smithson inaugurerait dans son travail la dialectique site / non site basée sur le jeu de mot sight / nonsight. Anne Cauquelin note bien à ce propos la consonance en anglais des mots qui ne sont pas, bien entendu, de même nature et qui pourtant sont liés par le passage de l'expérience physique à la vue, de la présence du corps de l'artiste en un site qui précisément lui « donne corps » pour le faire « lieu propre » et lui donner une existence autre, à celle du non site que le spectateur n'expérimentera que par la vue.²⁵ Dans le même temps que se produit cette convergence du visuel et du tactile dans l'expérience de l'artiste, le *site* et le *sight* seront dissociés en deux phases distinctes qui me font retrouver l'« acte » et l'« action », tandis que pour le spectateur du fait même de l'utilisation d'un média qui privilégie la vue, l'accès au *site* ne sera plus possible comme préalable, mais ne pourra devenir qu'une conséquence de la connaissance de l'œuvre. La dialectique *site / non site* de R. Smithson met en évidence un rapport tactilité / vue assez évident, mais aussi la nécessité que l'artiste a d'expérimenter physiquement les lieux choisis pour que son travail d'« *articulateur* » soit possible.

Ce faisant, dans la galerie où est exposé le non site, il ne fait que mettre en évidence une absence : celle du site que lui-même a fait en y étant présent, qu'il a modifié (détruit ?) en prélevant une partie du matériau qui le constituait pour le faire devenir non site. Nancy Holt, Michael Heizer, Walter de Maria, James Turrell, etc., tous travailleront loin de la galerie, dans le désert américain et contraindront le spectateur à un grand effort d'imagination pour apprécier la représentation mise en scène par la photo, l'installation ou le film.

Cette consonance entre vue et site en anglais produit-elle la mise en place d'une relation féconde entre une échelle visuelle et une échelle tactile, entre un espace concret et une représentation, entre un acte et une action, entre l'artiste qui initie un mouvement par son expérience de l'espace et un spectateur qui la prolonge en la déviant, en la déformant ; en bref produit-elle une proximité avec l'idée de l'espace propre de B. Lassus et peut-on alors établir des liens avec le jardin et le paysage, ou bien ne rend-elle

²⁵ A. Cauquelin, *Petit traité...*, Op. Cit. p. 137 à 141.

Sur les travaux de R. Smithson voir aussi le texte de Robert Hobbs *Robert Smithson "articulateur" du non-espace*, in catalogue *Robert Smithson : rétrospective*, Paris, ARC / Musée d'art moderne de la ville de Paris, Nov 1982-Janv. 1983. p. 11 sqq.

compte que de l'ambiguïté de la position des artistes vis à vis de l'espace et de sa tactilité comme moyen de partage de l'expérience ? Comment alors vue et site pourront-ils se retrouver en un lieu ?

Dans le minimalisme que certains artistes du *land art* pratiqueront dans les années 60, on trouve parfois la trace, ou plutôt les prémises, du travail à l'extérieur de la galerie ²⁶ qui conduira à repenser la question de l'objet mais dans son rapport à l'espace et au temps, donc celle du lieu, donc celle du sujet. Très vite Robert Morris et Carl André, beaucoup moins radicaux que D. Judd tentent la compréhension de la relation de l'œuvre à son environnement et notamment au passage, dans le champ de l'œuvre, du sujet spectateur.

Dans une étude plus historique il faudrait comprendre l'origine de ces mouvements et les relations que l'on pourrait établir entre des tendances plus anciennes que le minimalisme dans la sculpture occidentale, mais ce n'est pas le thème exploré ici. Je me bornerai donc à constater la simultanéité de mouvements socio-politiques et d'œuvres nouvelles au moment de l'avènement du *land art*. On trouve ainsi parallèlement, la contestation de l'ordre marchand qui contribue à donner aux artistes le moyen intellectuel de retrouver l'extérieur lorsqu'ils tentent l'œuvre dans l'espace : *in situ*, comme une sorte d'exorcisme, comme pour dire ouvertement qu'ils refusent la galerie et que l'œuvre ne pourra plus jamais y entrer. C'est alors que la monumentalité interviendra. Parmi les premières pièces du *land art*, les *Earthworks* seront énormes pour être à l'échelle du pays américain retrouvé – ou enfin découvert – pour être à l'échelle des ambitions des artistes qui voulaient refaire l'art. C'est aussi la montée d'une contestation radicale de l'*american way of life*, du confort de la *middle class* américaine qui devient l'équivalent du modèle petit-bourgeois européen, c'est encore le moment de la lutte antiraciste de Martin Luther King, du black power, de la révolte violente des Black Panthers et, à l'opposé dans les moyens, de l'avènement du *flower power* et de l'époque hippie.

On voit dans cette rapide énumération des préoccupations très diverses mais qui toutes peuvent être interprétées comme une interrogation profonde des motivations qui avaient conduit à la domination dans un rejet de la connaissance du pays, voire du paysage américain. Cette rupture brutale ne pouvait-elle naître qu'aux États-Unis, hors de la vieille Europe trop attachée à la continuité de ses valeurs esthétiques et politiques ? La

²⁶ Voir in G. A. Tiberghien, *land art*, Op. Cit. p. 42 ill. 4 et 5, p. 44 ill. 1 et 2, p. 46 ill. 5, p. 53 ill. 2.

conquête de la nature américaine et l'importance qu'avait prise la modernité dans les années 50 qui s'exprimait toujours dans une relation de domination, ne pouvaient-elles être, qu'elles seules, les modèles à rejeter, et expliquer *a posteriori* la naissance de cet art de la terre dans le contexte américain ?

5.3.3 L'ISOLEMENT DE L'ŒUVRE.

La remarque de Tony Smith citée plus haut à propos du contenu contestataire de l'œuvre minimale, peut éclairer l'attitude que les artistes du *land art* auront vis à vis de l'espace de nature investi par leurs travaux. Sans faire l'histoire du regard porté par les américains sur leur nature, on assiste néanmoins avec cet art à une sorte de retour à la fascination romantique du vide, du grand, de l'isolement de l'artiste en un asile reculé. Après le milieu naturel nord-américain, les grands déserts de l'Ouest, les franges urbaines deviendront vite le lieu de la déshérence qui peut accueillir l'œuvre.

Assez positivement, cette relation particulière d'appropriation de lieux déshérités est une manière de leur donner un statut, d'accorder une reconnaissance à des espaces hostiles situés hors du champ disponible pour l'humain. Ainsi c'est à la fois la contestation de l'ordre et l'investissement d'espaces relégués qui se fait ; on assiste bien à l'invention d'un lieu propre de l'art aux USA à cette époque. Ce brusque attrait pour ces lieux ne peut pas être simplement une réaction à un ordre marchand de l'art qui nécessite une rupture, on ne saurait en effet négliger le fait que cela paraît être une concrétisation des aspirations des américains pour la nature sauvage, qui constitue une partie de leur identité depuis le XIX^e siècle et la conquête de cette nature vers l'ouest.²⁷ Le désert notamment deviendra rapidement un paysage. Et la route qui le traverse sera bientôt bordée par les attributs de la modernité la plus flagrante – publicité, fast food, images de la vitesse automobile, motels et lumières de la nuit qui empêchent la vie de s'arrêter, ... – l'ensemble deviendra rapidement un modèle esthétique autant qu'un idéal d'efficacité commerciale.

Le passage dans un médium, la photo la plupart du temps, permettra au lieu des œuvres de rester presque inaccessible, ce qui fait dire à

²⁷ Voir à ce propos Michel Conan, La nature sauvage, lieu de l'identité américaine. in Maîtres et ..., Op. Cit. p. 267 sqq. et Découverte et invention du Yellowstone Esquisse de l'histoire de la création d'une culture visuelle aux États Unis au XIX^e siècle, in Protection de la nature, histoire et idéologie, de la nature à l'environnement, Paris, l'Harmattan, 1985. p. 175 à 192.

G. A. Tiberghien qu'il faut les désirer pour aller les découvrir et en faire l'expérience *in situ*, ce que les artistes réclament. ²⁸

5.3.4 L'AMÉRIQUE ET L'EUROPE, LA NATURE ET LE JARDIN.

À lire ce qui précède on penserait que le *land art* est un courant homogène, clairement identifié quant à ses origines, ses moyens, ses objectifs, et que le classement des artistes y est simple, que ce qui s'est passé aux USA est la même chose que se qui se produit en Europe, etc.

Or il n'en est rien. Stephen Bann, dans un article maintenant ancien ²⁹ faisait une remarque à propos de ce regroupement sous la même étiquette d'artistes assez différents mais surtout qui n'avaient pas les mêmes préoccupations vis à vis de l'espace et du paysage. Gilles A. Tiberghien prend à peu près la même voie. ³⁰ Le *land art* n'existe donc pas réellement comme mouvement ni comme une école et la relation d'une intervention *in situ* à une représentation n'est pas une obligation du genre. De là d'ailleurs cette ambiguïté qui fait que l'on ne sait pas quand on parle d'art ou d'art du jardin ou de paysage et qui justifie la remarque de S. Bann. Pour Alain Roger, le *land art* est une continuité.

[le land art] ne touche pas au schème panoramique. Il requiert au contraire la vision à distance et [l'auteur se] demande, [s]'écartant sur ce point d'A. Berque, si Christo et Vérame, loin d'être, comme il le suggère, des « hommes de l'ère du paysagement », ne représentent pas plutôt le dernier sursaut, génial et caricatural, du paysage occidental, placé sous le signe hégémonique de la vision et du picturalisme. ³¹

Pour lui le *land art* est une forme parmi d'autres de l'artialisation *in situ*, et, les « empaquetages » de Christo ou les peintures de Vérame sont des mises à jour de la volonté des jardiniers de la fin du XVIII^e siècle de faire de la campagne un jardin. La double composante spatiale et représentationnelle existe dans les œuvres citées. Le désert peint de Jean Vérame nécessite la distance pour être vu, mais je peux aussi y aller pour l'expérimenter. Il en est de même pour la *Wrapped coast* (Little Bay,

²⁸ G. A. Tiberghien, *Land art...*, Op. Cit. p. 17 et 18.

²⁹ Stephen Bann, *La sculpture anglaise et la tradition du paysage*, in *Artstudio* N° 10 Automne 1990. p. 26 sqq.

³⁰ Gilles A. Tiberghien, *Land art*, Op. Cit. p. 13.

³¹ Alain Roger, *Le paysage occidental, rétrospective et perspective*, in *Au-delà du paysage moderne*. Le Débat N° 65, Mai-août 1991. p. 28.

Australia 1969) ou le Pont Neuf de Christo. (Fig. 5.7 a à h). Quelles sont les différences entre les grands monuments invisibles que sont les *earthworks* et les sculptures ou les interventions plus traditionnelles que l'on peut voir et expérimenter quand elles existent encore ?

5.3.4.1 L'origine : du land-art à une spécificité du paysage américain

De nombreux artistes évoquent Constantin Brancusi comme référence, G. A. Tiberghien cite Sidney Geist et Rosalind Krauss pour argumenter cette référence et montrer qu'à partir du moment où son socle disparaît, l'œuvre devient nomade et prend sa forme à la source du site où elle est implantée. La « *Colonne sans fin* » accompagnée par La « *Porte du baiser* » et « *La table du silence* » de Constantin Brancusi à Tirgu Jiu, en Roumanie, deviennent des emblèmes et fondent une origine aux interventions hors de la galerie, aux œuvres qui s'approchent du jardin.³²

De la même façon, avec une référence plus jardinée, Robert Smithson, dans son dernier article publié dans *artforum* en 1973, fera de Frédéric Law Olmsted, le créateur de *Central Park* à New-York, un des ancêtres des *land artists*. C'est comme si, au bout d'une expérience dont l'origine remonte au tout début des années soixante, dans un art froid, détaché du monde, l'artiste faisait un lent retour vers le jardin, conscient enfin qu'il renouvelait un genre mais qu'il n'en créait pas un nouveau. Le texte sur Olmsted multiplie par exemple les descriptions du pittoresque du parc qui s'oppose tant à la rigidité de la grille de l'urbanisme new yorkais. Mais le pittoresque ici s'oppose à l'immobilité et l'on sent bien l'admiration de R. Smithson pour l'audace d'Olmsted qui déplaça dix millions de charrettes à cheval remplies de terre pour construire *Central Park* au lieu d'écrire un poème lyrique sur la beauté de la nature à cet endroit. Faisant le constat que l'interprétation du parc est à l'œuvre en permanence et que l'espace donc est transformé par ces points de vue, R. Smithson pose comme constitutifs de l'espace concret, à la fois la perception que l'on peut en avoir, l'histoire accumulée, les usages de l'espace, mais aussi l'appartenance à un lieu de la terre où s'ancre le territoire jardiné.

*Central Park est l'œuvre du hasard et de la nécessité, un ensemble de points de vue contrastés, à jamais fluctuants bien que solidement ancrés dans la terre.*³³

³² Gilles A. Tiberghien, *Land art*, Op. Cit. p. 87.

³³ Robert Smithson, Frédéric Law Olmsted et le paysage dialectique. in R. Smithson ..., Op. Cit. p. 212.

En conclusion, R. Smithson imagine une intervention de curage de la vase de l'étang : « *une sculpture de boue extraite* » dont les matériaux seraient déposés dans un endroit de la ville « *qui a besoin d'être rempli* » ; une intervention qui pourrait se transformer en une action artistique dialectique sur le mode qui lui est cher de l'accumulation du sens par la confrontation *site / non site*. Par le film documentaire ou la photo, cette œuvre mettrait en évidence la relation que nous pouvons entretenir avec l'espace naturel, à l'échelle du temps géologique, à l'intérieur d'un système de transformations artistiques qui nous laisse la liberté de l'interprétation. De cette mise en vue de temporalités variées du lieu, dont il dit qu'Olmsted l'assumait pleinement, Smithson tire la conclusion que ce dernier « [...] *un grand artiste, apporte, avec sa jubilation devant des phénomènes de cette importance, un éclairage entièrement nouveau sur la nature de l'art américain.* »³⁴

Il y aurait donc une spécificité du paysage américain qui viendrait prendre naissance dans un art des jardins renouvelé et nourri par une découverte du monde immense de l'ouest à la fin du XIX^e siècle.

5.3.4.2 *Le jardin, l'œuvre d'art et la relation au site*

Aux États-Unis d'abord, puis en Europe, et cette translation peut apparaître bien étrange eu égard à la tradition jardinière de l'Europe, la critique décrit cette filiation entre l'art des jardins et du paysage et le *land art* pour faire de celui-ci une sorte de modèle. Stéphanie Ross, dans un article de 1993,³⁵ tente de montrer la chaîne non causale qui existe entre les significations du jardin du XVIII^e siècle et certains travaux du *land art*. Pour ce faire elle s'appuie d'abord sur une typologie des travaux du *land art* qui comprend sept entrées (le geste masculin dans l'environnement, le geste éphémère dans l'environnement, la performance environnementale, l'installation architecturale, l'art didactique, le proto-jardin et le jardin de sculptures ou le parc d'art)³⁶. Ensuite elle veut dépasser la notion d'influence artistique que Goran Hermeren utilise, pour proposer une causalité plus indirecte qui passe par le critère commun de la relation du jardin et des *earthworks* à leurs sites d'accueil. Elle utilise alors une

³⁴ Ibid. p. 215

³⁵ Stéphanie Ross, *Gardens, earthworks, and environmental art*, in *Landscape, natural beauty and the arts*. Cambridge Studies in Philosophy and the Arts, edited by Salim Kemal and Ivan Gaskell, New York, Cambridge University Press, 1993. p158 à 182.

³⁶ 1) masculine gesture in the environment, Heizer, Smithson, De Maria., 2) ephemeral gesture in the environment, Singer, Long. 3) environmental performance art, Boyle, Fulton, Hutchinson, Christo. 4) architectural installations, Holt, Aycock, Miss. 5) didactic art, the Harrissons. 6) proto-gardens, Sonfist, Irwin, Finlay. 7) sculpture gardens and art parks.

Ibid. p. 170.

classification tirée des écrits de l'artiste Robert Irwin – *being and circumstances : notes toward a conditional art. California, the lapis press, 1985*. Irwin distingue quatre manières de schématiser la relation d'une œuvre (*work of art*) à son site. Elle peut être *site dominant* (celle dont la position n'est pas influencée par son site d'accueil et que l'on peut déplacer), *site adjusted* (celle qui fait des concessions à son emplacement en terme d'échelle, de placement, etc ...), *site specific* (celle qui est conçue avec un site précis présent à l'esprit de l'artiste), ou enfin, *site conditioned/determined* (celle dont le site lui-même détermine « *toutes les facettes de la réponse sculpturale* ») p. 176. S'appuyant sur ce découpage, et pour le rendre valide en opposant terme à terme le jardin et les œuvres du *land art*, S. Ross le reconnaît pourtant implicitement comme assez inopérant pour le jardin à travers quelques contorsions rhétoriques un peu curieuses pour notamment trouver des jardins qui soient *site dominant*. Elle cite là les orangeries dont elle dit que leur statut d'œuvre disparaît derrière la fonction de production, ce qui ne paraît pas si simple (voir Versailles). Ensuite elle identifie des jardins qui peuvent être *site specific* ou *site determined* – je ne vois pas comment il pourrait en être autrement sauf à considérer des lieux jardinés qui ne soient pas des jardins – à l'instar des travaux du *land art*. Enfin, assez logiquement dans son raisonnement, elle propose comme conclusion de son essai que les travaux du *land art* soient considérés comme l'équivalent de ces jardins quant à leurs rôles dans le monde de l'art.

J'en viens à ceci : ces travaux du XX^e siècle sont des œuvres de l'art, comme les jardins ; ils magnifient la relation du travail au site, comme les jardins ; ils peuvent être idéologiques, comme les jardins ; ils peuvent être beaux ou sublimes, comme les jardins. Mais par dessus tout, ils nous obligent à penser profondément à la nature elle-même, à nos relations avec elle et aux relations de la nature à l'art. [...] Je crois que beaucoup des travaux environnementaux d'aujourd'hui remplissent pleinement les mêmes fonctions que celles des jardins anciens. Ils créent un espace équivalent dans le monde de l'art contemporain, à celui qui était occupé par les jardins il y a deux siècles et demi. (C'est moi qui traduit) ³⁷

³⁷ Ibid. p. 178 « my claim comes to this : these twentieth-century works are works of art, like gardens ; they address the relation of work to site, like gardens ; they can be ideological, like gardens ; they can be beautiful, or sublime ; like gardens. Overall, they force us to think deeply about nature itself, about our relation to nature, and about nature's relation to art. [...] I believe that many of today's environmental works fulfill the same functions as did those early gardens. They fill a space in today's artworld equivalent to that occupied by gardens two and a half centuries ago. »

Mais ces fonctions ne sont pas ou peu rattachées à une expérience du lieu. Sa propre analyse des jardins de Versailles, dont elle dit que « *les jardins géométriques et expansifs de Le Nôtre ne révèlent rien du pays qui préexistait mais expriment parfaitement les aspirations et le règne de son monarque* » (p. 177), montre que sa connaissance de ce jardin est très savante et peu sensible, que son expérience des lieux en un libre parcours qui seul autorise le dépassement de ce que l'on sait que l'on va trouver sur place, est de faible intensité ; et ce malgré l'introduction d'une connotation de persistance sous quelque chose autre, avec l'emploi de *underlying land* qui donne exactement, en anglais, l'idée que ce qui suit est directement issu de ce qui précède. (sous-tendre). On sait encore en effet voir, sous le dessin de Le Nôtre, le site du val de Gally, on sait percevoir la tension de la vue est / ouest qui va de Vélizy à l'infini à travers le château pour mettre en scène un discours mais aussi une réalité sensible. Je peux également interpréter le parcours de sens du jardin qui organisait la découverte du songe de Poliphile depuis le bassin de Neptune jusqu'à la terrasse de l'Orangerie sur l'axe nord / sud ³⁸, comme une mise en relation visuelle des coteaux de Satory et du Chesnais depuis le Parterre d'Eau qui n'est intelligible que par la seule expérience du visiteur. Ensuite seulement, cette terrasse, la plus élevée du jardin et du parc qui reflète le ciel dans les miroirs d'eau et perce une verticale infinie dans le sol, peut devenir le lieu de toutes les mises en relation : l'axe renaissant de Poliphile, l'axe solaire du roi, l'axe divin de la terre au ciel. On sait voir le marécage artialisé dans la Pièce d'Eau des Suisses dont les quatre faces sont constituées par des talus herbeux qui ne sont en rien indispensables et qui ne sont présents que pour mettre en évidence le creux du marais originel tout en répondant à des impératifs fonctionnels d'assainissement.

Cette sorte de cécité universitaire de S. Ross démontre également que la typologie de R. Irwin qu'elle emploie pour appuyer sa classification, n'est pas suffisante comme outil de fabrication de catégories pour décrire le phénomène qu'elle inventorie puisqu'une dimension importante de l'objet échappe à l'outil censé le décrire. De fait, et comme conséquence, la généalogie que S. Ross met en place entre le jardin et le *land art*, aussi indirecte qu'elle la désire, ne tient pas puisque l'élucidation d'une signification individuelle articulée à la fois autour d'un libre parcours et d'une connaissance savante n'est pas prise en compte.

³⁸ Sur ce thème on lira Emmanuella Kretzulesco Quaranta, Op. Cit. et aussi de manière beaucoup plus centrée sur les jardins de Versailles, Vincent Beurtheret, Op. Cit.

5.3.4.3 Un art nouveau pour un paysage nouveau

À la décharge de S Ross, on peut émettre une hypothèse sur la relation des USA au jardin à travers le *land art*. La tradition du jardin est importée aux États-Unis par la colonisation venue d'Europe. La tradition de l'art des jardins a donc été sans doute adaptée aux contextes locaux, et en particulier à la découverte d'un vaste pays sauvage et peu hospitalier. Les paysages construits autour de la grandeur et de la sauvagerie du pays seront souvent sublimes et cette dimension sera bientôt revendiquée et reconnue comme un « *emblème de la nation* » (cf. supra, M. Conan note 27). Au XIX^e siècle, la peinture a trouvé une spécificité avec les peintres de l'*Hudson River School*, mais aussi la découverte par les photographes des beautés infinies de sites grandioses. La philosophie permettra le mythe d'une nature sauvage avec, ou dans laquelle il faut apprendre à vivre – mais qui très vite devra également être protégée – pour l'enraciner dans la culture américaine avec Ralf Waldo Emerson (1803 1882) et Henry David Thoreau (1817 1862) qui publie son journal, *Walden ou la vie dans les bois*, en 1854, mais aussi de nombreux récits d'explorateurs, de botanistes et de géologues parmi lesquels il faut évidemment citer « l'inventeur » de la vallée du Yosemite : John Muir (1838 1914), qui découvre ce site qu'il compare à un temple autour de l'année 1868-69.

Dans les années soixante, la sculpture connaît le bouleversement de l'art minimal, de l'art conceptuel et du *land art*. C'est cet art de l'espace reconquis et donné à expérimenter en même temps qu'il est représenté qui sera un pont conceptuel entre la sculpture, le jardin et la nature. L'hypothèse peut alors se prolonger. Le jardin peut dès lors devenir américain en ayant la possibilité de s'affranchir d'une tradition qu'il tentait d'adapter de celle venue d'Europe – comme la peinture au XIX^e siècle. Ainsi, aujourd'hui, des universitaires américains, formés dans cette scission d'avec la tradition européenne, peuvent ne pas saisir la particularité du jardin de l'ancien monde dans ses rapports avec les autres arts et contribuer à affirmer une spécificité contemporaine d'un art des jardins américain issue de sa relation avec la nature conquise de fraîche date et qu'il convenait d'appivoiser tant elle était surhumaine.

Il faut constater qu'en Europe, la sculpture de jardin était toujours inféodée au discours tenu par l'espace sur les intentions du commanditaire de manifester tel ou tel aspect du site, telle particularité de l'histoire de sa famille et en même temps d'avoir une position en accord ou en rupture avec son époque à propos des relations de l'art et de la nature. Aux USA le mouvement s'est fait dans le même sens mais beaucoup plus rapidement. Les liens tissés entre la nature, la peinture, le paysage et le jardin au cours

de nombreux siècles en Europe ont été importés en Amérique et ne s'accordaient pas au pays découvert. En quelques dizaines d'années, l'accord s'est fait et le *land art* américain semble bien être un lieu spécifique où se sont figées des valeurs esthétiques propres, préparées par une littérature, une photographie et une peinture de pionniers.

Traçons cet itinéraire à grands traits. Dès le milieu du XIX^e siècle, les photographes se sont emparés d'un nouveau médium, la photographie, et, en même temps que les peintres, ont découvert un pays avec comme acquis une culture esthétique venue d'Europe. Tous ont mis en marche la reconnaissance d'un paysage nouveau, à la géographie immense et inconnue qui méritait un art nouveau. Léo Marx, dans un article limpide sur la construction de ce qu'il appelle le « *Middle Landscape* » dans une relation complexe entre trois visions de l'idéologie de l'espace américain : « l'utilitariste », la « primitiviste » et la « pastorale », fait d'abord le constat de l'organisation imaginaire du territoire de la nation à partir d'une carte mentale essentiellement vide, sans limite, sans géographie car non explorée et sans histoire car non habitée (les *native americans* ne compteront pas beaucoup dans la conquête de l'ouest du continent malgré la mythologie du combat des forces du bien et du mal, du civilisé et du sauvage, de la civilisation contre les forces de la nature). Avant d'en venir à des développements qui nous instruisent de l'invention d'une relation individuelle à la nature avec la création de la « suburb », articulée à une histoire collective de la fuite vers l'ouest comme horizon mythique, Léo Marx montre comment les peintres, y compris ceux qui semblaient ne pas vouloir adhérer à cette idéologie naissante qui allait allier si facilement utilitarisme et primitivisme (T. Cole par exemple), vont produire un « *registre visible de l'histoire et du progrès* ». L'auteur cite en particulier une peinture de Asher B. Durand de 1853 qui s'intitule *Progress*. Cette peinture, montre, face au soleil levant, dans une mise en forme claudienne (le cadre), les transformations en cours du pays qui s'industrialise. Le progrès vient de l'est avec le chemin de fer. Dans l'angle gauche de la toile, deux indiens regardent la scène. Ils sont placés par le peintre dans un registre sombre qui fait le cadre de la peinture, parmi des rochers qui surplombent une cascade, entourés d'arbres morts, déracinés. Ils sont dans ce que les puritains appellent « *hideous wilderness* ». Ils sont petits, sans aide, en retrait de la scène évidemment, repoussés par le progrès, au bord du cadre, repoussés bientôt hors de l'image. La conquête va transformer leur terre en jardin.³⁹ Sur un demi-siècle, la peinture, la photo et la littérature ont donné

³⁹ Léo Marx, *The american ideology of space*, in *Denatured visions. Landscape and architecture in the twentieth century*, New York, The Museum of Modern Art. 1994. page 62 sqq.

des pages majeures pour ce mouvement. Dès 1845, Thomas Cole (1801-1848), peint « *La croix dans la contrée sauvage* » où il montre un indien méditatif, recueilli devant une tombe, dans une clairière avec un arrière plan infini et forestier : « sauvage ». Le peintre montre l'idéal de son paysage, rude, contrasté, qui pourrait être sublime sans doute, mais que la figure de l'indien déplace légèrement vers ce « paysage intermédiaire », puisqu'il est un sauvage, mais évangélisé, et qu'il fait alors le lien entre cette culture nouvelle qui vient conquérir ce territoire et la nature.⁴⁰ (Fig. 5.8) Dans ces nouveaux territoires, le désert occupe une place à part puisqu'il n'était sans doute pas un motif paysager en Europe et qu'il aura fallu le conquérir en tant que paysage. En 1867, un photographe, Timothy H. O'Sullivan montre le désert de l'ouest comme une étendue ouverte et infinie qui propose des lieux particuliers, comme le lac Soda dans le désert de Carson, dans le Nevada, auprès duquel deux voyageurs armés, un premier debout, un second assis, s'arrêtent et semblent contempler la nature comme le voyageur de dos proposé par Caspar David Friedrich (1774-1840) qui regarde la mer de nuages (1817 environ).⁴¹ On voit bien là, dans cette présence humaine qui domine par le regard, même si elle n'est pas aussi contemplative que celle du peintre européen, l'œuvre de la conquête qui a fait disparaître l'ombre, le cadre, et l'indien. À l'extrême fin du siècle, en 1896, Georges Santayana (1863-1952), publie un manuel d'esthétique à partir des cours qu'il donne à Harvard entre 1892 et 1895. Dans un court chapitre consacré au paysage, il décrit la manière dont celui-ci est une forme de plaisir liée à la nature mais qui doit aussi être composée et moralisée.

⁴⁰ Sur cette peinture particulièrement on lira : Guillaume Faroult, Thomas Cole. La croix dans la contrée sauvage. Paris Louvre éditions. 2011. La présentation du contexte littéraire de l'exécution de cette œuvre met l'accent sur les textes de Washington Irving (1783 – 1859) qui publie Rip Van Winkle en 1819, James Fenimore Cooper (1789 – 1851) qui publie le dernier des Mohicans en 1826 et le poète William Cullen Bryant (1794 – 1878), l'ensemble constituant le fond descriptif qui fera émerger l'idée de « *l'espace naturel américain, entre ruralité pionnière et sublimité sauvage [pour exalter] cette wilderness, vierge et inexplorée, territoire de la faune sylvestre, des indigènes et des trappeurs.* » (page 9) Cooper et Bryant sont deux auteurs cités par Léo Marx avec le même objectif de montrer comment les influences diverses vont converger pour élaborer ce nouveau paysage.

⁴¹ Photo montrée par Robert Adams in, essai sur le beau en photographie, Op. Cit. page 69. En réalité R. Adams ne montre que la partie droite d'un panorama plus large. Jean-François Chevrier, qui fait la préface du texte d'Adams, montre l'ensemble et, sur la partie gauche de l'image, on voit d'autres voyageurs, face au lac, également armés de fusils. La multiplication des présences humaines fait alors disparaître une dimension contemplative de l'homme face à la nature et l'on pourrait voir dans le cadrage particulier d'Adams le signe, peut-être, de cette persistance, jusqu'en 1981, date de parution de son essai, de la volonté de montrer dans la découverte de l'ouest américain, la trace de cette reconnaissance nouvelle d'une géographie immense en tant que paysage.

Un paysage doit être composé pour être vu, moralisé pour être aimé. C'est la raison pour laquelle les gens rustres ou vulgaires sont indifférents à leur milieu naturel. Il ne leur vient pas à l'esprit que l'univers de leur travail quotidien peut leur offrir l'occasion d'une contemplation esthétique.

[...]

Cette beauté-ci [celle des bois, des champs, des scènes de la vie rurale ou sauvage] dépend de la rêverie, de l'imagination, de l'émotion objectivée. Le paysage naturel proche ne saurait être apprécié de quelque autre manière. Il n'a pas d'unité réelle, et requiert donc qu'une forme quelconque lui soit attribuée dans l'imagination [...] En fait, en termes de psychologie, le paysage n'existe pas : ce que nous appelons ainsi n'est qu'une infinité de fragments et d'aspects furtivement aperçus les uns à la suite des autres. ⁴²

Après cette définition qui pourrait être la nôtre, y compris dans l'idée d'un « paysage naturel » puisque l'auteur n'y fait référence que pour finalement nous dire qu'il n'existe pas et que le paysage est une mise en forme dans l'imagination, G. Santayana continue en décrivant les paysages de la peinture européenne comme étant toujours accompagnés de ruines, de temples ou de figures humaines. Il poursuit ensuite le chapitre en considérant, pour un spectateur d'un passé pourtant proche, celui de l'Europe, une peinture de paysage sans personnages comme un défaut, à l'instar d'une pièce de théâtre dans laquelle le rideau se lèverait sur une scène vide.

Le caractère indéterminé des suggestions d'une scène non humanisée était alors perçu comme un défaut ; aujourd'hui nous le percevons plutôt comme une exaltation. Nous avons besoin de liberté ; notre émotion nous suffit ; nous n'exigeons pas que nous soit donnée la description de l'objet qui nous intéresse en tant que partie de nous-mêmes. Nous rougirions de dire une chose aussi simple et évidente que pour nous « les montagnes sont un sentiment » [...] ⁴³

Ainsi, le paysage doit être composé et ne se dévoile que pour ceux qui sont disposés au sentiment esthétique. Cézanne, dans des propos rapportés par J. Gasquet, raconte qu'il a compris, en accompagnant des paysans qui vont au marché, qu'ils ne voient pas la Sainte-Victoire, qu'ils n'ont donc pas cette disposition qui fait que le pays peut devenir paysage.

⁴² Georges Santayana, *Le sentiment de la beauté. Esquisse d'une théorie esthétique*. Pau, Presses Universitaires de Pau. 2002. Page 119.

⁴³ Ibid. page 121.

Mais, très rapidement, ce paysage nouveau peut se passer de la présence de l'homme et devenir, par le regard porté, une exaltation de la nature en elle-même. François Brunet, dans un article consacré à l'expérience du paysage, fait le constat, dans une relation construite avec la religion qui s'oppose à l'uniformisme (*uniformitarianism* qui proposera une base à la géologie moderne et s'opposera au dogme biblique à partir de la fin du XVIII^e siècle) et au darwinisme qui suivra (*L'origine des espèces* est publié en 1859), d'une « *garantie naturelle de la représentation* » par la photographie. Il cite en note les propos de photographes qui pensent que les images sont « *imprimées par la main de la nature* » (W. Talbot 1844) et qu'elles sont « *non pas des copies, mais des morceaux de la nature elle-même* » (S. Morse 1840). La disparition du sujet, déjà évoquée ici à plusieurs reprises, est alors constatée en s'appuyant sur deux articles : Alan Sekula qui commente cette disparition de la présence humaine (*On the Invention of Photographic Meaning* in *Artforum* janvier 1975) et M. Kozloff qui décrit des photos de l'ouest américain où la silhouette noire du trépied se détache au milieu du paysage vide (*The Box in the Wilderness*, *Artforum*, octobre 1975).⁴⁴ Et la nature elle-même, peut alors devenir un sentiment : celui du sublime importé d'Europe que l'auteur décrit plus loin comme une expérience mystique, « *le suprêmement beau, le beau enivrant, [...] une passion intérieure de l'âme.* »⁴⁵

Dans ces paysages du nouveau monde, le désert prendra une place particulière. En 1901, John C Van Dyke, publie un livre qui place le désert au centre d'une préoccupation qui, si elle n'est pas proprement paysagère au sens où nous l'entendons en Europe en 2016, donne néanmoins le sentiment d'une attention mêlée de science naturelle et d'art, à partir d'un moment d'expérience de l'espace d'un pays par un individu, qui offre une vision nouvelle de la terre.

*L'isolement mystérieux, le grand silence, la nature désolée et lugubre sont justement les choses dont tout voyageur du désert devient un jour amoureux. Peut-être trouvez-vous cela très étrange ? Eh bien, la beauté du laid fut un temps un paradoxe, mais de nos jours les gens la reconnaissent. La grandeur d'une terre désolée est tout autant paradoxale et pourtant le désert en est la preuve.*⁴⁶

⁴⁴ Brunet François. *La photographie de l'ouest ou l'histoire expérimentale du paysage*. In: *Revue Française d'Etudes Américaines*, N°26, novembre 1985. En ligne sur : *Le paysage américain*. pp. 417-429. Doi : 10.3406/rfea.1985.1213

http://www.persee.fr/doc/rfea_0397-7870_1985_num_26_1_1213, consulté le 18/12/2015.

⁴⁵ Ibid. page 207.

⁴⁶ John C. Van Dyke. *Le désert*, sl, *Le mot et le Reste*. 2010. Page 22.

Faisant de longues descriptions du désert, des roches, des végétaux, des animaux, des situations particulières que les indiens ont exploitées, constatant qu'il ne peut pas être « joli », qu'il ne présente jamais un aspect « pittoresque », l'auteur approche une définition du désert en tant que paysage lorsqu'il en appelle au poète ou au peintre pour dire la beauté infinie de ces lieux désolés.

Mais où est la voix qui saura chanter sa majesté, sa force éternelle, la poésie de son immense chaos, la sublimité de sa solitude désolée !? Qui saura peindre la splendeur de sa lumière et, du lever du soleil jusqu'à la venue de la lune dont les rayons descendent sur les montagnes d'airain, l'éclat de ses couleurs prodigieuses ? ⁴⁷

Et, bien entendu, c'est encore une fois le sublime qui est convoqué pour mettre l'homme face à la grandeur et au mystère.

Qu'est-ce donc qui nous attire vers l'infini et l'insondable ?

[...]

N'est-il pas vrai que la grandeur et l'envergure sont des qualités primaires et essentielles qui caractérisent le sublime d'un paysage ? Et n'est-ce pas le sentiment du sublime que nous communiquent l'immensité et le mystère ? Si tel est le cas, peut-être avons-nous une explication partielle de notre amour du ciel, de la mer et des étendues désertiques. Ils sont les grands éléments. Nous ne voyons pas, nous ne savons guère si leurs frontières sont limitées. Nous ne faisons qu'éprouver leur immensité, leur mystère et leur beauté. ⁴⁸

Un motif comme le Grand Canyon du Colorado, devenu un lieu classique du paysage des USA, fait l'objet depuis très longtemps de représentations picturales. Dès l'arrivée des pionniers dans cet ouest immense, le fleuve et ses gorges abyssales sont devenus un paysage. ⁴⁹

⁴⁷ Ibid. page 27.

⁴⁸ Ibid. page 80 sq.

⁴⁹ Joni L. Kinsey – *The Majesty of the Grand Canyon. 150 years in Art.* Pomegranate Communication Inc. Petaluma CA. 1998. Pour la découverte du canyon, l'auteur cite certains explorateurs isolés chez les conquérants espagnols du XVI^e siècle (sans doute l'expédition de Coronado – 1540-42), ou un missionnaire franciscain autour de 1776 et des trappeurs au début du XIX^e siècle, mais donne comme date de découverte réelle l'expédition du lieutenant Joseph C. Yves en 1857. Il montre notamment des gravures, des lithographies et des aquarelles de deux allemands qui font partie de son expédition : le baron F. W. von Egloffstein (1824 – 1898) et Heinrich Balduin Möllhausen (1825 – 1905). Ce dernier, en particulier, a fait une aquarelle gouachée datée de 1858,

Tous ces découvreurs sont des européens en train de devenir américains qui constatent les particularités du nouveau pays et contribuent à en donner les paysages. Thomas Cole, dès le début du siècle, propose que le nouveau pays puisse être considéré comme un nouveau paysage qui a ses qualités propres et peut se dispenser des attributs du paysage européen. Il regrette les jugements de ses contemporains qui en appellent aux qualités du paysage pictural européen pour regarder les territoires de l'Amérique.

*La particularité la plus impressionnante du paysage américain est sa wilderness.*⁵⁰

Face à ce pays sans histoire en train de se constituer comme États-Unis, la découverte de cette nature fait alors référence à l'histoire de la terre et devient un paysage plus puissant que ceux que l'Europe a pu produire puisque celle-ci a effacé les traces de sa géologie primitive sous ses aménagements et que l'Amérique peut alors proposer cette richesse inestimable à l'humanité.⁵¹ De fait, encore aujourd'hui, dans tous les parcs nationaux américains, l'accent est mis sur la géologie et la paléontologie comme référence à un territoire d'avant l'histoire de l'homme. Cette antériorité à l'histoire de l'homme est traduite par les photographes qui vont accompagner l'avancée vers l'ouest. J'ai déjà cité Timothy O' Sullivan, mais d'autres sont aussi très connus aux États-Unis et font l'objet d'une attention particulière encore aujourd'hui.⁵²

Cette transformation du pays en paysage se poursuivra longtemps. En 1968, un auteur comme Edward Abbey nous propose une très belle vision de ce mouvement incessant qui va du pays au paysage et fait retour au pays par le regard porté sur la nature. Très critique vis-à-vis de l'administration des parcs nationaux américains, il nous propose en effet de supprimer les voitures des parcs pour agrandir l'espace. Il explique de façon très simple que si les voyageurs doivent aller à pied, l'espace en paraîtra

sur laquelle, de nouveau, deux voyageurs dont un assis et un debout, sont au premier plan et font face au paysage en tournant le dos à la position du dessinateur.

⁵⁰ Thomas Cole, *Essay on american scenery*, in *American Monthly Magazine*, janvier 1836. Cité et traduit par Catherine Maumi in, *Usonia ou le mythe de la ville-nature américaine*. Paris, éditions de La Villette. page 64.

⁵¹ C'est la thèse développée par C. Maumi in *Ibid.* p 69 sqq.

⁵² Voir les nombreux articles consacrés à ce sujet. Par exemple Mathilde Arrivé, *Ce que voir veut dire*. In *Transatlantica* [en ligne] 2, 2007. Mis en ligne le 28/02/2008, consulté le 18/12/2015. Ou encore Brunet François. *La photographie de l'ouest ou l'histoire expérimentale du paysage*. Op. Cit.

plus grand et que, sans dépenser un dollar, l'espace sera dix ou cent fois plus grand et qu'un nombre beaucoup plus important de gens pourra cohabiter sur le même espace dès lors qu'il ne sera plus saturé par les voitures. La distance et l'espace, dit-il, sont fonction de la vitesse et du temps.⁵³

*Seul dans le silence, je comprends un instant la terreur que le désert primal suscite chez de nombreuses personnes, la peur inconsciente qui les force à dompter, altérer ou détruire ce qu'elles ne peuvent pas comprendre, à réduire le sauvage et le préhumain pour lui donner taille humaine. Tout plutôt que d'affronter de face l'ante-humain, l'autre monde * qui ne terrifie pas par son danger ou son hostilité mais par quelque chose de bien pire : son implacable indifférence.*

Je sors de l'ombre, entre dans la chaleur, progresse lentement dans la gorge serpentine, au cœur de cet âpre silence cassant comme une faïence. Dans l'atmosphère aride, les sons ne s'atténuent pas, ne se réverbèrent pas, ne meurent pas avec douceur, mais s'éteignent subitement, d'un coup sec, sans le moindre soupçon d'écho. La roche qui heurte la roche sonne comme un coup de feu : abrupt, exagéré, blanc.⁵⁴

L'infini sublime du désert est ici exprimé deux fois : une première, directement issue de l'expérience de l'auteur qui la transpose en mots en regardant droit dans le silence qui devient « *cassant comme une faïence* », et une seconde, articulée à l'expérience mais qui passe dans la sphère de l'interprétation, qui permet d'en déduire « *l'implacable indifférence* » du milieu vis-à-vis de l'homme.

Si l'on voulait affiner plus encore la généalogie de ce paysage américain et de ses relations avec une géographie, on pourrait regarder la manière dont la « grille » qui sert de base à la définition de l'espace américain à partir de la loi de 1784 (loi de Jefferson), l'ordonnance de 1785 (Land Ordinance), l'ordonnance de 1787 (Northwest Ordinance), peut être considérée comme un instrument de maîtrise de la « wilderness » : cette sauvagerie primitive, qui induit un certain utilitarisme.

L'« impression » d'un ordre géométrique sur le chaos naturel qui caractérisait alors le paysage nord-américain semblait donc ne présenter, en définitive, que des qualités irréfutables. Seule la

⁵³ Edward Abbey. *Désert solitaire*. Paris, Gallmeister. 2010. Page 87.

⁵⁴ Ibid. page 247. Les mots suivis de * sont soulignés par l'auteur.

géométrie, paraissait en effet assez forte pour se confronter à cette nature barbare, hostile, elle seule s'avérant en mesure de la « capturer », de la « domestiquer » dans la grille implacable de ses méridiens et parallèles.

Ainsi la wilderness s'était-elle vu lentement quadriller, ordonnancer, presque subrepticement.

[...]

Ces guides, presque invisibles à l'origine mais néanmoins bel et bien présents, se révéleront en effet progressivement, au fur et à mesure que le territoire sera occupé, domestiqué, aidant à fixer routes, rues des villes, délimitation des champs, des propriétés privées ...⁵⁵

Cette grille sera aussi à l'origine d'un idéal que Franck Lloyd Wright développera dans les années 30 du XX^e siècle. La ville idéale : *Broadacre city*, est conçue dans la trame de Jefferson et chaque américain doit pouvoir s'installer sur une terre où l'ordre de la maison et des maisons les unes par rapport aux autres sera organisé à partir de la grille. L'idéal est à la fois spatial, social, politique, moral.

L'urbanisme enfiévré se verra submergé dans un ruralisme naturel.⁵⁶

C'est cet ensemble, qui découvre et invente un paysage, dans un idéal qui refuse la référence européenne et cherche la compréhension de l'expérience réelle et non plus médiante du sublime, qui, paradoxalement, fera émerger ce *middle landscape* dont parle Léo Marx. De fait, le sublime est transformé, aussitôt qu'il est expérimenté, qu'il passe dans un mode de représentation qui le rend acceptable, supportable, à l'instar du réel dont on ne peut se saisir que dans un moment second, en-deçà de la véracité de notre présence au monde.

Le paysage nord américain peut maintenant être naturel. Un peintre comme Jackson Pollock dira même, dans une ambiguïté que les traductions possibles maintient « *I am nature* » : je suis nature où je suis la nature.⁵⁷

⁵⁵ Cathrine Maumi, *Thomas Jefferson et le projet du Nouveau Monde*. Paris, éditions de La Villette. 2007, page 125.

⁵⁶ F. L. Wright cité par C. Maumi, *Ibid.* page 133. Il n'est pas question ici d'aller plus loin mais on voit bien les continuités qui s'établissent à travers toutes ces théories ou pratiques de l'aménagement de l'espace du pays dans une relation où le naturel est imbriqué de manière profonde dans l'artificiel. Et le « ruralisme naturel » de Wright sonne comme une contradiction majeure pour nous alors qu'il est sans doute une façon spécifique de considérer l'usage de la terre pour un américain de cette époque.

Je peux maintenant faire l'hypothèse que c'est ce contexte culturel long et cette continuité qui conduisent l'art nord-américain à considérer le paysage comme étant d'abord un espace et non une représentation, ce qui le rend très différent de la catégorie picturale européenne. Beaucoup plus tard, dans la sphère de catégorisation utilitariste de l'UNESCO, le monde anglo-saxon, toujours dans cette continuité historique, produira une catégorie étrange pour nous : celle du « paysage culturel » qui s'oppose à un paysage sans doute « naturel » mais qui n'est jamais défini puisqu'il n'a pas besoin de l'être. ⁵⁸

⁵⁷ Jean-Claude Lebensztejn. Je suis la nature. In Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne. N° 119, printemps 2012. Paris : éditions du Centre G. Pompidou.

⁵⁸ On comprend bien maintenant quelle est l'origine de ce concept qui introduit un flou dans les représentations que l'on se fait d'une idée « mondialisée » du paysage. Si le paysage européen est d'abord culturel et n'a donc pas besoin de cette précision, le paysage nord-américain est, quant à lui, une sorte de composition hybride entre la tradition picturale et jardinée européenne et cette saisie par l'expérience d'un monde nouveau. Il pourrait y avoir là un beau sujet à développer si l'on faisait le lien avec les définitions du paysage de l'UNESCO.

« En 1992, la Convention du patrimoine mondial est devenue le premier instrument juridique international à reconnaître et à protéger les paysages culturels. Lors de sa 16^{ème} session, le Comité a adopté des orientations devant conduire à leur inscription sur la Liste du patrimoine mondial.

Les paysages culturels représentent les « œuvres conjuguées de l'homme et de la nature » désignées à l'Article 1 de la Convention. Ils illustrent l'évolution de la société et des occupations humaines au cours des âges, sous l'influence des contraintes et/ou des atouts présentés par leur environnement naturel, et sous l'effet des forces sociales, économiques et culturelles successives, internes et externes.

Le terme « paysage culturel » recouvre une grande variété de manifestations de l'interaction entre l'homme et son environnement naturel. Les paysages culturels reflètent souvent des techniques spécifiques d'utilisation durable des terres, prenant en considération les caractéristiques et les limites de l'environnement naturel dans lequel ils sont établis, ainsi qu'une relation spirituelle spécifique avec la nature. La protection des paysages culturels peut contribuer aux techniques modernes d'utilisation durable et de développement des terres tout en conservant ou en améliorant les valeurs naturelles du paysage. L'existence permanente de formes traditionnelles d'utilisation des terres soutient la diversité biologique dans de nombreuses régions du monde. La protection des paysages culturels traditionnels est par conséquent utile pour le maintien d'une diversité biologique. »

<http://whc.unesco.org/fr/PaysagesCulturels/#1>

Le fait que le paysage, dès lors qu'il est considéré comme l'expression d'une utilisation traditionnelle des terres, devienne un garant de la diversité biologique, constitue, pour un esprit européen qui s'attache à cette forme particulière de notre relation à l'espace et au temps que je construis ici comme « libre parcours », une étrangeté spécifique à l'Amérique du nord, mais dont on ne comprend pas comment elle a pu devenir une sorte d'invariant universel de la catégorie « paysage ».

Dans le creux de son discours, Gilles A. Tiberghien nous indique cette voie de recherche sans pour autant adopter la position critique que je sous-entend ici. Il le fait une première fois en évoquant la « wilderness » à propos de la « première nature » de l'antiquité : celle qui fait référence pour l'idée même de nature (paysages et jardins divers, Op. Cit. p. 115), et déjà une nuance pourrait sans doute être observée entre nature, sauvage au sens européen et wilderness. Une seconde fois cette relation directe de la géographie au paysage est évoquée en citant d'abord le poète Charles

Cette forme nouvelle du paysage produira également des formes jardinées spécifiques.

5.3.4.4 *Vers une nouvelle forme du jardin ?*

Ce lieu propre de l'art sculptural américain qu'est le land art dans toutes ses formes et échelles (un art du territoire) devient la condition de possibilité d'un art des jardins spécifique et de nombreux concepteurs contemporains assument une influence directe de l'art sur leurs travaux de paysagiste. C'est le cas de Peter Walker et de Martha Schwartz qui sont les plus connus, mais d'autres, issus du monde « technique » du paysage ou de la sphère artistique suivent la même voie, dont Robert Irwin cité au début de ce développement.

La sculpture a (déc)ouvert un espace vacant pour un art de l'aménagement de la relation de l'homme à son milieu : il s'agit bien d'un travail sur le jardin. Notant bien que ce mouvement s'est amorcé avec les travaux d'artistes comme Isamu Noguchi et Richard Serra, John Beardsley écrit :

[...] Plus important, l'art lié à son site — qui ressemble parfois à un croisement entre la sculpture et l'architecture et d'autres fois à un hybride de sculpture et d'architecture du paysage — joue un rôle de plus en plus prééminent dans l'espace public contemporain. Le Vietnam Veterans Memorial à Washington, certainement le monument le plus significatif des deux dernières décades, est inconcevable sans l'exemple de certaines œuvres « environnementales » récentes. Sa forme simple, un trou dans la terre, ses axes horizontaux peu marqués et ses alignements symboliques avec les autres mémoriaux du Mall, tout rappelle les précédents du land art, même si ce n'est pas la seule influence. (C'est moi qui traduit) ⁵⁹

Olson dans son livre sur Melville « Call me Ismaël » puis un article de Luc Baboulet dans le numéro quatre de la revue « Le Visiteur ». « L'espace vous a une façon obstinée de coller aux américains » (Olson) et « Dans ce pays neuf où le mythe est exactement contemporain de l'histoire, le paysage imaginaire coïncide avec le paysage physique » (Baboulet). In G. A. Tiberghien, Notes sur la nature ... la cabane et quelques autres choses. Paris, Les éditions du Félin. 2005, page 33 sq.

59 John Beardsley, *Earthworks : The landscape after modernism in Denatured visions*, Op. Cit. p. 116

« [...] more important, site-generated art – sometimes looking like a cross between sculpture and architecture, sometimes a hybrid of sculpture and landscape architecture – plays an increasingly prominent role in the contemporary public space. The Vietnam Veterans Memorial in Washington, D.C., for example, surely the most significant public monument of the two past decades, is

Les nombreux artistes cités dans cet l'article s'insèrent maintenant de plus en plus directement dans des projets de jardins : Maya Lin a dessiné le mémorial aux vétérans du Vietnam (Fig.5.9 a à c), Siah Armajani et Scott Burton à New York, Nancy Holt à Rosslyn en Virginie, etc... l'auteur termine ensuite son article sur un programme d'un bel optimisme dans lequel la sculpture a donné au paysage un pouvoir accru pour reformuler les valeurs culturelles de la nation.

Cette généalogie du paysage et du « jardin » américains risque de faire apparaître l'art des jardins comme inféodé à des courants artistiques qui rompent la continuité du vieux continent et qui ne lui donneront pas cependant une fondation, mais une forme, de la même manière que la peinture américaine a imité longtemps les courants européens sans trouver la spécificité qui construisait son identité.

Marc Treib ne ménage pas ses critiques et ne pondère pas son point de vue comme je viens de le faire. Il voit dans cette forme l'impasse de l'acculturation de la forme artistique « jardin » en train de se produire aux USA par commodité. Pour lui, si l'art des jardins, mais aussi le paysage, ne trouvent que l'expression d'un passé plus ou moins idéal pour exister, ils deviendront vite un aspect du *land reclamation*, ils porteront les valeurs les plus réactionnaires de la revendication identitaire et disparaîtront en tant que forme d'art spécifique d'une relation physiquement éprouvée d'un individu ou d'un groupe à un milieu dans un contexte culturel, social et politique donné.

Même si l'archaïsme doit avoir une place dans la création sculpturale, je crois que la création de néo-Stonehenge ou d'alignements solaires comme sources de sens pour les jardins est assez limitée. Nous vivons dans une société postindustrielle, et je ne crois pas que nous puissions jamais retourner vers notre « chez nous » En utilisant des formes primitives sans leurs systèmes de signification, en les détachant de leurs assises et de leurs sociétés, nous risquons la confusion entre syntaxe et sémantique. Je ne crois pas plus qu'une nouvelle itération de la vogue pittoresque ou du paysage dérivé du classicisme se présente à nous comme un modèle viable. Dans ce cas, nous ne pourrions acquérir que des représentations de

inconceivable without the example of recent environmental sculpture. Its simple form, dug into the ground, its attenuated horizontal axes, and its symbolic alignments with the other memorials on the Mall all recall the precedent of earth art, although not earth art alone. »

représentations, confirmant le processus de l'entropie et de la dissolution du sens. (C'est moi qui traduit) ⁶⁰

Mark Treib cherche le sens du jardin dans l'alliance entre « *syntax* » et « *semantics* », entre les éléments qui donnent sa forme au jardin : comment il est constitué spatialement, et le sens que ces formes produisent pour nous, ici et maintenant. Faisant le constat, à la suite de Jean-Charles Moreux qu'il n'y a pas de jardin moderne ou non moderne, mais seulement des jardins formels ou paysagers – « [...] *jardin formel, qui est le point de contact entre la maison et la nature, puisqu'il est une production des deux à la fois, et le jardin paysager qui est une imitation de la nature.* » (C'est moi qui traduit) ⁶¹ – M. Treib veut alors, du point de vue du sens manifesté, considérer le jardin comme une lentille et un miroir. Comme une lentille pour nous mettre en relation directe avec le lieu, son caractère, nous et la manière dont on peut l'expérimenter ; comme un miroir pour que nous nous interroguions sur nos origines (*where we have come from*), et nous incite à la mesure entre l'action et le silence, « *les deux étant nécessaires aujourd'hui* ».

Maintenant nous devons retourner au site — retourner de nouveau à nous-mêmes, individuellement et collectivement — pour forger une nouvelle synthèse, pour dessiner un jardin qui nous tranquillise, nous stimule ou nous motive aujourd'hui. (C'est moi qui traduit) ⁶²

Avec l'exemple de *Little Sparta*, le jardin de I. H. Finlay, et notamment de *Hegel's stile* (l'échalière de Hegel Fig. 5.10) qui n'est jamais ni ouvert ni fermé mais toujours les deux à la fois comme le mouvement dialectique infini, M. Treib nous amène à considérer les deux dimensions, la syntaxe et la signification, la lentille et le miroir, la thèse et l'antithèse, pour constituer

⁶⁰ Marc Treib, Sources of signifiacnce : the garden in our time. in Denatured visions... Op Cit. p. 107.

« although archaicism may have a viable place in the creation of sculpture, I believe that the creation of neo-stonehenges or solar alignments as sources of signifiacnce in garden is rather limited. We live in a post industrial society, and I do not believe that we can go back « home » again. In borrowing primitive forms without their systems of signifiacnce, by wrenching them from their settings and their societies, we risk confusing syntax for semantics. Nor do I think that yet another iteration of the picturesque clump or the classically derived landscape presents us with a viable model ; in the process, we can acquire only the representation of a representation, compounding the entropic process and the dissolution of meaning. »

⁶¹ Ibidem p. 107 « [...] formal garden, which is the point of contact between house and nature, for it is a product of them both ; and the landscape garden, which is an imitation of nature. »

⁶² Ibidem p. 108. « Now we should return to the site — return again to ourselves, singly and collectively — to forge a new synthesis, to design a garden that soothes, or stimulates, or motivates us today. »

un jardin d'aujourd'hui qui ne soit pas une imitation du passé, mais une nouvelle synthèse.

5.3.4.5 *La continuité européenne*

Rétrospectivement, qu'un artiste comme Robert Smithson s'intéresse à une notion comme le pittoresque et aux rapports qui existent historiquement entre cette catégorie esthétique, l'art du paysage et l'art des jardins n'est pas étonnant. Il n'est pas plus étonnant, à sa suite, que la problématique du jardin, mais surtout celle de la relation du jardin aux autres arts plastiques soit devenue assez vite quelque chose qui intéressait les artistes du *land art* et les praticiens de l'aménagement plus généralement.

Mais en Europe, où cette fabrication d'un lieu spécifique de la sculpture qui soit en accord avec la vastitude du monde n'est pas un problème, quel apport le *land art* peut-il faire pour un art des jardins déjà constitué ? Certes il a apporté une vision originale dans un art miné par les pressions scientifiques et réglementaires, et relégué souvent au rang de curiosité historique. Pourtant en lisant Stephen Bann,⁶³ on pourrait penser que le rapprochement entre *land art* et jardin ou paysage est fructueux.

Mon propos est donc simple. Il y a, à mon avis, une convergence fascinante entre la métamorphose par les arts plastiques dans le paysagisme du XVIII^e siècle, et le changement survenu dans la sculpture contemporaine – tout au moins une partie – et cette convergence est particulièrement sensible dans le contexte britannique. La sculpture anglaise contemporaine nous permet d'apprécier sous un jour nouveau et dans tous ses détails le jardin du XVIII^e siècle. De la même façon, une meilleure connaissance des réalisations remarquables des paysagistes de l'époque nous permet de mieux comprendre ce que les sculpteurs d'aujourd'hui – et surtout ceux que l'on rassemble sous l'étiquette tristement lapidaire de « land art » – essaient de faire. (Op. Cit. Artstudio p. 27)

Opposant lui aussi l'Amérique et l'Europe dans les manières d'aborder ce nouvel art du paysage, du fait des différences culturelles qui existent entre les deux continents, il note que c'est en Angleterre que les signes les

⁶³ Stephen Bann, Le jardin et les arts visuels à l'époque contemporaine : arcadiens, post-classiques et artistes de la terre. in Monique Mosser et Georges Teyssot (sous la dir... de), Histoire des jardins de la Renaissance à nos jours, Paris, Flammarion, 1991.p. 491 à 502. Du même auteur on lira également, La sculpture anglaise et la tradition du paysage, Op. Cit.

plus frappants de la mutation sont apparus. S'appuyant d'abord sur le travail de Richard Long et Hamish Fulton, qui sont décrits comme les tenants d'un art du paysage britannique « décalé » par des « *incursions aventureuses dans des contrées lointaines et sublimes de notre vaste monde* », mais qui tentent un rapport subtil entre « *la domination de l'artiste et la soumission du paysage* » (Op . Cit. Mosser et Teyssot, Histoire des jardins p. 492), il en vient ensuite au groupe des *new arcadians* dont il décrit le travail comme un « *hommage composite aux grands jardins paysagers du passé* » (HdJ p. 491), mais qui constitue dans le même temps une action très polémique, et l'on connaît bien le travail de I. H. Finlay pour son jardin de *little Sparta*. Pour cet artiste, notre art des jardins n'est plus capable de concilier les usages et la résolution technique avec le sens ou la position symbolique, c'est à dire ce qui est dit de notre rapport à notre milieu par le jardin.

La position de Finlay repose pour l'essentiel sur la constatation que notre culture a évoqué l'ensemble du contenu politique et philosophique dont les jardins, tels que Stowe et Ermenonville, avaient été investis à l'époque de leur création. Ces jardins sont, en grande partie, appréhendés comme des espaces de divertissement et non plus comme le bien symbolique où viennent interférer les institutions humaines et les idées changeantes que l'on se faisait de la nature au XVIII^e siècle. En conséquence, les jardins d'aujourd'hui sont devenus le domaine exclusif de l'architecte paysagiste, qui – en grande Bretagne en tout cas – est généralement un professionnel dépourvu de toute créativité. (HdJ p. 499).

En s'appuyant sur ces quelques exemples, riches et tellement particuliers, S. Bann tendrait à montrer que le rapport de l'art au jardin ou au paysage est ouvert, mais il faudrait se contenter de quelques exceptions pour faire une règle. Derrière ces tentatives individuelles pour penser l'accord de l'art et du jardin « *sans pour autant en revenir à des modèles pré-modernistes* », et qui sont loin de faire l'unanimité dans leurs milieux respectifs, se cachent des travaux beaucoup plus rapides qui ne produisent que des formes dont on cherche en vain le sens. Certaines sont proches de l'art, d'autres du jardin, toutes prétendent au paysage.

5.4 LE LAND ART PRODUIT-IL DU PAYSAGE ?

Quelles problématiques sont issues de ce mouvement d'hybridation, quelles attitudes les artistes ont-ils prises vis à vis d'un champ qui ne leur était pas traditionnellement réservé, quelles réactions les autres acteurs de l'aménagement de l'espace ont-ils, face à ce qui pourrait être pris comme une agression ou au contraire comme un apport nouveau dans des

disciplines refermées sur elles-mêmes dans la certitude de leur imprenable position ?

Proposer l'intervention d'artistes dans les compétitions pour l'aménagement des espaces publics ou des jardins se produit maintenant parfois. Mais intégrer un artiste dans une équipe de professionnels de l'aménagement (Jean-Luc Godard dirait les « professionnels de la profession »), pour un travail à une échelle qui dépasse l'objet, l'œuvre, la place, le square ou même le parc, n'est pas si courant. Si le jeu complexe des relations spatiales entre l'œuvre et ses contextes existe maintenant pour certains artistes et qu'il est devenu une préoccupation majeure, il n'est pas certain que le simple fait d'inclure un artiste dans une équipe de concepteurs apporte un supplément de sens ou d'« âme » à la proposition qui en résulte.

5.4.1 UN CONCOURS COMPLEXE : L'ENTRÉE D'ÉVRY.

C'est certainement au moment du concours d'idées pour l'aménagement de l'entrée d'Évry qui eut lieu à la fin de 1994, que l'on peut noter, en France, la première présence importante d'artistes dans des équipes pour une consultation d'aménagement de grande échelle avec une visée opérationnelle. Les résultats montrent une présence des artistes dans les équipes assez discrète. C'est très certainement une qualité qui permet d'échapper à l'ostentation de l'œuvre, sans pourtant préjuger des influences respectives des différents membres de l'équipe sur le travail fourni. Cette inclusion du travail de l'artiste dans celui d'une équipe peut également être interprétée comme un souhait d'arbitrage dans la complexité des paramètres qui sont en jeu, que le maître d'ouvrage ne sait pas par quel côté prendre et auxquels il espère que l'artiste pourra apporter une réponse globale, peut-être simple, facilement identifiable par son style. En retour l'artiste qui n'est pas obligatoirement préparé à ce genre d'intervention trouve un champ nouveau pour exercer mais est obligé à un travail au sein d'une équipe, ce qui n'est pas non plus une habitude pour la plupart d'entre eux, et l'on connaît des collaborations qui n'aboutissent qu'à des juxtapositions. Le cas le plus fréquent étant la réalisation d'œuvres dans le cadre des procédures « 1 % artistique » pour les bâtiments publics. ⁶⁴

⁶⁴ Depuis 1951, par arrêté du ministère de l'éducation nationale ensuite étendu au autres ministères, en France, pour toute construction publique, un montant de 1 % des travaux doit être consacré à une commande artistique. Depuis 1989, le même pourcentage doit être consacré au paysage dans les travaux d'infrastructure : c'est la procédure du 1 % Paysage et Développement. Cette analogie dans la procédure donne un budget pour les travaux d'aménagement paysager, ce

Cette position, inhabituelle pour l'artiste, est exprimée, dans la minuscule plaquette de présentation des travaux qui accompagnait la confidentielle exposition du centre Pompidou⁶⁵, par Jean-Pierre Raynaud qui fait partie de l'équipe lauréate, et qui ouvre le texte consacré au projet de son équipe de cette manière :

*La première question que je me suis posée était la suivante :
« quel rôle un artiste contemporain peut-il jouer au sein d'un projet urbanistique ? »*

N'étant ni peintre, ni sculpteur, mais correspondant à cette catégorie d'artistes fin-de-siècle qui a œuvré pour la rencontre ou la dissolution des disciplines, il m'est apparu limite mais acceptable de m'interroger sur l'espace d'Évry. (Ibidem)

La première question est bien de définir la position de l'artiste et de juger de son utilité dans l'équipe. Il y a alors une grande contradiction que l'artiste doit résoudre. Soit il reste autonome, pour la partie de l'acte de la création, ce qui ne change rien à l'action, et son art n'est que peu perturbé par l'engagement dans un mouvement social qui le déplacerait. Mais alors il ne peut pas répondre à ce type de commande puisque, dès l'origine, il doit se soumettre à une règle qui n'a pas à voir avec la création, mais plutôt avec un environnement technico-administratif, et la juxtaposition que je viens d'évoquer est issue de ce type d'attitude où l'artiste n'a pas pu résister au geste ou à l'objet indépendant. Soit, comme Jean-Pierre Raynaud à Évry, mais aussi Daniel Buren au Palais Royal ou à Lyon, Andy Goldsworthy sur un site minier en Écosse, il accepte cette perturbation du moment traditionnel de l'acte, et il devient un élément fondu dans une équipe dont les valeurs, les responsabilités, les bénéfices, etc ..., seront partagés à parts égales, sans que l'un ou l'autre membre ne puisse revendiquer seul tel ou tel aspect du projet.

Dans ce bref compte rendu du concours, on trouve d'abord plusieurs contributions enthousiastes sur le procédé choisi qui oblige un architecte à s'associer avec un paysagiste et un artiste « *de renommée ayant déjà fait de l'espace l'objet de sa création.* », et notamment Jean-Luc Daval qui cite

qui était l'objectif affirmé des promoteurs de cette mesure à la faveur de la construction des autoroutes non concédées A 75 et A 20, mais on pourrait penser qu'elle consacre le paysage comme œuvre détachable en quelque sorte de l'aménagement, et non pas comme partie intégrante du projet.

65 Ouvrages d'art + Art : Appel d'idées pour l'aménagement paysager, artistique et architectural de l'entrée de ville d'Évry, Paris, EPEVRY et Centre G. Pompidou, 1994. np.

Siegfried Giedon dans *espace, temps, architecture* (Bruxelles, 1968, p. 344) pour trouver la légitimité de l'action entreprise.

Il faudra parcourir un long chemin de la spécialisation actuelle jusqu'à la reconquête d'une vision universelle sans laquelle une culture authentique est impensable. D'ores et déjà, ce chemin est tracé : il passe par la réintégration dans la connaissance scientifique de la sensibilité qui se manifeste dans l'art.

Pourtant, l'intitulé de la consultation n'est pas du meilleur augure. Il ne fait que se redire dans son incapacité à définir l'objet du travail à réaliser : « *Appel d'idées pour l'aménagement paysager, artistique et architectural de l'entrée de ville d'Évry.* »

Ensuite, pour une consultation d'hommes de l'art, on trouve sous la plume du directeur général adjoint de l'Établissement Public d'Aménagement de la ville nouvelle d'Évry, un plaidoyer technocratique sur le thème de la lisibilité et de l'homogénéité. L'ÉPÉVRY, pour « *assurer dans les meilleures conditions l'achèvement de l'agglomération...* » s'interroge sur les limites de la ville.

[la maîtrise d'ouvrage va porter] une attention particulière aux franges de la ville nouvelle [car] l'unité et l'identité de la ville nouvelle dépendent certes de la relative homogénéité de son « vocabulaire » urbain mais également de la netteté de ses limites, qui suppose une « mise en scène » de ses entrées et de ses sorties. » Dans ce cadre, l'autoroute et son échangeur vers la ville nouvelle seront « réinterprétés » pour ne plus être un « non-lieu » et un « hors-site ». ⁶⁶

⁶⁶ Le développement qui va suivre dans le corps du texte ne portera pas sur ce qui est dit de la ville ici. Néanmoins, le discours appelle au moins un bref commentaire qui pourrait être l'objet d'un travail en soi. L'unité et l'identité de la ville nouvelle, sous entendu, pour qu'elle devienne une ville traditionnelle et échappe à l'horrible spectre du grand ensemble ou de l'incohérence spatiale, sont conditionnées par l'homogénéité. C'est une erreur de signification des mots qui entraîne des conséquences assez graves. Considérant que la ville est constituée de tissus plus ou moins bien caractérisés et imbriqués les uns dans les autres on la regarde comme un ensemble et on la qualifie d'homogène. Or, connaît-on quelque chose de moins homogène qu'une ville ? Les quartiers se distinguent quant à la taille et à l'orientation du parcellaire, donc de l'organisation du bâti, donc de la taille des maisons, donc des catégories sociales qui les habitent, les tracés des voies y sont plus ou moins rationnels suivant l'histoire des déplacements dans les lieux, les monuments ponctuent des places, des perspectives, orientent l'espace par leurs façades principales, tous les espaces de la ville, privés ou publics, peuvent être remis en question et transformés à l'occasion de n'importe quelle extension de voie, de réseau, de monument et la ville gardera la trace de l'organisation disparue, troublant ainsi encore une fois l'homogénéité d'un projet qui fait table rase du passé. Je pourrais continuer longtemps. Par comparaison, les urbanisations construites sur le modèle moderne sont qualifiées d'hétérogènes parce qu'elles n'offrent pas l'apparence de l'ordre :

Sur les quatre réponses, deux sont assez attendues, en ce qu'elles proposent une mise en séquences de l'espace compris entre l'autoroute du sud et l'entrée dans la ville. (fig. 5.11 a et b) D. Pontoreau, M. Jaouën, M. et L. Maunoury distinguent la fréquentation pédestre et automobile des deux mondes qui se côtoient : celui de l'autoroute et celui de la ville. Ils en tirent la définition d'une succession de lieux qui doivent articuler « *physiquement, morphologiquement et esthétiquement ces deux univers.* » dans des parcours très jardinés. J. P. Viguié, N. Udo et G. Clément tentent la même approche mais en utilisant les différentiels de vitesse de déplacement, donc le temps du déplacement, comme unité de mesure de l'espace et comme outil pour distinguer des lieux. Ils proposent alors un itinéraire depuis « *l'espace indifférencié* » de l'autoroute (ce n'est certainement pas tout à fait vrai), jusqu'à la « *maison-sculpture* » qui devient, à l'entrée même de la ville, le point d'orgue de la composition du « *sas de deux minutes et demi qui radicalise la différence entre le milieu autoroutier et le milieu urbain, entre un non-lieu et un lieu, [...]. Au vert de la végétation se mêle le rouge complémentaire des poutres métalliques de la maison-sculpture : image d'une symbiose de la nature et de l'homme. La maison-sculpture propose une mise en scène à la fois de la nature et de l'architecture : la nature se transforme en architecture.* » La charge émotionnelle que l'on croit deviner dans cette composition est organisée sur un thème à la fois rebattu et controversé : l'alliance de l'homme et de la nature dans une symbiose qui prétend à la perfection. Mais la mise en forme est réalisée par une idée pauvre de la nature qui se transforme en architecture, après Goethe, Chateaubriand, Baudelaire, Huysmans, la *sylva* de J. Evelyn, les expériences de J. Hall à la fin du XVIII^e siècle.⁶⁷ On peut aussi voir aujourd'hui les travaux de David Jones, Giuseppe Penone, Kimio Tsuchiya, mais aussi tout un courant contemporain qui cherche une harmonie entre art et nature par l'utilisation et la mise en évidence d'un matériau comme le bois par exemple, que la proposition devient littérale et qu'elle n'a plus l'ouverture nécessaire pour que chacun la recompose selon son humeur ou sa culture. Elle devient un objet posé sur l'espace délaissé par la voirie. On peut noter que l'inverse, l'architecture qui se déplace vers

l'alignement sur la rue notamment, et que les objets d'architecture s'individualisent. Mais c'est plutôt d'une confusion spatiale dont il est question, et cette fausse hétérogénéité est issue de l'absence de traitement des limites des espaces les uns par rapport aux autres. Rien n'est plus homogène au contraire que beaucoup de villes modernes : typologie architecturale, qualité et dimensions des espaces verts, traitement des voies, des réseaux piétonniers, ... et l'on sait maintenant ce que cette homogénéité urbaine a provoqué, sous la responsabilité des donneurs d'ordre et des planificateurs et pas seulement des architectes et des urbanistes comme on le dit trop souvent, d'homogénéité sociale, avec tout les dérèglements de la vie en commun que l'on connaît aujourd'hui.

⁶⁷ Voir le chapitre « le roman de l'architecture gothique » in J. Baltrusaitis, *Aberrations, la légende des formes*, les perspectives dépravées, Paris, Flammarion, 1983. p. 90 à 113.

la nature, n'est évidemment pas envisageable puisque l'ordre architectural serait alors soumis à la sauvagerie de la nature et ne pourrait que se dégrader en ruine. Dans les deux cas la constitution de ces lieux distincts manifeste un souci presque pédagogique de la progression d'un espace à l'autre. L'équipe de D. Pontoreau, M. Jaouën, M. et L. Maunoury exprime clairement cette volonté de leur proposition.

L'entrée de ville est une progression : le projet n'a pas le souci de mise en œuvre d'un concept simplificateur qui embrasserait l'ensemble du site ; chaque tranche du parcours est révélée dans son sens et sa fonction — approcher, s'orienter, traverser — par un vocabulaire commun à l'aire de l'entrée de ville : arbres, eau, murs, particules, lumière, bâti.

Ces deux projets proposent une lisibilité assez pittoresque, par le découpage de l'espace qui décrit et rend perceptibles les différents lieux dans leurs variétés de formes, d'espaces, de textures, de lumière, etc. Ils partent du principe que les espaces de l'entre-deux – entre ville et autoroute – sont réconciliables avec ce qui les entoure, que les interstices non fonctionnels sont utilisables dans le registre de la ville.

Dès l'entrée, le traitement annonce la multiplicité d'usages et le révèlent [l'espace urbain] comme le lieu du possible et du concret, par rapport à l'abstraction routière. » (J.P. Viguier, N. Udo, G. Clément)

L'enjeu est [...] de penser que le paysage environnant des espaces autoroutiers puisse être un horizon désirable de promenade et d'organiser leur interprétation. (D. Pontoreau, M. Jaouën, M. et L. Maunoury)

Les deux autres réponses se sont positionnées radicalement à l'opposé de cette attitude de reconquête pour la fréquentation de ces espaces et commencent par trouver les échelles puis les limites de l'intervention. La première fixe arbitrairement, et pour se conformer à un concept d'alternance de l'aléatoire et de la géométrie dans la progression des échelles vers l'opérationnel, les limites de son travail dans une forme carrée préétablie ; tandis que la seconde, après avoir décrit un élément du site qui va servir de donnée objective pour la construction d'une référence altimétrique s'interroge sur la constitution des limites de l'intervention qu'elle examine cas par cas.

Le projet, intitulé de façon à nous interpeller « à l'envers du jardin », et conduit par l'équipe de J. Turrell, F. Soler et F. Druot, M. Desvigne et Ch. Dalnoky, nous propose d'abord une réflexion sur la pertinence des

échelles pour ce travail. (Fig. 5.12) D'abord la France pour l'aléatoire de ses formes géographiques, puis un territoire d'accès à la ville au sens large : une figure prédéterminée, le carré, le champ d'accès inventorié pour l'aléatoire des formes foncières et autoroutières, enfin les trois parcelles contiguës : les rectangles thématiques. Ensuite, dans un texte de présentation assez abscons, les auteurs nous convient à la fois à une traversée alternée du plein végétal, « [...] *des paysages surdensifiés à l'extrême, verts et contenus* », et du vide lumineux de l'échangeur, « *les marbres blancs concassés puis emballés par du grillage et répartis sur l'ensemble du site, contribuaient alors, de manière évidente, à la mise en valeur d'une topographie totalement artificielle, mais conservée comme telle.* » Enfin, reprenant l'ensemble du territoire investi dans une miniaturisation, les auteurs nous invitent, dans les rectangles thématiques, à entrevoir la dissociation dans l'unité de trois projets.

Celui de J. Turrell ne présenterait aucune trace d'architecture ou de paysage, le second, celui de M. Desvigne, ne présenterait aucune trace d'art ou d'architecture, le troisième, celui de F. Soler, ne présenterait aucune trace d'art ou de paysage.

La mémoire, seule, reconstituant les éléments hétérogènes d'un fragment d'espace homogène, conduirait à une perception à la fois réelle et individualiste des lieux en présence.

J'ai montré, dans le chapitre II, comment certains travaux de représentation du jardin fonctionnaient de cette manière qui laisse le visiteur opérer la recomposition de l'espace à travers sa subjectivité. La question qui se pose ici est de savoir si l'échelle du territoire investi, et les vitesses de déplacement dans un échangeur autoroutier permettent encore cette façon de percevoir l'espace, et si le rapport quasi exclusivement visuel avec l'environnement n'empêche pas toute identification de paysage, malgré le soin que les auteurs prennent de nous garantir que « *le projet renvoyait soudainement à la dimension géographique de l'environnement territorial d'Évry [mais] n'excluait pas pour autant la dimension tactile et sensuelle de l'œuvre* ». Le centre de l'échangeur serait son jardin. Mais le jardin sera-t-il accessible, et le bruit des voitures ne saturera-t-il pas toute l'expérience possible du lieu ? Si l'espace n'est pas fréquentable, le passage en voiture, à côté ou même au dessus, ne me permettra pas de comprendre la situation. Par ailleurs l'emboîtement formel des échelles, de la France aux rectangles thématiques – qui reprennent en abîme le travail de l'ensemble du territoire observé sur les échelles et les caractéristiques des espaces – n'est certainement pas accessible à l'utilisateur ou au visiteur sans une explication préalable. La compréhension de l'ensemble des intentions des concepteurs n'est pas obligatoire. Certes, mais dans ce cas, l'articulation

d'une première échelle avec les autres, celle qui serait la plus tactile, la plus proche de l'usage et de l'expérience de l'espace, est très ténue et fort peu explicite, et l'on ne comprend plus très bien ce qui guide la détermination de la forme carrée qui sera le plein, donc ce qui permet l'opposition au vide, donc la position défendue par les rectangles-œuvres, donc le sens général de l'intervention. Les concepteurs de ce projet ont, semble-t-il, voulu s'affranchir des modèles jardinés du pittoresque qui s'expriment dans les deux projets précédents, pour ne pas tomber dans le travers de la suture, du raccommodage ou du ravaudage des tissus distendus. Mais ce faisant, et prenant le parti de l'autonomisation de l'œuvre, s'agissant d'un espace qui n'est pas abstrait de contingences, qui échappe pour une large part au domaine de l'art, la proposition a perdu toute sa puissance d'évocation de la situation locale au profit de l'œuvre en tant qu'objet. De ce fait, échanger l'entrée de ville d'Évry contre n'importe quel autre nœud routier n'est pas un problème.⁶⁸

D'un côté la relative disparition des préoccupations de l'artiste dans la masse de l'équipe fait émerger des propositions un peu trop proches de la résolution technique et d'un fonctionnalisme ordinaire. De l'autre, le regroupement de personnalités qui cherchent depuis longtemps à intervenir dans les champs du paysage ou de l'architecture comme des artistes avec J. Turrell qui tente de se rapprocher du jardin et de l'aménagement en général (voir ci-après), conduit l'équipe à une proposition très œuvrée dans laquelle chaque individualité doit prendre seul sa part de territoire.

Quelle voie médiane reste-t-il, et comment peut-elle s'exprimer dans le contexte très opérationnel de ce concours ?

Les lauréats (P. Cribier, D. Perrault, J.P. Raynaud) ont tenté de s'insérer dans un espace qu'ils définissent grâce à des limites sur lesquelles le projet vient s'arrêter. (Fig. 5.13) Dans la proposition précédente, les limites du carré de l'intervention se définissaient d'elles-mêmes, sans que la forme ni les dimensions ne soient justifiées par autre chose que la volonté de donner la mesure en plan, a priori, de l'intervention.

Pour les lauréats, la présence d'un aqueduc du XIX^e siècle, présent en bordure du site, servira de référence altimétrique horizontale au

⁶⁸ " Ils avaient été à l'École des Beaux-Arts, ils croyaient qu'il suffisait de se soumettre à l'inspiration, ils ne savaient pas que l'affadissement, l'amointrissement de la création est davantage le fait d'une volonté de puissance qui pense pouvoir édifier sur une table rase que le fait de s'accorder aux complexités du réel. " Henri Gaudin, *Seuil et d'ailleurs*, Paris, les éditions du demi-cercle, 1991. p. 9

traitement de l'ensemble de l'échangeur. L'intervention est moins abstraite que la précédente. Elle compose avec les données du lieu, elle impose ses limites dans le lieu, elle se fonde sur un élément d'histoire locale présent en limite du site, même si le rapport de l'aqueduc et de l'autoroute n'est pas très clair – on ne saisit en effet pas bien en vertu de quel critère l'altimétrie de l'ouvrage du XIX^e siècle devrait devenir la cote de référence d'un nouveau sol de l'échangeur qui l'effleure sans interagir avec lui.

Tout le travail de remodelage du terrain qui nous est proposé ici, est conduit par le constat de l'illisibilité. C'est l'impératif lynchéen⁶⁹ de la lisibilité, du limpide espace qui règle tous les problèmes de ruptures issus de la modernité qui est mis en avant et l'énoncé du concours mettait bien d'emblée l'accent sur ce point. Tout est comme s'il nous fallait toujours produire du nivellement, de l'homogène pour que l'identité puisse exister.⁷⁰

Le nivellement, au sens de la topographie cette fois, sera la base du projet. Tous les sols de l'espace compris dans l'échangeur jusqu'à l'entrée de la ville seront réglés sur une quasi parfaite horizontalité à la cote 84 NGF, qui est celle de l'aqueduc. Ce nouveau sol qui doit fonder la « *spatialité* » et la « *modernité des lieux* », est planté d'un bois clair de chênes ou de frênes, homogène lui aussi. « *Le paysage se trouve ainsi construit de la même façon que l'on construit une architecture.* » C'est la route qui devient souple en s'opposant à la rigidité volontaire du concept.

Quel est donc ce lieu dont on cherche l'identité ? Malgré le soin apporté aux limites de cette intervention pour trouver des raccordements possibles à des sols qui ne sont pas à la même cote, on peut se demander si la définition de la limite ne s'est pas imposée de l'extérieur du projet plutôt que comme une décision volontaire des concepteurs. C'est à dire que la question du traitement de l'espace se repose au-delà des limites retenues, que l'échelle de l'intervention peut changer et que le rapport à cet au-delà du projet pourrait le modifier en retour. Le dilemme est évident et la question du choix arbitraire de la forme que j'évoquai pour le projet précédent se repose. Là, l'échangeur semble enfermé dans une bulle de bois clair. Ce qui est valorisé ici, c'est avant tout le jeu de montée et de descente successives dans les bretelles, qui deviennent les fils en creux. La plupart des montages photo montrent en effet la voie encaissée dans les

⁶⁹ La référence à cette notion a déjà été faite dans l'introduction de ce travail.

⁷⁰ Rejaillit ainsi le problème de l'homogénéité de la ville mais aussi du rapport global / local et donc des échelles d'intervention. L'homogène et l'hétérogène sont-ils vécus comme des facteurs identitaires ? Jusqu'où la décomposition du local en unités parcellisantes peut-elle aller et comment le global doit-il rester présent pour que le local ne soit pas terrorisant ?

murs de gabion. Quand on prend conscience qu'une très faible hauteur suffit à faire disparaître une large part du champ visuel de l'automobiliste (90 à 120 cm), on voit bien que c'est ce sol nivelé, support du bois, qui n'existera pas ou très peu. Il devient donc un objet qui se détache du champ perçu de l'intérieur de l'échangeur ; seule la perception et l'usage le font exister par l'extérieur. Pour l'usage il faut préciser que seule la promenade en limite est évoquée et jamais ailleurs on imagine que l'on ira dans le « *bois clair* ».

5.4.2 ESTHÉTIQUE ET ÉTHIQUE DE L'INTERVENTION.

Avec la préoccupation qui sous-tend ce concours que la ville doit forger son identité et que l'espace doit la montrer en distinguant ce qui est à l'intérieur et ce qui ne l'est pas, avec aussi les thèmes mis en évidence par ces projets, le débat peut s'ouvrir largement sur l'intervention artistique dans l'espace de la ville, dans le champ du paysage urbain.

Au-delà des préoccupations spatiales qui viennent d'être développées, la question pourrait être de savoir ce que reflètent ces deux tendances : une pittoresque et l'autre plus « sublime » dans le sens où le décrit Jean-Claude Garcias à propos du travail de l'architecte Rem Koolhaas ⁷¹. Celui-ci utilise cette catégorie avec essentiellement un slogan : *big is beautiful*, ce qui bien entendu l'empêche de comprendre les heurts et les transformations de l'espace qui se jouent entre des lieux et des objets lissés par le gigantisme de la commande. Il en oublie les échelles de l'usage qui permettent de trouver dans nos villes les possibilités d'un espace compréhensible et appropriable ⁷² (Fig. 5.14 a à d). À l'opposé, on trouve dans une tribune de Francis Nordemann des accents qui, pour être modernistes, ne se positionnent pas moins sur un plan dialectique qui unifie une pensée de l'intervention et une pensée du respect. L'auteur y fait le simple constat que l'objet est disqualifié pour constituer l'espace urbain, que ce n'est que dans l'appropriation d'un espace pour le faire devenir lieu par notre présence, que ces « *emplacements* » existent, il montre que le sublime de l'intervention ne se situe pas dans le gigantisme. On se souvient (Chap. II) de Burke

⁷¹ Jean-Claude Garcias, *Koolhaas et le sublime*, in *L'Architecture d'Aujourd'hui* N° 304, avril 1996, p. 59 sqq.

⁷² Le problème de savoir si Rem Koolhaas est « sincère », « manipulateur », « parodique », « dérisoire » ; si son discours est à plusieurs niveaux et si une lecture est possible pour les maîtres d'ouvrage et une autre pour les proches et les confrères, ne m'intéresse pas beaucoup. L'effet produit par ses idées, leur utilisation pour légitimer les interventions les plus radicales et dévastatrices sur la ville est le seul point qui vaille que l'on s'en occupe et qu'on le critique.

critiquant la lecture de son ouvrage et la confusion que l'on faisait entre un « sublime de grandeur » et un « sublime de manière ».

À la cité de la Butte Rouge, à Châtenay-Malabry, dans les bastides du sud-ouest de la France, sur la place Saint-Marc à Venise, dans les rues des villages, dans tant d'emplacements parisiens, c'est bien cela qui fait la qualité ressentie, ni une référence royale ou grand-ducale, ni une addition d'objets, ni une ligne de mobilier, mais simplement l'espace : présent et banal. ⁷³

Ce sublime pourtant, avant de le rejeter dans l'espace réactionnaire des passe-temps de l'élite de la fin du XVIII^e siècle – le paysage, la peinture et la poésie – J. C. Garcias pourrait le regarder de près et aller jusqu'au bout du raisonnement qu'il tient au début de son article.

Les catégories esthétiques ont la capacité de traverser allègrement les siècles, au service des formes les plus contradictoires du prêt-à-penser, ou des systèmes les plus absurdes. (J.C. Garcias p. 59)

Le sublime de Longin, renouvelé dans le champ littéraire par Boileau au XVII^e siècle, deviendra, à partir de la publication d'E. Burke (cf. chap. II), le cheval de Troie des esthéticiens du nouveau goût contre la beauté classique et contribuera à l'avènement d'une peinture renouvelée, d'un jardin transformé qui lui-même fournira les prémisses d'une pensée sur la ville (voir le passage du jardin à l'espace public décrit par Dora Wiebenson cité plus haut). Ces bouleversements atteindront bien sûr la forme, la composition, mais surtout, et c'est ce que J.C. Garcias semble ne pas voir, le discours qui les sous-tend et qui annonce fermement les prises de position démocratiques d'une partie de la noblesse anglaise que les français suivront ensuite. Le débat esthétique n'est jamais déconnecté des transformations de la société dans laquelle il survient.

Rétrospectivement, quand on sait ce que le XIX^e siècle a produit, il est possible de constater que ni le beau ni le sublime n'ont gagné, c'est bien le pittoresque, cette catégorie intermédiaire dont on a fini par convenir qu'elle ne relevait pas de la beauté, mais que l'on peut regarder comme une manière d'appriivoiser le sentiment du sublime qui ne peut pas devenir quotidien ou banal sous peine de disparaître ; qui est devenu la norme du

⁷³ Francis Nordemann, Et si on refaisait, enfin, de la ville, Libération du 4 septembre 1997 p. 4.

regard. Le sublime donc survit de façon autonome, dans le champ artistique (la théorisation du pittoresque l'aurait sauvé ?). Et l'architecture sera aussi investie par ce travail du monumental, du gigantesque, du simple, du brutal, de la géométrisation du monde, jusqu'à l'abstraction des contingences de la présence au monde.⁷⁴ En un mot, cette simplification de la forme architecturale peut être analogiquement regardée comme une autonomisation en rapport avec l'autonomie de la catégorie du sublime. Ainsi c'est le déplacement progressif de la forme architecturale vers l'œuvre d'art qui se produit. Cette tendance sera paradoxalement reprise par les modernes. En effet, si « *the form ever follows function* » selon la formule de Louis Sullivan, c'est bien dans cette dépendance que le germe du problème était. Si la forme est dépendante de la fonction et n'en est qu'une conséquence, quand la fonction change, ne serait-ce que dans son ampleur, sa quantité, sa fréquence, etc..., la forme n'est plus adaptée. La subordination de la forme à la fonction aurait donc dû faire apparaître une grande diversité de formes, sauf à considérer que la simplification des formes architecturales ne devait être que le reflet de celle des fonctions de l'habitat ou des activités humaines, et la suite de l'architecture, mais surtout de l'urbanisme du XX^e siècle qui montrera les conséquences de ce mouvement dogmatique. L'espace de l'architecture moderne, homogène, est aujourd'hui disqualifié du fait de sa trop grande raideur et de son inaptitude à être modifié. Seules des interventions lourdes peuvent maintenant modifier les usages de ces espaces et donc les relations entre ceux qui en usent.

Les ruptures, dans le fonctionnement de notre société, sont nombreuses : les réseaux sont multiples, les pratiques aléatoires et les groupes sociaux traditionnels atomisés dans des « réseaux sociaux ». Comment l'espace, dans une société aussi fragmentée dans sa constitution, son fonctionnement, ses modes de prise de décision, etc., pourrait-il être le reflet sans aspérité que l'on cherche dans « *l'homogénéité du vocabulaire* » et la « *netteté des limites* ».

À Évry, la réponse des lauréats aux logiques strictement fonctionnelles de la voirie qui engendrent la ville, pour plus fine qu'elle soit par rapport à « *l'envers du jardin* », et plus ample et inspirée que les deux autres

⁷⁴ Pour l'analyse du travail de l'architecture depuis le baroque vers le « rationalisme révolutionnaire » dans un premier temps, puis de la fin du XVIII^e siècle jusqu'à l'architecture moderne, on se reportera aux travaux d'Émil Kaufmann mis en perspective dans le catalogue de l'exposition De Ledoux à Le Corbusier : les origines de l'architecture moderne, Op. Cit.

propositions, vise toutefois à faire exister un espace en dehors de son lieu, dans une unité spatiale qui seule doit en produire l'identité.

Enfin, appliqué à un échangeur, ce traitement de l'espace est peut-être la bonne réponse. Mais les anfractuosités du site – qu'elles soient réelles ou métaphoriques ⁷⁵ – sont gommées, et la question devient : ce projet est-il l'illustration d'une extension planificatrice qui vient de la ville ? Ou bien, est-il une prémisse de ce que la ville pourrait devenir sous la pression de l'ordre clarificateur imposé par le pur fonctionnement des réseaux dont la voirie ne serait qu'une forme initiale fruste, destinée à disparaître comme proto-réseau, mais qui fournit les modèles pour demain et pour d'autres types de communications qui auront besoin d'une plus grande lisibilité encore ? En d'autres termes, l'ordre de la ville doit-il s'étendre jusqu'à ses nouvelles limites (les lieux de l'échange avec le hors la ville, les barrières, les octrois, les ponts, la muraille, l'enceinte, ...), mais que nous ne savons pas habiter du fait des nuisances que notre mode de vie produit ? Et dès lors, comment ne pas faire de ces lieux des délaissés qui sont une image négative de la communauté qui contamine la ville elle-même en retour ? Ou bien, la clarté des réseaux, imposée par la peur de la friche, du territoire visible mais sans fonction, inaccessible, où tout peut arriver, ⁷⁶ et par l'obligation de la vitesse et de la pureté de l'échange, vont-elles nous imposer un jardinage lisible total de l'espace de la ville dans un retour déguisé de l'hygiénisme et de l'utopie moderniste ? ⁷⁷

À travers ces questions qui m'entraînent peu à peu hors des limites que je me suis fixées pour ce chapitre, c'est le statut de l'artiste qui est en question, mais aussi les modifications du regard que la société porte sur l'œuvre. Si l'œuvre ne garde pas son autonomie, reste-t-elle une œuvre ? Si l'artiste s'implique dans des processus complexes de mise en œuvre de projets d'aménagement, peut-il encore être la source de poésie, de non-sens, de contestation, de dérision, que sa position extérieure lui confère ? À

⁷⁵ Henri Gaudin, dans un article du Monde du 19 septembre 1991, repris pour le prologue de *Seuil et d'ailleurs*, Op. Cit., faisait le constat de la mise en lumière de l'ensemble de la ville qui fait disparaître les ombres protectrices, pour "fortifier une stratégie de contrôle et acculer notre corporéité à la visibilité totale." p. 10. Plus loin, il reprend le thème du vide accueillant en déplaçant son regard vers la peinture. "Morandi, Cézanne, probablement tous les peintres, échappent à la tentation de peser sur les choses qui nous dérobent leurs intervalles. Il s'agit de déplacement.

Le peintre Morandi nous l'accorde et enclenche la pulsation d'un regard alternativement porté sur les objets et leurs interstices. [...] Habiter poétiquement requiert l'indicible de l'anfractueux " p. 124 à 126

⁷⁶ C'est un thème récurrent dans les romans de J. G. Ballard, par exemple. *L'île de béton*, Paris, Calmann-Lévy, 1974, *La forêt de cristal*, Paris, Denoël, 1967.

⁷⁷ Peut être Rem Koolhaas et le concept qu'il développe : " La ville générique ", pourrait-il être commenté ici, comme antithèse du travail urbain.

l'inverse, si le paysagiste, l'architecte ou l'urbaniste, tentent de devenir des artistes (les motivations individuelles de ce déplacement sont encore à étudier, j'en reste pour ma part au constat), comment cette problématique intermédiaire, cette médiation entre l'artistique et le fonctionnel, sera-t-elle assurée ?

Sans plaider pour un extrême cloisonnement des rôles, il faut constater que le flou des limites actuelles permet à la fois toutes les audaces, mais aussi toutes les opérations plus ou moins mercantiles et sans réel objet. Pour reprendre la réflexion de Jean-Paul Raynaud (Cf. supra), il semble nécessaire de distinguer ce qui peut être de l'ordre de la rencontre entre les disciplines et ce que serait leur dissolution les unes dans les autres. La dissolution serait une tension vers l'homogène, c'est à dire non pas le chaos, mais un état d'énergie nulle : le paradigme de notre époque où tout est bien quand tout est en accord avec tout. La position du paysagiste dans un champ d'art social l'oblige à un balancement continu entre l'intervention autonome issue de sa vision du lieu et le respect d'un existant, d'usages, d'un programme, d'intentions d'acteurs variés. Mais la perte d'un statut d'artiste ne va pas sans la perte de celui de partenaire de l'aménagement et inversement. Les deux sont indissolublement liés et argumenter pour une dissolution des disciplines ne ferait qu'augmenter les chances de disparition d'une spécificité du paysagiste par rapport à l'artiste.

Anne Cauquelin a raison de faire le procès de cette nouvelle manière d'être paysagiste :

[Il s'agit] le plus souvent d'« écologiser » c'est à dire d'abandonner la mise en vue, de dissoudre la particularité esthétique au profit d'une vision sociale, globale ; par exemple de lutter contre la pollution, d'assurer le bien-vivre des habitants, humains et animaux, de leur trouver une réserve dans des parcs, soit pour préserver les espèces soit pour contribuer au développement d'une région dont l'ex-paysagiste (comment le nommer maintenant ?) a la charge. Un métier qui tient alors de l'assistance sociale et biopolitique.⁷⁸

Mais elle a tort de laisser supposer que seule la dimension esthétique a de l'importance pour la pratique de cet art social. Le maintien de cette particularité d'être double sera la seule garantie pour le paysagiste d'un travail qui puisse se mettre en relation (accord ou conflit) avec d'autres expériences simultanées. La volonté de spéciation des interventions

⁷⁸ Anne Cauquelin, Petit traité..., Op. Cit. p. 166.

proposée par l'équipe de J. Turrell, F. Soler et F. Druot, M. Desvigne et Ch. Dalnoky dans le concours d'Évry, était une voie intéressante, mais j'ai déjà dit le problème d'échelle non résolu que l'idée posait, avec par conséquent l'impossibilité pour d'autres, extérieurs à l'équipe, de voir autre chose qu'une juxtaposition de formes sans que le fil nécessaire de l'expérience possible soit présent pour en comprendre le sens. C'est bien un excès de particularité de chacun des membres de l'équipe qui conduit à une proposition d'artistes, chacun jouant sa partition, l'ensemble de l'œuvre étant respecté, mais dans une chambre sourde d'où aucun son ne s'échappe.

5.4.2.1 *Éthique d'une intervention dans le champ sociétal*

C'est toujours le thème d'une intervention dans un cadre social qui est au cœur de cette discussion, par conséquent c'est la question de la position du paysagiste et celle de l'éthique de son intervention qui restent posées. Comment l'œuvre qui doit sortir du moment privilégié de « l'acte » de création que j'ai décrit peut-elle s'accorder à d'autres vécus de l'espace réel, dans lesquels, *a priori*, le paysagiste n'a pas sa place puisque n'étant pas impliqué au quotidien dans l'espace concerné ?

La question est sociale et concerne une réflexion sur le métier de paysagiste, mais on peut aussi lui donner un tour philosophique qui m'éloignera encore une fois de mon objet pour mieux le questionner et ne pas le laisser dans un champ trop spécialisé.

Objet de sensibilité, de savoirs, et avant cela horizon de vie, le paysage est une de ces réalités à échelles multiples à l'intérieur de laquelle une grande diversité de niveaux de sens, une complexité multiforme de réalités, de valeurs, de gestes et de vécus coexistent pour interférer, se connecter ou s'exclure. Essentiellement composite, la question du paysage est un opérateur ouvert qui permet la confrontation de disciplines, de compétences et d'esprits variés. Dans le grand atelier du paysage, le travail collectif s'articule et se distribue pour s'élucider. L'état présent de la recherche pose la question de la cohérence finale de la question du paysage, de la possibilité d'une connexion intégrative ou de l'essentielle disjonction de son contenu. ⁷⁹

Cette interrogation, je peux la reprendre à mon compte pour participer à l'élucidation de la question sur l'intégration ou l'exclusion.

⁷⁹ Odile Marcel, Le paysage comme objet philosophique, in Géographie et cultures, Paris, l'Harmattan, 1995. N° 13. p. 4 et 5.

Dans le courant du XVIII^e siècle des aristocrates français, à la suite de certains anglais et de la publication de textes comme ceux de J. J. Rousseau sur l'éducation notamment, commencèrent à imaginer un espace démocratique pour l'homme. Ce n'est pas tant dans la reconnaissance de droits économiques, politiques et sociaux pour leurs contemporains proches que dans la reconnaissance de la qualité d'homme à des « sauvages » que le mouvement prendra naissance. Dans les jardins on trouve la trace de cette préoccupation. Les décors exotiques sont là pour confirmer l'intérêt que l'on portait aux mondes inconnus. Mais au-delà du décor certaines fabriques donnaient à voir l'idéal égalitariste qui commençait à poindre. Dans le parc de Méréville commencé par Bélanger pour le fermier général Jean-Joseph de Laborde et continué par Hubert Robert à partir de 1786, on trouve un tombeau de James Cook et une colonne rostrale ornée de motifs marins. La colonne fut érigée en souvenir de l'expédition de La Pérouse et le cénotaphe pour commémorer le voyageur James Cook. Ce sont ces signes qui désignent la reconnaissance de la diversité de l'homme.

[Depuis le début du siècle] les grands succès de librairie sont les récits de voyages, authentiques ou imaginaires : après les Turcs et les Persans, voici les Indiens d'Amérique, les Chinois, les Polynésiens, les Esquimaux, les Patagons. Peuplades primitives, pays de vieille civilisation dont le prestige tout neuf rivalise désormais avec celui du monde gréco-latin. [...] Ainsi le monde moral n'est pas moins riche et varié que le monde physique : cette révélation enchante les amateurs d'exotisme et de pittoresque ; elle stimule les « philosophes » dans leur hostilité au dogmatisme de la théologie, elle prouve enfin qu'au même titre que les espèces botaniques ou animales, l'espèce humaine peut devenir objet de science.

L'Homme ou des hommes ? Peut-on croire encore à l'unité de la nature humaine, quand s'accumulent ainsi les preuves de sa diversité ? Et surtout quand la philosophie confirme les leçons de l'ethnologie ? [...] Autant d'ensembles historico-géographiques, autant de races et de civilisations, autant de forme d'humanité.⁸⁰

Aujourd'hui le problème de l'exclusion persiste. S'il n'a plus cette nature fondamentale qui fait hésiter à intégrer des hommes dans la catégorie de l'humanité, il n'en demeure pas moins qu'un certain nombre de citoyens sont exclus du monde social et que nos interventions sur l'espace participent de ce mouvement ou luttent au contraire contre lui. Nos positions

⁸⁰ Jean Ehrard, *L'idée de ...*, Op. Cit. p. 251.

d'artistes, on le sent bien, ne sont pas crédibles dès lors que nous prenons en charge l'aspect extérieur des lieux dans lesquels vit cette catégorie de plus en plus invisible de la société : invisible parce que devenue banale. Il nous faut impérativement aborder la réhabilitation de ces espaces dans la complexité sociale. Hors d'elle nos actions seront peut-être des œuvres mais déplacées : comme ces tristes sculptures qui ornent parfois les ronds-points routiers (un vide supplémentaire qu'il fallait combler), un objet fermé inappropriable sauf par la violence qui vise à le détruire puisqu'il est incompréhensible. Et nous sommes bien alors dans l'écologisation dont parlait A. Cauquelin, mais que maintenant nous ne saurions éviter.

O. Marcel conclut son article par des mots à même sonorité.

*La distribution de l'espace terrestre par et pour les hommes. [...] Une telle question est centrée sur l'objectif de l'édification des espaces de demain pour l'humanité, objectif qui comporte de nos jours un difficile équilibre à aménager entre la considération du patrimoine des formes des différentes cultures et leur renouvellement nécessaire dans une visée d'universalisation. À cet égard, la difficile considération des relations à aménager entre l'homme et son environnement naturel semble la réplique et l'image déplacée de celles, plus essentielles, plus choquantes et plus coûteuses, qui existent entre les hommes à l'intérieur de la diversité, développée ou non, des sociétés qui se partagent l'espace terrestre.*⁸¹

La question du paysage relève autant de l'esthétique que de l'éthique. La présence de l'artiste qui veut sortir des catégories anciennes de la représentation de la nature et qui veut entrer dans le paysage opérationnel, si elle n'est que l'alibi d'une fonction décorative de l'aménagement, ne peut pas donner lieu à des propositions conformes aux attentes de notre idéal démocratique. On pourrait penser que j'utilise une forme exagérée de cette sensibilité contemporaine face à l'exclusion, mais le paysage, en tant que représentation d'un rapport à la nature implique une intégration dans la dimension territoriale de l'espace concret : c'est-à-dire la dimension de cet espace qui est habitée par des hommes qui interagissent entre eux pour que cet espace prenne une forme convenable à leur communauté.

L'existence de l'individu dans cet ensemble complexe pose encore la question de sa place dans le monde.

81 O. Marcel, Op. Cit. p. 20 et 21.

5.4.3 LE SUJET DANS L'ESPACE DU MONDE.

On le voit, rester centré sur le paysage est assez difficile. Très vite, c'est le rapport du paysage à l'art mais aussi à d'autres lieux et notamment la ville et la manière dont elle est constituée et vécue par les habitants qui entre en jeu. Mais c'est toujours de la position de l'individu dans le monde dont il est question.

Je ne suis pas assez sot pour ignorer l'enseignement des grands maîtres, au nombre desquels Pic de la Mirandole et Hermès Trismégiste, quand ils affirment qu'être soi-même, c'est être le monde, que s'étudier soi-même, c'est étudier le monde, que se connaître soi-même, c'est connaître le monde. La forme humaine est plus puissante que le soleil parce qu'elle renferme le soleil, plus belle que les cieux parce qu'elle contient les cieux, et celui qui la voit en vérité est plus riche qu'aucun roi car il possède tout l'art et toute l'intelligence de la terre. ⁸²

Cette intuition littéraire de Peter Ackroyd sur les relations de l'individu au monde peut-elle avoir un écho pour nous ?

La question du paysage chez les *land-artists* peut être réinterrogée à partir des méditations de Edmund Husserl sur la constitution de la terre comme un sol qui ne peut pas être expérimenté dans sa totalité, et qui se construit comme un corps-sol dans l'aperception. Pourtant c'est dans la perception que la légitimation du monde se peut. C'est l'expérience qui valide le monde, écho lointain à la pensée de Anne Cauquelin qui nous incitait à considérer le monde comme l'analogon du fragment et non l'inverse (Cf. supra).

[...] toute légitimation a son point de départ subjectif et son ultime ancrage dans l'ego qui légitime. La vérification de la nouvelle « représentation du monde », celle du sens modifié, trouve son premier repère et noyau dans mon champ de perception et dans la présentation orientée du secteur mondain autour de ma chair en tant que corps-central parmi les autres, tous donnés avec leur propre teneur eidétique intuitive, dans le mouvement et le repos, la variation et l'invariance. Une certaine relativité du mouvement et du repos est ici déjà formée. Est nécessairement relatif un mouvement expérimenté par rapport à un « corps-sol », lui-même expérimenté en tant que reposant et qui fait un avec ma chair corporelle. [...] mais naturellement le corps-sol relatif est relativement en repos et en mouvement par

⁸² Peter Ackroyd, *La maison du docteur Dee*, Paris, Gallimard-Le Promeneur, 1996. p. 82.

rapport à une terre-sol qui n'est pas expérimentée comme corps – effectivement et originellement expérimentée. ⁸³

À partir de ce constat simple que toute connaissance du monde est rapportée, initialement pourrait-on dire, à l'expérience qui la valide et que la perception est toujours vraie et juste puisqu'elle « est », et qu'elle est notre seul moyen direct de connaissance du monde ; la problématique du *land-art* comme moyen d'appréhension du paysage peut être enrichie par les questions du philosophe.

[...] comment s'élargit l'« espace » optique fini ; comment est possible l'expérience d'un champ spatial plus sérieux en tant que champ ouvert, et celle du champ fini comme découpe du champ visible ; comment les choses réparties dans l'espace se recouvrent dans la perception visuelle, et comment elles peuvent continuer de valoir comme les mêmes à travers le recouvrement. ⁸⁴

Le paysage qui, à l'origine et dans son acception la plus commune, apparaît comme une entreprise de découpe dans le réel, dans le champ visible au moins, se rapporte cependant à l'expérience de la totalité du monde optique et haptique, c'est à dire relativement à la « Terre-sol » qui n'est pas expérimentable comme entité. En effet l'expérience de l'immédiat entre le « corps-sol » et le sujet perceptif produit nécessairement une tension qui tend à l'universel dans la concrétion d'espace de temps et de mémoire qui prend forme dans l'instant. C'est la double composante, universelle d'abord – celle du temps de l'action – et locale – celle du moment de l'acte – qui unit le sujet et son lieu en un paysage. Celui-ci tire alors de cette origine double sa valeur exemplaire de paradigme de la relation d'un sujet à un espace dans une temporalité particulière.

Le paysage, par la dimension de représentation qui l'instaure à partir du monde réel, et par cette césure fondamentale entre l'acte instantané de

⁸³ Edmund Husserl, *La terre ne se meut pas, l'arche-originale terre ne se meut pas*. Paris, 1989 pour la traduction française, Les éditions de Minuit, p. 15.

⁸⁴ Ibid. p. 53. Le recouvrement intervient « dans la mesure où quelque chose dont on fait l'expérience comme « corps » se « meut au-dessus d'un corps d'arrière-plan » qui avait été auparavant donné dans l'expérience comme corps, mais disparaît temporairement, commence par se rétrécir pour réapparaître à nouveau comme le même, et peut alors être montré de nouveau dans l'expérience. Mais quant à l'identité de ce qui est donné avant la disparition comme se rétrécissant et est donné à nouveau dans l'expérience comme corps après la disparition, elle ne doit pas être constituée dans la sphère purement oculomotrice. En faisant jouer un ensemble de nouvelles kinesthèses, je puis reconnaître à volonté le même, tantôt recouvert, tantôt non, partiellement ou totalement recouvert. » p. 61 et 62.

la perception qui agrège l'expérience de la totalité du monde et l'*action* qui est une conséquence qui ré-ordonne le monde après le moment poétique ; permet l'inachèvement, le trou, la suspension. C'est alors le « *recouvrement* » de Husserl qui permet la disparition temporaire du sujet dans le paysage. L'absence du sujet permet à l'« *arrière-plan* » d'être présent dans le paysage et même d'être le paysage. C'est cette absence qui désigne le recouvrement des choses sur elles-mêmes et donc dit la présence implicite du sujet dans le paysage. Par la suite l'existence de la représentation dira autant l'espace que le moment de la présence du sujet dans l'expérience du « *champ visible ouvert* ». Le paysage peut alors exister par lui-même, comme espace représenté signe d'une présence au monde, non localisable, et simultanément comme espace autonome découpé dans le réel, signe de l'absence, pour constituer un réel autre, comme un lieu d'accueil des expériences remémorées du visiteur ; il devient un objet de l'art, mais entaché de l'impureté de l'expérience du sujet absent qui est son origine et qui contient potentiellement les expériences présentes, passées et à venir du sujet regardant. L'absence du sujet fait trou dans le paysage, elle désigne l'en-deçà et l'au-delà temporels de la représentation, l'universalité du paysage.⁸⁵ La présence trop explicite du sujet artiste, si elle perdurait dans la représentation, deviendrait même un obstacle à la production du sens puisqu'elle tirerait alors l'ensemble vers l'anecdote, vers la description du moment particulier qui se fermerait en lui-même, empêchant toute interprétation ultérieure.

5.4.3.1 Effacement du sujet, de nouveau

Plus haut, à propos de la peinture et de la position du peintre dans l'espace au moment de la peinture, la disparition du sujet a été évoquée. Ici, pour entrer dans une réflexion plus centrée sur la relation de cet effacement avec l'espace lui-même, la question peut être reprise.

⁸⁵ Il faut remarquer que cette universalité est certainement très ethnocentrée. Suivant les analyses d'Augustin Berque les sociétés à paysages sont peu nombreuses sur notre planète. On trouve la Chine puis l'Extrême-Orient et l'Europe de la période moderne. Pour lui le concept de paysage apparaît lorsqu'une société s'est doté dans le même temps des représentations picturales et littéraires, du jardin et du mot. Élisabeth Galliot travaille sur la proposition d'un cinquième critère qui intégrerait la dimension temporelle du paysage, celle du moment où surgit le paysage, « à travers une émotion [à la fois mouvement et sentiment] » dans le « basculement du réel en paysage », notion élargie du toponyme, elle propose le « nom-de-paysage ». Élisabeth Galliot, Noms de paysages : proposition pour un cinquième critère, in Géographie et cultures, Op. Cit. p. 75 sqq. Il serait sans doute intéressant d'explorer la question de savoir si d'autres représentations jouent le même rôle dans d'autres sociétés, mais elle est trop éloignée de mon thème pour que je m'y arrête.

Le jeu de présence / absence de l'artiste est une corde raide qui sépare deux versants de l'œuvre. D'un côté la représentation est littérale et l'œuvre est fermée, elle ne permet pas au spectateur de projeter sa propre expérience sur l'« image » produite comme un voile translucide qui autorise la coexistence des deux expériences. Sur l'autre face du paysage, la représentation, le travail de l'artiste ne fait que peu ou pas référence au réel, à l'espace concret, et l'œuvre est alors également fermée puisque le sujet artiste n'y a pas inscrit sa présence même implicite et qu'alors le spectateur est mis en situation de faire lui-même le paysage. C'est dire, dans ce cas, que l'œuvre ne sert pas la vision du spectateur et donc qu'elle n'existe pas comme paysage. Elle pourra exister d'un autre point de vue, plus descriptif (topographique aurait-on dit au XVIII^e siècle), technique, psychologique, mais pas comme l'expression d'une expérience du monde par un sujet.

C'est entre les deux, sur un espace étroit mais qui présente néanmoins une surface plus importante qu'un fil – qui lui n'autoriserait que des alternatives brutales noir-blanc, présence-absence, 0-1 – que se joue cette dimension de la présence du corps de l'artiste en un lieu au moment de l'acte de la création et qui trans-paraît dans l'expérience du spectateur ou du visiteur comme un indice. Le fil devient chemin de traverse qui permet l'assemblage.

Cette absence du sujet, caché derrière le « sujet » d'histoire de la toile, avec pourtant l'indice de sa présence en un lieu en un moment (la campagne romaine) est une donnée que l'on peut retrouver par exemple dans « *Paysage avec Pyrame et Thisbé* » dont j'ai déjà parlé au chapitre III, mais elle est aussi énoncée, explicitement cette fois, par Patrick Beurard, à propos d'un paysage de Claude le Lorrain. On connaît deux états différents d'une gravure de ce peintre qui date de 1630 environ. (Fig. 5.15 a et b) Un premier représente un paysage avec un arbre au premier plan sous lequel deux figures, dont un dessinateur, sont assises. Le second état a fait disparaître les figures, et le premier plan a été retravaillé, de même que le ciel traversé maintenant de nuées et que le trou blanc laissé par l'absence des figures. Le pont du plan moyen, l'anecdote signifiée par la présence des deux figures puisque c'est lui qui est regardé par les deux voyageurs au repos, a lui aussi été estompé.

Cette trouée, contrepoids des nuées « retravaillées », et qui représente précisément l'absence du dessinateur, à savoir Claude lui-même, dès lors qu'il a quitté le paysage pour rentrer à l'atelier au cours de cette (longue) marche, cet ajour donc ne symbolise rien d'autre*

que l'oubli, dans ce qui retient le peintre une fois dans l'atelier. Là, se remembrant, il reconstitue du visible à partir de ce qui fut vu, mais encore de ce qu'il a oublié, c'est à dire de l'ensemble des informations qu'il a écartées au terme de cette marche, comme neutralisées en ce qu'elles sont mises entre parenthèses : mises hors-de-jeu ou en suspens de l'agir. S'invente ainsi sous nos yeux une topographie où l'oubli est à l'œuvre, un neutre, celui du dessinateur qui s'incarne dans une béance, en contrepoids aux nuages.*⁸⁶

Sur l'enregistrement du réel par l'art, qui est bien la question posée par la présence du sujet qui atteste de ce réel observé, l'auteur note qu'en ses débuts, la photographie, trop lente, ne proposait que des espaces vides, les poses étant si longues que les passants ne pouvaient pas apparaître sur l'image enregistrée. Ce qui fait dire à Paul Valéry :

*Quand au vrai, la photographie en a montré la nature et les limites : l'enregistrement des phénomènes par un pur effet d'eux-mêmes, exigeant le moins d'Homme possible, tel est notre vrai.*⁸⁷

Que reste-t-il de vrai dans la représentation et quelle utilité peut avoir la présence du sujet qui atteste du réel ?

Hélène Saule-Sorbé, d'une autre manière, pose également la question de la position du peintre dans l'espace et de sa présence dans le lieu recomposé de la peinture. Réactualisant l'emploi de l'orographe de Franz Schrader (Cf. chap. IV) pour un projet non plus scientifique mais poétique, l'artiste encercle le paysage dans une figure continue et infinie où la mesure n'est plus possible malgré l'origine du mode opératoire, et où le parcours est contraint par le vide central. (Fig.5.16 a à c) Cet espace en creux, ce néant n'est autre que le lieu du corps de l'artiste qui tourne pour embrasser le monde au moment de l'acte de la peinture. Ce rond central, qui est le sol, se figure comme un ciel inversé, un ciel creux ; le lieu vrillé par la danse autour de la représentation ; l'ancrage du corps de l'artiste dans la terre au moment de l'acte est transfiguré, pour le spectateur, en un ciel qui offre une ouverture dans le présent. Inversant l'expérience, par une pupille vide qui dénote l'absence mais manifeste aussi, dans le contraste avec l'iris circulaire de l'œil qui regarde en même temps qu'il est regardé, une présence plus universelle du sujet-peintre inclus, qui fait corps dans l'espace et le temps de la peinture, qui intercède pour le spectateur pour

⁸⁶ Patrick Beurard, Du trou de mémoire à la trouée météorologique, Typologies de l'intermédiaire. Paris, 1996, Éditions du Limon. p. 7 à 9.

⁸⁷ Ibidem, page 27, citation de Paul Valéry in Léonard et les philosophes. 1959.

faire lieu. Ce trou dans la représentation est l'échappée possible du spectateur en sa liberté dans une figure parfaitement circonscrite qui serait une claustration sans ce vide.

Il est par ailleurs intéressant de noter que ces œuvres sont réalisées à l'aquarelle, technique qui demande une grande maîtrise du temps, puisque, trop humide le papier diffuse la couleur dans un nuage incontrôlable tandis que trop sec la couleur s'attache immédiatement à la fibre et ne peut plus être reprise pour être transformée sans laisser la trace de son ancienne position.⁸⁸ Le repentir doit se faire dans le même mouvement que l'acte premier, dans une suite sans fin de l'eau sur l'opacité du papier pour accéder à la lumière.

L'artiste remplit parfois ce vide central avec un motif reconnaissable (Fig. 5.16 d et e). Serait-ce pour échapper à cette tache aveugle de la représentation : le lieu où le corps de l'artiste s'ancre dans le réel et qui ne peut pas être représenté ? On peut aussi faire l'hypothèse que, dans ce cas, le centre ne fonctionne plus comme un ciel ouvert, mais comme un tableau dans le tableau qui permet l'articulation des échelles qui fait paysage : une échelle en retrait du monde, abstraite au sens propre, et une échelle plus proche du réel qui permet une sorte de substitut à l'expérience physique de l'espace par contraste.

L'intuition de la nécessaire absence du sujet a été formulée par R.M. Rilke. Absence du sujet représenté cette fois, du point de vue de la description poétique.

*[...] en décrivant une femme, on n'a que ce seul moyen de la rendre visible : de peindre tout ce qui l'entoure, pour la laisser en blanc au milieu.*⁸⁹

On pense aussi à certains portraits de James Abbott Mc Neill Whistler (Fig. 5.17 a à c), ou bien sûr dans un autre registre aux toiles d'E. Hopper (Fig. 5.18 a et b), ou encore à un film – *un homme est passé* (John Sturges 1954) – qui a miraculeusement gardé, dans la forme cinématographique qui s'agite souvent beaucoup, le silence de l'espace face à la tension un

⁸⁸ Sur le travail d'Hélène Saule-Sorbé, Bertrand Rougé, Dans l'œil de la montagne, Orographie et autographie, et Hélène Saule-Sorbé, Sur mes orographies, in Poïétiques N° 2 Printemps été 1995, Presses Universitaires de Valenciennes / Société Internationale de Poïétique, p. 80 à 94.

⁸⁹ Maurice Betz rapportant une conversation avec Rilke. Cité par Heather Dohollau, Les cinq jardins et autres textes, sl, Éditions Folle Avoine, 1996. p. 28.

moment contenue des hommes, c'est à dire la sérénité de la peinture pourtant dite dans l'événement qui va surgir ou qui est déjà advenu, cristallisé dans un présent figé. Toute la peinture de Tal-Coat, qui se dissipe lui-même complètement et en même temps le motif, est également de la même eau dont on fait la tempête.

Aujourd'hui, un artiste chinois, Liu Bolin, nous invite à une réflexion joyeuse – quoiqu'il refuse le qualificatif de « ludique » pour ses travaux –, ironique et angoissée tout à la fois, à propos de la façon dont l'art nous interpelle en faisant disparaître l'homme derrière ses productions et à propos du rôle de l'artiste dans la société. Mais ce qui m'intéresse ici, dans ce travail, c'est la figuration d'un sujet mimétique, installé dans un espace reconstruit à partir de la peinture, qui vient donner une forme à une présence pourtant à peine suggérée. (Fig. 5.19) Ainsi, c'est paradoxalement un effacement du sujet qui devient le sujet même de la photo et qui pourtant produit cette présence fantômatique qui conteste un ordre de l'appartenance au monde. L'artiste se fond dans le contexte qu'il a choisi, le sujet est assimilé plus qu'il ne disparaît réellement, mais, ce faisant, il disparaît en tant qu'il est un individu doué d'une forme qui lui est propre pour devenir une forme qui n'a plus d'individualité, absorbée qu'elle est dans le fond indifférent à sa présence. C'est cette assimilation qui rend l'art de Liu Bolin radicalement contestataire quand il se met en scène, en tant que sujet chinois, avec un policier qui lui masque les yeux, ou en tant que sujet consommateur dans les rayons d'un super-marché ou dans une marée sans fin de téléphones portables.

D'autres artistes encore, issus d'une autre tradition de l'art contemporain qui recycle des matériaux rejetés, plus radicaux encore, comme Tim Noble et Sue Webster, se mettent en scène comme des silhouettes projetées en ombre chinoise sur un mur à partir d'un amoncellement sans forme de boîtes de conserves, de déchets végétaux et autres papiers usagés, ou encore de cadavres d'animaux. Ici, c'est plutôt d'une apparition qu'il est question, mais une apparition du sujet qui se fait à partir du rebut, du déchet de notre propre existence (ils utilisent parfois leurs propres déchets ménagers). Cette nouvelle présence nous met face à nos contradictions de sujet soucieux de son environnement et plus profondément encore nous interpelle sur notre constitution même qui vient de cette consommation infinie des objets que nous ne savons pas arrêter. La dimension morbide de ces travaux ne peut pas nous échapper et c'est bien dans une dialectique vie/mort que l'on peut les inscrire : dialectique qui signe l'apparition dans l'absence du sujet. (Fig. 5. 20)

Je pourrai continuer une longue série d'exemples dans laquelle la disparition du sujet comme permanence et peut-être condition de l'apparition de l'art deviendrait un thème autonome. Mais, ici, le constat de ce jeu sur les quelques exemples aussi divers que ceux qui viennent d'être exposés suffit. Sans faire le rapprochement facile et superficiel avec la thèse d'A. Roger exposée dans « *Nus et paysages* » qui met en parallèle nu et nudité d'une part et pays et paysage de l'autre, je peux néanmoins remarquer la convergence des préoccupations et poser la similitude du projet d'appréhension du monde qui fait émerger le motif – la figure ou le paysage – dans l'absence. Si le pays est la concrétude du paysage, le nu est le sujet présent dans l'instant qui précède la nudité, elle-même entité abstraite du monde par le vêtement. Que reste-t-il du lieu et du sujet au bout du compte ? Une synthèse ? Le corps présent dans l'appréhension du paysage se doit de disparaître dans un vide qui laisse la place au spectateur. C'est bien la dimension de la liberté de celui-ci qui est abordée ici, de la même manière que la liberté du visiteur de jardin était garantie par l'absence de totalité dans la représentation : par la suspension laissée entre les images (cf. Chap. II).

E. Husserl considère le corps et son lieu comme une entité insécable, momentanée, variable, au repos ou au mouvement, mais indivisible. Il appelle cet espace du corps, à la suite Descartes qui le séparait d'une *res cogitans*, mais en constituant un ensemble du corps et de son lieu, sa « *res extensa* ».

Cet espace est ouvert et indéfini ; les corps sont constellés en lui selon les configurations habituelles du monde environnant. C'est là que se trouve de la « causalité ». Ce monde spatial est ouvert, mais fini ; il est constamment un monde de la perception, avec la découpe changeante d'un « champ de perception », avec une constellation chosique toujours perçue dans l'unité d'une perception, une constellation coexistant dans un présent momentané et, en même temps, dans une configuration de corps qui se présentent eux-mêmes par la médiation d'un espace vide quoique donné à sa manière dans la perception. Lui appartient l'horizon ouvert, avec la possibilité de mettre kinesthésiquement en « mouvement » la perception totale, et de gagner une perception successive dans un élargissement fluant du champ de perception, précisément comme quelque chose qui n'est perceptible que dans une synthèse successive.⁹⁰

90 Edmund Husserl, Op. Cit. p. 54 et 55.

Comment rendre perceptible par l'autre cette faculté spatiale de l'être qu'est la *res extensa*, et qui donc constitue son lieu jusqu'à son horizon comme une partie de lui ? L'art, mieux que la science qui classe, est une médiation possible pour cette communication qui dépasse l'apparence des objets et l'ordre qu'ils semblent tenir dans un espace aux coordonnées fermement établies.⁹¹ Lui seul semble pouvoir déclencher chez celui qui regarde une mise en mouvement intérieure de tout son être : corps et esprit, pour intégrer les objets dans le mouvement de son champ de perception, dans une suite de présents, dans une « *synthèse successive* ». Le corps du peintre, je l'ai montré dans le chapitre III, est à l'œuvre dans tout l'espace disponible pour lui. Son lieu devient le champ de perception élargi, et sa conscience est immédiate. C'est l'instant de ce que j'ai appelé la synthèse poétique. La succession des lieux, donc des moments dans le mouvement, oriente l'espace concret et le rend disponible pour l'appréhension par l'autre, dans la représentation.

Mais le sujet est-il bien présent dans l'espace de l'art contemporain et l'art est-il un moyen de s'approprier le monde au moment où il devient multiple ?

5.4.4 L'ART POUR QUE LE MONDE SOIT APPRÉHENDABLE.

En peinture, la disparition du sujet au profit du « paysage » dans un premier temps, puis la suspension même de la figuration locale et temporaire de l'espace ensuite, ont provoqué une ouverture possible à la totalité du monde. La peinture non figurative et non gestuelle de Mark Rothko (Fig. 5.21) par exemple peut être considérée comme un aboutissement temporaire de ce voyage qui ne trouvera sans doute son terme qu'avec les monochromes noirs et sans modulation aucune d'Ad Reinhardt (Fig. 5.22) qui font bien sûr écho au « carré blanc sur fond blanc » de C. Malevitch (1917. New York, Museum of Modern Art). Les minimalistes ont parallèlement tenté de faire disparaître le sujet artiste de leur production, mais aussi les relations croisées sujet, lieu, œuvre. Le *Land art* est plutôt revenu à une forme de prise de possession du monde par la relation directe aux lieux et tente de faire saisir la spécificité d'une relation de l'artiste à un endroit ou un moment de cet endroit, laissé ouvert pour le spectateur.

⁹¹ Pour nuancer un peu : les incertitudes qui pèsent sur la position et la vitesse de la matière dans la physique quantique ne s'appliquent qu'au monde nanoscopique et ne sont pas concrètes pour nous, seuls quelques scientifiques peuvent appréhender cette dimension du monde. Par l'art, l'indétermination devient palpable.

Le land art est plus ou moins considéré comme enfanté par le minimalisme.

Il y a, du minimal art aux premières interventions in situ, une continuité certaine, qui ne relève pas seulement de la pure analogie formelle entre des configurations simples et géométriques. Le minimalisme récusé une relation d'ordre privé, intimiste, subjectif entre le spectateur et l'œuvre, mais s'attache au contraire à leur interaction physique, en particulier dans sa dimension temporelle. [...] Carl André, dans le même ordre d'idées, ne considère pas la sculpture comme un objet autonome mais envisage l'ensemble «forme-sculpture-lieu», intégrant l'espace dans lequel elle se trouve. ⁹²

Pour Gilles A. Tiberghien, les artistes qui vont inventer le land art vont plutôt faire une « traversée du minimalisme ».

Si le minimalisme fut plus ou moins important pour tous ces artistes, aucun d'eux n'eut vraiment une pratique minimaliste, à part Morris. Pourtant si on considère son activité de l'époque, on a le sentiment que l'art minimal fut pour lui une occasion d'expérimenter de nouvelles approches d'œuvres qui mettaient essentiellement en jeu le corps et l'espace perceptif. [...] Heizer, Smithson, de Maria ont emprunté certains éléments au minimalisme mais sans rien lui rendre en retour ; pour Long, il s'agit plutôt d'un accord intellectuel sur la base de certains présupposés artistiques. De sorte que, de tous ces artistes, on peut dire qu'ils effectuèrent sans s'y arrêter une traversée du minimalisme tout en poursuivant, chacun pour son compte, des objectifs passablement différents. ⁹³

Cet angle de vue adopté par G.A. Tiberghien est plus souple que celui d'André Ducret par exemple qui considère la filiation du minimalisme au land-art comme beaucoup plus directe, quoique se situant dans une rupture.

Quant au land-art qui s'affirme au seuil des années soixante-dix, il mène à terme l'abolition des barrières entre l'œuvre d'art et son environnement. Échappé hors de l'atelier, de la galerie ou du musée, il interrompt le dialogue qu'entretenaient encore les minimalistes avec l'architecture des lieux. ⁹⁴

⁹² Colette Garraud, *L'idée de nature...*, Op. Cit. p. 9

⁹³ Gilles A. Tiberghien, *Land art*, Op. Cit. p. 55.

⁹⁴ André Ducret, *Mesures, études sur la pensée plastique*, Bruxelles, La lettre volée, 1990. p.

Le jeu des influences respectives n'est pas aussi tranché et la recherche de filiations linéaires est sans doute un leurre rassurant pour nos esprits cartésiens. Le *land art* peut être regardé tout autant comme une réaction au *minimal art* que comme une prolongation de son interrogation. Ce courant qui n'en est pas un et qui regroupe de nombreux artistes très différents, peut aussi être regardé comme une suite au travail des peintres sur l'espace : le lieu, la présence au monde de l'artiste comme condition nécessaire à la mise en œuvre du médium. Il s'agit bien cette fois d'une récusation de la distance des minimalistes, d'un refus de cette absence de relation privée qui s'instaure entre l'artiste, le moment, le lieu et l'œuvre de même qu'entre le spectateur et l'œuvre. Pour mettre en valeur ces travaux *in situ*, il semble aussi judicieux de les rapprocher de la peinture de M. Rothko, que de celle, monumentale, de Robert Motherwell ou de Sam Francis.

Aujourd'hui, après que l'on ait annoncé maintes fois la disparition de la peinture, elle n'est toujours pas terminée, et le travail du dessin, de la photo peinte, de la simulation de l'effet dans une représentation, de l'illusionnisme pictural donc, sert tout autant le *land artist* que le peintre ou le paysagiste. Ce qui m'importe ici, c'est que le *land art* construit bien un cas de figure où le sujet disparaît au profit de l'espace qui devient ainsi le signe de la présence passée du sujet artiste qui s'incarne dans le sol comme pour en marquer le passage, mais en laissant ouverte la porte pour l'expérience propre du visiteur. L'analogie avec la liberté dans la peinture non figurative se fait plus claire. Par ailleurs la rupture avec l'art minimal semble se consommer, en ce que, dans le *land art*, la relation au lieu, que celui-ci soit construit à partir de l'espace de la galerie, du jardin ou du désert, interroge d'abord l'expérience physique de celui qui regarde ou parcourt l'œuvre. Celle-ci devient le lieu-commun de l'expérience.

Cette manière de considérer le *land art* nous le fait rapprocher insensiblement du paysage, mais aussi de la tactilité du jardin et de fait, par une sorte de continuité non linéaire, je peux risquer l'hypothèse que cette potentialité de l'expérience différée, ou reportée ou encore rapportée entre l'espace concret – quand il est accessible – et sa représentation, soit une sorte de libre parcours offert au visiteur. Le lieu donc, le corps en mouvement dans son espace, sa *res extensa*, peuvent exister, même dans l'image de l'espace que l'artiste laissera comme trace de son passage ou de son travail dans l'environnement, mais existeront d'autant mieux que la dissociation du tactile et du visuel sera réalisée dans une échelle appropriable, et que l'expérience du passage d'une dimension à l'autre pourra se faire dans un temps relativement court, ou mieux, dans une

quasi-simultanéité qui agrège une suite de moments en une expérience unique pendant laquelle le temps est contracté à la dimension de l'instant. C'est alors que se produit un phénomène proche de ce qui se passe dans un jardin.

Les premiers travaux du *land art* ont donc été assez logiquement, pour que le signe soit probant, des scarifications, des emprunts, des marques profondes dans le sol, mais par ailleurs ils se sont déroulés en des lieux isolés, retirés, dont l'appropriation était à la fois facile pour l'artiste car sans concurrence, et difficile pour le spectateur car regardés négativement. La disparition du sujet dans la représentation devenait facile, mais le résultat est assez loin de la dimension tactile pour le spectateur.

C'est sans doute pour cette raison, qu'au début, les *land artists* qui étaient en réaction contre un système organisé à partir de la galerie, du lieu d'exposition, ont eu les plus grandes difficultés à organiser le passage du lieu de la réalisation de l'œuvre à celui de sa réception.

Réaliser un travail sur un lieu, mettre en évidence concrètement une relation à un lieu pose le problème de comment faire passer ce moment en un autre lieu. Faire une exposition de photos ne peut pas suffire puisque, par définition, le lieu n'y est pas. R. Smithson, avec la dialectique site / non site a trouvé une des réponses possibles en montrant, non pas une imitation du lieu par la photo, mais une interprétation du lieu tel qu'il l'a vécu, offrant alors l'ouverture vers d'autres expériences possibles pour le spectateur qui peut ensuite se rendre sur le site. Mais ce type de travail nécessite presque une intervention minimale sur le site au sens où l'entend L. Burckhardt (cf. chap. II). C'est à dire que le visiteur se rendant sur place doit d'abord prendre conscience de la modification de son regard avant de voir l'« objet » paysage réalisé par l'artiste. La limite de ce système est bien entendu la disparition de l'objet concret de la représentation dont il est pourtant l'origine. Tandis que l'artiste disparaît, c'est maintenant la matérialité de l'œuvre sur le site qui devient inexistante.

Que reste-t-il alors comme indice du travail de l'artiste ?

L'image. D'autres solutions plus radicales encore en ce que c'est la présence au monde de l'artiste qui fait l'œuvre sont-elles possibles, et que peuvent-elles dire de plus ou de moins sur le site et la relation que l'on peut entretenir avec lui ?

L'œuvre. Objet invisible puisque l'emprunt est le plus souvent marginal dans le cas de R. Smithson ou même inexistant dans le cas de R. Long ou H. Fulton.

5.4.5 UN PAYSAGE CONSTRUIT ENTRE EXPÉRIENCE ET REPRÉSENTATION.

D'autres artistes, en Europe notamment mais on comprend bien que *double negative* ou *spiral jetty* auraient été difficiles à réaliser dans nos contextes de pays très jardinés et que ce type d'intervention est réservé chez nous à des parcs (*Broken Hill* de R. Smithson à Emmen aux Pays-Bas ⁹⁵), d'autres artistes donc ont choisi d'autres voies pour dire le rapport au monde qu'ils entretiennent et notamment certains ne montrent qu'un événement transitoire induit par leur présence – des pierres assemblées ou une trace dans l'herbe pour Richard Long – tandis qu'Hamish Fulton par exemple a décidé de simplement rendre compte d'un moment de sa présence, son passage même puisque c'est la marche qui est son travail, à travers des photos légendées et le plus souvent une seule et unique photo. Le rôle de la légende est ici déterminant. Sans légende, la photo ne figure que l'immensité d'une plaine, dominée par quelques collines arrondies. Le ciel est ample, il fait beau, l'agriculture semble prospère, les forêts n'envahissent pas sous la forme de minuscules parcelles enrésinnées les premières pentes des reliefs, au loin, l'horizon semble s'ouvrir sur la mer. Je ne peux décrire qu'en termes géographiques ce que je vois.

Pour faire advenir le paysage à partir de cette image, je dois commencer à me raconter une histoire qui trouve sa source dans une localisation supposée. Entre Cévennes et Pyrénées, l'ouverture au sud de la « plaine » aquitaine sur la Méditerranée, le couloir de la tramontane. L'amplitude du relief n'est pas à la bonne échelle, tant pis, ce doit être une illusion donnée par l'utilisation d'un grand angle pour la photo.

L'hypothèse me convient et de nombreuses images me reviennent en mémoire, des lieux, l'odeur humide et un peu âcre des premières grosses gouttes de pluie, lentes puis en trombe, sur la terre chaude au début de l'orage de fin d'après midi, le déversoir sur la rivière où l'on se baignait dans la moiteur des jours d'août, les petites routes propices à la flânerie en vélo, des dessins captés rapidement le long du canal, les visages sont également convoqués dans le paysage qui se reconstruit là, dans l'affluence.

⁹⁵ La problématique des parcs de sculptures n'est pas abordée ici.

J'introduis donc l'ordre du discours sur le désordre de la perception et de la mémoire. C'est ce que fait l'artiste mais avec une grande subtilité et un grand respect de ce que chaque spectateur va pouvoir projeter lui-même sur l'image avec la légende qu'il donne. « *the heron stands and waits : a 20 days 586 miles coast to coast road walking journey across France. Atlantic Ocean to the Mediterranean sea. Late summer 1989. Garonne Dordogne Loire Rhône Drôme Durance.* » (Fig. 5.23). D'autres souvenirs viennent maintenant corriger ma première impression mais dans une sorte de continuité. Rien n'est jamais totalement faux dans ces situations. Mon impression était juste puisqu'elle était, il suffit de l'évocation descriptive, distanciée du trajet entre océan et mer pour que le paysage s'assemble à nouveau dans une autre configuration sans que mon premier paysage ne disparaisse. Dans le chapitre II, j'ai montré comment une légende peut faire basculer le sens d'une représentation, ou au moins le faire vibrer suffisamment pour que chacun puisse s'y projeter et donc ne pas rester au seuil de l'image, tout en conservant une idée générale de ce qui est montré (la localisation, le temps, les circonstances, tout ce qui fait la dimension réelle du paysage), afin que le sens puisse être pour partie partagé et que l'échange à son propos soit possible. L'image seule, qui n'est que géographique, induit la perception et la remémoration d'une expérience d'un espace, la légende indique une généralité sur le voyage (sa durée, sa longueur, sa localisation, etc.), ou un contraste entre un caractère général et un infime détail (*dirty road, bird song*), qui permet au spectateur d'entrer dans l'image pour la constituer en paysage.

C'est de nouveau l'impureté, le métissage de l'image et du discours qui a lieu non pas sur, mais à côté de l'image, qui produit le sens du paysage, tout comme la juxtaposition, dissociée mais simultanée, du visuel et du tactile, cette impureté, produit le sens du jardin. Le « *no walk, no work* »⁹⁶ qu'énonce l'artiste comme une profession de foi, sa réticence à être considéré comme un photographe ou un artiste conceptuel, donnent à comprendre très exactement sa perception du paysage à travers son expérience physique de l'espace.

⁹⁶ Hamish Fulton cité par Colette Garraud. Op. Cit. p. 127.

L'importance de la marche, mais surtout de la relation de la marche à l'œuvre est encore plus explicite quand Fulton dit : « Dans ces pièces qui sont là sur le mur, ici, tout ce que vous voyez, ce sont des feuilles de papier. La marche n'est pas là non plus. En un sens je pourrai dire que mes pièces n'existent pas vraiment et cette idée me satisfait. » H. Fulton cité par Élisabeth Lebovici in Le point de vue d'Icare, Architecture d'Aujourd'hui N° 284, déc. 1992. p. 124.

5.4.5.1 Le corps présent du philosophe

Karl Gottlob Schelle, au tout début du XIX^e siècle, cherche également, mais du point de vue du philosophe, cet accord de l'esprit et du corps dans la promenade.⁹⁷ Il postule que la promenade n'est pas un unique mouvement du corps qui exclurait toute activité de l'esprit (p. 31), mais encore il propose que cette double activité n'en fasse qu'une.

[...] élever un processus mécanique (la marche) au rang d'un processus intellectuel. [...] le mouvement du corps doit être pour l'esprit une détente, et pour le corps un moyen de conforter la santé. Toute activité intellectuelle fatigante rendrait caduque cette double visée. C'est pourquoi toute forme de réflexion rigoureuse et méthodique est étrangère à la promenade. [...] à cela, il faut ajouter que l'esprit, au cours d'une promenade, doit trouver la matière et les objets de son activité spontanée dans la sphère même de la promenade. C'est seulement à cette condition qu'elle investira un domaine propre à l'esprit et à la culture. (p. 32 et 33)

La marche devient le prétexte à une mise en position favorable pour se laisser envahir sans intention.

Durant la promenade, l'attention de l'esprit ne doit pas être poussée ; elle doit davantage être un jeu qu'empreinte de sérieux. Elle doit glisser au-dessus des objets en quelque sorte, répondre à leurs sollicitations plutôt que de se laisser contraindre à leur étude par l'esprit. Réceptif et ouvert, l'esprit doit accueillir avec tranquillité les impressions des choses qui l'entourent plutôt que de s'échauffer avec passion sur un quelconque objet. (p. 33)

Ces objets qui doivent imprégner l'esprit du visiteur presque à son insu, K.G. Schelle les appelle d'abord « *la nature* » pour ensuite moduler son affirmation.

En fait, l'intérêt porté par le promeneur à la nature devrait être d'ordre esthétique. Seule la considération esthétique de la nature

⁹⁷ Karl Gottlob Schelle, L'art de se promener, (1802), Préface et traduction de Pierre Deshusses, Paris, Rivages, 1996. Coll. Rivages poche, petite bibliothèque. 171 p.

La continuité de cette pratique de la marche par les philosophes, comme activité indispensable au fonctionnement des idées, et pas seulement comme hygiène, peut se constater facilement depuis les péripatéticiens jusqu'à aujourd'hui où Frédéric Gros par exemple nous entraîne sur les mêmes voies de la découverte joyeuse de l'expérience physique de l'espace. Frédéric Gros, Marcher, une philosophie, Flammarion, collection Champs essai. 2011 et Petite bibliothèque du marcheur, Flammarion, collection Champs essai. 2011.

permet le libre jeu des forces de l'âme : elle seule est capable de prospérer sur le charme de son apparence, aux fins de mieux la connaître dans la diversité de ses phénomènes. (p. 39).

L'auteur note ensuite la présence de l'autre dans la promenade en reprochant à Rousseau d'avoir eu une relation trop exclusive avec la nature et d'en avoir oublié le genre humain. Il plaide enfin pour le respect de la liberté dans la promenade et met en évidence la contradiction majeure qu'il y a entre promenade et contrainte. L'ensemble du texte montre également la nécessité de la promenade. La littérature, la culture sont des éléments nécessaires à l'appréciation de la nature – ou du jardin (la promenade plantée), ce qui montre bien une sorte de holisme qu'entretient Schelle vis-à-vis de ce qu'il nomme la nature et qui englobe des productions humaines – mais l'expérience en vraie grandeur est l'essentiel de la relation de l'individu aux éléments.

Il n'est pas suffisant de lire beaucoup de descriptions de la nature pour pouvoir profiter de son influence ; les descriptions ne sont pas la chose elle-même, et les connaissances livresques ne sont que des connaissances mortes, comme peuvent l'être les connaissances acquises dans les muséums d'histoire naturelle. Les dessins et les descriptions d'éléments naturels étrangers que l'on ne peut voir que dans la nature, ont certes une valeur qu'il est impossible de nier ; mais qui ne voudrait connaître les objets de la nature que par des reproductions et des descriptions ? [...] même des peintures de paysages ont un tout autre effet que leurs modèles dans la nature. (p. 78 et 79) ⁹⁸

Pour Schelle la science n'existe pas dans le paysage et l'attaque contre les sciences naturelles académisées se répète plus loin dans le texte.

5.4.5.2 Le corps absent de l'artiste

Pour le spectateur, dans le cas du travail d'H. Fulton, la contrainte est minimale. L'artiste n'envahit pas son travail et n'impose pas de point de vue

⁹⁸ Le monde de K.G. Schelle est *romantique*, et pour utiliser plus complètement cette référence, il est bien clair que les positions de l'auteur devraient être replacées dans la perspective de leur époque notamment pour comprendre dans quelle mesure elles sont dominantes ou pas dans le débat esthétique et philosophique de l'Europe du début du XIX^e siècle. Ce n'est pas mon thème, ici, je me borne à constater la présence de Schelle dans le corpus des textes qui m'aident à établir une filiation entre l'histoire des idées qui fondent les usages de la nature au travers de ses représentations jardinées, et les médiations contemporaines avec cette même nature que certains artistes tentent de construire.

particulier sur l'image qu'il produit à partir de sa promenade, au contraire, le signe de la promenade est ouvert. La présence au monde de Fulton est toujours comme dédoublée dans l'absence, puisque jamais il n'apparaît sur les photos mais toujours son corps est présent dans l'évocation de l'expérience des lieux – leurs noms, leurs situations géographiques, la distance parcourue, le point de vue choisi pour la photo – ou de la saison, ou du moment de la journée, etc. Le spectateur peut alors s'identifier à l'artiste puisque la structure de l'œuvre sinon sa forme est ouverte et qu'elle permet sa venue dans le monde du spectateur (c'est l'alliance avec la mémoire du spectateur), plutôt que l'obligation pour celui-ci d'entrer dans le monde de l'artiste.

À propos du travail de Jean-Marc Bustamante et de la présence / absence au monde de l'artiste, Jacinto Lageira propose une lecture semblable.⁹⁹ Le constat de l'absence figurée de l'homme dans le travail de l'artiste conduit à s'interroger sur la présence de sa présence suggérée au moment où le regard est porté sur la nature ou sur l'objet dans la représentation qui succède. La distinction entre nature et objet n'a plus d'importance puisque ce qui devient important, c'est le rapport qui se construit entre l'artiste, l'objet regardé – quel qu'il soit donc – et le travail produit, en tant que ce rapport donne à percevoir comment l'homme disparaît pour mieux être inscrit en retour en un lieu qui fait paysage pour l'autre, celui qui ne partagera jamais la même expérience, mais trouvera dans l'œuvre les conditions nécessaires pour l'élaboration de la sienne propre.

Que l'effacement soit inscrit montre bien que nous ne sommes pas confrontés au vide ou au néant, mais que nous sommes invités à conquérir l'espace de notre corps et de notre vision, conquête dont les œuvres de Bustamante nous signalent une forme possible.[...] En cherchant à comprendre et à expérimenter cette parcelle de territoire que constituent les œuvres, le spectateur parviendra peut-être au lieu où il puisse trouver sa figure. (Lageira p. 93 et 94)

De tous ces exemples, des caractères communs sont identifiables.

On peut évidemment faire des distinguo subtils entre le in situ, le land art, les mises en demeure minimalistes et les principes de l'art conceptuel. Reste les topoi, les « lieux communs » de ces différents mouvements. Accent porté sur les conditions de la production de

⁹⁹ Jacinto Lageira, *L'inscription de l'effacement*, in *Jean-Marc Bustamante*, Paris, Éditions Dis Voir, 1995. p. 69 à 94.

l'œuvre, effacement du sujet, impact du langage, secondarisation de la réalité. ¹⁰⁰

Ces formes d'art n'articulent que rarement l'espace miniaturisé de l'œuvre et l'espace concret à l'échelle de l'usage du quotidien, elles créent de ce fait parfois des paysages, mais entraînent l'artiste sur des voies qui le font sortir de ses chemins habituels. Elles le contraignent à produire des images qui rapidement s'approchent du pittoresque. On comprend maintenant pourquoi certains de ces artistes ont une grande ambivalence à propos de cette catégorie et pourquoi R. Serra par exemple ne veut pas en entendre parler (cf. supra la citation à propos du travail de Smithson). R. Smithson quant à lui a tenté d'assumer sa filiation avec l'image peinte et il a cherché le passage étroit entre la peinture et le jardin dans la dialectique site / non site. Il s'est de plus intéressé aux travaux de Frédéric Law Olmsted qui construisit Central Park à New-York. Avec le texte de Smithson sur Olmsted, nous assistons au passage insensible du paysage au jardin. La pratique du jardinier Olmsted sert les idées sur le pittoresque et sur l'entropie du paysage que l'artiste développe. C'est le rapport à l'élément concret, à une sorte de matérialité du paysage, de la représentation (non-site), incarnée dans le jardin (site), que Smithson se propose de mettre en évidence pour que le spectateur des représentations de ses œuvres puisse participer de l'expérience dans une mise en ordre du monde. C'est toujours comme si le paysage résistait tellement à la description, était tellement loin de ce que nous pouvons communiquer qu'il nous fallait sans cesse le réduire à l'une de ses dimensions, la plus facilement perceptible, la plus facilement compréhensible, celle qui est un langage universel car rapportée à la communauté des modes de perception de l'homme : le jardin qui impose l'expérience du sol.

5.5 LE LAND ART COMME POSSIBILITÉ DU JARDIN ?

À propos des transformations qui s'opèrent entre les intentions de l'artiste et ce qui est donné à percevoir au visiteur comme espace concret, il me faut maintenant questionner le *land art* comme condition de possibilité du jardin. Le jardin aujourd'hui est-il devenu une prolongation des propositions des artistes ? La question est brutale mais l'attitude de certains critiques laisse à penser que c'est le cas, ou au moins que l'art des jardins pourrait être renouvelé par l'art. S'il n'était question que d'une chose aussi évidente que les interférences entre des champs artistiques différents mais proches, il n'y aurait pas matière à développement. Mais il semble qu'il y ait

¹⁰⁰ Anne Cauquelin, *L'art contemporain*, Paris, PUF, 1992. Coll. Que sais-je ? p. 108.

un enjeu derrière la question. Quelle spécificité pour l'art des jardins et du paysage, et donc de nouveau, quel rôle pour le paysagiste et quelles relations peut-il entretenir avec l'artiste ?

5.5.1 LA NATURE, L'ART ET LE JARDIN DANS LEURS ÉCHELLES

Guy Tortosa, déjà cité sur cette question, fait un parallèle étroit entre le jardin et le land art.

Les artistes du land art font du déplacement de l'homme une des conditions d'existence de l'œuvre d'art. Il faut des heures sinon des jours, du temps et beaucoup de fatigue, pour atteindre la Spirale en Jetée de Robert Smithson dans l'État de l'Utah au nord-ouest de Salt Lake City. [...] Dans les jardins, l'on « voit » également avec le corps. Naguère cependant, aux Buttes-Chaumont, au parc Balbi, dans le Désert de Retz ou au parc Monceau, le public ne voulait pas trop marcher. Il voulait qu'on lui offrît dans le même lieu des cascades, des montagnes, un temple romain, un pont chinois, une pagode, une ruine, une pyramide, un aqueduc, une laiterie ... On marchait bien sûr, mais on passait très vite de la Suisse à la Chine. D'une certaine façon, on zappait déjà. [...] Le jardin redevient ce lieu qu'il faut parcourir. Mais l'appétit de dépaysement fait que c'est à présent la planète toute entière qui est investie comme jardin. Gilles Clément parle de « jardin planétaire ». Et il est probable que sans cet outil, sans cette prothèse qu'est l'avion, le remarquable jardinier qu'est Gilles Clément ne pourrait pas exercer son art comme il le fait ¹⁰¹

Dans cette citation, ce qui paraît le plus flagrant, c'est notamment l'absence des articulations d'échelles nécessaires entre un espace concret et un espace miniaturisé pour que le jardin existe autrement que comme une simple imitation de la nature, pour qu'il devienne une production de l'art, rendant de fait impossible l'appellation « *jardin planétaire* » (cf. supra). Et cela est d'autant plus vrai, pour ce qui concerne le jardin Ti-Jean dont il question dans l'ouvrage cité, que les conditions environnementales de l'île de la Réunion produisent spontanément une flore exubérante et que notre penchant culturel à aimer l'exotisme tropical nous fournira immédiatement des images de jardin, annulant d'un coup le contraste pourtant bien réel entre un espace jardiné et un espace forestier ; même si cela se produit dans une ambiance homogène et que ce sont les disparités d'échelles qui doivent produire le jardin et non pas la flore employée. L'ensemble aura

¹⁰¹ Guy Tortosa, Sur les jardins en général et celui-ci en particulier, in Jardin Ti-Jean, pour un jardin contemporain, sl, FRAC Réunion, 1994. p. 13 à 15.

donc tendance à surpasser l'art du jardinier si son intention de représentation n'est pas assez explicite et l'art, par manque d'art, disparaîtra derrière la nature.

A contrario, l'auteur dans la suite de son texte, approche le problème du passage de l'objet au lieu comme œuvre d'art. Après avoir décrit le Bosquet du Vase du parc de Canon en Normandie, dont le nom vient de la forme en plan de l'arrangement des arbres taillés qui en limitent l'espace, G. Tortosa en vient à décrire l'expérience de ce bosquet.

*Celui a qui l'on a signalé l'existence du bosquet, cherche l'objet * et ne le trouve pas, non parce que le vase est trop petit mais, au contraire, parce qu'il est trop grand, non parce qu'il est ailleurs, mais parce que celui qui voudrait le tenir est dedans. Ce qui, de façon ludique, est en jeu ici, c'est, d'une certaine façon, la définition d'une œuvre d'art comme lieu *, et non comme objet *, c'est l'affirmation du primat de l'expérience corporelle sur le seul investissement du voir, c'est l'épiphanie d'un corps voyant et pluridimensionnel. ¹⁰²*

C'est la dimension tactile du jardin qui conditionne les autres, c'est la rupture dans les échelles qui permet à la fois la miniaturisation donc la représentation et l'artialisation *in visu* et l'expérience du sujet dans un espace artialisé *in situ*. Le bosquet peut devenir une œuvre d'art comme lieu et non pas d'abord un lieu dans lequel l'émotion de l'œuvre est possible. Mais il me faut connaître la forme du bosquet si je veux comprendre l'intention du concepteur et voir l'œuvre dont je suis acteur. Si je ne la connais pas, le bosquet redevient un lieu comme un autre et je peux même le trouver pauvre si rien d'autre que ce jeu sur sa forme n'y est exprimé. Autrement dit, c'est l'articulation entre les deux dimensions, réelle incarnée dans l'expérience et miniaturisée exprimée par le nom du bosquet : « Bosquet du Vase », qui produit l'effet du jeu dans le moment même de l'expérience.

D'une façon plus générale, certaines œuvres sont proposées dans un cadre qui serre au plus près l'objet dans un lieu ou qui sont le lieu même, c'est le cas de J. P. Raynaud dans la serre du domaine de Kerguehennec (Fig. 5.24), ou de G. Penone avec « *sentier de charme* » dans le parc du même domaine. (Fig. 5.25)

¹⁰² Ibidem p. 23. Les mots suivis de * sont soulignés par l'auteur.

L'expérience physique de l'espace peut prendre un tour plus inattendu parfois. Le paysage peut en effet se constituer comme un substitut provisoire à l'expérience de l'espace que l'artiste a faite pour nous. C'est une sorte de jardin transitoire qui se construit dans le souvenir d'événements passés qui reviennent en nous par la magie de l'association à l'image que l'on a sous les yeux. C'est le dispositif qu'utilisent de nombreux artistes. H. Fulton par exemple, condense en une image unique un parcours dont l'homogénéité n'existe pas du point de vue de la géographie ou de la matérialité des lieux en général, mais cette homogénéité, l'artiste la révèle en un paysage unique par le seul fait de son parcours et de son libre choix dans la manière de le re-présenter. L'installation qu'il a faite en 1991 à Baden-Baden ¹⁰³ est certainement un des meilleurs exemples que l'on puisse trouver (Fig. 5.26). L'espace de la galerie était investi non pas par des images seules, mais par des évocations graphiques abstraites associées à quelques mots qui caractérisaient ses marches. La galerie devenait bien là un jardin transitoire en ce qu'elle proposait, dans un espace réel à l'échelle 1 : celle du quotidien, un parcours qui était mis au service d'un nouveau mode de fréquentation lié à l'expérience de l'artiste pour mettre le visiteur en situation de recomposer ses propres paysages, riches variés et autonomes par définition, à travers l'évocation minimale de ceux de l'artiste. Ce n'était pas non plus un lieu qui était dit là, mais plusieurs. Le travail de Fulton était une sorte de rétrospective qui mettait côte à côte plusieurs expériences de marche. Ainsi l'enchaînement des pièces de l'exposition, la durée de la visite et le passage d'une échelle à une autre étaient les composantes d'une marche du visiteur cette fois. Un pan de mur entier sur lequel deux mots sont inscrits : « *Clouds* » et « *Stones* », évoque une randonnée dans le Wyoming durant l'été 1989, le *skyline* des montagnes traversées lors d'un voyage au Ladakh en 1984, les photos encadrées, de petites dimensions, qui obligent le visiteur à s'approcher ; l'ensemble ressemble bien à un jardin qui contraint à des accommodations visuelles et tactiles différentes, dissociées ou associées à l'espace concret de la galerie suivant les cas.

Lorsque le lieu est physiquement transformé, qu'il est choisi dans un environnement qui ne prédisposait pas à la venue de l'œuvre, on pourrait penser que la proximité avec le jardin est encore plus grande. Par exemple, Walter de Maria, avec *lightning field* propose le bornage d'un espace et sa définition par une forme géométrique rapportée pour le rendre incommensurable et en faire un lieu sublime car infini. (Fig. 5.27) Mark Treib fait la même remarque en conclusion de sa contribution à la recherche

¹⁰³ Une autre du même type a eu lieu à Londres dans l'été 2002.

dirigée par Philippe Nys déjà citée.¹⁰⁴ Le désert, par une géométrie arbitraire uniquement issue de la volonté de l'artiste qui déploie un projet identifiable dans les trois dimensions de l'espace en alignant des pieux d'acier inoxydable en longueur et largeur, et en formant un plan réglé par l'altitude identique de leurs sommets, devient l'intention de l'œuvre. La figure imposée constitue une limite, un enclos, définissant bien alors le lieu de l'art par rapport à celui de la nature.

Mais le Lightning Field est absolument dépendant de sa situation dans le désert, et, mis dans un contexte urbain, perdrait la plupart de ses résonances. [...] Ainsi, débarrassé des aspects sémantiques de l'architecture classique, sa grande modernité reflète, inversement, les figures et le caractère du paysage lui-même. Une persistance du pittoresque ? peu-être.

Ou le retour possible du sublime. (C'est moi qui traduit) ¹⁰⁵

L'artiste exprime bien un rapport individuel aux éléments naturels mais les met en situation d'être appréhendés par l'autre : il offre une disponibilité du lieu, constitué par son intervention, propice à l'appréhension par le libre parcours du visiteur.

Mais, en contraignant le visiteur à expérimenter l'œuvre au moins vingt-quatre heures en le laissant sur place, seul ou en tout petit groupe, et en mettant en scène sur un mode dramatique la visite par la signature d'une décharge de responsabilité de l'artiste et de la fondation qui gère le site, l'artiste oblige le visiteur à interroger cette relation du territoire artialisé à celui qui est resté sauvage. La question est alors de savoir si, malgré toutes les caractéristiques qui rapprochent cet espace d'un jardin, il en est bien un. Il semble que du fait de la contrainte imposée pour la visite, l'usage autre que celui pour lequel on est venu en cet endroit soit impossible et que par conséquent le *Lightning Field* redevienne plus un objet qu'un espace. C'est la mise en condition de musée (une sorte de sacralité de l'œuvre) qui provoque ce sentiment. L'objet est irrésistiblement attiré vers l'exposition. C'est si vrai que, le moment de l'éclair, dont W de Maria dit qu'il n'est pas

¹⁰⁴ Mark Treib, *Composing Desire and Movement : Three Vignettes on the Picturesque*, in *Le pittoresque aux limites du moderne*, sous la direction de Philippe Nys, Op. Cit. page 54 sqq.

¹⁰⁵ Ibid. page 62

But the Lightning Field (sic) is absolutely dependant on its desert setting, and in an urban context it would lose most of its resonance. [...] Although denuded of the semantic aspects of classical architecture, its very modernity reflects inversely the features and the character of the landscape itself. A persistance of the picturesque ? Perhaps.

Or possibly the return of the sublime.

indispensable, est très rare mais que c'est toujours lui qui est montré le mieux dans les publications. (en couleur et pleine page en opposition à noir et blanc et format réduit pour le reste du temps – *time* et *weather*). C'est comme si l'objet d'exposition devait aussi faire spectacle pour exister pleinement, rendant ainsi le visiteur dépendant de cette ostentation.

On pourrait s'étonner que les auteurs qui en reviennent ne parlent presque pas de leur expérience comme révélateur de la compréhension de l'œuvre, et que celle-ci reste alors dans le domaine froid de la connaissance, hors de portée du jardin. Dans le cas de *Lightning Field*, le discours volontairement froid lui, de l'artiste qui ne veut pas interférer avec ce que chacun des visiteurs peut faire de l'œuvre, est relayé et amplifié sur le même mode par celui de la critique. Colette Garraud mentionne juste W. A. L. Beeren qui, dans un catalogue d'exposition de W. de Maria, relate non pas le lieu, « *mais quelques moments de la relation au lieu.* »¹⁰⁶. Mais l'auteur n'est pas cité, ces moments de relation ne sont pas décrits, et nous ne progressons donc pas dans la compréhension des manières de venir vivre dans le *Lightning Field*. On pourra rétorquer que, justement, il faut venir faire l'expérience de l'œuvre et que le récit ne peut pas rendre compte de ce moment. Mais ce serait avouer que ces œuvres ne sont pas des paysages puisque leur représentation à travers une forme autre que la leur propre ne serait pas possible : il n'y aurait pas de transposition représentationnelle possible. De plus dans ce cas, une échelle du jardin manquerait : celle de la miniaturisation, rendant l'expérience de l'espace sans signification autre que celle d'un exercice physique banal en un lieu banal. C'est en outre une grande part de l'activité de nombreux artistes qui serait mise en péril, puisque nombreux sont ceux qui travaillent avec cette dimension de mise en abîme de la représentation : la représentation de la représentation.

Les œuvres du *land art*, entendues de ces différentes manières peuvent être proches du jardin. C'est le contraste entre deux positions du sujet visiteur, une situation arrêtée qui cadre des images (le musée, la galerie) et une position dynamique dans l'espace qui développe un parcours (l'œuvre est autant la perception du sujet que le travail de l'artiste), qui fait exister l'objet dans sa relation au lieu physique (espace concret), ou au lieu absent relayé par une représentation ou un symbole (espace imaginaire, mythique, onirique, etc.). Il s'agit bien toujours d'un parcours, dès lors que le sujet est obligé de se transporter en un lieu spécifique, qui intègre des temporalités différentes de celles de ses représentations ou de son temps

¹⁰⁶ W.A.L. Beeren évoqué par Colette Garraud in *L'idée de Nature...*, Op. Cit. p. 114.

ordinaire, quotidien, en fonction de qui, quand, comment visite le lieu. On est bien en effet dans un cadre qui ressemble à celui du jardin. De nombreux artistes cherchent à mettre le spectateur en situation de percevoir et donc à l'inscrire comme élément de l'œuvre, mais partie autonome non décidable, aléatoire. Le processus d'élaboration de l'œuvre, donc implicitement la présence du sujet, devient l'œuvre. C'est particulièrement vérifiable pour J. Turrell qui revendique explicitement cette position, j'y reviendrai.

Pour autant, de ce point de vue qui n'a pas à voir avec la composition de l'espace, dont la problématique sera esquissée au chapitre VII, ces artistes contribuent-ils au renouveau de l'art des jardins dans la mesure où, de tout temps, le jardin n'existe que parce qu'il est vu mais surtout parcouru par des visiteurs qui en deviennent les figures principales, et articulent vue et tact en un moment recomposé qui peut n'avoir que peu de similitude avec l'objectivité d'un plan de l'espace par exemple ? (cf. J. D. Hunt au chap. II sur la double présence comme spectateur et acteur du sujet dans le jardin)

5.5.2 LE DISCOURS FROID.

Un troisième sujet, entre l'artiste et le visiteur, n'a pas été décrit ici quoique pourtant largement utilisé : le critique ou le commentateur. Sur la distance du critique, le nécessaire discours froid qu'il produit, on peut écouter Thierry de Duve.

Il est un genre de critique d'art, le critique-poète, qui peut légitimement revendiquer la qualité d'artiste. Ce n'est pas mon cas. Jamais je ne dirais que ce que je fais est de l'art. Le terme même de critique d'art me paraît impropre. Mon écriture tout entière se veut théorique, c'est à dire que j'en attends quelque vérité scientifique ou philosophique, mais certainement ni « poésie » ni « style ». Ce qui signifie inévitablement que, quand j'aborde une œuvre, je le fais équipé – et encombré – de cette combinaison de savoir et d'ignorance propre à l'appareil théorique dont j'ai appris l'usage ou que je me suis forgé au cours des étapes antérieures de mon apprentissage. Mon travail se situe dans les limites d'une pratique qui cherche non pas l'invention mais l'explication, non pas l'art mais la critique. ¹⁰⁷

¹⁰⁷ Thierry de Duve, Réflexions critiques, in Pages Paysages N° 6 : Contacts, Versailles, Association Paysage et Diffusion, 1996. p. 31.

G.A. Tiberghien quant à lui a bien compris le problème, Dans *Land art*, il accumule les exemples au service d'un discours construit autour de thèmes que les artistes explorent. Il n'y a pas de volonté de donner à voir sa propre relation aux œuvres, elle est même cachée. Dans une autre publication,¹⁰⁸ il nous laisse en attente de sa relation au lieu en se bornant à la description des conditions dans lesquelles il y est allé, et en passant très vite sur l'intensité de l'expérience. Pour reprendre l'exemple du *Lightning Field* dont on imagine que sa visite doit être d'une intensité inhabituelle, la relation est très brève.

Nous allons nous promener chacun de notre côté pendant que le chauffeur disparaît. Je parcours le petit côté du champ (1 km) puis traverse en diagonale et marche le long du grand côté (1 mile) en prenant par le milieu. Il fait très chaud, trop chaud pour marcher plus longtemps et je retourne sous la véranda [...] (Land Art Travelling, p. 55)

Quelques lignes suivront sur la prise de photo, au petit matin, « *au début du champ* ». Dans *land art*, l'auteur utilise l'œuvre pour construire un discours sur le sublime et les seuls « *emprunts formels* » de ces travaux aux arts primitifs sans que jamais le travail de l'artiste ne prenne corps en un texte.¹⁰⁹ Dans le récit de voyage que constitue *land art travelling*, pour chaque site visité, le schéma est le même ou presque : documentation préalable, rencontre ou conversation avec l'auteur, visite, photo et retour.

Dans ce mode très construit a priori de la connaissance de l'œuvre, la difficulté réside dans la conservation d'une certaine fraîcheur devant l'œuvre pour ne pas y voir uniquement ce que l'on sait que l'on va voir. La préoccupation sans cesse présente de trouver le « *bon cadre* » pour la photo n'est pas non plus une condition favorable à l'expérimentation qui doit laisser la place à ses propres sensations, immédiates, et pas à celles, anticipées, que l'on tirera de la médiation de l'objectif.

Ce discours froid est-il nécessaire comme T. de Duve le pense – bien qu'il n'en fasse pas une obligation et ne parle que pour lui – afin de produire cette couche théorique qui s'ajoute aux précédentes ? Ou bien l'argumentation savante ne vient-elle du fait que l'hypothèse du jardin n'a pas été envisagée ? Dans ce cas, enfermé en dehors d'une expérience qui aurait pu devenir visite du jardin du désert et du ciel, le critique est obligé de

108 Gilles A. Tiberghien, *Land art travelling*, Valence, École Régionale des Beaux-Arts, 1996.

109 Gilles A. Tiberghien, *Land art*, Op. Cit. p. 219 sqq.

se tourner d'emblée vers la description ou l'interprétation savante suivant les cas, en oubliant une part importante de la connaissance des lieux : la sienne propre.

Dans le cas du travail de G. A. Tiberghien, il faut dire que la découverte d'autres œuvres et notamment celles de M. Heizer, *Complex One, Complex Two, Complex Three, Double Negative, Displaced/Replaced/Mass* (Land Art Travelling, p. 34 sqq.) est plus sensible, et que, peut-être, il faut considérer l'ensemble du livre comme la relation au « lieu » du *land art* qu'est l'Amérique du nord et pas la situation particulière devant telle ou telle œuvre. Ce livre vient bien après la publication de *land art* qui ne laissait aucune place à l'expérience. *Land art travelling* peut alors être lu comme un complément à *land art* qui change le point de vue, ouvre l'horizon de l'art contemporain au-delà de la présence de telle ou telle œuvre en telle place de l'histoire de l'art ou des idées sur l'art et la nature, pour les mettre en un lieu.

C'est l'ensemble du parcours dans l'ouest américain qui devient l'expérience.

Ainsi, chaque œuvre devient une partie d'un tout qui n'a pas la nécessité d'avoir toutes les qualités de l'ensemble et, du point de vue du voyageur, prend place dans un errement sans fin : une mémoire. Dans son introduction, « *hors-champ* », l'auteur tente de faire saisir cette dimension de l'infinité, non pas du désert mais bien plutôt de l'expérience du désert.

Ce récit poursuivi, ces descriptions essayées avec le sentiment d'être toujours décalé, parfois juste à côté, au point où, précisément, il nous est permis de mesurer plus clairement ce qui nous sépare de l'objet et de donner à cette distance l'exactitude que nos efforts pour nous en approcher ne peuvent jamais atteindre, accompagnent une entreprise sans fin. La défiance envers nos propres jugements, le piège d'une insupportable réflexivité, la tentation d'un positivisme froid et tout aussi illusoire sont les éléments d'un décor qui finit par nous devenir familier. (Land Art Travelling p. 5 et 6)

C'est en ce point là précisément que l'intimité du critique avec son objet nous manque qui lui aurait permis de compléter son appareil descriptif d'une dimension plus vécue sans laquelle le jardin est hors de portée.

Il n'y aurait donc jamais la possibilité de la transmission de l'expérience dans son intégralité. Certes non. Mais cette distance à l'objet qui doit être exacte ne devrait-elle pas, dans un premier temps, être

remplacée par une tentative de perte dans le tourbillon de l'œuvre ? Le critique, et de fait je me retrouve à mon tour dans cette position inconfortable, ne devrait-il pas d'abord se laisser dominer par son vertige avant d'en venir à la rigueur de la construction. Cette difficulté d'une critique poétique empêche souvent la perception des œuvres sur un mode plus intime. Et comme ces œuvres sont difficilement accessibles, ce sont, dans le même temps, deux dimensions du jardin qui disparaissent : l'expérience on l'a vu, mais aussi le récit de jardin dont John Dixon Hunt veut nous persuader qu'il constitue bien une quatrième nature.

[...] et je pense que l'écrit de jardin n'est pas, comme le suggère Pollen, coextensif au jardinage, mais qu'il a un rôle et un territoire qui lui sont propres.

De ces quatre natures, deux ont déjà été effectivement dénombrées : l'une durant la Renaissance italienne et l'autre par l'auteur latin Cicéron ; une troisième nature dérive des écrits de Cicéron par extrapolation logique ; la quatrième est de mon invention et vise à décrire ce phénomène extraordinairement florissant que sont les écrits de jardin contemporains. ¹¹⁰

Il s'agit pour le visiteur de trouver la distance juste à l'objet pour la construction du discours qui fera partie du partage éventuel qui suivra, mais sans jamais perdre de vue le moment où cette distance était nulle : celui de l'expérience.

On retrouve cette idée chez M. Heizer sous une autre forme. La réalité est composée d'un ensemble hétérogène dont la totalité n'est pas lisible. L'indétermination d'une partie de notre connaissance du monde induit une transmission qui n'est pas nécessairement consciente. Cet inconscient ne peut pas être de nature psychanalytique, je préfère y voir une articulation de connaissances, de mémoires, de sensations passées, de projections dans l'avenir même, déjà présentes chez le visiteur, avec une part de ce que le réel en cours de découverte propose pour recomposer un ensemble nouveau.

[...] la réalité corporelle (l'existence de la chair) est tout à la fois la réalité et l'imaginaire. La moitié de la vie ne peut être vue et n'est donc pas la réalité. Elle est intangible et on peut seulement en faire l'expérience. De même, pour voir l'art, il faut aussi en faire l'expérience.

¹¹⁰ John Dixon Hunt in Le temps des jardins, Melun, CAUE 77 et Conseil Général de Seine-et-Marne, 1992. p. 12.

Peu importe à quoi il ressemble. Tout art ressemble à quelque chose. Il doit transmettre, au-delà du domaine de ce dont on peut apparemment prendre conscience. ¹¹¹

Catherine Grout ¹¹² pour sa part, insiste sur la dimension de « l'expérience individuelle et solitaire » de l'espace du *land art*. C'est bien en effet dans une solitude de la présence au monde que l'expérience physique de l'espace peut produire toutes ses résonances dans la manière dont le moment de l'expérience pourra être échangé ou partagé : articulation et ré-articulation.

Tous considèrent la visite comme une expérience difficile à partager tant elle met en jeu des manières d'être à l'espace qui sont propres à chacun. T. de Duve fait bien la distinction entre ce qui doit demeurer de l'ordre de l'art, et ce qui peut devenir critique dans la recherche d'une production théorique dans son travail d'explication de la chose artistique. Ce faisant, il met en évidence une difficulté de cette pratique en notant son « équipement » intellectuel qui peut s'apparenter à un « encombrement ».

5.5.3 LE SUJET PARTIE INTÉGRANTE DU JARDIN.

Comment le sujet devient-il partie intégrante de l'œuvre du jardin ?

La question soulevée par T. de Duve nous propose de définir un sujet-critique dont l'objet n'est plus la compréhension de sa position dans le jardin comme expression épitomisée du monde, mais la connaissance à propos de l'œuvre du jardin : de ses intentions manifestées par des effets spatiaux d'abord, puis par des évocations allégoriques et/ou des dispositifs symboliques.

Nous avons croisé à plusieurs reprises le sujet-visiteur qui devient acteur du jardin. En faisant référence à A. Danto (cf. supra), je regarderai à nouveau ce point avec des exemples d'espaces organisés à partir d'une intention artistique « à propos » d'une relation à la nature mise en évidence par le geste et ou le discours : des espaces constitués à la limite de l'intention jardinée.

¹¹¹ Michael Heizer, cité par G.A. Tiberghien, *Land art travelling*, Op. Cit. p. 34.

¹¹² Catherine Grout, *Quels paysages dans l'art contemporain* in *Le paysage et ses grilles*, colloque de Cerisy, 7 au 14 Sept. 1992. Paris, L'Harmattan, 1996. p. 142 à 156.

5.5.3.1 Le sujet-visiteur

Dans un entretien paru en 1992 ¹¹³ James Turrell explicite sa position par rapport à l'espace, mais surtout l'idée principale de son art comme une relation à la perception du visiteur qui devient lui-même un élément de l'œuvre puisqu'il perçoit le travail de l'artiste et l'interprète immédiatement dans une sorte d'acte instantané qui fait comme un pli avec celui de l'artiste, qui le prolonge en le déformant. Ces deux actes s'inscrivent alors dans une suite découpée dans le temps dont la distance construit une narration discontinue. Le temps devient bien partie intégrante de l'œuvre, une première fois comme identification absolue de l'instant, une deuxième fois comme perception subjective de cet instant et, enfin, en une troisième itération, comme construction de la durée. Mais ce qui va m'intéresser le plus dans la démarche de cet artiste est sa vision de l'espace et de son travail par rapport à cet espace comme si, au bout du compte, il s'agissait d'un jardin. Il propose notamment que le visiteur de ses espaces en devienne l'acteur et que son travail consiste à mettre en évidence la perception que l'on a du lieu dans lequel il nous projette.

Dans mes espaces, on sent quelque chose d'existant, mais ce qui existe vraiment, c'est la perception elle-même. C'est-à-dire qu'il n'y a pas d'objet – le véritable objet c'est la perception, c'est l'acte même de voir l'œuvre. Je conçois le travail de l'artiste comme non vicariant : c'est-à-dire que le spectateur n'a pas à voir ce que l'artiste a vu, mais il a à voir et il a à être confronté, en voyant, à sa propre perception. De spectateur, il devient acteur. (Ligeia p. 80)

Cette tentative de donner au spectateur le statut de l'acteur est une des caractéristiques de certaines œuvres du *land art* qui le rapproche aussi de l'art des jardins. Cependant, cette idée commune que le spectateur peut être acteur ne suffit pas à faire du *land art* une possible nouvelle manière pour l'art des jardins. On a vu dans le deuxième chapitre la description que fait John Dixon Hunt du rôle du visiteur / acteur dans le jardin anglais. Il est clair que depuis cette époque au moins – et il serait sans doute important de montrer qu'il en va de même dans les jardins des époques antérieures – « l'action » du jardin est constituée par une suite d'événements qui viennent s'ajouter à la composition initiale, et que de ce fait les visiteurs sont des acteurs de la construction sans cesse recommencée du jardin.

¹¹³ James Turrell, Lumière, vision, espace, propos recueillis par Louise Burchill et Muriel Caron, in *Ligeia* N° 11-12, décembre 1992. p. 80 sqq.

Mais la relation de composition du jardin qui s'instaure avec le visiteur n'est pas uniquement de l'ordre du perceptif ; ou plutôt, elle intègre en un moment des données élémentaires de l'expérience qui a lieu – instant après instant – avec la mémoire individuelle du spectateur, son imagination et sa culture, c'est-à-dire la dimension collective de sa mémoire. Le visiteur ne peut devenir un élément constitutif dans l'histoire discontinue du lieu que si sa mémoire et son imagination lui permettent de mettre le lieu en accord avec un ailleurs dans une relation esthétique. L'accord est sensible, individuel, tandis que la relation esthétique est savante : elle relève donc de l'appartenance du sujet à une culture donnée. Ce n'est pas obligatoirement le cas pour les travaux du *land art* qui peuvent n'être « que » des propositions perceptives qui engagent le corps du visiteur dans une expérience du lieu sans que néanmoins l'on puisse faire le rapprochement direct de cet engagement avec une intention explicite du concepteur vis à vis des relations de notre société à la nature par exemple. Même si certains artistes travaillent dans cette voie, elle n'est pas une caractéristique du *land art*, et cette catégorie hétérogène ne peut donc pas être invoquée pour palier les déficiences d'un art des jardins qui n'aurait plus de base conceptuelle et qui se bornerait à résoudre des problèmes de fonctionnement en se déplaçant vers un urbanisme opérationnel – sans même cependant prendre la mesure de cette problématique –, ou ne se constituerait que comme décor. Pour aller plus loin dans cette description du rôle du spectateur, reprenons le chemin de J. Turrell.

Il y a beaucoup d'espaces où le visiteur entre dans l'espace au lieu de le regarder...ce sont justement les espaces où les gens tombent. [...] les espaces de Nîmes ou bien ceux de la fondation Cartier sont des espaces dans lesquels on entre avec une vision consciente. Mes œuvres vous regardent, demandent votre engagement. J'aime aussi que mes espaces cèdent à votre vision. ¹¹⁴

C'est bien une dimension tactile et immédiate, qui a besoin à la fois de l'usage et de l'interprétation, que l'artiste cherche à faire émerger au niveau conscient du visiteur. Il veut le mettre dans une expérience de l'espace qui lui permette d'interroger sa propre perception. Mais par exemple, l'installation faite pour l'exposition « Azur » à la Fondation Cartier à Jouy-en-Josas en 1993, ¹¹⁵ ne permettait pas exactement cet engagement. Mis dans la pénombre dense d'un sas qui le conduit à l'œuvre, le visiteur se trouve ensuite brusquement en présence d'une forme rectangulaire bleue intense,

¹¹⁴ James Turrell, *Ibid.* p. 85

¹¹⁵ Exposition « Azur », Fondation Cartier pour l'art contemporain. 12 mai 12 septembre 1993. Jouy-en-Josas.

un bleu froid proche du primaire cyan, qui semble irradier d'un mur, dans un espace non discernable dans ses caractéristiques géométriques. Le contraste entre la lumière et l'ombre est tel que la source de lumière est invisible, que l'on ne peut que s'approcher prudemment, les yeux emplis de cette intensité, jusqu'à aborder le mur qui se dérobe à l'instant où on veut le toucher. Il se dérobe car il n'y en a pas, et, jusqu'au dernier centimètre, l'illusion du plan du mur reste parfaite. Il faut enfoncer son bras dans le bleu – que l'on s'attend à être glacé comme une ambiance baignée de quelque gaz cryogénique – pour se convaincre que la forme rectangulaire est découpée dans le mur et dissimule un espace autre, au-delà de la lumière, un vide. Jusque là l'analogie avec le jardin et la recherche du jeu de la dissociation / association du tactile et du visuel est en accord avec tout ce que j'ai dit sur ce phénomène. Mais, cette expérience n'est reliée à aucune autre qui soit le lieu de l'expérience. Elle peut me rappeler des séances de plongée en apnée dans une mer particulièrement turquoise, elle peut me faire souvenir de la douce lumière changeante et scintillante qui inonde la pièce de l'orgue dans le Nautilus du capitaine Némó (d'où vient cette image cinématographique ou télévisuelle, et puis-je la partager avec d'autres ?), mais du bâtiment à l'intérieur duquel l'installation est réalisée, ou de la relation de ce bâtiment au parc, ou du chemin que je dois faire pour sortir du bleu, rien n'est proposé.

C'est dire que le bleu est autonome, qu'il est une expérience en soi, qui me regarde certes, mais dont l'échappement au réel est trop rapide, la rupture avec l'espace qui le contient trop grande pour qu'il s'insère dans un processus qui intéresse le lieu dans lequel il est ou qu'il le modifie par sa présence, puisque le lieu n'est pas existant autrement qu'avec l'œuvre. De nombreuses autres installations de l'artiste jouent avec le même phénomène d'illusion sur la surface des murs et sur le volume des salles qui les contiennent. C'est le cas de *Key Lime π* au *Setagaya Art Museum* en 1998, ou de *Milk Run II* en 1999 à Vienne, et de l'installation qu'il a faite pour l'espace Électra à Paris pendant l'exposition qui s'est tenue du 27 avril au 18 juillet 2000. Mais toutes ces pièces sont des objets autonomes.

Cette œuvre peut faire penser à une installation que B. Lassus a réalisée en 1975 : « *Ambiance 13* ». ¹¹⁶ Au bout d'un couloir sombre une pièce aux parois et plafond de verre m'attend. Je m'assois dans un espace dé(multi)plié par les reflets infinis de moi-même et des autres visiteurs que

¹¹⁶ B. Lassus, *Fluidités*, in *Urbi* N° VIII, Op. Cit. p. 71 sqq. Description de l'installation « *Ambiance 13* » présentée dans l'exposition : *Paysages quotidiens, de l'ambiance au démesurable*. Pavillon de Marsan, Musée des Arts Décoratifs, CCI, Centre Beaubourg.

les miroirs qui se font face me renvoient dans toutes les directions. L'intensité de la lumière diminue, mes reflets disparaissent et des murs de briques apparaissent. Les murs sont-ils réels ou sont-ils projeté sur les glaces ? En fait, ils ont bien réels, mais au-delà des verres sans tain qui constituent la première pièce, et ils la cernent. Ma perception est troublée par les reflets et les limites de la plus petite pièce (dont la forme est dessinée nettement par les joints entre les plans des murs et du plafond, et dont le volume est donc visuellement appréhendable) qui apparaissent plus lointaines que celles de la pièce en brique pourtant objectivement plus grande. (Fig. 5.28)

Ce rapprochement n'est pas simplement rhétorique. Stephen Bann note la parenté des travaux de Bernard Lassus, à l'époque où il commence à synthétiser ses expériences à propos du paysage, avec les travaux du monde de l'art qui cherche cette relation de l'œuvre au lieu, légitimant ainsi la question posée ici de la relation du visiteur à l'espace en tant qu'acteur de cet espace dans la manifestation de sa forme même.

*À partir des années 1970, il [B. Lassus] verra qu'un projet de jardin peut se présenter comme une synthèse de ses préoccupations antérieures. Loin d'être une simple annexe décorative à tel ou tel projet d'urbanisme auquel Lassus travaille souvent, le jardin pourra résumer l'équilibre particulier entre les éléments poétiques et pittoresques que ses recherches ont mis au jour. Le jardin est susceptible de s'intégrer dans la texture de la vie collective, non seulement comme un contrepoint au développement urbain dans ses effets les moins heureux, mais aussi comme un moyen de réactiver une tradition et de renforcer notre participation au monde naturel par l'imagination.*¹¹⁷

Quel rapport entre ces deux installations ? L'objectif est dans les deux cas de faire illusion sur les sens du visiteur, et de le rendre acteur de l'espace en instituant la perception comme œuvre et non plus comme outil. Mais dans un cas, quoique sidérante du point de vue perceptif, l'installation est autonome et ne dit rien de plus qu'elle-même, elle ne peut pas dépasser son propre horizon. Les images qu'elle fait surgir se rapporteront, dans ma mémoire, d'abord au bleu, puis ensuite, éventuellement, au lieu.

¹¹⁷ Stephen Bann, *Le destin paysager ...*, Op. Cit. page 169 sq. Suivent quelques exemples des travaux de B. Lassus articulés autour de l'idée d'espace propre, non formulée à l'époque, qui oblige à la convergence d'échelles multiples, dont une du quotidien et une imaginaire : Le jardin de l'Antérieur, la passerelle d'Istre, le dispositif du puits, etc. La relation de B. Lassus avec Ian Hamilton Finlay est ensuite montrée comme une rencontre féconde dans l'échange qui a eu lieu entre les deux artistes au sujet de cette expression particulière de la nature qu'est le jardin.

Celui-ci n'est jamais identifiable, il n'existe que comme contenant neutre de l'œuvre puisque même elle le fait disparaître visuellement. Il n'y a pas d'espace concret, donc pas d'espace propre. Dans l'autre expérience, l'espace mis à ma disposition comme illusion se rapporte à un autre, plus vaste objectivement et pourtant plus petit dans le registre sensible. Il y a une mise en relation entre deux espaces du lieu même, qui ouvre la voie d'une tactilité potentielle.

Dans un cas, les relations du corps à l'espace et du corps à l'œuvre vont toujours dans le même sens : vers l'œuvre. C'est l'espace qui détermine la position du corps, qui le contraint à une attitude qui est de venir toucher le bleu pour le tenter de le comprendre. Dans l'autre, le corps est laissé libre de ses mouvements et si le trouble des sens est de même nature que dans l'œuvre de J. Turrell (la vue ne permet plus le repérage spatial du corps pour identifier le monde et donc le construire, les autres sens étant également troublés par les contraintes du milieu), l'objectif atteint est très différent. Dans l'espace « *Ambiance 13* », le lieu ne se dissimule pas. Il existe alternativement comme espace de miroir donnant à voir un incommensurable suggéré, et comme espace clos de brique qui intègre l'existence de l'espace miroir. Le jeu du corps est plus complexe dans ce cas. Il y a une infinité de situations intermédiaires qui existent entre miroir et brique dans le temps du changement de lumière qui permet l'illusion, et dans la simultanéité d'un jeu sur l'échelle de l'espace, qui dialectise l'illusion de l'œuvre et la présence en un lieu réel à l'échelle 1 : un lieu du quotidien. James Turrell insiste sur le caractère artificiel de son travail et sur l'intervention dans la nature comme signe artistique non conventionnel.

*Dans ce projet [Roden Crater], je trouvais intéressant justement d'ajouter à la beauté du site, l'artifice culturel que nous appelons art. Généralement c'est l'inverse qui se produit. On soustrait les choses à la nature pour les reporter à la culture. Les peintures ou les photographies de paysage par exemple transportent la nature dans un contexte culturel.*¹¹⁸

118 James Turrell, in Ligeia Op. Cit. p. 86. Le projet de Roden Crater de James Turrell s'implante dans un cratère éteint du désert de Nevada. L'artiste travaille depuis 1977 sur ce site dans lequel il veut installer un parcours entre des chambres creusées qui s'ouvrent vers le ciel pour mettre en évidence des alignements astronomiques en des moments particuliers de l'année. Le sommet du cratère a également été travaillé pour en lisser la cuvette et définir un bord particulièrement net qui permet de voir la lumière du soleil levant se déverser au matin dans le creux d'ombre de la nuit finissante. En 2015, le projet n'est toujours pas abouti et l'ouverture au public sans cesse reportée à l'exception de quelques visites organisées pour la levée de fonds.

Cet extrait est encore un indice du fait que l'artiste cherche une dimension jardinée pour la portion d'espace de nature qu'il a choisie pour son expérience sur les relations entre ciel et terre, haut et bas, intérieur et extérieur, lumière et ombre, etc. Toutes ces interactions qui contribuent, par la perception qu'en a le visiteur, à constituer l'espace, semblent très proches de ce qu'est un jardin : action en un espace concret, mise en place de dispositifs spatiaux qui mettent en évidence la double position d'acteur et de spectateur du visiteur, travail sur la perception qui dissocie les sensations les unes des autres, etc. La dimension de l'expérience tactile de l'espace n'est donc réellement pas absente de ses préoccupations.

Une série de chambres au toit ouvert, les skyplaces, sur le flanc du cône, permettent d'observer, selon leur orientation, les événements célestes. Un tunnel semi-circulaire traverse la paroi en partant du bas. « Pendant toute la durée du parcours à l'intérieur de ce boyau, on ne perçoit que la lumière dont on se rapproche peu à peu. Sous certaines conditions de lunaison, le coucher de lune le plus méridional, le disque de notre satellite se trouve exactement dans l'alignement du tunnel. [...] Au sortir du tunnel, le contraste entre le confinement de l'espace que l'on quitte et l'ouverture qui s'annonce est si vif que l'on éprouve la sensation d'avoir à traverser la membrane tendue du ciel. ¹¹⁹
(Fig. 5.29 a et b)

Ne sommes-nous pas là au plus proche de ce que l'art peut avoir à faire avec un jardin ? Tous les éléments sont disponibles : un espace concret avec le désert et le belvédère sur la terre et le ciel du volcan éteint, la dimension symbolique, l'intention du projet, la miniaturisation dans la saisie de l'univers entier en un lieu en un moment particulier. Mais l'intention n'est-elle pas trop forte ? En effet, l'espace de l'œuvre de James Turrell semble contraint par le parcours qu'il impose au visiteur.

Lorsque le projet sera venu à terme, en tout cas, le volcan sera devenu « un palais dont les chambres auront reçu une orientation prédéterminée par le biais de corridors les reliant. ¹²⁰

Les *chambres* du volcan sont analogues à des points de vue, à des cadrages du jardin, il reste alors à comprendre comment la contrainte du parcours dans le volcan pourra n'être qu'un moment de la visite pour que le

119 Colette Garraud, Op. Cit. p. 36, citant Claude Gintz « La lumière absolument » in Catalogue James Turrell, ARC, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1984.

120 Jacques Meuris, James Turrell, la perception est le médium, Bruxelles, La lettre volée, 1995. Coll. Palimpsestes. p. 23.

contraste avec ce qui l'entoure et qui constituera le reste du jardin soit suffisant.¹²¹ On se souvient du poème chinois en prose qui ouvre ce travail et qui montre comment le paysage se constitue dans un rapport contrasté entre l'ascension de la montagne (le monde quotidien, rugueux, à petite échelle, ...) et le moment délectable que les hommes s'organisent à son sommet où la vue porte à l'infini, où le temps n'a plus lieu, où « *Mon esprit se condense et mon corps se dilue. [où] Je me fonds avec les dix mille créatures* ». Le jardin du *Roden Crater* ne pourra exister que s'il y a autre chose avant et autre chose après, ce qui semble bien être le cas puisque l'on échappe, au bout du parcours à la contrainte des tunnels.

Un autre projet important de J. Turrell s'intitule « *Irish Sky Garden* » dans lequel il s'agit explicitement de créer un jardin du ciel qui interconnecte la terre ancienne des Celtes au ciel des constellations en un lieu précis de l'Irlande d'aujourd'hui. Ici les choses sont moins claires. Il s'agit de construire un jardin – le mot est dans le titre de l'œuvre – et un deuxième intervenant, Michael Hayes, « *est chargé de la remise en état de la partie du projet intéressant la vie naturellement sauvage du site, que l'on entend préserver* »¹²² Cette inscription de l'œuvre dans un contexte qui peut exister en dehors d'elle doit permettre au visiteur de comprendre les intentions de l'artiste à propos des lieux puisque, cette fois, il y a une volonté presque didactique dans son travail. Sur la manière dont le parcours sera mis en scène, des informations assez contradictoires se juxtaposent dans le texte de J. Meuris. D'un côté, en s'appuyant sur les écrits de la *Liss Ard Fondation* qui gère le site, l'auteur décrit que les plans dressés par J. Turrell lui-même.

*Les quatre sites en forme, respectivement, de cratère, de tumulus, de pyramide et de « mur céleste », sont agencés de telle manière que l'ensemble apparaisse ainsi que d'une acropole aux installations éminemment concertées, réunies par pistes et passages, entre lieux secrets et lieux divulgués.*¹²³

D'un autre côté, dans une citation d'un autre texte de la même fondation, le parcours nous est décrit.

¹²¹ La prolifération des jardins à « thème » pourrait être regardée sous cet angle particulier de la contrainte du parcours imposée par le concepteur, identifiée ici comme risque, contrainte du parcours qui engendre la contrainte de l'obligation du sens. Mais ces jardins sont-ils encore des jardins ou des installations sans lieu : sans lieu d'être même ?

¹²² J. Meuris, Op. Cit. Note 1 p. 61.

¹²³ Ibid. p. 28.

Tout au long de la crête de la colline, le visiteur suit un mur bas de pierre bourgeonnant typiquement en une haie épaisse, et finalement atteint l'entrée du Sky garden [...] à partir de là, plus de pistes ni de chemins, seulement un jeu interactif de points de vue et de perspectives pour guider le promeneur dans sa progression. ¹²⁴

Il semble aujourd'hui difficile de discuter plus en détail de ce travail puisque James Turrell s'en est retiré mais on sent bien que la discussion sur la prolongation du travail de l'artiste vers le jardin était en germe dans ce projet. Peut-on même se poser la question d'une causalité quelconque entre les visées écologiques un peu strictes dans l'orientation que celui-ci a prise et l'abandon par J. Turrell si les nouvelles orientations cherchaient à substituer à la dimension artistique une vision beaucoup trop environnementale ? ¹²⁵

5.5.3.2 Le sujet critique

La position du visiteur-critique est assez différente. Ne pas devenir acteur de l'espace pour pouvoir en proposer une mise en forme « théorique » ou l'utiliser pour en faire un complément « philosophique » comme T. de Duve le recherche, interroge sur la relation à l'œuvre.

Italo Calvino, qui décrit sa première compréhension du jardin japonais – ou du jardin en général à travers une expérience du jardin japonais – comme dispositif qui ordonne la vision du monde dans un rapport physique qui permet l'appréciation esthétique de la nature, nous donne une belle histoire de jardin propre à faire comprendre la nécessité de sa dimension tactile et donc de l'obligation de l'épreuve.

Un temple, près d'Osaka, avait une vue merveilleuse sur la mer. Rikyu 126 fit planter deux haies qui cachaient complètement le paysage, et fit placer près d'elles une petite vasque de pierre. C'est seulement quand un visiteur se penchait sur la vasque pour prendre de l'eau dans le creux de ses mains que son regard rencontrait l'ouverture oblique entre les deux haies : alors, la vue de la mer infinie s'ouvrait devant lui.

¹²⁴ Ibid. p. 28.

¹²⁵ Dans l'exposition consacrée à J. Turrell à l'espace Électra à Paris du 27 avril au 18 juillet 2000, on apprend que l'artiste s'est retiré du projet et que son travail y est utilisé sans son accord. Mais aucune information sur l'ouverture du jardin n'est donnée. En 2006 le site web de la fondation ne mentionne nulle part le nom de J. Turrell dans la présentation du jardin qui est ouvert au public avec une visée écologique assez marquée voire une revendication identitaire issue de cette tendance.

¹²⁶ Sen-no Rikyu (1512-1591), grand maître de la cérémonie du thé.

L'idée de Rikyu était probablement celle-ci : en se penchant sur la vasque et en voyant sa propre image rapetissée dans cette pièce d'eau limitée, l'homme considérait sa petitesse ; puis, à peine soulevait-il le visage pour boire au creux de sa main, l'éclat de l'immensité marine le saisissait et lui faisait prendre conscience de n'être rien qu'une part de l'univers infini. Mais ce sont des choses qui se gâchent quand on les explique trop : à ceux qui l'interrogeaient sur le pourquoi de la haie, Rikyu se limitait à réciter les vers du poète Sogi :

*Ici, un peu d'eau.
Là-bas entre les arbres
La mer !*

*Umi sukoschi
Niwa ni izumi no
Ko no ma ka na. ¹²⁷*

Au passage de l'anecdote racontée par Italo Calvino, deux idées importantes sont reprises. La nécessité d'une distance poétique et non pas analytique pour porter le regard sur le jardin sous peine d'échapper à ses dimensions les plus sensibles et la possibilité d'un récit de jardin qui le fasse exister ou au moins qui vienne se superposer en mémoire à d'autres expériences dans d'autres jardins.

Le jardin qui ne serait pas arrimé à cette représentation poétique qui le précède, ne serait qu'un lieu incompréhensible dans son fondement, laissant seule accessible la dimension plastique du jeu vu / caché, instaurée par la haie ; ou la dimension du travail sur le rapport des échelles du jardin au paysage qui intègre la présence du sujet. On comprend l'appauvrissement du jardin qui en résulterait.

À l'inverse, même si l'expérience du lieu est à l'origine de la méditation d'I. Calvino sur le jardin, il est intéressant de noter que c'est le passage à cheval sur l'expérience et la compréhension conceptuelle de l'intention poétique et philosophique du créateur qui donne au jardin sa consistance, son épaisseur de lieu ancré dans une culture. Le poème seul ne s'incarne en aucun espace concret et reste, au-delà de sa beauté formelle – qui bien sûr m'échappe pour une bonne part puisque je ne lis pas le japonais – et de la puissance des évocations qu'il sous-tend, une représentation jardinée

¹²⁷ Italo Calvino, *Collection de sable*, Paris, Seuil, 1986 pour la trad. française. p. 99

très abstraite et générale. C'est bien l'adéquation entre les deux qui donne au jardin sa richesse et en fait un moment particulier de la culture.

Si l'œuvre d'art peut devenir jardin, c'est à la faveur d'un léger déplacement qui trouve son origine à la fois dans le parcours du visiteur et dans une intention plus ou moins explicite de l'auteur. Le poème permet l'évocation d'une dimension absente de l'espace concret, il permet de ne pas trop expliquer, il laisse ouvert le champ de l'interprétation qui pourra faire sens pour chacun dans une relation à son expérience physique de l'espace. Le visiteur-critique doit alors s'approprier son parcours pour en faire une expérience, se débarrasser de son « équipement » culturel et, dans le même temps, le mobiliser pour trouver la clé de compréhension que le poème suggère. Le retrait et la distance semblent bien difficiles à maîtriser et l'on peut alors se demander pourquoi ils sont indispensables à la relation critique et si le visiteur ne pourrait pas se laisser embarquer dans son expérience pour en extraire ensuite les moments qui pourront alimenter son travail. C'est ce que nous propose G. A. Tiberghien avec *Land art travelling*, même si nous avons vu la difficulté à dire l'expérience.

5.5.4 L'ŒUVRE, LE LIEU, LA CLÉ ET L'USAGE : LE LIBRE PARCOURS.

Pour aussi séduisant que soit le projet du Roden Crater, si l'on veut le regarder sous la lumière de la problématique « jardin », certaines questions demeurent. La compréhension des phénomènes astronomiques que l'on observera dans le fond lissé du *Roden Crater*, ou depuis les chambres et les couloirs du parcours qui mèneront au plein ciel du sommet, est-elle nécessaire ? Et l'interrogation de G. A. Tiberghien sur la nécessité de l'ensemble de l'aménagement reflète bien le sentiment qu'il y a un problème avec ce projet. Il décrit d'abord son expérience d'une nuit hypnotique dans l'attente de l'aurore dans le fond du cratère, dans l'attente du moment où la lumière du jour, touchant le bord du globe creux qui l'inclut, fera disparaître l'effet que le fond du volcan est « *une réserve de nuit au cœur du jour naissant* »¹²⁸. Puis il décrit la manière dont le soleil s'élève dans le ciel, passant doucement par dessus la crête :

La lumière en fusion s'écoule lentement vers nous. C'est le ciel qui se déverse dans la terre et les herbes flamboient. (Land art travelling. p. 26)

128 G.A. Tiberghien, *Land art travelling*, Op. Cit. p. 26.

L'expérience de la « vision de la vision » semble concluante, mais ce n'est pas le bon cratère, c'est un volcan banal, non certifié « objet d'art » par le travail d'un artiste, un objet naturel, mais qui de fait, sous l'influence de G. A. Tiberghien lui-même sous l'influence de James Turrell et persuadé qu'il était dans le *Roden Crater*, a été transformé en œuvre, en paysage par le récit et les quatre photos publiées (Fig. 5.30). Quelle dimension ajoute le travail de J. Turrell sur le vrai *Roden crater* puisque en n'importe quel lieu ou presque on peut faire le même type d'expérience ? L'approximation est un peu grossière puisque c'est le discours de J. Turrell qui a permis à G. A. Tiberghien de percevoir ce qu'il décrit en ce « n'importe quel lieu ». Mais la question qui en découle demeure néanmoins.

Et puis à quoi bon des chambres et des tunnels quand quelques pierres dressées aux points stratégiques, quelques abris précaires feraient aussi bien l'affaire. Quand des foules de visiteurs viendront ici en avion pour s'allonger sous le ciel de l'Arizona et faire cette expérience de la lumière et de l'espace, alors oui, le Roden crater sera vraiment un volcan éteint. (Land Art Travelling, p. 29)

Dans le texte d'Italo Calvino cité plus haut, le travail du jardinier n'est possible que s'il connaît le poème et la compréhension du visiteur est contrainte par la même connaissance. Mais le poème n'est qu'une clé métaphorique. Il n'explique pas, il n'est pas indispensable, il ajoute une strate de sens, il ouvre une voie possible du jardin. Il est analogue à la légende de l'aquarelle de Thomas Jones décrite au chapitre II, ou de la photo de Hamish Fulton, il devient le catalyseur de la vibration du sens, mais aussi l'ouverture du sens prêt à accueillir le mille-feuilles des significations potentielles qui se dégageront à chaque visite du jardin. Cette connaissance du référent distingue l'expérience sensible des interprétations qui en sont possibles. Le poème met en relation, dans une intention de production du sens, une situation locale imaginée par le jardinier, et une situation générale réelle ou imaginaire, dans tous les cas symbolique, qui offre la compréhension de l'intention en rapport avec l'expérience présente du visiteur.

Est-ce que, seule, la multitude des interprétations auxquelles nous nous livrons sans cesse nous garantit que le monde existe ? Pourrions-nous habiter un univers dont nous ne saurions pas d'où il vient ?

Quel sera le poème du Roden Crater ? La démarche de J. Turrell est assez différente au fond. Il offre la situation locale, le parcours dans les couloirs et chambres du *Roden Crater*, il offre l'universel avec la mise en évidence du ciel, le rapport de la terre et du ciel devient évident et pourtant

il n'y a pas de clé. Le poème est absent. D'un côté, celui de la fréquentation des lieux, J. Turrell contraint le parcours et ne prend pas le risque que son travail soit interprété voire même détourné ; et de l'autre, celui du sens induit par l'expérience des lieux, il laisse ouvertes toutes les possibilités de lecture du projet. C'est une sorte d'anti-jardin (pas un contraire, mais plutôt un complémentaire, comme on dit anti-matière) où la liberté de l'expérience n'est pas possible et où la liberté de l'interprétation semble totale. Mais comment celle-ci peut alors exister puisque aucune relation de la situation locale à celle plus générale du sens donné par l'artiste n'est perceptible par l'expérience et qu'il faudrait introduire de la connaissance dans le système pour le faire fonctionner comme un jardin. Au bout du compte, nous nous sommes bien approché du jardin, mais nous sommes restés à l'orée, dans l'autonomie de l'œuvre d'art.

Les ressorts du jardin sont plutôt inverses. L'expérience y prime tout. La construction du sens ne s'y fait qu'à *posteriori*, et ce sens est multiple puisque les expériences sont multiples. J. Turrell, en contraignant le parcours du *Roden Crater* impose de fait une signification, et l'absence de clé métaphorique comme le poème, est le signe de la contrainte du sens. L'art de James Turrell s'apparenterait en ce sens à une œuvre « (néo) classique » où l'on prépare l'assemblage d'éléments sensibles du monde pour les donner à percevoir au spectateur, mais qui, par ailleurs, s'oppose par la contrainte du parcours à l'organisation du monde par l'expérience propre du sujet visiteur. Le sens est donné par un assemblage de parties qui déplace les espaces des chambres et des couloirs vers un système d'objets. On peut alors se demander si les visions de l'espace données par ces objets deviennent aussi des objets, par le sens contraint. Il nous faudra patienter encore un peu, le site n'est toujours pas ouvert à la visite.

Pourtant, le cas de l'artiste James Turrell est intéressant pour moi puisque, regardant l'ensemble de son travail depuis les années 60 et non pas un ou deux projets isolés de ses autres travaux, c'est son passage d'un travail sur la perception de la perception du spectateur comme œuvre à un travail sur le lieu qui le conduit vers le jardin : je peux au moins en faire l'hypothèse. Le travail ébauché sur le « *jardin du ciel irlandais* » est un signe de l'intérêt que porte l'artiste à la problématique du parcours. Son association avec des concepteurs plus traditionnels de l'espace public pour l'entrée de la ville d'Évry (cf. supra) est un autre signe de la diversification de ses préoccupations, ou plutôt peut-on faire l'hypothèse de la découverte du lieu comme support non pas inerte mais porteur *a priori* d'une partie du sens, pour un travail de mise en évidence de la position d'acteur du visiteur.

D'une façon plus générale, la question qui semble essentielle demeure. Le visiteur d'un espace-jardin peut-il s'évader d'un cheminement prédéterminé qui explique le lieu et ses relations avec une nature plus générale, ou bien, dans un libre parcours que chacun pourra se constituer dans un chaos apparent, le jardin gagnera-t-il en richesse, de la diversité des pratiques qu'il occasionnera ?

Comme réponse en forme d'une autre question, je ne peux que me reporter à l'introduction du livre de J. Meuris qui pose la question de la position de l'artiste dans le monde. Il émet l'hypothèse que l'on peut considérer maintenant le rôle de l'artiste comme celui d'un provocateur et non plus comme celui d'un auteur, forçant ainsi le spectateur à créer l'œuvre en même temps qu'il l'expérimente. Cette hypothèse milite bien pour la plus grande liberté d'usage qui impose en retour un peu de modestie à l'artiste qui s'occupe de jardin, et une attention soutenue à des problèmes qui ne sont pas uniquement dépendants du champ esthétique.

J'ai montré, déjà à deux reprises au moins, que le jardin est un dispositif particulier de l'art qui permet à la fois l'autonomie de l'acte artistique et le développement de l'œuvre dans ses interprétations issues de l'expérience physique de l'espace par autrui. Est-ce qu'à mon tour je ne pourrais pas émettre l'hypothèse que, cherchant à communiquer au visiteur – cet « autre » de l'artiste – un sens de la relation à la nature par l'organisation de l'espace qu'il impose, du moment que la nature est le matériau ou même simplement le support de l'œuvre, l'artiste se retrouve alors dans la situation de créer un jardin ? Ces auteurs – artistes et commentateurs, la part respective de l'un et l'autre est difficile à cerner – contribuent-ils alors à la disparition de la spécificité du jardin qui, en retour et pour s'insérer dans ce mouvement des catégories, cherche à devenir un objet de l'art dans sa relation au monde social en acquérant les caractères d'un objet autonome, tandis que, parallèlement, l'objet d'art tend à perdre sa forme monolithique pour basculer vers des formes spatiales pour intégrer la présence d'un sujet visiteur / expérimentateur ?

Autrement dit, du point de vue opposé, c'est à dire celui du paysagiste, l'autonomie artistique de celui-ci, tout en étant réelle mais temporaire dans le processus d'élaboration de l'« œuvre », doit-elle se dissocier des pratiques ultérieures de l'espace au risque de faire perdre au jardin son double caractère complexe de représentation du monde pour l'artiste et d'espace à vivre dans des « présents » individuels pour les visiteurs ?

L'existence plus ou moins affirmée du libre parcours serait donc le signe lisible, *a posteriori*, de la place que le paysagiste accorde à l'usage quotidien dans ses travaux. Jean Pierre le Dantec, dans l'introduction au recueil des ses chroniques d'architecture parues dans la revue *Techniques & Architecture*, fait le même constat du passage direct du monde de l'art à celui de l'architecture.

*Ainsi en va-t-il (pour rester dans un domaine touchant de près celui qui nous concerne ici) du travail de ces écrivains, photographes, cinéastes ou land-artists qui ont fait du rebut, de la ruine, de la friche, de la décharge ou de la zone leurs matériaux de prédilection. Mais cette alchimie, aussi féconde et indispensable soit-elle pour l'imaginaire de tout architecte, urbaniste ou paysagiste de notre temps, ne peut se transposer telle quelle * à leurs disciplines. Ou plutôt, elle ne le peut qu'à condition de mettre autrui entre parenthèses, de nier que la singularité de ces arts soit d'abord * de concevoir et de construire des lieux hospitalier, propres à garantir (pour parler comme Philibert Delorme) contre la « mélancolie » individuelle et sociale en rendant l'espace heureux. (Portzamparc).¹²⁹*

La perte de l'adéquation entre *topos* et *logos*, au profit de ce dernier qui devient la seule préoccupation d'une architecture média (le Dantec p. 32 sqq.), produit un monde d'objets qui deviennent autonomes, et que, dès leur origine, la composition dans des systèmes fermés qui sont de l'ordre du pictural garantit comme tels. La liaison qui s'établit entre la forme planimétrique et l'espace devient essentiellement « gestaltiste ». La bonne forme s'établit alors comme allant de soi et occulte tout le travail d'appréhension du concepteur qui doit disparaître sous le rendu du plan. Défendre une architecture décontextualisée – mais aussi un art des jardins ou une architecture du paysage pour traduire littéralement les anglo-saxons qui sur ce point ont élargi la notion – qui tend à produire des objets hors de toute référence à des lieux me semble introduire une sorte de mépris pour l'autre, pour ses pratiques, ses coutumes même. Ces objets architecturaux ou paysagers qui se déplacent vers l'œuvre sculpturale ne tiennent que peu compte du fait social qui pourtant de gré ou de force entrera dans le champ de l'objet produit. La transmission de l'appréhension de l'espace par le concepteur au visiteur passe nécessairement par une (re)composition. Les démarches « artistiques » des architectes ou des paysagistes sont valides tant qu'elles ne se suffisent pas à elles-mêmes et que le passage à un usage n'est pas le parent pauvre de nos arts impurs.

¹²⁹ Jean-Pierre Le Dantec, *Feuillets d'architecture* : Chroniques. Paris, éditions du Félin, 1997. p. 24 et 25. Les mots suivis de * sont soulignés par l'auteur.

Les *land artists* ne sont pas des paysagistes, on vient de le voir, mais les paysagistes peuvent-ils basculer dans le domaine de la conception et de la réalisation de ces objets intermédiaires faits d'espace et d'intentions : de récits à propos de cet espace, ou bien doivent-ils rester dans celui de la réalisation de réels lieux-jardinés ?

Le problème de la composition qui apparaît maintenant plus clairement sera développé au chapitre VII.

5.5.5 ENTRE ART, JARDIN ET PAYSAGE, LE LIEU RESTE OUVERT.

Le *land art* est bien à l'origine un mouvement spécifiquement américain, et les travaux qui vont en découler plus ou moins partiellement en Europe vont avoir en commun d'être de tradition européenne mais d'être influencés par cette nouveauté qui change les perspectives du regard porté sur la nature. Paysage, jardin et sculpture sont donc parfois très proches les uns des autres. Aujourd'hui, en Europe, le mouvement du *land art*, avec ses nouvelles caractéristiques européennes, est en passe d'être assimilé par l'art des jardins pour devenir un nouveau modèle.

Qu'en est-il exactement ? Est-ce que la filiation qui semble si évidente peut se faire, d'un point de vue théorique, aussi mécaniquement que certains auteurs semblent le penser ? Cette proximité nouvelle de la sculpture, des jardins et du paysage n'est-elle pas plutôt une actualisation de la position traditionnelle de ces arts dans la relation à l'*in situ*, même si ce concept n'existait pas ?

5.5.5.1 Le land art descriptif.

Le travail du *land art* peut être une mise en scène du spectacle de la nature, c'est le cas le plus simple. L'artiste qui tente cette mise en scène cherche le plus souvent la construction d'un discours sur l'objet de la mise en scène ou sur la mise en scène elle-même. Souvent par l'action du déplacement de la matière, c'est le regard du visiteur, porté sur l'objet ou sur la manière dont l'objet est donné à voir qui est l'intervention de l'artiste. Gilles A. Tiberghien place ces travaux sous le signe fréquent de la soustraction de la matière du monde, c'est à dire comme un négatif de la construction : une anti construction.

Dans la première période du *land art*, celle de l'emprunt à la terre, on trouve des artistes comme Robert Smithson, avec *Partially Buried Wood*

Shed (1970), qui ensevelit un bâtiment sous la terre jusqu'à ce qu'il cède, pour le « *vider de son vide* », pour faire disparaître la tension architecturale. (Fig. 5.31) On trouve Gordon Matta-Clark qui ouvre des bâtiments avec des formes vides sans rapport avec la fonction de l'édifice choisi. (*Conical Intersect*, 1975, Fig. 5.32 a et b) On trouve Christo avec l'empaquetage du Pont Neuf à Paris en 1985 qui annule les parties de l'ouvrage pour mettre en évidence le tout hors de l'ouvrage du quotidien (Fig. 5.33), M. Heizer avec *Displaced / Replaced Mass* (1969) qui ouvre la terre pour y mettre en évidence le rocher posé (Fig. 5.34 a et b), le même M. Heizer avec *Double Negative* (Fig. 5.35) qui déclare :

Il suffit de regarder le Double Negative pour comprendre comment il a été réalisé, selon les lois de la pesanteur et à partir de sa propre substance. Le Double Negative suggère un objet ou une forme qui, en fait est absent. Pour créer cette sculpture on a enlevé des matériaux au lieu d'en rajouter. La sculpture n'est pas une sculpture traditionnelle. Les deux entailles sont si grandes qu'on a le sentiment qu'elles se rejoignent comme si c'était une seule forme. Le titre, Double Négative est la description littérale des deux entailles, mais il évoque quelque chose de métaphysique car un double négatif est impossible. Il n'y a rien et pourtant il y a bien une sculpture. ¹³⁰

Tous travaillent sur l'absence, sur l'enlèvement de la terre, l'incision du sol. Cette incision pourrait être un signe négatif, le signe de la ruine, l'expression du retour à l'état de nature par la mise en évidence du matériau brut (souvent la terre ou le rocher). Mais il n'en est rien. Cette incision de la terre renvoie aux plus vieilles traditions symboliques de l'appartenance à un espace qui, de ce fait même, devient lieu. Pour poursuivre l'explicitation des rapports du *land art* avec l'art des jardins, on peut constater que l'incision du sol est une marque de l'origine, de la fondation.

Primitivement la terre, comme l'eau, est la primordiale matière du mystère, celle que l'on pénètre, que l'on creuse et qui se différencie simplement par une résistance plus grande à la pénétration. Éliade cite de nombreuses pratiques telluriques qui ne sont pas directement agricoles, dans lesquelles la terre est considérée simplement comme un environnement général. [...] Dans tous ces mythes la terre joue un rôle passif, même s'il est primordial. Elle est le ventre « maternel dont sont issus les hommes » comme l'expriment les Arméniens. ¹³¹

¹³⁰ Cité par G. A. Tiberghien in Sculptures inorganiques, Les cahiers du musée national d'art moderne, N° 39, Op. Cit. p. 104, repris dans Land art, p. 70.

¹³¹ Gilbert Durand, Structures..., Op. Cit. p. 262.

Cette fondation ne fait pas référence à l'appartenance de l'homme à la nature mais à son extraction de cette nature pour donner l'ordre de l'art à la « chose » non organisée. (cf. supra A. Cauquelin à propos de l'art involontaire). Cette marque de la terre donne ensuite des sens multiples. Le sillon est aussi la première marque de la fondation de la ville, mais encore du jardin.

Le jardin comme une cité de fleurs sera entouré de murailles, de remparts selon l'antique façon d'édifier les villes qui creusait un sillon autour de la cité, puis un autre, espacé de trois pieds du premier. » [Flore ove cultura dei fiori, Roma 1638, Lib. 1, Cap. 3, pp 17-20] Le rite romain auquel fait allusion G. B. Ferrari n'avait pas seulement pour but d'élever des murailles protectrices mais d'instaurer un nouvel espace ordonné, humain et divin à la fois, dont les limites sacrées étaient représentées par la trace solennelle du sillon. Cette incision du sol, créatrice de différence, instituait un « dedans » et un « dehors », actualisés à chaque fois que cette frontière était franchie dans un sens ou dans un autre, de l'intérieur vers l'extérieur ou inversement. Comme la ville, le jardin, espace cultivé, ordonné, composé s'il en est, prend naissance là où s'arrête l'étendue désertique, agreste ou sylvestre. La fonction inaugurale de la clôture n'est pas pensée comme une opposition, entre ordre et désordre, intérieur et extérieur, mais comme une jointure. L'ordre contre nature que le jardinier impose à la nature prend naissance au bord de celle-ci ; s'appuyant contre elle, l'art de la culture florale, potagère ou médicinale n'aura de cesse d'en reculer le retour, l'envahissement, le désordre. ¹³²

La marque imposée par le *land art* au sol est bien plus du ressort de la construction que de la mise en désordre et l'on peut trouver là un fil pour comprendre la fascination que les artistes contemporains exercent sur le monde de l'architecture et maintenant du paysage et du jardin. Cette dimension de la construction du monde par le regard de l'artiste qui intervient dans la matière chaotique du monde de la nature, déplace le plus souvent l'intervention vers l'objet. Le vide n'est pas l'espace. Parfois les vides, les excavations, deviennent des objets parce qu'ils n'intègrent pas la réversibilité de la relation de l'espace miniaturisé et symbolique à l'espace concret. Il est donc intéressant de noter que le monde de l'architecture semble fasciné par les interventions de ces artistes. Ce trouble, cette curiosité vient sans doute de cette constatation simple que le *land art* est une sorte d'anti architecture, du moins à son origine, et que cet enlèvement

¹³² Gaëtane Lamarche-Vadel, *Jardins...*, Op. Cit. p. 17.

de la matière correspond peut-être à un idéal inavoué de l'architecture qui accomplirait son sommet en construisant un vide, ou encore en retrouvant la grotte : l'abri originel. Mais très vite au contraire, les artistes vont être tentés par la présence de l'objet et rejoindront la construction, l'édification ; ce sera par exemple le début des projets monumentaux de M. Heizer : *Complex one* (1972-74), *Complex two* et *Complex three* (en cours de réalisation). (Fig. 5.36)

Ces premières interventions sont dites descriptives du monde car elles montrent le déplacement de la matière naturelle qu'elles réalisent, la mise en ordre par la mise en forme, même par le vide.

5.5.5.2 Le land art allusif.

Pour des artistes comme Andy Goldsworthy ou Richard Long construire, photographier, marcher, représenter, sont des moments différents d'un même type de travail. C'est ainsi que l'on peut voir certaines pièces *in situ* pour le premier au centre d'art de Vassivière (Fig. 5.37 a et b), ou, pour le second, des pièces exposées hors contexte, en galerie ou en musée, comme dans l'exposition « *Les magiciens de la terre* » ou au CAPC à Bordeaux (Fig. 5.38 a et b).

D'autres artistes ne montrent que l'interprétation qu'ils font de leur travail par des photos. La représentation prend alors la place dominante dans le travail, on connaît les photos de Hamish Fulton ou de Nils Udo. Après une première catégorie de travaux à la dimension matérielle, presque architecturale, dominante, on trouve là une composante de paysage assez évidente. En effet, par la représentation d'espaces sur lesquels l'artiste a pris position en montrant telle ou telle partie, à donné une position en orientant l'espace par la trace dessinée, marchée, foulée, a rendu compte de sa présence au monde par la trace construite ou marquée dans la terre ou les éléments, l'artiste crée du paysage au sens encore ou celui-ci est une relation. Et c'est bien de cela qu'il s'agit ici, puisque chaque intervention désigne la relation de l'artiste au monde, en en donnant une interprétation qui le plus souvent joue avec les éléments naturels.

De plus la trace donne une échelle.

– Une échelle spatiale pour W. de Maria avec *Cross* (1968) et plus encore, la même année, avec *Mile long Drawing*, où l'artiste se fait prendre en photo dans le désert *Mojave* en Californie, allongé à l'extrémité de deux lignes de craie de 10 cm de largeur sur un mile de long, espacées de 3,60 m (Fig. 5.39). Le corps de l'artiste est l'unité de mesure de l'espace concret, mais aussi du paysage qui surgit de la représentation grâce à cette

activité de mesure qui met en évidence une échelle particulière de la relation de l'homme à son environnement : celle de la tactilité qui s'oppose et s'associe alternativement à son sens de la vue. Cette mise en évidence peut aussi se faire par une perturbation de la compréhension ordinaire de l'espace. C'est ce que réalise par exemple Jan Dibbets avec *Perspective correction* en 1968. (Fig. 5.40) et dont le principe servira ensuite pour d'autres travaux à de nombreux artistes. On trouve parmi eux Georges Rousse (Fig. 5.41) qui produit des photos d'espaces abandonnés souvent, transformés par ses soins ou des installations assez virtuoses qui nous entraînent dans un jeu d'interpénétrations entre espace réel et espace imaginaire. Jean-Max Albert parfois (Fig. 5.42) ou Felice Varini, le plus souvent, utilisent aussi ces procédés de mise en place d'espaces qui n'existent pourtant pas. Ils (é)tirent la question au plus loin qu'on peut en proposant à la fois un point de vue unique et obligatoire pour que la forme prenne sens et une errance infinie dans l'espace de la ville où l'œuvre apparaît comme par hasard, au détour d'une rue, ou dans le jardin où elle devient un lieu, puis disparaît pour Varini, ne laissant une trace que dans la photo. (Fig. 5.43)

– Une échelle de temps avec Richard Long (*a walk of four hours and four circles*. England 1972), avec Jan Dibbets encore dans *12 Hours Tide Objects With Correction of Perspective*. Une plage est filmée en plan fixe, un tracteur apparaît et herse le sable, produisant l'effet pictural d'un plan vertical dans l'espace, puis la marée montante détruit petit à petit le tableau pour revenir à l'état initial. Barry Flanagan avec « *A hole in the sea* » qui montre le temps d'une marée montante et qui engloutit au dernier moment un cylindre de plastique transparent posé sur une plage.

Double échelle d'espace et de temps pour presque toutes les interventions.

Land art allusif puisque la terre n'est jamais touchée en profondeur par ces interventions qui ne laissent apparaître que ce qu'elles auraient pu faire comme marque définitive. Allusive aussi la présence de l'artiste qui disparaît rapidement de l'espace concret ne conservant que la représentation de la représentation de sa présence sur le site. On pourra considérer que ces traces, qui ajoutent une dimension éphémère au processus de l'artialisation *in situ* de la nature réalisé par le land art descriptif, sont également de l'ordre de la marque qui ordonne le monde ;

mais elles sont des euphémisations de l'incision.¹³³ Pour aller plus loin dans l'interprétation de ces travaux, et comprendre les différences qui existent du point de vue symbolique entre les entailles qui fondent la ville ou le jardin, on remarquera que ces marques de l'art sont faites pour être visibles, alors que celles des fondations sont occultées puisqu'elles cachent le plus souvent un meurtre, un sacrifice ; et que l'entaille est la répétition de cette violence faite à l'autre pour assurer la possession du territoire.

Dans le *land art*, la trace est le témoin de l'unité de mesure du monde que constitue le corps de l'artiste. C'est dire qu'au-delà de la garantie de la présence au monde de celui-ci (même une fois parti du lieu de l'œuvre), il m'offre, à moi spectateur lointain qui ne voit que la représentation du moment, la même garantie que je peux expérimenter et dominer le monde comme lui.

Et nous revenons à la tentation du jardin qui donne aussi ce sentiment de la domination d'un espace qui prend le monde en écharpe pour le contenir et le dire dans sa totalité, dans toutes ses composantes descriptives implicites.

5.5.5.3 À la limite ... de l'œuvre.

Être visibles pour ces rides faites à la surface de la terre veut également dire qu'elles sont la limite de l'intervention concrète, qu'un de leurs caractères peut les rendre visibles pour un moment, en un lieu difficilement accessible, en un film ou une photo qui les transforment en une image ; mais qu'elles peuvent ainsi déterminer un lieu.

Rift, de M. Heizer, en 1968 (Fig. 5.44), par son titre, la « fissure », ne fait que se redire lui-même dans sa forme et sa position au fond du lac asséché. Seule son échelle est trouble. La photo montrée est réalisée et choisie par l'artiste, elle indique en légende les dimensions réelles de la fissure (15,8 m x 45,7 x 30,4 cm), elles sont exactement celles du terrain creusé, il n'y a pas de mise en relation par les dimensions avec ce qui est montré sur la photo au-delà de la fissure dans le sol. Pourtant l'image met tout le fond du *Jean Dry Lake* et sa couronne rocheuse désertique dans un espace clos qui semble être la limite de l'œuvre que l'on a pris soin de mettre en évidence par un cadrage qui donne l'importance au sol et à son

¹³³ " L'euphémisation, constitutive nous le verrons de l'imagination, est un procédé que tous les anthropologues ont remarqué et dont le cas extrême est l'antiphrase dans laquelle une représentation est affaiblie en s'affublant du nom ou de l'attribut de son contraire. " G. Durand Op. Cit. p. 128.

horizon, en faisant disparaître le ciel. Quel lieu, au-delà de son emprise, l'œuvre constitue-t-elle dans ce cas ? C'est la limite du travail, ou de sa représentation qui peut nous indiquer où en sont les limites. Ici cette limite est évidente. Elle correspond à une entité géographique et l'œuvre ne la dépasse pas : elle la conforte.

C'est là sans doute une réelle différence avec les espaces de jardin dans lequel il n'y a jamais superposition des limites avec les horizons. L'espace géographique y est mesurable mais l'espace miniaturisé ne prend une dimension qu'à chaque fois qu'il est parcouru et que le libre parcours du visiteur détruit la tentation de l'objet.

L'œuvre d'art *in situ*, aussi minimale soit-elle, est d'abord un objet puisqu'elle doit instaurer une distinction entre l'espace banal et celui de l'objet œuvre. Celui-ci peut engendrer des limites, mais qui relèvent alors du lien visuel qui s'établit entre l'objet et l'espace qui le contient strictement puisque l'origine de la distinction, le mouvement de spécification, part de l'objet pour peut-être ensuite aller à l'espace. Le jardin est aussi un système d'objets et d'espaces, mais c'est la co-présence des deux qui lui donne sa spécificité et permet le jeu de l'association / dissociation des échelles tactiles et visuelles qui devient un concept de l'espace propre de Bernard Lassus : cette acceptation de la co-présence en un même lieu, en un même moment de l'œuvre et du quotidien. Le mouvement est inverse : il part de l'espace pour éventuellement constituer un objet mais qui reste subordonné à l'espace. Dès lors, l'artiste et le paysagiste ne travaillent pas dans le même champ quoique s'occupant tout deux d'espace.

Pour poursuivre cette hypothèse qui commence de construire une spécificité du travail du paysagiste et une description de l'irréductibilité du travail du jardin à celui de l'art, il faut voir le contrôle de plus en plus rigoureux que les artistes imposent à la diffusion de leurs travaux. Un autre niveau de contrainte.

Walter de Maria fait gérer le site du *Lightning Field* par une fondation qui impose le rituel de la visite. James Turrell impose le parcours au *Roden Crater*, contrôle toutes les conditions d'accès à l'œuvre dans l'exposition de la Fondation Cartier, etc. Christo interdit la publication de toute photo du pont Neuf qu'il n'aurait pas autorisée lui-même. Richard Long et Hamish Fulton donnent une photo, un signe du voyage. Tous restent dans un système du musée ou de la galerie, dans lequel un objet est distingué dans un espace ou par un espace, mais c'est comme la distinction de la figure sur un fond pour faire une analogie *gestaltiste*. Dans le jardin figure et fond

changent de position suivant où l'on est. C'est la réalisation de l'« espace propre » du jardin qui garantit la liberté du parcours du visiteur.

Les propositions du *land art* sont souvent proches de cette richesse. On trouve fréquemment l'intervention *in situ* et sa représentation qui sert à la diffusion de la connaissance de l'œuvre. Mais il est rare que l'œuvre soit fréquentable ou que la dimension représentée cohabite avec l'intervention dans l'espace concret. Le cas de *Spiral jetty* de Robert Smithson est à ce titre exemplaire. (Fig. 5.45)

Ce travail est sans doute assez proche du paysage. En effet, l'objet est mis en place par Robert Smithson, il est filmé, photographié mis en forme médiatique, relié à d'autres moments artistiques comme le film d'Alfred Hitchcock, « la mort aux trousses » dont le titre original est *north by north-east*, par le film que l'artiste réalise lui-même sur la manière de pratiquer l'espace de la spirale, etc. L'objet artistique devient bien un paysage. Il se transforme, disparaît sous les eaux du lac, réapparaît dix ou quinze ans plus tard sans que l'artiste n'ait pu prévoir ces transformations, comme si l'usage du lieu l'avait transformé, ou comme si le regard porté sur le lieu avait été modifié une fois de plus, après l'intervention initiale de R. Smithson. Mais nous n'avons toujours qu'un type de vue sur l'œuvre : des images toutes plus belles les unes que les autres, cadrées, apprêtées, mises en tableau, picturalisées. La jetée est devenue une peinture. Les commentateurs ne mettent jamais en visibilité le travail expérimental de Smithson que l'on voit, dans un film, parcourir la spirale jusqu'à son extrémité intérieure, et qui disparaît alors dans un flot de lumière magenta, tournoyante, en scandant sans cesse les mots « *From the center of spiral jetty, north, mud, salt crystals, rocks, water, north by east, mud, salt crystals, rocks, water, ...* »

Cette œuvre comme la plupart des autres pièces du *land art* est toujours montrée déserte. Il n'y a jamais personne qui regarde ou parcourt le lieu de l'œuvre, même lorsqu'il est un lieu facilement accessible comme un jardin ou un espace urbain. Ce refus du visiteur par le commentateur, le photographe ou l'artiste qui contrôle les représentations publiées de son œuvre est assez symptomatique. Il n'est pas uniquement lié à la monumentalité de l'espace de l'ouest nord-américain où ont pris place le plus souvent les premières interventions du *land art*. René Viau, se demandant si l'aura des œuvres invisibles comme le *Lightning Field* – souvent représenté en photo en un moment d'exception : celui de l'orage – résisterait à une visite ou si l'objet deviendrait banal au point de perdre son statut d'œuvre, au point que sa transfiguration n'opérerait plus ; ne fait

qu'entrevoir l'enjeu situé derrière sa remarque. En effet, si l'œuvre devient visible comme un quotidien, si elle perd cette aura de l'art, les intentions de l'artiste ne peuvent pas résister longtemps puisqu'elles sont à l'origine du choix qui a été fait de placer l'œuvre dans une situation d'isolement quasi total.

Occupant des points géographiques isolés et inhabités, ces pièces sont également marquées d'une monumentalité archéologique qui les situe hors du temps en évacuant toute trace de présence contemporaine. La reproduction médiatique qui en assure la pérennité et la visibilité les transforme en « landmark » touristique abstrait. D'une certaine façon, il s'agit là d'une transgression de leurs intentions utopiques initiales face au marché de l'art en stratégies de mise en marché selon les mêmes méthodes initiées par l'industrie touristique. ¹³⁴

Même si les artistes de ces mouvements ont contribué à faire disparaître les catégories traditionnelles de l'art, il semble qu'ils soient pour partie responsables du retour de l'objet. Eux-mêmes en effet sont revenus dans les galeries pour montrer les photos ou les films de leurs interventions sur le pays. Certaines de ces interventions sont devenues des paysages, c'est à dire des relations entre l'œuvre, sa représentation et le visiteur, mais beaucoup sont restées des objets malgré l'abondance de photos diffusées pour les faire connaître.

On peut alors se demander si ce n'est pas au moment même de la conception que ce passage étroit entre l'objet et le paysage n'a pas été vu et si donc, il n'y a pas lieu, pour la plupart des cas, de réfuter les hypothèses actuelles que l'on voit se développer qui tendent à faire du *land art* un nouveau modèle pour le jardin et une nouvelle expression de nos rapports à la nature pour construire nos paysages.

5.6 PASSAGE : LE DÉPLACEMENT DES CATÉGORIES.

Si l'entrée en force de l'art dans le champ de l'aménagement de l'espace doit être critiqué quand on veut procéder à une simple substitution, il faut au contraire comprendre ce que ce mouvement peut apporter au monde des paysagistes, pour peu qu'il sachent y trouver leur spécificité sans chercher à devenir des artistes, statut sans doute plus valorisant, mais qui n'apporte que la confusion.

134 René Viau in *Différentes natures*, Op. Cit. p. 214.

La peinture a été proche du paysage, elle en a même été l'origine en occident. Puis elle s'est éloignée de son objet au fur et à mesure que celui-ci est devenu plus techno-scientiste et que les peintres ont trouvé d'autres champs pour leurs recherches. Aujourd'hui les artistes du *land art* nous ont montré que le rapprochement, le retour à la filiation initiale de l'art et du paysage était nécessaire pour que celui-ci ne soit pas un strict attribut technique de l'aménagement. On voit donc que les catégories n'ont de sens que rapportées à un contexte.

À partir de ces travaux artistiques, des recherches théoriques entreprises autour du paysage, de la pratique de certains paysagistes qui ne tentent pas de se fondre dans un moule qui n'est pas fait pour eux, on peut maintenant revendiquer un renouveau de l'art du paysage qui ne soit, ni technique ni artistique, mais les deux à la fois dans le respect des conditions de distinction que j'ai faites à propos de l'acte et de l'action, ou dans la recherche de cette double dimension concrète et représentationnelle qui garantit le libre parcours, c'est à dire le respect des choix et du libre arbitre du visiteur.

Avec deux exemples issus de ma propre pratique, je vais tenter de montrer comment l'alliance de ces dimensions différentes peut être réalisée.

5.6.1 LE PROJET POUR LA PLAINE D'ACHÈRES

Au début de l'année 1996, le SIAAP (Syndicat Interdépartemental pour l'Assainissement de l'Agglomération Parisienne) a organisé un concours d'architecture et de paysage pour la couverture du stockage des boues résiduelles issues du traitement de l'eau de la station Seine Aval sur le site d'Achères. Paysagiste de l'une des équipes en compétition, ¹³⁵ j'ai été amené à proposer un travail sur l'ensemble de la plaine d'Achères. (Fig. 5.46 a à d) (voir en annexe la présentation complète du projet). La proposition consiste à planter des garennes dans la plaine qui redonnent la lecture de l'ancienne forêt royale de Saint-Germain-en-Laye. Ces boisements sont installés aux croisements des allées forestières disparues, la limite de la forêt ayant été reculée jusqu'au mur actuel. À travers ces bosquets traversés par les deux

¹³⁵ Concours pour la maîtrise d'œuvre pour la couverture du stockage des boues sur le site d'Achères. SIAAP maître d'ouvrage, Cabinet Marc Merlin, BET mandataire, Yves Brangier & Jean-Paul Waegeman, Philippe Primard & Hélène Mouhot architectes dplg, Philippe Hilaire paysagiste dplg. Avril 1996 premier tour de compétition sans lauréat. Octobre 1997 deuxième tour de concours. Notre équipe a été déclarée lauréate en mars 1998. En annexe le texte et les documents du concours phase 2. Le projet est arrêté en phase PRO.

allées virtuelles, à l'échelle de la boucle de Seine, un système de visée permet la compréhension des tracés disparus des chemins forestiers entre le mur existant aujourd'hui et l'ancienne limite donnée par la carte des Chasses du Roi (fin XVIII^e). Les chemins actuels sont maintenus de façon à favoriser la perméabilité pour les piétons entre la forêt et le fleuve. Les garennes deviennent des parties de forêt un peu plus jardinée, elle sont fréquentables, mais elles sont aussi le système de « mires » du paysage qui permet la vision ordonnée des lointains dans la référence formelle de la forêt royale. Deux échelles dissociées, visuelle et tactile sont déjà en place. Aux abords immédiats du bâtiment, un « jardin » reprend le jeu des bosquets qui fragmentent la perception de sa grande longueur et cadrent des vues sur lui ou, au-delà sur le paysage lointain du coteau de Conflans-Sainte-Honorine. Là les bosquets sont clairement à l'échelle d'un jardin. Ils reprennent les formes et les dispositifs de mire des garennes tout en étant beaucoup plus petits. Un troisième niveau d'intervention : le jardin du belvédère, propose la représentation de l'ensemble du dispositif dans un jardin miniature qui redessine toute la boucle du fleuve. Appropriable par la fréquentation mais aussi visible en plan depuis un belvédère qui dépasse le niveau des arbres de la forêt pour voir à la fois la représentation jardinée comme une carte et le territoire réel offert en un panorama, ce jardin donne la lecture de l'ensemble du dispositif et joue alors pleinement son rôle de belvédère.

On aurait pu se contenter de l'installation des garennes dans la plaine. La puissance du jeu plastique des mires posées sur l'étendue plane, confrontées à la linéarité de la limite forestière renforcée par le mur d'enceinte, était suffisante pour qu'elles deviennent un contrepoint idéal à la masse boisée et aux installations de l'usine, qu'elles soient le signe volontaire et pourtant incompréhensible de la volonté artistique : comme une nouvelle trame aléatoire qui s'impose à tout ce qui existe déjà dans la plaine. Toute proportion gardée, elles auraient donc pu devenir un équivalent à ces lignes tracées dans le désert de Nazca : un signe muet et fascinant, de l'art, mais en est-on bien assuré ?

Mais nous sommes en région parisienne, l'usage des lieux n'est pas anodin ni neutre. Il met en jeu, par la présence de l'usine, des conflits énormes sur ce qu'est l'assainissement aujourd'hui, sur les moyens que notre société se donne pour lutter contre les nuisances, etc. Par ailleurs une demande sociale d'espaces de loisir se fait de plus en plus insistante dans la banlieue proche de Paris. De nombreuses études sont alors en cours sur la reconquête des berges du fleuve. Le lien de la forêt au fleuve, occulté depuis l'installation de la station redevient donc une évidence de la

fréquentation des lieux. L'intervention qui accompagne la construction du bâtiment porte donc nécessairement des intentions qui se rapportent à la fois à lui-même et à l'ensemble du site. Le paysage de la boucle est d'abord constitué par les liens entretenus par la forêt royale avec le fleuve. L'usine d'épuration n'est qu'un élément qui vient s'ajouter à des couches multiples d'usages et de sens données à ces lieux depuis le néolithique et de façon plus évidente depuis la fin du XVII^e siècle.

Il n'y avait aucune raison de brutaliser cet empilement fragile par une intervention muette. C'est pourquoi le choix fait une porte à la fois sur le paysage de la forêt disparue, mais aussi sur l'usage des abords de l'usine, les relations du syndicat qui gère l'usine avec les autres utilisateurs de la plaine, etc...

Enfin la construction d'un bâtiment imposant malgré la taille du site d'accueil nécessitait qu'il soit traité comme tel et non pas comme une honte que l'on devait cacher de façon illusoire derrière une masse plantée, laquelle aurait dû avoir des proportions énormes pour être un peu efficace et remplir, peut-être, une partie de ce rôle ingrat de cosmétique.

La proposition, on le voit devient de plus en plus difficile à tenir si l'on tient compte de toutes ces contraintes de sens – je n'évoquerai pas ici dans le détail les contraintes techniques, mais il faut avoir présent à l'esprit qu'elles se surajoutent à tout ce que je peux décrire ici. Il est bien impératif dans ce cas que l'objet « œuvre » se constitue dans un rapport dialectique avec des usages. Il n'est pas question que sa simple présence d'objet muet, dans un contexte aussi complexe du fait des multiples usages, représentations, enjeux politiques, contraintes techniques et réglementaires qui se superposent sur le territoire, puisse suffire à rendre le paysage de l'intervention compréhensible pour un public qui n'a pas à entrer dans la mécanique de conception des espaces qu'on lui offre, mais qui doit pouvoir s'en servir dans une relation à construire entre plaisir de l'espace et discours de l'espace.

En 2008, le SIAAP a organisé un marché de définition qui portait cette fois sur l'ensemble du territoire de la plaine et dont l'objectif était de proposer une stratégie globale pour la réduction des emprises utilisées par l'usine d'épuration. Pendant ce travail qui a duré un an, les intentions du projet initial qui dépassaient le cadre strict du concours de 1996, ont pu être développées dans le cadre du groupement Degrémont / AAE architectes / Hilaire paysagiste. Le principe de la présence suggérée de la forêt royale est repris du premier projet. Cette fois, le travail se fait à partir d'un plein

supposé de la forêt dans lequel des clairières utilisables par l'usine peuvent être créées. Ces clairières jouent le rôle que les mires du paysage jouaient dans le projet précédent, non plus pour donner à voir ce qui n'est pas, mais pour donner à voir ce qui est de retour dans le réel.

La question du jardin articulateur des échelles n'a pas pu être posée dans ce travail.

5.6.2 BASTIA, PROJET POUR LE JARDIN DE LA PRÉFECTURE.

Dans un autre projet, j'ai développé l'idée qu'une situation particulière dans un jardin, celui de la nouvelle préfecture de Bastia ¹³⁶ pourrait devenir le révélateur d'une situation cachée du lieu. À quelques centaines de mètres de la mer, le terrain choisi pour cette réalisation est un creux résultant de travaux anciens à la périphérie de la ville du XIX^e siècle. Ne pas voir la mer à Bastia était un réel problème de paysage. Les deux bâtiments, bureaux et résidence du corps préfectoral, assureront, depuis les derniers niveaux, une vue sur l'horizon marin, mais pour le jardin, l'altitude et l'enclavement de la parcelle ne permettaient pas d'imaginer seulement la présence du rivage. C'est de ce constat qu'est venue l'idée que la mer pouvait n'être qu'une présence suggérée, qui serait enrichie par la fréquentation, *in situ*, du rivage réel. On le voit, j'étais immédiatement mis en situation de l'artiste qui propose un non-site dans une galerie, élaboré à partir d'une expérience intime et réelle du lieu représenté.

Un élément du programme interdisait la construction de bâtiments au dessus de parking souterrains. De fait les voitures du personnel (120 places) se retrouvent à l'extérieur. Outre le fait que le nombre de voitures saturait presque toute la parcelle une fois les bâtiments, cours et jardins mis en place, et donc offrait une vue peu agréable depuis les bureaux sur la façade nord, laisser des voitures au soleil à Bastia assurait qu'on ne pourrait plus monter dedans à la sortie de son travail. Pour mettre les voitures à l'ombre j'ai donc imaginé une très grande pergola tendue entre le bâtiment résidence du corps préfectoral et la colline qui lui fait face. Couverte de végétaux persistants, cette couverture végétale devient la mer

¹³⁶ Projet lauréat pour la construction de la nouvelle préfecture de Bastia. 1995. Ministère de l'Intérieur, maître d'ouvrage. Maîtrise d'œuvre, atelier Hesters/Guffroy/Lefèbvre, Jean-Luc Hesters architecte dplg, Philippe Hilaire paysagiste dplg, SUDÉQUIP BET. En annexe est reproduit le texte de présentation destiné aux membres du jury de concours. En mai 2000, considérant que le terrain qu'il avait choisi ne permettait pas d'assurer la sécurité du préfet et du personnel de la préfecture, le ministère de l'Intérieur a abandonné le projet. Mais les histoires Corses sont bien entendu plus complexes que cela.

et la colline la terre, ou l'île : une métaphore de la Corse. Des sculptures oiseaux accrochées à la paroi rocheuse aident à l'évocation. Dans cette colline un tombeau existe qui devient une fabrique du jardin de réception du préfet qui domine aussi la Méditerranée représentée. (Fig. 5.47)

Depuis la terrasse de réception de ce jardin, un cadrage particulier a été constitué qui regarde vers l'île métaphorique, et le visiteur, comme appuyé au bastingage d'un bateau peut contempler le rivage. Sur l'appui du mur de la terrasse qui fait garde-corps, les deux premières strophes du *Cimetière marin* de Paul Valéry sont gravées pour aider le fonctionnement métaphorique.

*Ce toit tranquille, où marchent des colombes,
Entre les pins palpite, entre les tombes ;
Midi le juste y compose de feux
La mer, la mer, toujours recommencée !
O récompense après une pensée
Qu'un long regard sur le calme des dieux.*

*Quel pur travail de fins éclairs consume
Maint diamant d'imperceptible écume,
Et quelle paix semble se concevoir !
Quand sur l'abîme un soleil se repose,
Ouvrages purs d'une éternelle cause,
Le temps scintille et le songe est savoir. ...*

Les « interventions minimales » (cf. Note 110 chap. II) décrites dans ces deux exemples pourraient s'opposer, en un paysage critique, aux débordements orthopédiques dont sont parfois attifés nos jardins actuels puisque les transformations de l'espace concret ne sont là que pour aider celles du regard du visiteur, c'est à dire du paysage. Nul besoin d'un exploit de la composition, d'une audace formelle pour que le paysage ne soit réellement transformé.

Ces deux propositions ne revendiquent pas le statut d'art, mais elles intègrent deux dimensions absentes de l'œuvre artistique au sens plein du terme.

Elle sont chacune une réponse à une demande sociale. Elle ne prennent pas leur autonomie dans l'acte artistique. Elle nécessiteront de nombreuses discussions avec le maître d'ouvrage mais aussi les riverains et tous les acteurs impliqués dans l'usage du lieu considéré. Elle deviendront un compromis, une sorte de composition collective autour de l'idée que j'en

donne au départ : une coproduction pour partie anonyme. C'est à moi alors à conserver au cours de toutes les transformations qui seront proposées ou imposées, les idées qui dirigent le travail. Il n'y a plus d'absolu, il n'y a que des positions relatives qui se modifient au gré du jeu des acteurs impliqués. C'est alors la fragmentation qui distingue l'art de l'art du paysage. L'autonomie complète du fragment artistique, même s'il est inclus dans un milieu qui fait système, l'autoréférence *in fine* de l'objet de l'art, même si R. Smithson le veut impur, le met en dehors de tout contact avec le monde social dans son élaboration. C'est *a posteriori* que l'objet peut être inclus dans le monde. Et c'est encore une fois la distinction des temporalités qui est à l'œuvre. Celle de la conception et celle de la réception. C'est pour cette raison que la position d'artiste de l'architecte ou du paysagiste n'est pas crédible.

En corollaire, ces deux propositions s'inscrivent dans une continuité d'histoire qui donne une légitimité par rapport au lieu transformé. C'est parce qu'elles ont une continuité que la discussion avec les partenaires est possible. C'est une dimension de l'art social que le paysagiste représente et qui le spécifie par rapport au *land artist*. Vouloir être dans l'art pour le paysage c'est se tromper de lieu. L'artiste n'a pas à discuter ses propositions, ou alors avec des partenaires librement associés et acceptés par lui. Dans le cas du paysage les partenaires s'imposent par leurs fonctions financières, réglementaires, etc. Donald Judd avait tort et raison à la fois. Les conditions de réalisation de l'œuvre n'ont pas d'influence sur elle. Mais dès que cette œuvre est à la limite du travail sur et dans le corps social, comme c'est le cas pour les paysagistes, ce sont les conditions de production de l'œuvre qui la constituent pour partie puisque, et c'était aussi le cas pour le peintre qui exécutait une commande, le travail n'est validé que lorsqu'il y a accord du maître d'ouvrage avec les propositions de son maître d'œuvre.

5.6.3 MÉTAPHORE ET MÉTONYMIE.

Ces deux exemples sont semblables mais leurs fonctionnements semblent inversés du point de vue de l'échelle et de la constitution du rapport Jardin / paysage, c'est à dire de la problématique de l'espace propre.

À Achères, le paysage est visible, il est constitué de la plaine et de son rapport visuel avec la lisière forestière, la Seine et le coteau opposé d'une part et de son rapport historique avec la forêt royale d'autre part. C'est la dimension du jardin qui n'existe que de façon très ténue, en quelques lieux

privilegiés au fonctionnement réservé pour des initiés en quelque sorte, et la lecture du paysage, comme vision simultanée des présents passé et avenir, peut être réalisée grâce à celui proposé dans le projet et qui devient la clef.

À Bastia, le jardin existera, c'est l'objet de l'aménagement, et le paysage marin ne sera visible que des derniers niveaux des bâtiments de la préfecture, très peu publics on s'en doute. C'est le jardin qui servira de mode opératoire pour le paysage à partir de la métaphore de la mer.

Achères est donc essentiellement métonymique, le signe du jardin miniaturisé permet l'identification du tout « plaine », mais la plaine et le dispositif des mires de visée permettent de comprendre le jardin et sa présence en ces lieux. La proposition est donc également métaphorique puisque les garennes évoquent la forêt intégrale en constituant virtuellement l'ancienne limite, mais sont aussi des « représentations concrètes » puisqu'elles prennent place dans une plaine dont l'ancien nom était « Plaine des Garennes ».

Le projet de Bastia est plutôt métaphorique puisque la couverture végétale du parking donne à voir ce qui n'est pas présent : la Méditerranée. Mais le rocher devient métonymique puisqu'il « est » la Corse à partir du moment où la métaphore est perçue. Et il est bien en Corse. Cette partie du tout devient une icône de l'île légitimant la vraisemblance comme Méditerranée de la couverture végétale du parking.

Peut-on voir, dans cet assemblage de deux figures que l'on pourrait penser opposées par la rhétorique, ou au moins séparées par deux mouvements différents de l'analogie, l'espace polysémique que je cherche à mettre en évidence ?¹³⁷ Le paysage supporterait l'hétérogène d'une constitution théorique un peu trouble : impure ?

¹³⁷ Sur ce rapport étrange de la métaphore et de la métonymie, voir en particulier la très belle partie que Gérard Genette consacre à l'écriture de Marcel Proust : Métonymie chez Proust, in Figures III. Paris, 1972. Pages 41 à 63.

Par la description du son « ovale et doré » de la clochette, G. Genette nous fait entrer dans le monde impur des « superpositions métonymico-métaphoriques ».

« Le glissement métonymique n'est pas seulement « déguisé », mais bien transformé en prédication métaphorique. Ainsi, loin d'être antagonistes et incompatibles, métaphore et métonymie se soutiennent et s'interpénètrent, et faire sa part à la seconde ne consistera pas à en dresser une liste concurrente en face de celle des métaphores, mais plutôt à montrer la présence et l'action des relations de « coexistence » à l'intérieur même du rapport d'analogie : le rôle de la métonymie dans * la métaphore. » (page 42, les mots suivis de * sont soulignés par l'auteur)

La complémentarité des deux figures est soulignée un peu plus loin.

« Il y a donc chez Proust une collusion très fréquente de la relation métaphorique et de la relation métonymique, soit que la première s'ajoute à la seconde comme une sorte d'interprétation

Les éléments qui constituent le paysage, qu'ils soient matériels, culturels, imaginaires, ou autre, seraient alors dans des relations complexes d'interdépendance.

surdéterminante, soit que la seconde, dans les expériences de « mémoire involontaire », prenne le relais de la première pour en élargir l'effet et la portée. » (page 59)

6 HYPOTHÈSE DE L'INTERDÉPENDANCE.

*Fallait-il sortir pour entrer
Ou le chemin fut-il ouvert
À même le dedans ?*

Heather Dohollau
Une suite de matins

*Oui, que voit-on dans ce que l'on voit ?
Et dès lors que le langage s'en mêle, que reste-t-il de ce qui est vu ?*

...
*Le paysage prend le regard dans ses rets.
Le paysage est ce qui prend.*

*Ce qui prend, dans le regard ;
Ce qui nous saisit*

Olivier Domerg
L'articulation du visible

6.1 INTERDÉPENDANCE : ORIGINES

Le paysage n'est pas, nous l'avons vu au long de ces quatre derniers chapitres, un objet de l'art, autonome et uniquement distingué par un décret esthétique, un regard posé sur le monde. Il y a donc une interdépendance entre les éléments qui le composent. Ils en deviennent des variables dont les valeurs s'ajustent à chaque instant.

Toutes les oppositions que j'ai croisées jusqu'ici dans le parcours de ce texte sont-elles le reflet d'un rassemblement nécessaire de deux dimensions contraires pour faire paysage ou même jardin : l'expérience intime et physique de l'espace comme origine, et la représentation comme condition de l'échange ? Les couples métaphore et métonymie, échelle visuelle et échelle tactile, association et dissociation, art pur et art social, sont-ils alors des modalités qui permettent les nécessaires articulations entre l'art et le paysage et qui garantissent, de fait, par un ajustage temporaire de contraires, le libre parcours puisque, dans l'entre-deux qui se dessine au cœur de chacun d'eux, le passage s'effectue doucement du versant individuel au versant collectif du paysage ?

Le jardin deviendrait alors un des lieux commun de l'échange à propos du paysage, un cas particulier, mais comme pourraient l'être aussi la peinture, la photo ou le land art dans certaines situations. Et, en ces lieux, serait possible, de leur impureté fondamentale, la double composante expérimentable et représentée du paysage.

6.2 FRAGMENTATION ET ASSEMBLAGE DU PAYSAGE

Expérience et représentation portées par des motifs, des cadres, des continuités, des ruptures, etc. Comment ces moments du paysage sont-ils liés les uns aux autres ? Et comment constituent-ils des variables dont l'agencement aléatoire, en des moments différents, par des sujets différents, produit un effet de cohérence dans une accumulation de sensations et de connaissances juxtaposées ?

Ce que j'ai appelé le libre parcours du jardin ferait le paysage et admettrait ensuite la possibilité d'un parcours plus abstrait qui n'a plus – ou moins – besoin du support qu'est l'espace concret. Ce paysage se communique dans des représentations qui elles-mêmes deviennent une partie de l'expérience du lieu pour le parcours dans le jardin, dans un autre jardin, dans la campagne qui entoure le jardin, en n'importe quel autre lieu. La réciprocité n'est jamais obligatoire, la symétrie absolue non plus, c'est à dire que paysage, jardin, représentation et expérience sont des moments différents des lieux qui leurs servent de support et qu'ils peuvent accepter des déformations successives qui ne font que les enrichir. La restitution s'en fait par la capture par la peinture, la gravure, la photo, la vidéo, la poésie, ... : ce que je peux découper et mettre dans un cadre.

Le paysage est donc quelque chose que l'on traverse aussi bien mentalement que physiquement, qui n'a de sens que d'être nommé et dont la réalité s'éclaire à la lumière de la fiction qui l'organise. Richard Serra d'ailleurs ne s'y était pas trompé qui montre comment le pittoresque est une façon de raconter la paysage à travers une série de cadres. ¹

La vue du cadre, la vue pittoresque est répertoriée, nommée, localisée, elle produit des archétypes. Dès lors, l'invention des lieux pendant la visite n'est plus obligatoire et les lieux préexistants sont abolis par la trop forte présence de l'objet-image. Le XIX^e siècle ne fera que développer cet aspect du pittoresque que nous héritons du XVIII^e siècle et que l'on pourrait qualifier de normatif. Les choix de nos pratiques touristiques par exemple sont encore souvent guidés par des collections de lieux que nous devons « avoir faits ».

¹ Gilles A. Tiberghien, Robert Smithson : une vision pittoresque du pittoresque in Poïétiques N° 2, Op. Cit. p. 47.

D'autres modes de représentation sont apparus depuis l'invention du paysage dans la peinture, ou même depuis l'apparition et la diffusion de masse de la photo, et notamment le cinéma et la bande dessinée. Leurs auteurs ont été obligés d'inventer de nouveaux cadres pour échapper à la copie des façons picturales ou photographiques.

Le champ / contre-champ par exemple est une manière de changer le point de vue, d'offrir un espace représenté à des sujets différents, placés différemment dans l'espace représenté, mais aussi de constituer une forme d'« espace propre » au film qui n'a rien à voir avec l'espace réel ou représenté, qui peut même entrer en contradiction avec lui en le déformant au passage d'une situation à l'autre, espace pourtant qui demeure une des facettes du même moment (changement de focale, de lumière, de composition du cadre, etc.). Le cinéma utilise le temps et l'on se souvient de cette remarque de J. L. Godard, déjà citée, dans laquelle il pose le cadre dans le temps et définit ses limites comme le moment où l'on commence le plan et le moment où on l'arrête.

La bande dessinée a, quant à elle, été obligée de devenir virtuose dans l'agencement graphique des cadres les uns par rapport aux autres quand elle a voulu donner l'idée d'un mouvement qui se prolonge dans le temps, ou encore lorsqu'elle devait montrer des situations spatiales particulières : plongées vertigineuses, contre-plongées infinies vers le ciel, superposition d'image, assemblage d'échelles différentes dans une même image, etc.

Il est donc bien possible que ce soit le temps et non pas l'espace qui fasse le paysage.

Prenons un exemple a contrario. La bande dessinée est un art statique par définition, chaque image suit la précédente et précède la suivante dans un ordre prévu par l'auteur. La représentation du temps, lorsque l'auteur s'affranchit de la narration linéaire devient donc un problème complexe. Les auteurs de manga japonais sont devenus des maîtres dans cet art de l'assemblage de moments différents dans l'image dessinée, mais c'est à partir d'un exemple plus comique que je voudrais illustrer ce trait.

F'Murr, dans un de ces albums,² en deux cases simplement, avec une économie de moyen qu'il faut noter et qui participe de l'effet percutant,

² F'Murr, Le génie des Alpes N° 6 – Hi Yo C'est l'écho, Paris Dargaud 1981.

montre une manière de découpage du temps d'où l'auteur tire un effet comique. (Fig. 6.1) L'incohérence entre les deux situations vient du fait qu'elles sont simultanées (le « Z » qui signifie le sommeil n'a pas bougé) et que pourtant elles offrent deux images complètement différentes du paysage alpestre. L'une est absurde et pourtant « réaliste ». Absurde car les brebis ne jouent pas au football, ça se saurait, mais réelle puisqu'elle présente des indices de réalité comme la couleur ou le fait que le chien est dans une position normale – il dort et ne prend pas de photo –, et qu'elle est dans le temps de la narration (elle représente un temps présent, réel). L'autre image, pittoresque car dans le registre de la représentation, l'indice en est le noir et blanc, est de ce fait en dehors du temps de la narration (elle représente l'instant présent dans un état futur, celui de l'image photographique qui est incohérente avec la scène supposée être saisie). Elle montre pourtant au plus près ce que peut être un troupeau dans les alpages : les brebis sont rassemblées dans un pré et broutent(sauf une qui garde le ballon). La continuité est assurée par le narrateur : le chien photographe, toujours en échec (encore raté !!!), dont les pieds (pattes) sont sur le sol herbeux des alpages, le sol vert de la réalité. Entre ces deux instants, le sommeil du chien est permanent, mais le temps s'écoule néanmoins puisque des nuages de poussière issus de l'activité sportive des brebis flottent encore dans l'air sur l'image photographique. Ces nuages attestent par ailleurs de la « réalité » de la première image que personne ne verra pourtant jamais. Le chien narrateur participe à l'effet comique par le trouble qu'il introduit entre les deux situations puisque lui-même est absurde dans son comportement : les chiens ne prennent pas de photos.

Ces médias ont façonné des habitudes nouvelles dans l'appréhension de l'espace et du temps et nous permettent de regarder avec des yeux virtuoses, mais séparés du reste du corps. Et que dire aujourd'hui des réalités virtuelles qui sont une autre étape de la « décorporisation » de notre relation à notre milieu et donc nécessairement à terme de nos paysages.

C'est donc bien la liberté de l'individu qui est en jeu dans le parcours du jardin, celui-ci demeurant l'expression artistique qui permet l'accord le plus étroit de la vue et de la tactilité, donc la plus propice à l'émergence du paysage. L'expérience de B. Lassus dans les gorges de L'Arodin³ montre la façon dont le paysage, comme idée en cette occurrence, surgit de la

³ Bernard Lassus, Fluidités, les gorges de l'Arodin in URBI N° VIII automne 1983. Paris, Liège, Mardaga, 1983. p. 74 à 77.

progression dans le lit du torrent avec toute l'incertitude que cela suppose quant à l'endroit où l'on doit poser le pied.

Mais si le « vu » est inexplorable tactilement, il se détache de son « caché » et devient un ensemble : un « montré » sans faille : un paysage, composé de fragments visibles d'un ensemble d'objets dont il se sépare, le montré de tous les objets possibles dont la meilleure représentation est certainement la tenue camouflée de l'armée. (p. 77)

Si le parcours n'est pas contraint, le paysage peut alors émerger à l'occasion, saisir le temps, l'espace, la mémoire, et se constituer en un jeu de miroirs déformants, comme l'infidèle reflet de ce qui se présente à mes yeux.

La condition manquante que je cherchais semble bien se situer là, dans cette invention individuelle qui désintègre le motif pittoresque en une série d'événements à la fois liés et distincts, construits les uns avec les autres dans une relation d'interdépendance : comme une fragmentation des éléments du paysage, assemblés et mouvants dans un réseau toujours renouvelé et construit à différents niveaux de significations.

C'est le premier niveau de l'interdépendance entre les fragments mouvants du paysage.

6.3 LA LIBERTÉ DE CELUI QUI ASSEMBLE : L'INVENTION DES PAYSAGES.

Le paysage en peinture commence d'exister lorsque la représentation admet une dimension mondaine – peut-être devient-elle alors laïque –, s'affranchit du cryptage de l'image religieuse. C'est à ce moment là que l'individu, et notamment sous la forme du poète et du peintre, a pris place dans l'espace vacant de l'image. Le jardinier, quant à lui était prêt et son expérience physique de l'espace agencé le prédisposait à leur emboîter le pas pour devenir un paysagiste. Ce libre parcours qui semble être une condition nécessaire au paysage tel que nous l'entendons aujourd'hui, ne peut apparaître que lorsque l'homme est devenu libre de sa foi mais aussi que le citoyen peut choisir ceux qui le gouvernent. En occident, il faudra donc attendre le progrès de l'idée démocratique pour que le paysage exprime réellement le rapport au monde qu'il propose autrement que dans le champ esthétique et qu'il modifie en retour la forme du jardin.

Catherine Grout⁴, en croisant son regard sur la peinture de paysage et sur les travaux des *land artists*, si elle met bien en évidence l'appartenance du paysage à « *la dimension exemplaire de l'expérience individuelle et solitaire, expérience qui résiste à toute tentative de témoignage* » (p. 154), ne tente pas en revanche de décrire la condition qui permet ce paysage.

Pourrait-on dire en conclusion, que pour qu'en peinture il y ait paysage, c'est à dire événement-paysage [souligné par l'auteur], le spectateur doit voir autre chose ? Sans forme définie, inventé à chaque fois par le regard, le paysage n'est pas stable, déterminé par une représentation. (p. 151).

Le paysage demeure dans ce discours un objet surgit du néant, suggéré, comme une apparition, et, pour les *earthworks*, isoler l'œuvre au fond du désert pour obliger le visiteur à arpenter le territoire dans une expérience solitaire, loin des lieux touristiques et du microcosme du monde de l'art, suffirait comme condition pour faire émerger le paysage d'une hypothétique révélation faite au marcheur.

Pour que le paysage soit instable, mais néanmoins présent à chaque expérience de l'espace par le sujet, il faut bien que ce sujet soit libre de ses choix. Sinon on est dans la situation où c'est la culture qui décide et pré-voit le paysage, qui le construit avant qu'il ne soit expérimenté. C'est l'attitude pittoresque académisée.

Il ne faudrait pas non plus être naïf et croire à la totale indépendance de l'individu qui ferait de chacun de nous, en chaque occasion, un artiste qui invente le monde. Mais il n'y a pas de contradiction. Les paysages inventés par chacun d'entre nous sont aussi impurs que le jardin. Pour partie autonomes (invention), pour partie remémorés (représentation), ils rassemblent aussi des éléments de la culture (intégration). Il n'y a donc pas non plus, en renversant le point de vue, construction intégrale dans la culture puisqu'il y a invention. Et c'est lorsqu'une culture peut accueillir des formes nouvelles qu'elle s'enrichit en même temps qu'elle se transforme et donc disparaît en tant qu'elle-même, en tant qu'entité pure ou forme close dans son corpus d'objet répertoriés. Chaque paysage est donc le fruit d'une sorte de déhiscence de la culture qui par cette voie de liberté permet l'invention ou la mise en forme d'éléments épars. Et la condition de ce

⁴ Catherine Grout, Quels paysages ... Op. Cit.

regroupement dans l'invention d'un élément finalement nouveau ne peut être que la liberté de celui qui assemble.

C'est le second niveau de l'interdépendance. Jardin et paysage sont indissolublement liés par la sensibilité de l'individu, intimement incorporée à la culture qui le baigne et non pas simplement produit de cette culture.

6.4 LA REPRÉSENTATION DU PAYSAGE DANS LA SAISIE DU MONDE

À un autre niveau de l'interprétation et du regard porté sur le paysage, entre des représentations, sans la confrontation de l'image et de l'espace, le libre parcours peut aussi exister. Ce serait alors la suspension, l'ouverture possible dans le cheminement, l'absence d'une obligation de passer obligatoirement par telle ou telle étape qui serait le meilleur garant de la liberté dans la constitution des paysages. Lorsque des amis me montrent des photos de voyage, l'ordre se défait quand il s'agit de tirages sur papier qui circulent de main en main. Le sens ne peut pas être contrôlé par celui qui distribue, la durée d'observation non plus et son commentaire de dédouble, se découd dans le désordre imposé par les questions, les commentaires du commentaire, les détournements par les « *ça me rappelle ..., moi, j'ai vu ...* », etc. Lorsqu'il s'agit d'une projection, et plus encore quand on est dans une situation de conférence, la durée est imposée, le sens de lecture d'image à image aussi ; tout cela ajouté au fait que je ne connais pas les lieux, que je n'ai pas l'expérience de l'espace qui m'est montré, que je n'ai donc pas la liberté de réorganiser les photos en rapport avec des lieux de ma mémoire, l'ensemble produit cet assoupissement bien connu des soirées dans la pénombre⁵. C'est alors le discours qui contraint le parcours par son caractère obligatoire. Mais il faut bien amorcer l'imaginaire, introduire le décalage de la légende que j'ai montré au chapitre III, ouvrir la béance qui autorise chacun à « entrer » dans l'image. Le discours sur le paysage serait-il impossible ?

Assez proche de ce moment de construction par le creux, le texte, et plus encore peut-être la poésie, semblent les mieux adaptés au nécessaire abandon du sens qui concède le paysage⁶. La phrase de George Oppen :

⁵ Devinette : Qu'est ce que le paradis ? C'est un endroit où chacun vient avec ses souvenirs, raconte sa vie, échange avec les autres dans une douceur infinie et un temps sans fin. Qu'est ce que l'enfer ? C'est la même chose, mais ils ont apporté leurs diapositives.

⁶ De Virgile à Tal-Coat qui écrivait également, en passant par Boccace, Milton, Rousseau, Poe, Karr, Rilke, les exemples sont innombrables des textes qui fondent tel ou tel paysage, localisé ou non, réel ou inventé. On peut lire aussi sur cette relation du texte au paysage : Alain Roger, Un

« *A poem is not made of words.* », qui est mise en exergue du recueil de poème de Jacques Dupin « *De singes et de mouches* » (Fata Morgana, 1983), est réversible. On peut l'énoncer sur un mode plus positif : le poème est fait de l'autre du mot, de l'envers du monde verbal ou plutôt de son invisible, de l'expérience du monde physique. Mais si le poème entre dans le réel, la brèche est telle qu'il se répand en lui et diffuse jusqu'à le remplacer parfois. Les mots servent à dire la relation que nous avons individuellement à une réalité qui se construit alors comme monde dans un jeu infini d'interrelations entre les individus.

Un paysage n'existe pas, il apparaît et il n'apparaît que dans la mesure où il est ouvert à la prolifération infinie de multiples perceptions, non pas seulement inscrites et repliées à l'intérieur de la chose et qu'il ne s'agirait « que » de lire ou déplier, mais en tant que toute apparence en tant que telle est le lieu d'un indécidable ou d'un irréprésentable de principe, dont on ne peut faire l'économie. ⁷

Si le paysage n'est pas replié « dans » la chose, c'est qu'il est ailleurs et son « apparition » ne peut pas relever de la génération spontanée. C'est bien que ce paysage est en moi, et que c'est moi, mon expérience présente sans contrainte et ma mémoire qui constituent en un acte instantané et unique, le paysage. C'est autant moi qui est dit dans le paysage que le milieu qui est exprimé sur le mode de l'artialisation. Là encore, comme C. Grout plus haut, Philippe Nys ne cherche pas cette condition qui permet l'apparition. Certes le paysage n'est pas pré-disposé, en attente d'une lecture qui en ferait émerger le sens. Ce sens doit être composé dans la liberté reconquise de l'individu. Il y a d'abord abandon dans l'expérience pour que le sens puisse se constituer à partir d'une sorte de « rien », d'un vide qui peut être envahi par la perception de cet espace particulier, dans le temps que j'ai choisi. Ensuite viendront inmanquablement les images, les références, les souvenirs, la technique du professionnel photographe, peintre, géographe, paysagiste, etc. ; qui organiseront le flot dans une direction donnée. Mais le moment initial, l'« acte » qui inaugure dans la « *grandeur des commencements* » ⁸ n'est possible qu'à la condition que la

paysage peut-il être érotique ?, p. 193 sqq. et, à propos des « modalités d'artialisation spécifiquement littéraires » Claudette Oriol-Boyer, Vues de Florence, solutions spécifiquement littéraires aux problèmes de la sélection et de la mise en ordre. p. 207 sqq. Les deux textes in Le paysage et ses grilles..., Op. Cit.

⁷ Philippe Nys, Paysage et re-présentation : la terre comme paysage, in Le paysage et ses grilles..., Op. Cit. p. 133 et 134.

⁸ Claude Lévi-Strauss dans Tristes Tropiques cité par Alain Roger in Court traité du paysage, Paris Gallimard, 1997. Coll. Bibliothèque des sciences humaines. p. 64.

saisie du monde se fasse sur le mode instantané de la synthèse poétique a priori dont j'ai esquissé les modalités et les conditions de possibilité dans les chapitres précédents.

Troisième niveau donc de l'interdépendance entre l'espace, l'intention et le sujet qui se projette sur cet espace pour constituer un paysage dans la représentation qu'il va en faire.

6.5 LE PAYSAGE : SON IDÉE DANS LE RÉSEAU DU MONDE RÉEL

Interdépendance enfin entre ce qui est représenté par le paysage ou ce qui est artialisé *in situ* par le jardin, et l'usage : le quotidien. Cette notion de *l'espace propre* plusieurs fois utilisée ici caractérise bien l'activité du paysagiste par rapport à celle de l'artiste. Denis Oppenheim, dans une entrevue, montre comment, pour conserver sa spécificité d'artiste, il a dû abandonner une dimension sociale de son travail, ou plutôt comment il n'a pas pu ou voulu faire réellement le saut qui l'aurait conduit dans le monde plus concret de l'aménagement ou de l'engagement politique (rappelons-nous également le recul de J. Beuys cité plus haut).

Moi je faisais ce que j'appelais des information lines. Je ne voulais pas imposer une gestuelle abstraite parce qu'elle faisait trop référence à la peinture et que cela ressemblait trop à de l'art. Je voulais introduire des systèmes écologiques. On parlait alors de systèmes esthétiques. C'était un concept d'œuvre au sens large. [...] Si vous laissez entrer trop de choses, vous êtes submergé par elles. Par exemple, je plantais du blé, le cultivais, le moissonnais et le transportais vers une galerie. Tout cela se réduisait à des systèmes. Je n'étais plus un sculpteur. J'étais impliqué dans des systèmes économiques, avec le prix des matériaux, les prix du pain. Mon travail était en supermarché, sur votre table ! C'était de la mégalomanie. [...] En travaillant avec des systèmes écologiques, on a plutôt tendance à faire l'ange que le démon. Tout à coup on se retrouve avec un programme « politique » et je ne voulais pas être une voix pour l'écologie. Je voulais résister à cela, et j'ai fait des œuvres avec du poison, des œuvres que les gens trouvaient épouvantables parce qu'elles brûlaient la terre.⁹

Si D. Oppenheim voit dans son attitude passée de la mégalomanie c'est parce qu'il pense encore qu'il doit pouvoir ou devoir tout contrôler des

⁹ Anne-Françoise Penders, *Conversation avec Denis Oppenheim*, in *Poïétiques* N° 2, Op. Cit. pp 109 sqq.

processus dans lesquels il est inclus. Il pense le rôle de l'artiste comme celui d'un démiurge. Pour nous paysagistes, mais c'est aussi vrai d'autres « artistes », architectes, cinéastes, danseurs, etc., c'est plutôt à la modestie de notre rôle que nous renvoie notre intrusion dans des réseaux qui sont parfois surpris de notre présence. (industriels, urbains, etc.).

6.6 OUVERTURE À LA COMPOSITION

« L'idée de la composition provient (au début du 20^e siècle) de la notion de fonction. Si l'on résout le problème de la fonction, on résout le problème de la composition. Mais ce n'est pas tout à fait vrai car l'évaluation de la composition architecturale en tant qu'unité devient une des préoccupations majeures.

[...] L'unité ne vient pas du bâtiment mais de son rapport avec l'environnement.[...] La théorie de l'architecture est une chose passionnante, mais je suis conscient que l'architecture est un art public et qu'il est fait pour les gens et non pour les architectes. [...] Lorsque j'étais l'élève de Gropius à Harvard, nous n'avions affaire qu'au bâtiment proprement dit et les urbanistes s'occupaient des concepts plus larges. [...] La seule chose que j'aie jamais faite à l'université de Yale fut de dire que la bonne architecture ne devait pas abdiquer cette responsabilité [assumer le rapport à son environnement]. Vous savez, il faudrait pouvoir arriver à un environnement de qualité mais il y a beaucoup de problèmes incluant ceux de l'échelle, de concentration humaine, de moyens de transport qui ont seulement été effleurés. C'est pour cela que je suis anti post-moderne car ils ne s'intéressent pas véritablement à ces problèmes. Malheureusement, certains de ces leaders ont été mes anciens étudiants et ils ont réellement mal compris ce que je pensais. Vous ne pouvez rien faire de valide en vous basant sur la copie de motifs, sur la superimposition d'ornementation et sur la notion de composition. Ils ne s'attaquent pas aux racines des problèmes. C'est juste un regard superficiel. ¹⁰

Si le paysage ne relève pas uniquement de pratiques artistiques, s'il est une relation d'un groupe à un espace, s'il est un « art social », mais si surtout il est un des moteurs du jardin, il doit prendre forme. On l'a vu il ne naît pas de rien, il n'« apparaît » jamais : il est construit. Il a une composante expérimentale qui impose une forme et le jardin de son côté a

¹⁰ Paul Rudolph, Propos recueillis par Philippe Barrière in Architecture d'Aujourd'hui N° 265, oct. 1989. p. 24 sqq.

une composante visuelle qui donne une forme dans le moment de l'expérience.

La composition devient bien un moment de la conception qu'il faut considérer de deux manières différentes : une première dans le travail d'élaboration qui donne l'unité et tend à abstraire le projet du monde, et une seconde dans l'échange, dans l'appréhension et la compréhension de cette composition par l'autre dans laquelle elle tend à être détruite (modifiée donc transformée, donc détruite en tant que forme) par le regard inventeur et la pratique de cet autre.

Le problème de la forme du paysage et du jardin et celui du rapport entre le sens qu'ils proposent et les intentions des concepteurs qui en sont l'origine, doivent retenir mon attention.

Quelles relations s'établissent entre la forme du jardin ou du paysage et le libre parcours du visiteur ?

Comment ce libre parcours peut-il prendre naissance dans une forme donnée ? C'est à dire, comment la forme reste-t-elle ouverte pour qu'il puisse advenir ? Ou encore : comment des problèmes d'échelle, d'usage, d'ambiance sont-ils pris en charge par une composition ?

Comment nos productions d'art social (bâtiments, jardins, œuvre articulée à des préoccupations environnementales ou plus largement sociétales, ...) prennent-elles en compte leurs environnements et comment pouvons-nous les inscrire dans des réseaux qui sont d'une toute autre nature qu'elles-mêmes ?

7 LA COMPOSITION.

Je lus les livres avec plaisir, en particulier le Livre de Kieu, le poème épique national. Les détails m'échappent aujourd'hui, mais je me souviens de m'être senti intéressé par certains des problèmes formels que posaient les structures de la poésie traditionnelle vietnamienne, qui n'ont pas d'équivalent dans la poésie occidentale. [...] À un moment donné, je réussis à la faire asseoir avec moi à ma table pour me dessiner un diagramme expliquant les formes traditionnelles de versification qui avaient excité ma curiosité. Son schéma se révéla très éclairant mais, quand je lui demandai si je pouvais le garder pour m'y référer dans l'avenir, elle secoua la tête, chiffonna le papier et le mit dans sa poche.

Paul Auster
Le diable par la queue

Le vide n'est pas le néant, mais la matrice de l'espace. Il ne se définit que par ce qu'il exclut, ou ignore. Mais il se laisse appréhender pourtant dans l'expérience, dans l'élan et la chute, dans l'absence et le vertige, dans l'amour. [...] Neutre et pourtant sensible, il appelle la forme pour produire l'espace.

[...] L'espace n'existe que par la forme, qui émane du vide, dont elle tire sa consistance et ses pouvoirs, sur lequel elle se retourne, se replie, qu'elle enferme en restant ouverte, en lui ménageant issues et accès. Le sculpteur est devant un gouffre, il se lance, et la trace de son assaut, c'est la forme et rien qu'elle, qui produit et déploie l'espace, espace et forme étant inséparables, comme le revers et l'avvers de la même médaille.

Jacques Dupin
Répétitions autour du vide – Eduardo Chillida
Par quelque biais vers quelque bord

7.1 OUVERTURE À LA COMPOSITION

Ce dernier chapitre sera plus une ouverture vers d'autres thèmes qui sont corrélés aux pistes explorées dans ce travail, et qui sont des objets de recherche par eux-mêmes, qu'un aboutissement dans l'apothéose formelle qui laisserait à penser que le but de la pensée paysagère est nécessairement une formalisation concrète directement issue de l'expérience. Ce qui reviendrait à battre en brèche l'hypothèse générale de la dimension poétique nécessaire au paysage, et ce qui ne manquerait pas de m'entraîner à coup sûr à contre courant d'une bonne part de ce qui a été dit, faute de constitution d'un corpus suffisant, de place et d'autonomie de la réflexion à ce sujet par rapport aux développements présentés ici. Par « *pensée paysagère* », j'entends ici ce que Augustin Berque définit par « *pensée [au sujet] du paysage* » en l'opposant à « *pensée de type paysager* ».

*Une pensée [au sujet] du paysage, c'est une pensée qui se donne le paysage pour objet. Une réflexion sur le paysage. Pour qu'une telle chose existe, il faut être capable de se représenter le paysage, c'est-à-dire notamment de le représenter par un mot qui permette d'en faire un objet de pensée. Un noème de noèse, dirait la philosophie. Certes, on peut sentir les choses avec d'autres moyens que les mots, mais pour les penser * vraiment, il faut des mots. C'est cela justement qui se manifeste en Europe lors de la Renaissance : il commence à y avoir une pensée du paysage.¹*

Ayant posé que la saisie instantanée du monde dans ce qu'il a de plus intime avec mes sens, mon corps et ma pensée est indispensable, dans

¹ Augustin Berque, *La pensée Paysagère*, Op. Cit. p 9. Les mots suivis de * sont soulignés par l'auteur.

une synthèse *a priori*, pour que le paysage puisse advenir, il est de nombreux cas pour lesquels la mise en forme directe à partir de l'expérience n'est pas utile ni même recommandable. Et pourtant la forme est indispensable pour que le paysage soit perceptible par d'autres, puisque l'échange est également une donnée du paysage. Des paysages qui resteraient dans l'esprit d'un individu en sont-ils vraiment ? L'échange est-il une donnée première du paysage ou un accessoire culturel dont nous pourrions nous passer ? Dans chacune de ces questions la problématique de la forme est présente puisque autrui ne peut percevoir le paysage que je veux lui montrer, lui décrire, lui dire en un poème, lui faire « entendre » – quitte à le tordre dans sa culture propre pour le faire sien, c'est à dire le déformer ou le trans-former –, que s'il a pris une forme dans le moment de l'échange. « Dire » seulement nécessite que le locuteur formalise pour que l'échange soit possible. Il n'y aurait donc pas de paysage intérieur au sens strict du terme puisque la dimension de la transmission en serait constitutive et que la mise en forme dans une re-présentation en serait la deuxième étape, après la saisie du monde qui elle-même peut passer par une étape de représentation pour se constituer. Chaîne sans fin, ou plutôt réseaux complexes qui se mêlent pour que l'hétérogénéité du monde soit garantie.

Que dire alors des prétendus paysages issus des mondes virtuels que nos technologies contemporaines nous offrent et dont le propre est d'échapper à la phase de saisie du monde pour entrer directement dans une réalité qui n'a pas besoin de l'expérience ? Celle-ci en effet est inutile puisque le programmeur l'a faite pour nous et nous laisse simplement l'illusion que nous créons le monde au fur et à mesure du développement du jeu ou de l'information sur le programme. ²

Au moins deux impossibilités se présentent lorsque je cherche à saisir ces mondes sans réalité.

Ils ne sont jamais reliés à une expérience directe d'un espace concret, et par là ne peuvent qu'être des représentations *in abstracto*.

² Certains cas complexes seraient à étudier plus précisément. Paul Virilio fait état d'une technologie dite du *God's eye*, qui place le pilote d'un avion de chasse au dessus de la scène réelle du combat aérien auquel il est en train de participer par l'intermédiaire d'une surveillance satellitaire qui reconstitue l'image nécessaire à la compréhension de l'ensemble de la scène sur la visière de son casque : comme un écran de contrôle, l'ensemble mettant le pilote simultanément dans et en dehors du combat, comme devant un jeu vidéo, les commandes de son avion bien réel pourtant devenant un *joy stick*. Et ce n'est bein sûr pas un jeu.

Ce faisant, ils n'ont pas de prise sur une réalité qui existe en dehors d'eux et ne peuvent donc jamais proposer un regard. Il n'y a pas l'articulation d'échelles différentes que j'ai identifiée comme une condition du paysage. Il est de ce point de vue assez troublant de constater que ces jeux sont dans l'incapacité de proposer une esthétique propre et que les représentations des mondes virtuels sont le plus souvent des collages de motifs pittoresques issus de la peinture de l'école de Barbizon pour les paysages « réalistes » des contenus éducatifs, d'un imaginaire banal de la cave, du souterrain et du château fort pour l'architecture des jeux de rôles, ou encore d'espaces interstellaires tout à fait conventionnels avec leurs panoplies de vaisseaux, monstres et catastrophes naturelles de toute sorte, pour les jeux de conquête qui remplacent les gendarmes et les voleurs ou les cow-boys et les indiens. Les jeux de combats se déroulent quant à eux dans un univers urbain gris, froid et dur issu de films déjà anciens comme *Blade runner* et plus récents comme la série des *Spiderman*, ou, plus sûrement, de séries télé qui diffusent une image de la ville comme étant un lieu où chacun doit se battre pour sa survie.

Le libre parcours du jardin est aussi court-circuité par cette forme d'exploration du « monde », puisque bien sûr, l'expérience sensorielle est au plus pauvre, mais plonge aussi, avec les dernières évolutions de la technique, le corps du sujet dans un monde illusoire qui cherche à être le plus réel possible. De la sorte il n'y a plus de différence entre la vie et le jeu, le passé, le présent et le futur, moi et le monde. L'écart construit par l'imagination et l'interprétation des phénomènes qui me sont offerts est devenu inutile puisque le monde virtuel devient chaque jour plus proche du monde réel, c'est l'invention du monde qui disparaît.

L'existence de ces mondes n'est donc pas issue d'une expérience du monde concret (sauf peut-être pour les concepteurs, mais jamais pour les utilisateurs) et, à l'aval, ils ne peuvent donc pas embrayer sur une réalité, proposer un espace propre. Ils ne sont donc pas des paysages au sens où ils sont décrits ici et ils ne seront jamais non plus des jardins. Pourtant ils existent comme image, comme construction de mondes qui ne savent plus échanger avec l'autre qu'il soit sujet ou objet. Ils sont des entités autonomes, à chaque fois un tout clos dans sa définition programmatique.

Les deux moments distincts de la saisie du monde et de l'échange ne sont bien sûr pas liés linéairement dans l'espace et dans le temps. Je peux « faire » paysage à partir d'émotions, de souvenirs anciens, mais toujours en étant relié à quelque chose de présent, ou, *a contrario*, mettre en forme dans l'instant, à l'instant de la saisie du monde, sans volonté de

remémoration, mais avec l'ensemble des expériences passées présentes au corps, les perceptions qui affluent à moi dans le désordre et la multiplicité du monde ambiant.

Dans le premier cas je peux dire : « Le silence inhabituel de cette matinée de mai, seulement troublé par le bruissement du vent dans les arbres, et qui entre par la fenêtre ouverte du bureau, me replonge dans un été chaud pendant lequel j'ai lu « Si par une nuit d'hiver un voyageur », d'Italo Calvino, caché dans la fraîcheur de la chambre du haut, dans la maison de la Bastide-Pradines, au dessus de la vallée du Cernon. En face, sur le versant nord, la paroi qui semble verticale et qui remonte sur le Causse par le rocher du Lion se découpait le matin, dans la fenêtre ouverte, avant que le soleil ne vînt sur la façade. C'est le presque silence de cette maison vide mais surtout de la vallée tout entière, air immobile, murmure des eaux lointaines, oiseaux cachés et assoupis sous le soleil, qui m'avait particulièrement frappé et qui me revient en mémoire aujourd'hui comme un trait qui suffit à caractériser et réunir en un paysage les deux situations si dissemblables d'un été sur le Larzac et d'un printemps en Île-de-France ». Cette simple mise en situation fait surgir pour moi quantité d'images et pourrait être développée pour faire les paysages de ces instants là de ma vie, pour les échanger ou au moins les transmettre pour partie au lecteur. Il y a là une tentative pour assembler deux instants à partir d'une situation présente, en un paysage.

Dans le deuxième cas, Je peux dire : « Devant ce torrent japonais qui se présente comme une peinture ou un haïku – Le chant du torrent / inonde l'espace entier / la chambre rêvait –, alors que je contemple l'arrangement courbe des pierres posées dans le lit, qui font barrage et détournent le flux pour former de larges bassins, devant tel autre, américain, au bout d'un long défilé écrasant de sa roche rouge d'ombres de grenat et de violet au soleil baissant, alors que je cherche à saisir par la photo sa course sur les galets à fleur du courant, devant un troisième, dans les Alpes, au moment où le crayon noir et gras réserve les blancs sur la page pour saisir la lumière et le reflet dans l'écume, dans ces moments moites de chaleur estivale, le corps tout entier revit le moment de la chute dans l'eau glacée du torrent pyrénéen de mon enfance où la noyade fut certaine ». Partout, c'est le souvenir de la froideur de l'eau et de l'asphyxie qui ressurgit devant chaque torrent du monde, il y a une matérialisation immédiate du passé à ce qui est en train de se produire. Cela nécessite la transposition sur le vif des perceptions en une forme chargée des intentions de celui qui la réalise.

Au fond le mécanisme est le même. Il faut une sorte de concrétion du temps pour que l'espace existe : une fois elle est initiée par la situation présente d'un matin printanier, une autre fois par le souvenir de l'eau. Quel est donc ce moment idéal du paysage qui le fait apparaître de la simple co-présence de moments dont nous ne pouvons jamais être certains que chacun peut mettre en forme un tiers-objet capable de rendre compte d'une situation commune ?

Il est donc utile de passer, même brièvement et en gardant à la mémoire le fait que je me situe maintenant plus dans une extension du thème que dans le corps proprement dit du travail, par une réflexion sur la forme des travaux artistiques ou de paysage. Cette ouverture esquissée vers le monde des formes doit pouvoir alimenter le travail de distinction entre l'art, autonome et dont le geste tout entier est contenu dans le moment de l'*acte*, le paysage qui se mêle d'une dimension tactile et qui articule le moment de l'*acte* et l'*action* qui en découle dans un ensemble indissociable, et, enfin, le jardin qui ne conserve le moment de l'*acte* que comme un moment initial, caché, de l'ordre de la sphère privée et intime du concepteur. Ce travail de définition en quelque sorte doit mettre en évidence l'impureté fondamentale et constitutive du paysage qui le fait basculer tout à fait dans une dimension sociale ouverte à la (trans)formation par le jeu des acteurs qui vont en prendre possession physiquement, et dont le discours interprétatif ne sera possible qu'après cette phase d'expérience de l'espace ; ce qui bien sûr n'est pas le cas pour l'œuvre d'art, la reproduction pouvant porter l'émotion aussi bien que l'original.

7.2 L'APPRÉHENSION DE L'ESPACE.

Tout d'abord, du point de vue du poète, Heather Dohollau³ montre l'étroite connexion qui peut se produire entre sensations et espaces pour donner sens à des parcours dans une vie avec l'exemple de R. M. Rilke qui construit sa perception de Paris et notamment de ses jardins en mêlant sa découverte de la tapisserie de la *Dame à la Licorne* et la vie du poète Malte Laurids Briggé. L'essai de H. Dohollau judicieusement intitulé *Les cinq jardins* et composé autour des cinq sens, décrit les extensions sensorielles du poète comme des nécessités pour la connaissance de l'œuvre en train de se construire, en même temps que la connaissance de soi, dans la constitution de lieux qui articulent corps, espace et temps, trois « événements » inséparables. La composition est étrangère à cette démarche qui accepte les reconstructions successives, la recombinaison

³ Heather Dohollau, Op. Cit.

permanente des éléments d'une vie qui n'est pas un trait dans l'espace et le temps, mais un parcours aléatoire qui ne se compose qu'au fur et à mesure que les moments se juxtaposent et se superposent, comme le trajet de la peinture coulant du pot ou du pinceau de Jackson Pollock : l'association active et réactive du hasard et de l'intention.

Rilke a comparé ce livre [Les cahiers de Malte Laurids Brigge] aux papiers épars d'un mort retrouvés dans un tiroir. Car le temps linéaire n'a plus de sens, tous les parcours sont ouverts. Et c'est un fait curieux, que chaque fois que nous le lisons, nous croyons avoir pris un autre chemin. Il y a une étrange impression de changement, les choses ne sont plus à leurs places. Entre-temps tout a eu lieu autrement. (H. Dohollau p. 10).

[...] Le monde, même celui de la lecture qui crée une strate supplémentaire dans la mise en forme provisoire du monde matériel, n'existe que parce que je le porte en moi. « Tout reste entier : la mère de Malte retrouve les objets de sa peur – les aiguilles – mais elles sont devenues les substances de son appréhension du monde : les « toutes fines pointes » des cristaux de glace. Rien n'est perdu. Mais, c'est un long travail. (Dohollau p. 20).

Paul Auster, dont j'ai déjà esquissé la description de la proximité qu'il peut avoir avec l'appréhension poétique et multiple du monde, dit à peu près la même chose.

*Le monde est dans ma tête. Mon corps est dans le monde.*⁴

Le plus étrange est que cette phrase dont il dit qu'il l'avait notée, jeune, bien avant d'écrire, lui sert de référence perpétuelle pour sa vie d'écrivain aujourd'hui. Comme une tache aveugle du fond de l'œil, passage obligé pour que la vision ait lieu, dans une connivence du corps et de l'esprit, du monde sécrété par nos idées et vérifié par nos sens.

Le monde est inséparable du sujet, mais d'un sujet qui n'est rien que projet du monde, et le sujet est inséparable du monde, mais d'un monde qu'il projette lui-même. Le sujet est être-au-monde et le monde reste « subjectif » puisque sa texture et ses articulations sont dessinées par le mouvement de transcendance du sujet. [...] A le considérer [le temps] comme un objet quelconque, il faudra dire de lui

⁴ Paul Auster cité dans Paul Auster et Gérard de Cortanze, *La solitude du labyrinthe*, essai et entretiens. Arles, Actes Sud, 1997. p. 72.

ce que nous avons des autres objets : qu'il n'a de sens pour nous que parce que nous « le sommes. »⁵

C'est à la fin du chapitre « *la temporalité* » que se situe cette citation, abordant de nouveau la question de l'être au monde du sujet à travers la question de la perception du temps. M. Merleau-Ponty y décrit notre relation au temps qui ne peut être qu'individuelle de la même façon qu'il le fait pour notre relation à un milieu qui ne peut être monde que par le regard que nous portons dessus et qui de fait l'invente.

7.3 COMPOSER / PLANIFIER-FIGER, OU COMPOSER / DÉFORMER ?

Ces mondes poétiques sont étrangers à la composition lorsque celle-ci tente de régler la forme de l'espace, qu'elle fige l'ordre des choses et interdit tous les déplacements de sens. Dans cette perspective, le libre parcours ne peut que s'opposer à la composition, puisque c'est de chaque moment vécu que dépend la forme perçue du monde.

Classiquement, dans l'art pictural on le sait bien, la composition est cachée. Elle est un ordre dissimulé qui peut avoir plusieurs fonctions pour le peintre mais qui, une fois l'œuvre réalisée, n'a de raison d'être que de sous-tendre des manières géométriques de positionner des figures ou des motifs sur un fond et les uns par rapport aux autres. Des règles de composition s'établissent donc, et qui sont plus ou moins tacites ou rigides et écrites suivant les époques.

Ce type de composition, que l'on pourrait dire abstraite en ce qu'elle obéit à des règles étrangères au contenu représenté de l'œuvre, mais uniquement référencées à un code socioculturel et qui ordonne l'apparence sans se montrer, perdure dans l'art de notre époque qui feint d'avoir dépassé toutes les conventions. Pourtant chaque époque tente de détruire le formalisme antérieur et le mouvement moderne en architecture a fourni l'exemple d'abord de la protestation puis de l'académisme renaissant.

7.3.1 LA FORME DE L'ARCHITECTURE

En 1932, Au moment où Le Corbusier et Pierre Jeanneret construisent la Cité du Refuge rue Cantagrel à Paris, Michel Roux-Spitz met en garde le mouvement contre la naissance d'un nouvel académisme. Lui qui se trouve

⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie...*, Op Cit. p. 491-92.

à l'articulation de deux époques, l'école dite de Paris et le mouvement moderne, et qui a foi en la nouvelle « science » de l'architecture, y voit pourtant le risque d'un nouvel enfermement dans des formes toutes faites. En expliquant que satisfaire au programme suffit souvent à être au plus près de la « véritable création », de la bonne forme pourrait-on ajouter, et qu'il n'est besoin que de retoucher « à peine » la structure ou les « extérieurs qui s'en déduisent » pour accéder à l'architecture, M. Roux-Spitz dit ensuite :

Il y a là, en architecture, un mystère qu'ont signalé ceux qui savent composer sans parti plastique ni rabâchage de formules académiques ou modernes. ⁶

L'auteur nous entraîne ensuite dans une profession de foi scientifique sans imaginer que c'est elle qui sera à l'origine des débordements du formalisme naissant qu'il dénonce.

L'architecture moderne est née, tant attendue, non seulement est née, mais elle a des bases scientifiques, techniques qui la rendent inébranlable, et c'est ce qu'elle n'oubliera pas dans sa maturité, laissant en cours de route le fantaisisme et le formalisme actuels que nous attaquons et qui la diminueraient.

L'architecture, comme la plupart des branches de notre activité, tend à passer de l'art instinctif à la science. (Roux-Spitz p. 19)

En 1943, lors de sa leçon inaugurale à son cours de théorie à l'école des hautes études dans le grand amphithéâtre de l'école des beaux-arts, intitulée : « Vers un nouvel ordre, un nouveau classicisme à riches dessous scientifiques et techniques. Vers une humanisation, et une normalisation des applications de la science, de toutes ses découvertes qui ébranlent notre civilisation. Vers un nouvel humanisme », le même Michel Roux-Spitz a un discours plus modéré et cherche une alliance de la science moderne avec le classicisme français. (Ibid. p. 23, 26, 33 le classicisme et l'humanisme grec, p. 36, 38) ⁷ Mais le mouvement s'est déjà emballé et l'architecture se doit d'être moderne, l'urbanisme de faire table rase ; et l'urgence de la période de reconstruction qui suivra la seconde guerre mondiale justifiera toutes les outrances d'une pensée qui voudra faire un monde neuf sur les

⁶ Michel Roux-Spitz, *Contre le nouveau formalisme*, (1932), Altamira, Paris, 1994. p. 11.

⁷ Pour être complet et plus juste sur les positions de l'architecte, il faudrait voir de près les relations qui s'établissent entre sa doctrine architecturale et son esthétique et ses engagements personnels vis à vis de l'état pétainiste. Son ardeur à trouver un nouvel ordre, un nouveau classicisme, sa fascination pour un âge d'or perdu (l'ère de l'humanisme grec), peuvent sans doute aussi trouver des origines dans une adhésion à un certain ordre et à une certaine morale.

débris de la mémoire, le « *brave new world* » d'Aldous Huxley pour le bonheur de tous. Boris Vian précisera pour sa part que ce qui est important ce n'est pas le bonheur de tous mais celui de chacun, une autre vision de la liberté et de la solidarité.

Dans un discours moins institutionnel que celui de M. Roux-Spitz, cette mise en garde contre le dogme ou la dictature de la forme qui conduit à la répétition et à l'académisme est également présente aujourd'hui chez Alessandro Anselmi et ses propos viennent conforter la thèse de Marco Tabet (Op. Cit.) qui met en parallèle le passage du mouvement moderne des années vingt et la décennie 1982 / 1992 en France, pendant laquelle de jeunes architectes ont bousculé le dogme.

En dernière analyse, on peut soutenir que le face à face dialectique entre « la forme du lieu » et « la forme de l'architecture » se résout en une corruption, ou mieux en une déformation, qui témoigne de la continuité de la problématique esthétique des avant-gardes tout en installant ses signes dans la mesure de l'histoire. [...] On le voit, nous sommes loin des certitudes historiques de « l'adéquation au contexte » de l'architecture, mais aussi des convictions un peu arrogantes des néo-avant-gardes déconstructivistes. Au milieu des plates citations et des fragments dispersés nous préférons la fertile ambiguïté de la forme corrompue et détournée de la force et des qualités du lieu. ⁸

L'objet n'est plus cette forme cristalline inscrite dans la perfection de la géométrie, qui s'installe dans un espace vide et neutre, et le modèle universalisant de l'objet architectural moderne n'est plus possible. Comment alors la forme peut-elle prendre corps ? Quels sont les mécanismes intellectuels et techniques qui sont en jeu pour que l'architecture se constitue ? L'objet se déforme en son lieu, mais comment ce lieu est-il identifié pour que l'architecture s'y inscrive dans un rapport dialectique ? L'auteur veut identifier le lieu comme problématique esthétique, et non pas comme « *contexte* » qu'il trouve beaucoup trop empreint de « *matières historiques solidifiées par le temps* » (p. 13), et qui soumet de plus en plus le lieu à sa loi. C'est le territoire tout entier qui devient le lieu de l'architecture, et la carte prend alors le statut de représentation du chaos où s'inscrit nécessairement la trace qui va porter le projet. La composition est pensée comme la « *réactivité dialectique* » des signes du projet architectural face à une lecture des « *épaisseurs* » de la carte, de la manifestation des densités,

⁸ Alessandro Anselmi, *La « forme » du lieu*, in *La part de l'œil* N° 13, Bruxelles, 1997, p. 14 sqq.

des dilatations de l'espace représenté. Le projet devient la mise en forme d'une relation dialectique à un existant qui permet de ne pas « *renoncer aux puretés des abstractions et [des] mesures de la géométrie.* » (p. 14) La mise en garde est pertinente et la recherche d'une manière d'être contextualiste sans l'être est assez originale. Trop soupçonneux à l'égard des mouvements de dispersion de l'unité du projet, mais également inquiet du dogme de la « *pure ligne et du pur volume* », l'auteur cherche cet accord du lieu et du projet architectural qui passe par la composition dialectique induite par la confrontation de la « *forme du lieu* » et de celle du projet. Tout le travail d'A. Anselmi dans cet article – formel en ce qu'il tente de faire prendre corps à une pensée sur la pensée qui guide le travail de l'architecte – commence avec une vision du lieu qui, dans son identité *a priori*, empêche toute déformation et induit la soumission du projet aux archétypes qui constituent ce lieu qui devient « *contexte* » ou « *milieu* ». D'où l'idée que le « *signe moderne et le paysage sont inconciliable* » (p. 13), et que le premier ne peut que disparaître dans le second par intégration ou assimilation, sauf à changer notre regard sur le lieu.

Essayons alors de reconsidérer la méthodologie de lecture du « lieu » ; essayons de définir l'identité non comme synthèse a priori absolue, mais comme co-présence d'objets, d'éléments repérés et d'événements juxtaposés ou encastrés ; en un mot : proches de l'indifférence. (p. 14)

L'idée du lieu d'A. Anselmi qui ne prend en compte que des « *données objectives [...] en un point précis de l'espace et du temps physiques* » (p. 13) semble très réductrice en rejetant explicitement les représentations, à l'exception de la carte, mais surtout en oubliant le sujet comme conscience et acteur, individuel ou collectif, et qui se trouve renvoyé dans la catégorie objectivante d'une « *donnée anthropologique* ». Dans cette perspective, le lieu n'est plus cette concrétion d'espace, de temps et de conscience au potentiel d'action, mais effectivement un milieu, un empilement de fonctions organiques, de flux d'énergies, un système complexe que je peux réduire à la simplicité d'une juxtaposition de sous-ensembles simples qui interagissent ; et seule alors la cartographie peut redonner un peu de complexité en tentant la représentation codée de l'ensemble des phénomènes qui le constituent, ou bien la géométrie devenir un procédé suffisant pour mettre à jour cette unité, dans la synthèse *a priori* qui donne l'identité du lieu et qui était refusé à l'antérieur du projet. L'attitude est proche de ce que j'ai décrit à propos du travail de Michel Desvigne au chapitre IV pour ses « *Jardins Élémentaires* ». Et pourtant les lieux sur lesquels est intervenu A. Anselmi (ceux que l'on peut voir facilement en

France) ont tous une qualité qui va au-delà de celle qui ne serait produite que par le simple travail du plan (la carte). La gare routière de Sotteville-lès-Rouen (1994), installée sur la place de l'hôtel de ville, présente un signe moderne, identifiable, qui vient enrichir un espace déjà constitué en ponctuant l'extrémité d'un vide par un volume plein mais pas opaque qui aurait fait une barrière, ni frontal qui aurait fermé la forme du vide de la place en occultant les relations avec ce qui est autour de lui. La place retrouve ainsi une limite qui affirme la qualité de vide et la constitue en tant que telle et non plus comme une excroissance de la rue, tout en ne fabriquant pas une barrière. (Fig. 7.1 a à e) À Rézé-lès-Nantes, l'hôtel de ville et ses abords (concours gagné en 1986 Fig. 7.2) permettent l'articulation d'un espace ouvert dans la ville avec un équipement public majeur pour la commune, le rétablissement d'une rue qui intègre les échelles et la spatialité traditionnelle du quartier, en offrant au citoyen une série d'objets contemporains qui se répondent en écho dans l'espace mais constituent aussi cet espace en lui donnant des limites adéquates en terme d'échelle, d'opacité, d'orientation, etc.

L'idée seule de la déformation ou de la corruption du lieu par le projet, à moins que ce soit la transformation du projet à l'intérieur même de son processus de création qui ne se fasse sous la pression de la forme du lieu, suffit-elle à expliquer l'apparente différence d'attention à l'espace que l'on peut constater entre différents concepteurs qui travaillent à peu de choses près avec les mêmes méthodes ?

Le problème de l'invention de la forme en architecture se pose à chaque intervention puisqu'il s'agit toujours d'ajouter un objet dans un lieu, ou au moins de modifier l'apparence d'un objet existant dans son rapport à d'autres objets ou espaces qui le côtoient. L'article de F. Chaslin cité au début du chapitre IV, était illustré par de nombreux couples de photos qui montraient une œuvre d'un artiste et une œuvre architecturale. On trouvait ainsi côte à côte *Le Doppio Igloo* de Mario Merz (1968-69 79) et une extension déconstructiviste du groupe d'architectes autrichiens Coop Himmelblau (1989) (Fig. 7.3 a et b), *Dissipate* de M. Heizer (1968) et la maquette d'un projet pour des logements à Cefalu de Vittorio Gregotti (1976) (Fig. 7.4 a et b), *Le Berlin Block for Charlie Chaplin* de R. Serra (1977) et le cube détaché et incliné de la médiathèque de Rézé-lès-Nantes par Massimiliano Fuksas (1991) (Fig. 7.5 a et b) et encore beaucoup d'autres.

L'intention de l'auteur était de montrer l'état de crise de l'architecture qui tentait l'assimilation de l'art de la sculpture. Ce mouvement a eu une

actualité parfaitement identifiable à la fin des années 90. Des productions architecturales comme le cinéma le « café des images » construit en 1996 par Olivier Baudry à Hérouville-Saint-Clair (Fig. 7.6 a) semblent être des assemblages de formes sculpturales, indépendantes les unes des autres (statut des volumes affirmé par l'emploi de matériaux différents, de couleurs fortement contrastées, etc.), mais formant néanmoins un tout, et un architecte comme Frédéric Borel (Fig. 7.6 b et c) travaille dans cette voie en cherchant le passage entre l'architecture des modernes et une contemporanéité plus expressive qui emprunte aux formes de la sculpture. D'une toute autre manière, D. Perrault cherche le lien de son architecture avec l'objet minimal (cf. chap. IV). L'article faisait aussi l'évocation du mouvement inverse dans lequel certains artistes tentent l'aventure de la construction. C'est le cas notamment de Daniel Buren mais aussi de Jacques Vieille ou de Nils Udo.⁹ J'ai déjà noté la différence due à la dimension sociale du travail et les problèmes d'échelle qui surgissent lors de ce passage d'un champ à l'autre, mais ici c'est le constat simplement appliqué à la composition et l'utilisation des formes de l'art par l'architecture que je voulais faire. En effet le mouvement de l'invention semble passer toujours dans le même sens. C'est l'artiste qui propose une forme nouvelle et l'architecte qui la récupère à son compte en la changeant d'échelle en l'incluant dans un processus qui la transforme, le plus souvent dans une transposition formelle à peine marquée qui reconduit presque littéralement la forme initiale. Est-ce à dire que, empruntant trop explicitement à un champ qui n'est pas inscrit dans les mêmes contraintes, notamment sociales et techniques, l'architecture se disperse dans une recherche qui n'est pas la sienne ? Son travail devrait-il se porter uniquement à l'intérieur de son champ propre pour qu'elle puisse conserver son authenticité – ce qui encore n'a qu'une importance relative si l'on entend là sa « pureté » et son « autonomie » qui me semblent assez illusoire ? Mais, surtout, sa spécificité, c'est-à-dire la particularité de sa réponse à un problème complexe qui engage la spatialité, la qualité plastique de l'objet produit, l'échelle, le rapport à d'autres objets ou espaces préexistants, le fonctionnement, l'économie, l'usage, la pérennité, etc..., doivent-ils être plus importants que la pertinence de l'inscription du concepteur dans tel ou tel catégorie de l'histoire de l'art ? Ce qui reviendrait à dire qu'il ne pourrait donc pas y avoir d'échanges entre les champs. À l'évidence ceci n'est pas vrai et le regard le plus rapide sur l'histoire ne peut que constater la

⁹ Au chapitre I, à propos de l'apparition d'un pittoresque réglementaire, j'ai noté, sans les développer tant la remarque pourrait donner un objet de recherche en soi, les effets dévastateurs que pouvait produire l'appropriation de l'œuvre par l'artiste dans le champ de l'aménagement qui n'est pas celui de l'art.

permanence de l'emprunt que l'on peut considérer comme un enrichissement quand il est utilisé pour détourner la simple copie ou le transfert littéral d'une forme.

L'échange et l'emprunt des formes entre art et architecture ne concernent-ils que la surface des choses, leur aspect extérieur (tailles, couleurs, formes, matières,...), ou le rapport de cet aspect avec ce qui constitue le bâtiment en tant que tel, c'est à dire le rapport de cette forme avec son fonctionnement interne, ses qualités spatiales, qui vont permettre au sujet de se mouvoir dans des espaces plus ou moins neutres, dynamiques, inquiétants, lumineux, ombrés, et qui vont se compléter ou s'opposer les uns les autres ?

L'étude de cette question doit pouvoir constituer un travail en soi. La problématique posée avant guerre par M. Roux-Spitz est bien toujours présente et, aujourd'hui, le rejet d'un modernisme-minimalisme, en ce qu'il est la manifestation d'un académisme naissant, ne peut pas laisser la porte ouverte à une défense arc-boutée sur des recettes traditionnelles qui sont aussi une forme figée de l'architecture.

Analogiquement, dans l'emploi d'une langue, la forme du texte obéit à des règles qui ne sont pas sans cesse rappelées, mais qui existent néanmoins en permanence. Claude Lévi-Strauss raconte que l'emploi du mot dans un sens impropre s'était imposé à lui malgré le détournement du sens premier de « abrogé », mais que c'était l'écho, lointain dans sa mémoire, d'un autre texte dont il voulait reprendre le ton, qui imposait une sorte particulière de consonance – une inversion semblable à celle que l'on observe dans les mythes – entre « orbe », contenu dans le texte de référence, et « abrogé ». ¹⁰ Les règles de la composition, on le voit ici peuvent être détournées et produire alors non pas une nouvelle obligation, encore que cela puisse arriver, mais plutôt une licence poétique qui ouvre les voies de l'interprétation. C'est aussi cette sorte de libre parcours qui est en jeu dans la composition, et les passages sont étroits qui permettent de ne pas fermer les voies potentielles de l'usage et de l'interprétation dans cette liberté.

¹⁰ Claude Lévi-Strauss, *Regarder, écouter, lire*, Paris, Plon, 1993. p. 147 et 148.

7.3.2 LA FORME DU LAND ART

Dans un autre champ qui me rapprochera du paysage, avec un seul exemple, Christo compose d'abord ses empaquetages comme des peintures (Fig. 7.7 a et b), puis, après avoir largement diffusé des images du projet, réalise, laisse la liberté de l'usage du lieu temporairement transformé, mais maîtrise l'ensemble de la diffusion de la production photographique qui est tirée de son travail. Dans ce cas, l'œuvre perceptible pour le spectateur-acteur du lieu montre sa formalisation en passant de l'axonométrie, de l'élévation ou du plan, à l'espace ; puis, de nouveau dans un trajet de formalisation qui donne lieu à des compositions différentes, de l'espace à la photo. L'artiste transforme d'abord des lieux en objet, les dessins montrent toujours des masses non identifiables fripées ou attachées avec des liens très présents dans le dessin. C'est le lien qui est l'œuvre. Puis cet objet est redonné à l'espace au moment de la réalisation effective, pour enfin achever sa course dans des représentations que l'auteur tente de maîtriser, mais dont il sait bien que c'est illusoire. De fait il y a là sans doute la production de nouveaux paysages. Dans les représentations postérieures à l'événement qui sont largement diffusées comme appartenant au lieu – les cartes postales et posters du Pont-Neuf emballé sont encore en vente dans Paris presque trente ans après l'événement. Le Pont-Neuf, en 1986, était d'abord devenu un gros objet à la forme de son contenant dessiné, un gros ballot drapé dans sa dignité de monument outragé par l'audace de l'artiste – ce fut encore plus vrai ensuite pour le *Reichstag* de Berlin – puis pour quelques jours, une curiosité qui a fait vivre l'espace et les gens qui y sont venus à un autre rythme, pour faire en sorte que le pont ne serve plus à franchir la Seine, mais à la voir en tant que fleuve qui détermine l'histoire de la construction de Paris – la nuit par exemple a été occupée par une constante déambulation. L'artiste constitue les conditions nécessaires à la confrontation d'une représentation d'un lieu transformé par son intervention avec les usages ordinaires de ce lieu devenu banal à force d'être utile. Sa composition, très présente pour que l'effet d'annonce soit le plus fort possible, sait ensuite disparaître derrière une qualité nouvelle donnée à l'espace pour la constitution d'un lieu temporaire, mais peut-être aussi d'un nouveau paysage parisien.

C'est l'image, et une image de type architectural (plan et élévation en particulier), qui devient l'outil privilégié de l'artiste pour établir le premier lien entre son projet, le lieu où il veut l'installer et un « public », qu'il soit uniquement son commanditaire ou déjà le public dans son entier.

7.3.3 L'IMAGE DE LA FORME

Le travail de l'artiste sur la forme peut prendre d'autres voies que celles traditionnelles de la picturalité, c'est le cas de nombreux artistes contemporains, mais leur relation même de sujet à leurs travaux peut devenir le support d'une activité artistique qui alors se rapproche étrangement d'un thème classique de la peinture.

Le travail de James Turrell sur le site du *Roden Crater* est, comme les phases de préparation de Christo, largement diffusé bien avant que sa réalisation ne soit achevée. L'artiste tente là encore de maîtriser l'image de son projet par des effets de composition qui ne sont pas sans rappeler la tradition picturale. (Fig. 7.8) Mais les effets de composition ne sont pas destinés à montrer le seul projet. C'est également l'image de l'artiste dans la société qui est en jeu et, à la fin de l'article de la revue *Ligéïa* déjà cité, on trouve une photo de James Turrell presque composée comme une peinture classique, comme un autoportrait officiel. (Fig. 7.9) L'artiste y est présenté assis derrière sa table de travail, de face, fixant ses notes, le crayon et la règle à la main, entouré de ses « outils », l'attention fixée sur l'objet de sa recherche. On trouve assemblés en un désordre savant, des photos aériennes du *Roden Crater* se chevauchant, prêtes pour une observation stéréoscopique, des cartes sur lesquelles on reporte des mesures, un appareil dont on ne peut pas imaginer la fonction si on ne le connaît pas mais qui pourrait aussi bien être un microscope ou une lunette de relevé topographique ou encore un appareil servant à des mesures astronomiques. Le fond de la scène est constitué par un mur nu sur lequel manque une carte – mais nous avons les photos sur la table –, pour être au plus près d'une composition classique comme chez Vermeer ou un certain Matteo Bolognini dont Stephen Bann montre une reproduction¹¹. La fonction de la carte dans la peinture est bien de montrer la position dans le monde des personnages représentés, mais aussi de fournir un indice de réalité suffisant pour que la présence en ces lieux soit attestée par l'image.

Il y a là une figure métonymique que R. Barthes avait identifié à propos des planches de l'Encyclopédie qui montrent le trajet de la matière brute jusqu'à l'objet fini, mais qui prend une intensité maximale avec la planche qui décrit le travail du fourbisseur.¹² Dans cette représentation

¹¹ Stephen Bann, *La carte, indice du réel : Land art et authenticité du voyage*. in *Le Jardin, art et lieu de mémoire*, Op. Cit. p. 445 à 459.

¹² Roland Barthes, *Les planches de l'encyclopédie*, reproduction partielle d'un texte de 1964 paru chez les Libraires Associés, « *l'Univers de l'Encyclopédie* », in le catalogue de l'exposition : *Roland Barthes, le texte et l'image*. Paris, Paris Musées, 1986. p. 39 à 47.

particulièrement la métonymie est complète. Le travail de l'artisan est montré dans ses différentes phases. Il est résumé par les moyens qu'il se donne pour l'effectuer, et le résultat est illustré dans un petit cadre de la planche, opportunément fourni à droite de l'image par une porte ouverte de la boutique, par la représentation d'un duel, comme une vignette isolée du reste, hors d'échelle, « improbable » mais « logique » hors de l'espace et du temps de la description, mais présent au même moment que l'on fabrique l'épée qui est en train de servir au duel dans une invraisemblable compression du temps ordinaire. (Fig. 7.10 a et b) Il y a là une manifestation extrême de la compression du temps que nous avons vue au chapitre précédent chez le dessinateur F'Murr, comme un antonyme formel – une fois les images sont simultanées et convergentes, une fois elles sont successives et contraires.

Dans le cas de James Turrell, La composition de la photo n'est pas accidentelle. Les moyens qu'il se donne pour son travail sont assemblés dans l'image et produisent le résultat qui est là sur la table, absent dans sa présence physique, relégué dans un ailleurs impossible ou au moins infréquentable temporairement, seulement représenté : *Le Roden Crater*. L'artiste se pare des attributs du scientifique. Aucun moyen pour celui qui ne connaît pas James Turrell ou qui découvrirait cette photo hors contexte de comprendre ce que fait réellement le personnage représenté. Cette rupture avec l'image traditionnelle de l'artiste pose une question sur son travail et sur les relations de son travail à la société à laquelle il offre sa vision du monde. L'artiste n'est plus celui qui réussit cette entreprise de décryptage de la nature avec des moyens qui relève de l'imagination et d'un monde poétique qui lui permet de s'affranchir du réel pour montrer une autre face de l'univers dans lequel nous vivons, il devient un homme orchestre qui doit mettre au service d'une idée du monde des moyens qui le dépassent, et qui dépassent même parfois la durée de sa vie. Il devient un homme de la science et / ou de la technique, qui doit s'inclure dans des réseaux de décision et de construction qui sont hors de son domaine. Mais ce faisant, il perd son autonomie et devient un homme de pouvoir qui doit se mettre dans des réseaux qui sont hors du champ de son travail. Est-ce pour cette raison que la composition de l'œuvre devient si importante et que l'artiste doit impérativement dire avec le plus de force possible sa présence, comme si son travail seul ne pouvait plus suffire ? Une étude fine des relations du commanditaire à l'artiste à travers le temps d'une civilisation, ou à travers différentes civilisations au même moment de l'histoire, montrerait sans doute que l'autonomie complète de l'artiste n'est réelle que très rarement. Mais si, au moment classique de la peinture par exemple, l'artiste est tenu dans une commande précise qui décrit le thème, la taille, donne

des indications de composition même, de la toile qu'il doit exécuter, son réel travail d'artiste n'est pas entravé par ces contraintes quand il est capable de les dépasser pour dire toute l'ambition de son art et l'exprimer dans une forme qui trouble plus ou moins le mécène ; apparence qu'il doit néanmoins rendre acceptable quand il a pris l'option de rompre avec des formes traditionnelles de son art.

Dans tous les exemples, c'est bien l'image de la forme artistique produite qui est montrée, et c'est bien elle qui tient fermement la forme dans une apparence communicable.

7.3.4 LA COMPOSITION DU JARDIN

Le jardin, mais plus largement l'espace public ou encore le paysage, sont-ils dans la même situation face au problème de la composition, de l'invention de la forme et du rapport du plan à l'espace puis de celui-ci à l'usage ?

On retrouve aussi dans le jardin la géométrie cachée de la peinture et les problèmes de composition y abondent également puisque le géométral et le plan en particulier sont les outils privilégiés du travail pour que l'échange soit possible avec les entrepreneurs qui vont réaliser le travail de transformation de l'espace. Mais, dans le même temps, il est clair que cette forme du plan ne peut être qu'un outil et pas une représentation de l'espace qui donne accès aux intentions proprement spatiales du concepteur. Le plan, lorsqu'il est disponible pour le visiteur, donne à celui-ci une idée plus ou moins explicite des intentions de l'auteur sur l'espace du jardin, ses relations avec ce qui l'entoure, la manière de prendre en compte des éléments existants et de se les approprier, les directions spatiales majeures que le concepteur a voulu mettre en évidence, etc. Si cette géométrie domine l'espace et ce que je peux en interpréter lorsque je le visite, beaucoup d'autres dimensions du jardin vont disparaître sous cette hégémonie de la forme.

Le cas est flagrant avec le parc de La Villette dans lequel, depuis son ouverture, le jeu des présences relatives des objets ne fait qu'augmenter la confusion pour faire disparaître une des grandes qualités du site initial : l'espace ouvert du pied de la butte de Belleville ; et même du projet puisqu'une opposition entre une densité d'équipement et de vastes prairies était prévue. Mais le plein, l'encombrement, la saturation pittoresque que j'évoquai plus haut, gagnent ; ce n'est pas la nature qui a horreur du vide, mais l'homme qui ne le supporte pas et s'évertue à remplir les espaces qu'il

compose. D'abord les Folies, rouges pour être sûr que l'on ne pourra pas y échapper, puis des jardins, des équipements, des jeux, du mobilier « urbain », des œuvres sculpturales : tous ces objets plus gros et présents les uns que les autres dans une concurrence effrénée à l'existence, à la présence qui annule la présence de l'autre. Le bornage de géomètre que B. Tschumi a imposé à ce territoire ne pouvait qu'aboutir à ce résultat. Les folies, trop grosses et surtout trop rapprochées les unes des autres, posées sur une trame hors d'échelle pour le lieu – mais il fallait répondre au programme – devaient être absorbées par d'autres éléments pour ne pas imposer leur ordre brutal de carroyage abstrait. Le présupposé abstrait choisi par B. Tschumi pour sa composition était destiné à construire une image pour faire illusion d'espaces et de dimensions, les trames de points lignes et plans qui s'opposaient ou se complétaient en proposant une variété potentielle d'expériences possibles dans l'espace, n'ont conduit qu'à une juxtaposition d'objets qui tentent de lutter contre le coup de force inaugural de la trame des points.

Sur les documents du concours, la trame des folies se diffusaient dans la banlieue, au-delà du boulevard périphérique. L'architecte nous indique que :

[...] la trame des Folies est autoréférentielle, c'est-à-dire qu'elle est initialement indépendante du Parc, du Programme et du Site. C'est seulement lorsque la trame est utilisée, ou plus exactement mise en place, qu'elle prend une réalité qui la distingue d'un simple système géométrique. ¹³

On ne saurait mieux faire dans le genre Lapalissade : c'est lorsque le dessin, décidé en dehors de toute contextualisation, que j'impose comme système de référence pour la constitution de l'espace prend corps en des éléments réels, que le système prend une réalité différente de celle du dessin. Renonçant explicitement au parc inclus dans la ville en faisant référence à F. L. Olmsted qui représente l'archétype du paysagiste du XIX^e siècle, et refusant l'idée que la ville s'arrête aux limites dessinées et matérialisées car : « *dans le parc, la ville n'est pas censée exister* » (Dito p. 92, B. Tschumi citant Olmsted), Bernard Tschumi veut faire le parc-ville et impose donc d'une part, l'ordre urbain réel à un territoire-jardin et d'autre part, en retour et comme dans un syllogisme formel, l'ordre du parc à la ville qui l'environne. C'est dire que l'urbain contemporain génère le parc et lui confère toutes ses qualités propres au détriment de celles du jardin sous

¹³ Le parc des Folies in *l'Architecture d'Aujourd'hui*, N° 227, juin 1983. p. 92.

prétexte que l'on doit constituer le parc du XXI^e siècle dans le « *dépassement de la polarité civilisation-nature* », et que ces caractéristiques sont utilisées à nouveau pour entrer de force dans un territoire extérieur à la ville et au parc : la banlieue.

C'est faire comme si la ville, le parc et les communes de banlieue qui jouxtent le périphérique étaient homogènes ou devaient tendre vers l'homogénéité, comme si le modèle urbain n'avait qu'une forme possible et qu'aucune rupture ne pouvait venir corrompre sa pureté cristalline. C'est, par ailleurs, mais il faut le noter, l'expression d'une incompréhension fondamentale de l'histoire de la constitution de la banlieue par rapport à la ville, et sans doute d'un mépris assez marqué pour ces lieux qui ne sont pourtant pas, à l'évidence, des non-lieux. C'est une nouvelle forme de la table rase que l'on tente d'instituer, mais sournoise cette fois puisqu'elle ne s'exprime pas comme un slogan idéologique. Parce que l'on a pas vu qu'entre les différents territoires le maintien des contrastes à un niveau suffisant et leur mise en évidence plastique étaient contradictoires avec le concept de trames superposées mais néanmoins homogènes, qui, fondamentalement, par leur mode d'élaboration même, ne pouvaient pas trouver de limite, que l'on a pu produire ce type de plan au moment du concours. Utopie une fois de plus constatée que le dessin du projet qui, en dehors de son territoire, impose sa forme mais perd son sens puisque celui-ci était porté par elle seule. Circularité et tautologie de la forme utopique. La trame des folies, qui est la base même de la conception du parc, mais surtout son débordement dans la banlieue peuvent maintenant être interprétés comme une tentative de mise à l'échelle du dispositif qui ne pouvait pas se contenter du territoire du parc seul. Mais, impossible en dehors de la virtualité du dessin puisque perdant son sens d'agent régulateur de la géométrie dans la ville, le parc et la banlieue réunis, le dispositif devait-il trouver un début de réalisation ou rester une image régulatrice qui aurait pu donner lieu à d'autres formes ?

C'est dans le rapport des espaces les uns avec les autres que B. Tschumi s'est fourvoyé, et l'analogie qu'il fait du parc avec un bâtiment ne pouvait que le conduire à gérer une répartition de fonctions et de circulations sur le territoire. Arguant de la densité du programme qui impose de nombreux équipements, l'architecte expose ainsi sa vision de la conception du parc.

Le Parc peut être ainsi considéré comme un des plus grands bâtiments jamais construits, un édifice discontinu, mais possédant une

structure unique, se superposant dans certaines de ses parties avec la ville et sa banlieue. (AA N° 227, p. 92).

La puissance de l'effet d'image produit par les trames superposées est devenue le piège formel du parc dans lequel le rêve d'ordre militaire qu'elles devaient imposer se dissout petit à petit. La superposition des compositions planimétriques peut théoriquement tout accepter, mais à chaque fois que l'on ajoute, c'est aussi la cohorte des contraintes qui suit. Clôtures, bornes, bordures, garde-corps, mâts d'éclairage, etc., chaque ajout d'objet retranche un peu d'espace et donc de liberté du visiteur.

Si le jardin est ce monde miniaturisé qui se recompose à chaque fois qu'il est parcouru, si le paysage est ce monde représenté qui vibre dans son cadre à l'approche du spectateur, et si, en même temps, l'œuvre d'art est cet objet rendu autonome par la seule volonté de l'artiste ; quels rapports du point de vue de la composition s'installent entre la sculpture contemporaine et le jardin ou le paysage ?

Comment la contradiction entre l'œuvre fermée dans sa totalité et le libre parcours nécessaire à l'art du paysage peut-elle se résoudre au regard de la forme que prend l'œuvre pour se donner au spectateur ? Quel rôle joue la composition dans ce rapport, et quelle anticipation de l'usage des lieux est nécessaire à l'artiste pour ne pas fermer l'œuvre dans un cadre trop rigide, qu'il soit physique, concret, ou métaphorique : de l'ordre de la signification ?

Si le parcours est imposé par l'artiste, ce qui peut se concevoir lorsque l'ambition est initiatique puisqu'un ordre doit être respecté pour que le rite s'accomplisse, le jardin n'est plus « *ce pays d'illusion et cette terre d'expérience* » souhaitée par les concepteurs de la fin du XVIII^e siècle français, il devient un espace du pouvoir comme le sont d'autres espaces, dont le contrôle est tel qu'ils empêchent tout usage hors norme. L'église et le tribunal bien sûr, mais aussi plus quotidiennement le bureau et plus encore la route qui devient l'espace le plus rigide qui soit au nom de la sécurité.¹⁴

14 Sur les usages, formes et rites liés à la route voir :

1) Julio Cortazar et Carol Dunlop, *Les autonaves de la cosmoroute, ou un voyage intemporel* Paris Marseille, Paris, Gallimard, 1983.

2) Les cahiers de médiologie N° 2, *Qu'est-ce qu'une route ?*, Paris, Gallimard, 1996.

On peut également noter que, paradoxalement, c'est dans l'espace routier le plus fermé et contraint : l'autoroute, que se développent des pratiques plus libres, et notamment sur les aires de repos et de services. Les travaux de Bernard Lassus, comme praticien et transformateur de l'espace

Les avenues rectilignes s'opposent aux venelles, la place au jardin, l'omniprésente lumière de la rationalité – la lisibilité – contredit sans cesse la pénombre, occulte les passages qui modifient le sentiment de vide offert par l'espace. Cherchons un type d'espace qui ne soit pas contraint par le rite, le code ou la bienséance, la règle, il n'y en a que très peu, de moins en moins, et le jardin pourrait être un des derniers.

7.3.4.1 Le libre parcours, le plan et la composition.

Ici, ce sont les relations du plan à la possibilité du libre parcours qui seront explorées. D'abord à partir de l'idée de potentiels du monde, comme une figure générale du libre parcours, puis à partir de jardins historiques pour finir par des réalisations contemporaines.

7.3.4.1.1 Les potentiels du monde.

Si le parcours n'est pas imposé, mais se décompose en une série d'univers possibles qui se constituent indépendamment les uns des autres au gré des fréquentations, le jardin est bien alors cet espace ambivalent qui propose un sens en conservant la possibilité de tous les autres. Le libre parcours serait alors la condition d'existence du palimpseste, déjà cité, que décrit Michel Conan ¹⁵ non seulement comme la coexistence physique de moments différents, inscrits concrètement, incarnés par l'aménagement sur les lieux, mais aussi par les différentes volontés et intentions qui s'expriment à propos d'un même territoire. C'est dire que les nombreuses lectures / écritures qui coexistent simultanément à propos d'un lieu ne composent, à elles toutes, un ensemble reconnaissable comme paysage que par un accord flou qui se dégage à propos des lieux concernés. Flou à cause de la liberté d'interprétation qui est laissée à chaque visiteur, commentateur, etc. ; et qui donne au bout du compte, une réalité mobile, toujours réinterprétable, comme le palimpseste laisse des zones difficiles à lire et qu'il faudra éventuellement réinventer. Mais l'accord est néanmoins nécessaire pour qu'une communauté minimale puisse se faire autour de ce qui est en jeu dans tel ou tel espace ou paysage. L'unité visuelle panoramique de l'aménagement de l'espace, qui est la norme depuis la Renaissance au moins avec l'usage de la perspective qui impose le point

concret, mais aussi les réflexions du groupe d'experts dont il a fait partie, et qui a été consulté régulièrement par la Direction des Routes du Ministère de l'Équipement sur des problèmes d'aménagement, modifient notre regard sur ces espaces qui, peut être un jour seront moins fonctionnels et fermés qu'aujourd'hui. Ce groupe a fait paraître un volume de réflexions sous le titre : *Autoroutes et Paysages*, Paris, les éditions du demi-cercle. 1994.

¹⁵ Michel Conan, *Éloge du palimpseste*, in *Hypothèse pour ...*, Op. Cit. p. 46 sqq.

de vue et désigne le pouvoir, interfère avec l'interprétation des différents individus ou groupes sociaux. Cette incessante interprétation crée un antagonisme entre unité visuelle et fragmentation qui induit la question du passage du « schème du panorama à celui du palimpseste » pour la construction de nouveaux paysages. (Conan p. 57 et sq.)

Cette modification du regard sur l'espace recompose potentiellement, en chaque occasion, en chaque lieu, la forme perçue de l'espace. L'espace offre maintenant toutes les formes qui le composent dans une diversité des possibilités de l'appréhension, mais aussi dans l'unité, simultanément. Cette idée du simultané a déjà été vue plus haut pour définir le paysage dans ses relations entre différentes échelles. Ici, elle permet de décrire ce que sont les potentiels du monde : entre unité et fragment.

Le panorama et le palimpseste s'opposent-ils réellement ?

Si l'on en reste à la perception de l'espace, oui certainement puisque l'un n'est qu'une position fixe qui donne à contempler depuis un seul point de vue, tandis que l'autre induit le temps, donc l'existence de ma conscience qui borne et ponctue le temps ordinaire. Le palimpseste impose également la présence d'un « Je » libre, qui recompose les éléments, trie dans ses mémoires en même temps qu'il perçoit, et donc aussi l'existence probable d'un « autre ». Dans cette vision plus dynamique, mais surtout aux horizons plus larges que la simple mise en scène qui repousse le sujet dans un monde séparé de celui des choses, comme s'il n'en était que le contemplateur depuis un extérieur dont on ne sait pas bien où et quand il pourrait se situer, le point de vue est mobile, plusieurs d'entre eux peuvent se superposer, être dans le même temps. L'échange avec cet autre qui peut être mon double peut enfin se faire. « *Montrer tous les temps et tous les lieux* » de Carmontelle prend un sens plus riche que la simple juxtaposition dans le jardin. Chaque instant devient potentiellement la totalité du monde.

Et potentiel n'est pas virtuel. Le virtuel me rejette à l'extérieur du monde pour que je le subisse, et c'est par l'infinité qu'il suggère et son immatérialité que je peux croire que tout est possible en n'importe quel lieu et n'importe quel moment. La mémoire virtuelle de l'ordinateur est une mémoire temporaire qui utilise potentiellement toute la capacité du disque dur. C'est-à-dire qu'elle produit un paradoxe tel que tout le disque peut servir à manipuler de l'information fonctionnelle mais que la machine ne pourrait dans ce cas en garder aucun souvenir puisque l'espace de stockage n'est plus disponible. Elle permet des interventions sur des espaces de mémoire qui n'existent pas et qui disparaissent dans la gestion de l'information par la machine qui la transfère dans la mémoire vive ou la

mémoire de masse. Il existe toujours cette fragilité du virtuel. Il y a une condition matérielle du potentiel, une articulation à une échelle ordinaire du quotidien, et que la virtualité ignore.

Les images virtuelles, ou les mondes virtuels des jeux ou simulations s'imposent à moi comme un ensemble préfabriqué sur lequel mon action est limitée, par la définition même de l'outil qui est « programmé » ; par la capacité qu'a eue le programmeur d'anticiper la manière dont je vais vouloir utiliser le programme. Ce monde m'est imposé et ma liberté d'interprétation est réduite à ce qu'un autre a bien voulu me laisser. C'est le cas général de nos lieux réels, mais là, par dessus tout, la fonction est unique, le détournement, voire la transgression, ne sont possibles que si je peux entrer dans le niveau de programmation ; ce qui bien sûr est anti commercial et n'est réservé qu'à une nouvelle élite. Dans le réel, ou ce qui sert de support à nos projections poétiques, les potentialités du lieu sont ouvertes, offertes à qui veut bien les prendre.

L'interactivité de l'outil informatique est-il le degré zéro de la liberté ? ¹⁶ Le surgissement des ouvriers, avec sceau et escabeau, dans la galerie du musée des Offices à Florence, en août 1990, la rupture de l'harmonie convenue d'un tel lieu qui se doit d'être entièrement consacré à la recherche de la connaissance ou du plaisir esthétique, dans l'ambiance tiède et feutrée d'un monde de demi-silences et de chuchotements, est-il possible dans un monde virtuel ? (Fig. 7.11 a, b et c) Le contraste qu'ils ont introduit subitement dans l'espace de la galerie avec le socle du premier plan et l'ensemble des œuvres exposées, c'est à dire le contraste entre quotidien et lieu muséographique, mais aussi le contraste entre leur attitude indifférente au lieu – affairée pour l'un, plus lasse pour l'autre, tendue en tout cas vers un but extérieur à l'endroit où ils sont – et celle pleine d'avidité de connaissance de la touriste du premier plan, ou la nonchalance de l'homme élégant situé sur la droite ; leur présence incongrue pour l'ordre ordinaire du monde muséal, au milieu de ces corps réels et représentés, et repérée grâce à l'inattention aux œuvres que mon mal de dos avait provoqué, n'était possible que parce que, réellement, dans une salle proche, il fallait colmater une fuite ou changer une ampoule défailante. Ce

¹⁶ La question du logiciel libre et participatif pourrait être abordée ici en ce que ces nouveaux outils sont peut-être une manière différente d'interagir avec la machine. Mais sans doute peu d'utilisateurs sont encore capables de rentrer dans le code pour y apporter des modifications qui deviendront des améliorations pour une communauté à laquelle ils appartiennent donc sans pour autant, pour la plupart, y être actifs.

qui, bien entendu, ne peut jamais arriver dans le monde virtuel. Le virtuel est homogène et reproductible.

Le potentiel est d'une autre nature, il est là, inexprimé mais prêt à surgir si je le veux. C'est ma liberté qui le compose en un ensemble en répondant à un contexte local et momentané. C'est mon choix de regard sur le monde qui le révèle, mais il est prêt à se transformer ou à se recomposer si je le désire ou si quelqu'un d'autre intervient dans la sphère étroite qui m'entoure et influence le milieu dans lequel je me trouve pour le modifier et changer ma perception du monde. Le potentiel est hétérogène et unique.

Composition et parcours seraient donc liés autrement que par le dessin ? Mais de quelle nature est ce lien qui les unit ? Est-il un lien positif qui permet au plan d'exprimer le parcours potentiel que le visiteur pourra inventer, ou un lien négatif qui contraint le parcours dans le monde virtuel et programmé du plan ?

7.3.4.1.2 Le plan et la composition.

Au chapitre III j'ai déjà évoqué le plan du jardin, à partir de deux seuls exemples, comme un objet surajouté qui tendait à minimiser, voire détruire, la suspension du discours qui a lieu entre les images du jardin. Ce hors-champ de l'expérience qu'est le plan est l'objet intermédiaire qui oblige à la prévision, au projet, donc à la composition. Jean-Pierre Le Dantec, décrit une modification du processus architectural qui a lieu vers la fin du XIII^e siècle. Le maître-maçon commence alors de changer de statut, il n'est plus celui qui montre par l'exemple de son travail comment l'on doit prévoir et construire, il devient celui qui ne travaille plus que par la parole.

[celui] qui ne fait qu'ordonner la construction par sa parole, et qui rarement, et même jamais, ne met la main à la tâche [...] ¹⁷

Mais c'est à Florence que cette nouvelle position trouvera la forme que l'on connaît encore aujourd'hui. L'espace de l'architecte deviendra alors un monde de la représentation au détriment du monde sensible.

Toute chose qui opère par art ou intelligence a d'abord en elle la forme de ce qu'elle veut produire, comme un architecte a dans son esprit la forme de l'édifice qu'il veut fabriquer, et d'après ce modèle produit et compose son œuvre. [...] si un praticien élève une maison, ils [les platoniciens] diront qu'il y a deux maisons, l'intelligible qu'il a

¹⁷ Jean-Pierre Le Dantec, *Dédale le héros*, Paris, Balland, 1992. p. 89.

dans l'esprit, la sensible qu'il compose de marbre, de pierre, etc., en déployant autant que possible dans cette matière la forme qu'il a conçue. (Le Dantec p. 92 et 93).

Le papier sera le « *lieu par excellence du travail théorique, mais lieu aussi à deux dimensions.* » (p. 93).

La composition va devenir le passage obligé pour l'architecture, mais aussi le jardin. La composition, qui existait auparavant dans des formes moins rigides, va pouvoir se fermer au fur et à mesure que les outils de projection, d'anticipation sur la construction, vont se faire plus précis, mais surtout plus normalisés ; que la communication entre concepteur et réalisateur va se distendre et la césure à l'intérieur du travail de conception se formaliser, au point que l'on sait aujourd'hui construire des ouvrages dans une parfaite dissociation des tâches qui autorise la séparation presque complète entre la conception et la réalisation. Tout est dans le « presque » puisque l'anticipation ne saurait être une science exacte, ni le concepteur une pure mécanique qui envisage toutes les conséquences de toutes les formalisations de toutes les parties de la construction sur l'ensemble, et que le passage insensible de la conception à la réalisation par ajustements successifs, y compris pendant les travaux, ne peut qu'être perturbé dans sa belle harmonie d'image. Mais le « presque » a un autre versant, et la composition tend vers une sorte de perfection et se trouve de plus en plus incluse dans un système qui la contient toute entière, et qui ferme petit à petit toute potentialité de transformation de l'espace au moment de la conception comme au moment de la réalisation. La composition déterminera la forme, ce qui nous semble assez ordinaire depuis le basculement décrit par J.P. Le Dantec – il nous faut bien convenir que nous sommes de cette culture et que nous ne pouvons y échapper que très partiellement et au prix de grands efforts d'« abêtissement » volontaire, et temporaire souhaitons-le – au moment par exemple de l'expérience de la peinture, au moment de l'acte de la saisie du monde.

Mais au-delà de la forme non vécue de l'espace, qui s'exprimera le mieux par le plan, pour le jardin, c'est la forme de la promenade qui est induite. La spontanéité du parcours dans le jardin qui devrait pouvoir être possible, est le plus souvent déterminée par la connaissance du plan. Sous le fallacieux prétexte que l'on doit se repérer, dans la géographie et pas dans le jardin ou le paysage, la visite est souvent commencée par la distribution du plan, ou la mise en évidence du plan du jardin dès son entrée. J'ai déjà évoqué le plan du jardin de bambous de La Villette qui assigne une position à chaque espèce végétale dans la volonté de classer

la nature et par là même la rendre inatteignable en tant que telle, mais on pourrait en dire, maintenant, qu'il sert également la volonté démiurgique du concepteur qui doit montrer, dès l'abord, sa maîtrise de l'espace miniaturisé du jardin, donc du monde.

7.3.4.1.3 Versailles et Vaux-le-Vicomte, le cadre et le labyrinthe.

Allen S Weiss nous propose une hypothèse intéressante à propos de Versailles.

[...] Le Nôtre avait toujours su que la vérité de ses jardins reposait sur l'apparence, alors que Louis XIV était persuadé que leur apparence était fondée sur la vérité. Le Nôtre n'ignorait pas que Versailles était, en un sens, la grandiloquente trahison de Vaux ; tandis que Louis XIV avait créé Versailles comme le dépassement indiscutable de Vaux, comme un triomphe définitif dans l'art des jardins, et comme la mise en scène de son pouvoir absolu, un pouvoir obtenu par la chute de Fouquet.¹⁸

Cette proposition vient au terme d'un chapitre dans lequel l'auteur montre la double adéquation du jardin de Vaux à la mobilité du corps et à l'exposition de points de vue différents sur l'espace, dans l'unique but de faire expérimenter les lois géométriques sur un mode méditatif. L'auteur infère du gigantisme de Versailles, mais surtout du fait que le roi fut mis dans l'obligation de rédiger un guide pour que la visite soit possible, que l'ensemble est informe et qu'il rompt avec la rationalité formelle de Vaux. À la clarté de la composition de Vaux et à son adaptation à la vision humaine (en terme d'échelle des distances et subséquemment de la précision de ce qui peut être vu de tel ou tel moment de la visite), il oppose le labyrinthe de celle de Versailles et l'impossibilité de saisir l'ensemble dans une vision unique. Mais cette vision unique – il faut faire abstraction de l'espace caché du canal transversal qui, s'il est important dans l'ordre tactile pourrait ne pas exister pour l'ordre visuel – qui montre Vaux depuis le château ou depuis le point opposé, but du parcours (?), n'impose-t-elle pas l'arrêt et le cadre comme les stations qu'impose Louis XIV à Versailles et qui sont décrites par A. S. Weiss comme une compensation du manque de cohérence de l'ensemble par la contemplation obligée ?

Peut-on faire là l'hypothèse d'une dimension de complémentarité qui existerait entre des moments de parcours qui impliquent le corps dans l'expérience présente et des moments d'arrêt qui réorientent le parcours en

¹⁸ Allen S. Weiss, *Miroirs de l'infini ...*, Op. cit. p. 65.

mettant l'accent sur une particularité d'un lieu donné : évocation, allégorie, situation spatiale, etc. Les instructions de Louis XIV pour « *faire une pause et considérer* » ne sont pas d'ailleurs des arrêts à proprement parler. Ce sont plutôt des états différents du mouvement. Tourner autour d'Encelade n'est pas un arrêt, porter le regard sur telle ou telle particularité d'une fontaine du Labyrinthe n'est pas non plus de l'ordre du cadre qui découpe et compose puisque chaque étape n'est pas dissociable des autres même si une part d'autonomie demeure dans le discours de chaque fable porté par chaque fontaine. Les bassins des quatre saisons (Flore, Cérés, Bacchus et Saturne) sont visibles deux à deux, dans un jeu de réciprocité qui les met chacun à son tour dans la situation d'être le centre d'intérêt majeur du moment, jeu qui leur permet de passer du statut d'objet de fond de décor ou de point d'appel à celui de premier plan avant de redevenir paysage lointain. Si certains lieux imposent l'arrêt, c'est pour mieux montrer la diversité des parcours possibles, anticiper le mouvement qui va suivre, et / ou retourner la position du visiteur en un large panoramique sur celui qui vient de s'effectuer. Ainsi, « *le Point de vue* » est ce lieu singulier où Louis XIV demande que les quatre bassins des quatre saisons soient vus simultanément, ou plutôt dans un mouvement panoramique, anticipant sur la suite de la visite et faisant une rétrospective sur le parcours passé en faisant découvrir au visiteur le château d'un point de vue inédit : au loin, en contre-plongée. De même, le commencement de la visite décrite par le roi montre au visiteur un aperçu de tout ce qu'il y a à saisir du monde dans ce jardin au cours de la première séquence, mais sur un mode elliptique qui fait la part belle à une sorte d'introduction qui désigne ce qu'il faut comprendre des intentions du roi, comme dans certaines musiques où, après l'exposé du thème, des développements ou des improvisations peuvent cheminer dans le labyrinthe des possibilités offertes par la structure de base ou la grille des accords.

En sortant du chasteau par le vestibule de la Cour de Marbre, on ira sur la terrasse : il faut s'arrester sur le haut des degrez pour considérer la situation des parterres des pièces d'eau et les fontaines des Cabinets. Il faut ensuite aller droit sur le haut de Latonne et faire une pause pour considérer Latonne, les lésars, les rampes, les statües, l'allée royale, l'Apollon, le canal, et puis se tourner pour voir le parterre et le château. ¹⁹

Au sortir de la Galerie des Glaces, un arrêt est demandé, cela ne se produira que lorsque le visiteur croise l'axe principal du jardin sur lequel il

¹⁹ Louis XIV, *Manières...*, Op. Cit. p. 19 et 20.

ne chemine jamais. Ce premier arrêt distingue définitivement l'intérieur et l'extérieur. Aller droit sur Latonne, considérer les fontaines, la perspective, les rampes, la statuaire, le tapis vert, Apollon : tout ce qui est dans mon champ de vision et dans ma sphère expérimentable, est inclus dans la même phrase que l'action de se retourner pour voir le parterre d'eau et le château. Il n'y a là, d'un point de vue syntaxique – et la syntaxe n'est ici que l'outil qui permet au roi la transcription de son intention sur l'espace du jardin au point où il est le plus démonstratif pour que l'ensemble formé par le jardin, le texte et le visiteur devienne le porteur du sens – qu'un seul et même mouvement qui dépasse le panorama pour inclure le temps. D'abord le temps mesurable du sujet, le temps de la visite et le retour sur l'événement du passage du château au jardin puisqu'il faut aller jusqu'au haut de Latonne pour voir l'ensemble du jardin sur l'axe classique avant de se retourner pour contempler le centre (l'origine ?) de ce monde. C'est peut-être à ce moment là que le jardin a inventé le champ / contrechamp que le cinéma moderne utilisera pour mettre en parallèle deux points de vue différents ou rompre la linéarité d'une progression dans l'action, ou encore, comme c'est le cas ici, pour expliciter le point de vue de celui qui tient le discours et faire une constante référence à un point fixe : le centre de la composition qui diffuse dans le jardin mais aussi la ville de Versailles. À partir de ce moment d'expérience, le temps du passage de la réalité à un monde transformé par l'art est possible, mais ce temps particulier ne peut prendre son sens que dans le temps total enchevêtré dans l'épaisseur culturelle de la société de la deuxième moitié du XVII^e siècle, au croisement des deux axes de composition du jardin qui passent par le parterre d'eau. La nudité de ce nœud d'espace réel et de temps mythique, je l'ai déjà évoqué plus haut en m'appuyant sur l'interprétation de V. Beurtheret, accrédite l'idée d'un axe vertical, de ciel réel à ciel représenté dans le reflet des bassins, qui introduit le thème lumineux du roi dans des dimensions qui échappent à la planimétrie, mais surtout à l'espace et au temps du monde.²⁰

Mais, aujourd'hui que ces jardins ne portent plus les enjeux de la représentation du pouvoir (ou d'une tout autre manière ceux liés à une attitude de conservation et de mise en valeur du patrimoine), la perfection de la clôture formelle de Vaux ne présente-t-elle pas l'inconvénient de ne plus offrir qu'une série de tableaux, tandis que Versailles permet encore l'errance et le vague de la visite sans but ? Autrement dit, Versailles aurait-il gardé un peu d'actualité tandis que Vaux serait réellement devenu un

²⁰ La fin de ce chapitre sera plus particulièrement consacrée au thème de la composition du temps dans le jardin.

musée ? Le gigantisme du labyrinthe versaillais imposerait le changement, la variation des cadres et des points de vue qui organisent le monde dans le mouvement, tandis que Vaux désignerait avant toute chose le cadre qui enserme la composition.

Louis Marin note bien, à travers une extension théorique au livre de S. Alpers sur la peinture hollandaise du XVII^e siècle, *The art of describing, Dutch art in the seventeenth century*, la différence entre le cadre et la surface comme signe du déplacement du visiteur.

[...] le mouvement de rapprochement (celui du corps en « promenade » aussi bien que celui du microscope), a pour effet d'effacer toutes les données constructrices de la représentation « albertienne » : le point de vue fixe, le cadrage du spectacle par une rigoureuse et immobile limite, l'exacte détermination de l'œil au plan transparent de la représentation. Par le regard, le monde est façonné en un « artefact nature » avant même d'être peint sur la toile en lignes et en couleurs. Dans le geste de s'immobiliser pour la contemplation en un point de vue, dans celui d'enclorre la distraction du regard dans le cadre de la fenêtre de vision, dans ce secret calcul d'un optimum de vision s'articule le programme d'une volonté de représentation, c'est-à-dire de maîtrise et d'appropriation de la nature. La mise en mouvement du point de vue déplace non seulement le site de vision, mais le cadrage et la distance et dès lors, l'objet même du regard, le spectacle « caché », distancié du monde à l'œil se disperse. Il se dissout dans la prolifération des singularités : apparente fécondité des choses. « Nature diversifiée et imitée », écrivait Pascal dans une énigmatique pensée. Répétition non du même, mais de la différence. ²¹

Le plan ne peut plus être l'outil pertinent pour la description de l'espace, il ne peut être qu'une transcription commode pour un moment de la réalisation du jardin ou pour un moment de la compréhension, mais parfaitement inutile pour l'expérience et le plaisir que l'on peut en retirer, et parfois néfaste pour la qualité spatiale du lieu qui disparaît sous ses assauts rationalisants lorsqu'il devient un motif répété.

7.3.4.2 Le plan du jardin comme projet ?

Il n'y a pas ici de présupposé à partir de la forme du plan, et les compositions qui se donnent au premier coup d'œil ne sont pas toutes dans le registre d'une apparente raideur des formes du plan. La triviale opposition

²¹ Louis Marin, *Éloge de l'apparence* in *De la représentation*, Paris, Seuil/Gallimard, 1994. p. 245.

d'un style français – contraint, artificiel et ennuyeux – et d'un style anglais – libre, naturel et plaisant – n'a pas cours ici.

À partir d'un exemple contemporain j'aimerais maintenant montrer comment l'utilisation du plan comme un motif du jardin produit des effets de sens qui sont à l'opposé du discours tenu par les concepteurs.

La ville de Paris a fait réaliser, dans le vingtième arrondissement, le « *Jardin naturel* » situé au pied du mur de soutènement du cimetière du Père Lachaise, sur la pente Est de la butte de Belleville. Après tout ce qui a été dit ici, l'idée de faire un « Jardin naturel » est en soi assez curieuse, et l'on voit bien d'emblée que, du point de vue que je défends, le sens des mots est perdu. S'agit-il de copier les modèles anglais du XVIII^e siècle pour actualiser le travail de compréhension (d'ordonnancement, d'arrangement et d'embellissement) du monde que la Renaissance italienne avait engagé avec, à la suite de l'antiquité (Cicéron) qui avait distingué une nature première, sauvage, et une nature deuxième (*alteram natura*), cultivée, agricole, l'invention d'une nature troisième, jardinée ; et que rétablit John Dixon Hunt dans la publication des textes de deux conférences qu'il a faites durant l'année 1996 au Collège de France ?²² L'espace proposé pour ce projet, par ses dimensions réduites et par l'absence d'horizons naturels concrets, ne le permet pas.

Il s'agit plutôt de faire pour la première fois en France une place au génie écologique qui doit pallier les défaillances théoriques de l'art des jardins de notre époque. Le programme imposait sans doute la diversité des associations phyto-sociologiques que l'on trouve aujourd'hui exposées comme autant de modèles réduits dans le jardin, mais qui n'arrivent pas à constituer un ensemble qui dépasse la simple juxtaposition.

« Construire » une prairie calcicole ne peut pas se limiter à installer les plantes caractéristiques de ce milieu sur une surface, au milieu d'un espace composé d'autres associations végétales. La miniaturisation du jardin n'est pas seulement mise en œuvre par la simple réduction de la taille des éléments qui le composent.

En fait de dessins, donnez toujours dans le grand, dans le beau, ne faites points de petits cabinets et retours, des bassinets et des allées si étroites qu'à peine deux personnes s'y peuvent promener de front : il vaut mieux n'avoir que deux ou trois pièces un peu grandes

²² John Dixon Hunt, *L'art des jardins et son histoire*, Paris Odile Jacob, 1996.

qu'une douzaine de petites qui sont de vrais colifichets. [...] Quand on dit de faire du grand dans du petit, ce n'est pas d'occuper le terrain tout entier dans un parterre, un grand rond ou une seule pièce de gazon sans ornement, mais il faut que dans un dessin peu confus il se présente toujours une pièce d'une grandeur raisonnable et dominante par rapport à l'étendue du lieu. ²³

Échelle et hiérarchie des espaces, ce sont les deux aspects du jardin que *Le traité du jardinage* met en avant, sans doute avec une volonté implicite de respect des lois harmoniques de l'époque et des conventions, mais qui néanmoins étaient des règles acceptées et que l'on pouvait faire bouger. Dans le *jardin naturel*, l'équivalence des situations écologiques représentées donne à l'ensemble l'aspect d'un projet sans choix dans lequel tout a voulu être dit, dans l'illusion de l'exhaustivité, comme si la volonté d'échapper aux lois de la composition et à une sorte de bon goût qui induit des formes copiées des maîtres impliquait l'absence de règles. Le rôle du concepteur est-il de simplement illustrer le programme ?

Dès l'entrée, le plan du jardin est montré, gravé sur une plaque de cuivre vieillie, chaque situation écologique est désignée. (Fig. 7.12 a) Cette précaution est inutile puisque la presque totalité du jardin est visible depuis le portail de la rue de la Réunion. Plus loin, sur le parcours qui capte immédiatement le visiteur tant l'allée est large et droite devant lui (Fig. 7.12 b), le plan se répète en grand format cette fois, accompagné d'illustrations mièvres et très peu représentatives malgré leurs intentions pédagogiques : le panneau est destiné aux groupes d'enfants qui vont venir étudier les milieux naturels (Fig. 7.12 c). De l'autre côté du jardin – il traverse l'îlot vers la rue de Lesseps – l'autre entrée / sortie présente à nouveau le plan sur la même plaque de cuivre qu'au début de la visite.

Quelles sont les fonctions de ce plan tant de fois répété ? Il semble bien que les paysagistes concepteurs aient senti que seule la juxtaposition des milieux présentés serait perceptible et que l'expérience de l'espace, par cette allée trop large et qui offre tout le jardin d'un seul coup d'œil ne serait pas satisfaisante. Par ailleurs des paramètres comme la pente du terrain, la forme irrégulière de la parcelle et l'occupation hétérogène des limites, rendent difficile la compréhension de l'espace du jardin. Cette peur du manque de lisibilité est sans doute une raison supplémentaire pour laquelle le plan est montré aussi souvent. Il devient le signe tangible de l'unité de cet

²³ Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville et Alexandre Leblond, *La théorie et la pratique du jardinage* (1708), cité par Jean-Pierre Le Dantec in *Jardins et Paysages*, Op. Cit. p. 130.

espace, retrouvée par l'apport du jardin. Mais justement, le plan n'est qu'un signe et paradoxalement rend obscure l'expérience que l'on pourrait faire du jardin puisqu'il montre une représentation qui donne la connaissance du tout et annule le plaisir de la découverte des parties qui sont censées être, par leur succession, le moteur de la composition qui veut montrer une diversité des milieux. Pourtant, l'étroitesse de la parcelle ne nécessitait certainement pas que l'espace fût donné d'un coup et que le plan s'exhibât autant, et ce d'autant plus qu'un *belvédère* permet de dominer l'ensemble. (Fig. 7.12 d) ²⁴

En revanche la présence du mur de soutènement qui domine le cimetière du Père Lachaise devait pouvoir donner une limite et une direction de composition pour ce jardin sans venir appuyer dessus l'attirail technico-écologique que l'on y voit maintenant et qui n'a pour effet que de faire disparaître le mur derrière une contradiction entre le mur, les « gabions » sur lesquels doivent pousser des plantes de muraille ou de rocaille et de faux contreforts clairs et massifs beaucoup trop présents (Fig. 7.12 e). Depuis l'époque de la photo, février 1997, les plantes ont effectivement poussé, mais les maçonneries sont encore très présentes et n'arrivent toujours à faire croire à un mur envahi : l'inutile juxtaposition des murs est encore visible pour longtemps (avril 2000). Dans ces conditions, le travail du paysagiste pour influencer tel ou tel choix dans les promenades possibles est inutile puisque tout est donné d'emblée, et là sans doute, ce travail s'il avait été fait aurait obligé les concepteurs à réfléchir au dimensionnement des allées en valeur absolue et les unes par rapport aux autres. Il semble que seules des exigences d'une certaine commodité de déplacement aient été prises en compte. La juxtaposition de situations écologiques différentes qui offrent des « vues sur », dans le respect de la tradition pittoresque qui s'est déplacée pour illustrer une sorte de *pittoresque écologique*, et jamais des propositions d'enchaînement d'espaces, est ici le moteur de la composition.

²⁴ Jusqu'à maintenant j'ai évité les jugements sur la forme des « objets » du jardin, mais là au moins un bref commentaire s'impose. Je suis obligé de mettre le mot *belvédère* en italique tant l'objet a peu à voir avec le mot qui le désigne. Il s'agit d'une plate forme qui se trouve sur un petit bâtiment de service, desservi par une allée qui longe le mur du cimetière du Père Lachaise qui domine le jardin. La vue, depuis cet endroit est quasi la même que n'importe où ailleurs dans le jardin. L'objet, malgré sa petite taille, est énorme dans l'espace du jardin et l'on ne voit que lui de partout. Les garde-corps de cette plate-forme sont rendus opaques par une série de pieux de bois (la concession au thème « naturel » était sans doute là aussi obligatoire sous peine d'incohérence) doublée par une résille métallique dont on ne comprend pas l'utilité. Son aspect doit vouloir établir un contraste avec le bois pour signifier l'alliance du technologique et du naturel, puisque le métal est également employé dans la constitution des gabions verticaux qui doublent le mur du cimetière et qui sont destinés à être envahis par la végétation.

Ainsi le jardin bascule une fois encore du côté de la science. Dans la présentation qui en est faite ²⁵ le titre de l'article qui présente le jardin, et qui ouvre le reportage, ne mentionne qu'une manière de gestion de l'espace formulée dans un jargon pseudo-scientifique – *nature-like management* – et un terme si générique et connoté que personne aujourd'hui ne veut le revendiquer : Espaces verts. Le texte qui suit n'est que l'expression de principes de science – par définition impropres à décrire des phénomènes qui sont du domaine de l'art et relèvent pour une grande part de la subjectivité – qui dictent les règles que le concepteur se donne pour l'élaboration d'un projet de jardin. D'un jardin à l'autre les lieux changent, les interlocuteurs ne sont pas les mêmes, les intentions et enjeux projetés sur le terrain différents, c'est à chaque fois un cas distinct qui se présente au paysagiste qui doit forger ses outils propres pour l'appréhension des problèmes posés – ou non – et la proposition de ses solutions ; que ce soit en termes plastiques, spatiaux, sociaux, techniques, etc. On comprend bien alors que les règles d'application de principes ou de méthodes une fois pour toute établies dans leur fonctionnement ne peuvent qu'être mises à mal. Pourtant ici c'est la science écologique qui domine et impose ses règles de composition.

Afin de définir celui-ci [le jardin naturel], il convient de se baser sur des approches d'écologie scientifique assez méconnues. Cette démarche permet d'éviter les clichés d'une écologie idéologique déconnectée des réalités biologique du terrain. (p. 13)

L'aporie d'un jardin naturel devient claire pour celui qui ne la trouvait pas évidente au simple énoncé. Si l'espace doit être un jardin, il doit s'inscrire dans la tradition de cet art, quitte à rompre avec certains de ses attendus, mais en restant un art sans autre choix possible ; et si l'espace est « naturel », il doit s'inscrire alors dans un schéma expérimental rigoureux qui ne sera pas perturbé par l'usage des lieux. De la science s'introduit dans le jardin, cela en fait partie, mais le jardin reste avant tout une vision du monde que la science ne peut pas prétendre régir seule.

Plus loin c'est la pédagogie qui est soumise à l'apprentissage des règles de la vie scientifique et le titre du chapitre prend alors une ambition

²⁵ Agnès Bochet, Laurent Gérard, Sylvestre Voisin, Combiner science de l'écologie et objectifs sociaux ou : le nature-like management dans les espaces verts. et Agnès Bochet, Laurent Gérard, Virginie Formigé, Un jardin naturel, Paris XX^e arrondissement, in La Feuille du Paysage, Paris, Fédération Française du Paysage, Nov. 1996. p. 13 à 17.

qu'évidemment le texte ne tient pas puisque, au moins, la partie « *Culture, art et identité* » n'est évoquée que par un lieu commun sur l'utilisation des espèces indigènes, dont l'emploi aujourd'hui est douteux puisque l'on en sait les origines. La citation est longue mais le trait est si grossier que la caricature en devient exemplaire.

Action pédagogique science et technique. Perceptions, éveil et observation. Culture, art et identité. [c'est le titre]

L'action pédagogique peut se baser sur : l'observation des milieux implantés, le suivi scientifique écologique, les effets de la gestion (génie écologique) et sur les phénomènes de dispersion-colonisation des espèces végétales et animales par rapport aux zones. Montrer l'éventail des possibilités qu'offre la gestion écologique pour créer des milieux originaux dans les espaces verts. Le recours à des milieux et espèces indigènes restaure une identité de pays et évite la standardisation des concepts paysagers – informer sur les effets biogéographiques qui expliquent l'apparition ou la disparition de certaines espèces animales ou végétales : autant d'initiation à une écologie urbaine scientifique basée sur l'observation de la faune et de la flore. (p13

Dans un autre texte, signé par les seuls paysagistes, on ne trouve pas beaucoup plus d'intentions qui ne soient portées par la science. Tout l'effort consiste à nous convaincre que le jardin respecte le site, et « *conforte son identité* », en nous expliquant longuement la diversité des milieux installés uniquement à partir de l'argument pédologique (présence d'un substrat calcaire), alors que l'introduction du texte mentionne une multitude d'usages et d'événement de cette parcelle, et qui ne seront pas utilisés par le projet. (culture de vignes, maraîchage, carrières de gypse, partie du parc du château de Charonne, construction puis démolition de villas et d'ateliers, etc.) La seule présence concrète un peu forte était celle du mur du cimetière du Père Lachaise qui constitue la limite la plus longue de la parcelle et dont on nous dit : « *La pente du coteau, amorcée dans le cimetière du Père Lachaise, est actuellement rendue imperceptible par l'importance du mur d'enceinte.* » (p. 14) De là, ce défaut de perception d'un mur qui exprime tout autant une pente par la rupture qu'une surface peut le faire par la continuité, vient sans doute l'idée qu'il fallait affaiblir la présence du mur et donc, contradictoirement, le doubler d'un autre mur qui n'en soit pas un (structure métallique épaisse emplie de cailloux), tout en en étant malgré tout un (présence des contreforts qui signent l'identité de l'objet « mur de soutènement »). Le résultat est la disparition du mur du cimetière qui pourtant avait été repéré comme élément de l'identité du site. À propos d'identité, on peut enfin noter que ce mur, qu'il fallait gommer, n'est autre

que l'arrière du Mur des Fédérés. Certes, pas exactement derrière la plaque commémorative, un peu plus loin, et puis derrière, enfin loin, ailleurs sans doute. Quelle mauvaise conscience parisienne se cache encore là ?

Le plan est, dans ce contexte de science, l'outil privilégié en ce qu'il serait une représentation mesurée, objective (?), de l'espace. Il nous est d'ailleurs toujours présenté sans contexte. Il se pose comme l'île du monde dans un environnement vide et homogène. Rien n'existe autour du jardin et si certaines allées tentent de s'en échapper elles sont vite ramenées dans le droit chemin (Fig. 7.12 f et g)

Le plan ne met en évidence que la juxtaposition des milieux, le manque de travail sur la composition dans la pente et la simple réduction de taille des milieux sans transposition de leurs qualités spatiales – l'étendue d'une prairie et la relation du visiteur au ciel dans un tel espace, l'enfouissement dans un contact rude et coupant avec le végétal dans le marécage, la division de la lumière en petites taches mouvantes sur une végétation assez homogène dans la chênaie sessiliflore des pentes raides, exposées au sud et acides du bassin parisien, etc. – aucune de ses qualités, qui « sont » pourtant tout autant les milieux que leurs compositions floristiques, n'est rendue perceptible à l'échelle propre du jardin qui devient alors une collection d'échantillons écologiques.

Sans aller très loin dans la recherche de références qui nous aident à penser notre relation à l'espace et à ses représentations, nous pouvons néanmoins nous souvenir de Maurice Merleau-Ponty qui nous offre une vue pertinente sur la relation dialectique qui s'établit du plan à l'expérience de l'espace.

Quand je me promène dans mon appartement, les différents aspects sous lesquels il s'offre à moi ne sauraient m'apparaître comme les profils d'une même chose si je ne savais pas que chacun d'eux représente l'appartement vu d'ici ou vu de là, si je n'avais conscience de mon propre mouvement, et de mon corps comme identique à travers les phases de ce mouvement. Je peux évidemment survoler en pensée l'appartement, l'imaginer ou en dessiner le plan sur le papier, mais même alors, je ne saurais saisir l'unité de l'objet sans la médiation de l'expérience corporelle, car ce que j'appelle un plan n'est qu'une perspective plus ample : c'est l'appartement « vu d'en haut », et si je peux résumer en lui toutes les perspectives coutumières, c'est à condition de savoir qu'un même sujet incarné peut voir tour à tour de différentes positions. [...] en reprenant ainsi contact avec le corps et avec le monde, c'est aussi nous même que nous allons retrouver,

puisque, si l'on perçoit avec son corps, le corps est un moi naturel et comme le sujet de la perception. ²⁶

C'est dire que malgré les apparences, ou malgré ce que l'on veut nous faire croire, le plan n'est pas cet objet autonome qui décrit objectivement le monde réel, mais qu'il devient, dans cette perspective philosophique qui accorde autant d'importance à la sensation qu'à la raison – deux dimensions qu'elle veut unir dans un même moment intimement lié à la perception du propre corps du sujet –, un objet transitoire, situé dans le double passage de la conception à la réalisation mais aussi de l'appréhension de l'espace à sa compréhension. De la conception et de l'appréhension il garde la dimension subjective qui est liée à la présence d'un sujet unique, tandis que de la réalisation et de la compréhension il acquiert l'impureté d'un objet partagé, soumis au dialogue et à l'échange : il devient un objet social qui se charge d'une part non négligeable d'interprétation, de distorsions, d'effets de la *doxa*, pour s'offrir comme une image nette, au piqué impeccable, mais qui pour autant est tout de même constituée d'une multitude de strates floues, d'un feuilletage aggloméré en une image unique. C'est cette caractéristique de subjectivité partagée du plan, et non pas d'objectivité, qui devrait le disqualifier pour représenter la réalité. Mais on comprend bien pourquoi c'est cet objet qui est mis en avant puisqu'il permet un accord sur la représentation de l'espace sans qu'il y ait de discussion possible sur ce qui est représenté. Le plan devient une image vide d'espace qui appelle au consensus. S'il est nécessaire à une étape du travail sur l'espace, il est sans aucun doute dangereux de l'utiliser comme descripteur, ou même comme signe de l'espace.

La manière de composer un projet et le moyen d'en faire connaître les effets au propriétaire forment la seconde difficulté. Il n'est point de propriétaire qui ne demande d'abord un plan géométral à l'artiste. Un plan géométral ! Eh ! Qu'y verra-t-il ? Comment y apercevra-t-il l'ensemble du tableau général, le sentiment d'une scène particulière, le moindre effet de perspective ? Comment sentira-t-il le mélange de la lumière et des ombres, les divers accidens des saisons, les effets de l'air, ceux des distances, les points-de-vue éloignés, qui, pour être hors du plan, n'en font pas moins partie de l'ensemble ? ²⁷

²⁶ Maurice Merleau-Ponty, Phénoménologie de la perception, Paris, Gallimard, 1945. Coll. Tel p. 235 et 239.

²⁷ Jean Marie Morel, Théorie des jardins (1776), cité par Michel Conan in Dictionnaire historique de l'art des Jardins, Paris, Hazan, 1997. Article Plan p. 184.

Le fait du plan exhibé montre-t-il un manque d'attention que les concepteurs accordent aux expériences possibles dans l'espace, ou la manière inconsciente qu'ils ont de vouloir imposer un type d'expérience en un parcours unique ?

Mettre en scène des situations écologiques différentes peut être aujourd'hui analogue à la mise en scène, dans un jardin anglo-chinois de la fin du XVIII^e siècle, de situations exotiques qui devaient montrer la connaissance du propriétaire, mais aussi se constituer en un signe plus général qui faisait référence à l'ensemble de la culture de l'époque et donc participait de la constitution d'un nouveau regard sur le monde. J'ai montré au chapitre III, pour le Désert de Retz, que la position du plan dans le dispositif de reconnaissance du jardin ne pouvait qu'être dialectique et mise en réseau avec une idée de libre parcours. Les parallèles ne suffisent pas puisqu'il faut des intersections où produire des nœuds de sens. On voit bien, dans le cas du « *jardin naturel* », la contradiction qu'il y a à montrer le plan qui apparaît alors, en anticipation de la visite, comme un monde clos et fini dans les expériences qu'il peut nous proposer puisque, dans le même temps, la vue et la compréhension tombent d'accord pour reconnaître le même objet sans partie cachée, sans incohérence, sans déformation : dans sa pureté d'objet que je peux saisir.

Cette manifestation exagérée de la composition fait basculer le jardin dans le monde objectif en réduisant d'emblée la subjectivité qui pourrait le constituer comme monde s'il n'était pas la double illustration caricaturale, d'une part d'une propension à vouloir exclure l'art du jardin sous la pression d'un discours naturalisant, et d'autre part d'une idéologie sécuritaire qui pense l'espace en terme de contrôle.

La composition exhibée comme une fin, comme étant le projet, « termine » l'espace et annule le temps, comme une composition picturale qui ne saurait pas évoquer son lien fondateur avec l'expérience, ou faire en sorte qu'un lien semblable soit constructible par le spectateur. Le plan est un monde sans point de vue qui empêche la subjectivité de s'y exercer et n'offre la possibilité que de la répétition de l'expérience. Il y a une analogie entre la contrainte intellectuelle que certaines pièces du *minimal art* imposent à l'œuvre et au spectateur (cf. Chap. V), et la contrainte de l'expérience que le concepteur du jardin impose par le plan. Celui-ci ne peut donc être qu'un outil et pas un dispositif de présentation de l'espace. L'espace et son temps de l'expérience du sujet ne peuvent que s'arrêter

dans le plan qui devient la forme de l'utopie, et dont la limite est une paroi étanche qui ne peut pas envisager la continuité avec d'autres espaces.²⁸ Le plan ainsi présenté est une image extraite, nettoyée, mise en place comme un objet qui détermine l'espace. Isolé de toute expérience, de tout milieu, le plan traduit la fermeture du système mis en place et le jardin devient l'objet de l'objet-plan dans un renversement qui va détruire le potentiel du libre parcours. Ce sont bien les termes du lieu propre aristotélécien – les enveloppes qui constituent les corps autant que les corps produisent leurs limites – qui sont mis en cause à la fois en devenant espace du vrai et du vérifiable contre le vraisemblable, et dont la disparition ne peut que faire advenir un monde objectif inacceptable en tant que seule possibilité de relation de mon être à son environnement.

Au plan peut-il se substituer d'autres artifices pour objectiver le monde ?

7.3.4.3 L'éclectisme ou l'exhaustivité comme projet ?

À l'opposé de ce projet de science, la ville de Terrasson-la-Villedieu, en Dordogne, a fait réaliser par Kathryn Gustafson, un jardin baptisé « *Les Jardins de l'Imaginaire* » : un vaste programme qui veut montrer à un public non averti la diversité des mythes, symboles et emblèmes que manipule l'art des jardins dans son histoire, tout en étant au plus près d'une relation sensible avec un site, un espace concret qui préexiste.

Dans la pente qui domine la ville et ouvre un large panorama sur la vallée de la Vézère, une suite de terrasses dont certaines préexistaient ont été aménagées pour faire parcourir l'histoire de l'art des jardins. Le projet ne vise pas à l'exhaustivité. Selon K. Gustafson – qui s'exprime par journaliste interposé avec ce que cela peut vouloir dire d'interprétation et de réduction²⁹ – le jardin cherche à mettre en scène poétiquement plutôt que d'une façon didactique, des fragments de l'histoire des jardins : des motifs comme l'axe, les canaux, les cascades, les chemins de végétaux, etc.,

²⁸ « Une des caractéristiques les plus remarquables de la figure utopique que le discours inscrit dans l'espace imaginaire de la carte est un trait qui en interdit définitivement l'inscription géographique : il s'agit de l'existence d'un hiatus, d'un écart entre la réalité de ce monde-ci et la figure de l'autre. Cette distance est le plus souvent dotée d'une marque dans le contenu narratif, voire dans le signifiant. Ainsi, le manuscrit retrouvé par hasard par le narrateur utopiste et où se trouve consigné le journal de bord d'un ancien marin a perdu ses premières pages, qui justement portent les coordonnées géographiques de l'île merveilleuse ; [...] » Louis Marin, *Utopiques : Jeux d'espaces*, Op. Cit., p. 299/300.

²⁹ Parc à Terrasson-la-Villedieu, *Fragments d'histoire des jardins*, in *Paysages des villes et des campagnes*, Paris, éditions Hoffmann, 1995. N° 7, Nov-Déc. 1995, p. 2 et 3.

« traduits en éléments contemporains « posés » sur le site. [...] Quelqu'un, explique K. Gustafson, doit pouvoir être dans le jardin et prendre simplement plaisir à s'y promener, sans avoir besoin pour cela de percevoir les références historiques. » (p. 2) C'est une sorte de principe minimum du jardin, mais les références doivent aussi rester identifiables pour le visiteur qui les connaît avant d'en proposer une « traduction » en éléments contemporains. On s'interrogera donc sur ce que peut signifier « posés » sur le site, même avec l'utilisation des guillemets qui sous-entend que le mot, sans doute perçu un peu négativement s'agissant du rapport d'un élément de jardin à son site d'accueil, doit être entendu comme inclus, ou insérés, ou adéquats, etc. ; et sur le nouveau sens produit par la mise en place, en ce lieu, des éléments choisis pour faire surgir des imaginaires des jardins du monde.

7.3.4.3.1 Visite et commentaires.

On entre donc par le *Bosco* dans lequel s'écoulent les eaux des cinq grands fleuves du monde (mais on ne le saura qu'à la fin de la visite qui est le plus souvent guidée), avant d'arriver à la caisse. Passée cette épreuve digne de la quête du pèlerin du *Songe de Poliphile*, le visiteur est conduit à travers de nombreuses scènes variées, qui utilisent assez bien les données du site initial et notamment la pente et les boisements existants. Mais encore une fois c'est la juxtaposition qui fait perdre tout crédit à l'ensemble. Juxtaposition des espaces on l'a dit mais aussi des idées, symboles, concepts, références historiques qui finissent par s'emmêler en un écheveau inextricable, ce qui est plutôt la règle en ces domaines et qui n'est pas un défaut, à la condition de ne pas être confus et de laisser quelques clefs à différents niveaux de la perception ou de l'interprétation pour que chacun puisse y prendre un peu de plaisir et de connaissance mêlés. L'accumulation peut laisser penser que l'art des jardins du monde n'est que cette suite incohérente de copies, d'emprunts et d'inventions qui se succèdent sans soumission aucune aux conditions externes à l'art.

L'annonce du passage dans le *Bosco* fait évidemment référence aux jardins italiens de la Renaissance qui prennent souvent le *Songe de Poliphile* comme programme iconologique. Les premiers chapitres de ce texte se déroulent en des lieux de terreur dont le pèlerin doit franchir les limites. Les épreuves s'y succèdent et le parcours s'apparente à celui de Dante dans la *Divine Comédie* qui passe de la *selva oscura* (la forêt sauvage) à la plage désertique dans l'Enfer, puis à la *selva antica* dans le purgatoire (la forêt dénaturée), avant de gravir les cercles célestes du

paradis.³⁰ Dans le Songe, Poliphile cherche en errant la sortie de la forêt obscure qui l'enferme.

*Mais tout cela était en vain car je n'étais entendu de personne, excepté de la belle Écho, qui me répondait du creux de la forêt, ce qui me fit réclamer le secours de la piteuse Ariane et désirer le filet qu'elle bailla au déloyal Thésée pour le guider parmi le labyrinthe.*³¹

À Terrasson, dans le passage de la lumière à l'ombre du bois qui succède à l'entrée, un « fil d'or » court dans les arbres (Fig. 7.13 a). Supposé fil d'Ariane qui doit nous guider dans le labyrinthe du jardin, ce ruban métallique peint en jaune, accroché aux arbres, littéral dans sa matérialité, s'arrête au sommet de l'allée qui passe alors dans un autre espace, le jardin des terrasses et le bois des mousses, sans que le visiteur puisse comprendre comment un guide aussi impérieux et indispensable que le fil d'Ariane peut n'être que partiel. Le fil qui pourrait nous guider hors de la forêt s'interrompt brusquement au milieu de la pente, avant d'arriver sur une large allée horizontale au bout de laquelle la lumière semble nous appeler, et que la nappe de verre du toit de la serre ponctue comme un étang lointain (Fig. 7.13 b). Au dessus de la serre une aire dégagée a été gagnée dans la pente pour faire place à un théâtre de verdure (Fig. 7.13 c). Plus loin, un lieu qui pourrait ressembler à une terrasse italienne est certainement la partie la plus réussie de l'ensemble, en tant qu'objet du jardin, autonome, fermé dans le plaisir des jeux d'eau que les fontaines procurent (Fig. 7.13 d).

Mais quant à la cohérence des citations et au sens qu'elles peuvent déployer pour une invention contemporaine du site dans lequel elles prennent place, c'est une toute autre chose. Je prends l'exemple de la terrasse des jets d'eau. Une terrasse plane a été gagnée dans la pente pour installer une surface en pierre d'où jaillissent de nombreux jets d'eaux entre lesquels le visiteur doit passer pour poursuivre sa course. Thème obligé du jardin de la Renaissance, réminiscence des *joyeusetés* des jardins qui articulent le Moyen-Âge et la Renaissance, la purification du visiteur encore une fois mêlée de tradition chrétienne et d'humanisme que l'on retrouve

³⁰ Pour une interprétation du passage du pèlerin de la Divine Comédie de la *selva oscura*, au début de l'Enfer, à la *selva antica* du Purgatoire, de la forêt sauvage à la forêt dénaturée, administrée par Dieu et dominée par l'homme, voir Robert Harrison, Op. Cit. p. 129 à 139. Le texte de la Divine Comédie utilisé ici est celui de La Pléiade. L'Enfer, Chant I, p 883 sqq et Le Purgatoire, Chant XVIII, p 1315 sqq.

³¹ Francesco Colonna, *Le Songe de Poliphile*, (1499), Paris, Imprimerie Nationale, 1994. p. 19.

aussi dans le Songe (Chap. VIII, Livre premier), est ici aussi le prétexte à une expérience sensorielle intéressante, mais aussi à un jeu très plaisant lorsque la température s'y prête. Par ailleurs, du point de vue du paysage cette fois, et non plus du jardin, l'eau en jet fait disparaître visuellement ce qui entoure cet espace, oblige à une attention particulière pour ne pas glisser et fait un bruit suffisant en retombant sur la pierre pour isoler totalement le visiteur dans une chambre d'écho. La dissociation entre cette terrasse et ce qui l'entoure est complète au moment de la traversée, et l'espace devient ainsi une porte, un passage d'un monde à un autre.

Mais passé la porte, l'espace suivant n'est pas à la hauteur de ce que l'on pourrait attendre. La dimension référentielle de cette pièce n'est pas compréhensible. L'eau coule dans une suite de petites cascades (Fig. 7.13 e), elle vient du haut de la pente, dans le bois, avant de produire cet effet spectaculaire puis de tomber encore d'un niveau dans un bassin calme où elle semble terminer son parcours.

Une partie de l'eau échappe à cette logique pour alimenter une longue langue horizontale qui pointe un doigt de miroir vers l'horizon (Fig. 7.14). Mais ce canal a déjà été vu lors de l'arrivée sur la terrasse des jets d'eau, l'horizon dans le dos, sans donc que l'on puisse comprendre ce qu'il est en dehors d'un objet pas très gracieux posé à contre-pente, annulant l'effet de désignation d'une vue particulière sur la campagne environnante qu'il aurait pu fournir s'il avait été mis en place dans une logique de parcours et pas dans un plan, dans le prolongement d'un axe de la croix qui marque le sol de la terrasse des jets d'eau. (Fig. 7.15)

Au-delà de l'aspect perceptif et pour revenir aux significations que porte la terrasse, d'abord l'origine de l'eau attire, elle est invisible, un chemin semble y conduire, entre les massifs fleuris mais s'interrompt brusquement et oblige à revenir sur ses pas pour poursuivre vers le bas (sur l'illustration 7.13 e, on aperçoit quelques visiteurs qui cherchent la source et qui vont bientôt revenir sur leurs pas). Il est impossible d'accéder à la source. La grotte, le trou d'où sourd l'eau de la terre devient un lieu sans lieu, puisqu'il est inexpérimentable. Symboliquement ce sont les premiers temps de notre monde qui sont dissimulés, non pas l'origine du monde qui nous est inconnaissable dans la tradition judéo-chrétienne et qui relève de la seule volonté divine – que la science contemporaine n'élucide pas non plus –, mais le rapport qu'entretient l'homme avec la dimension divine qui l'a engendré (qu'il a engendré ?) et qui exige des lieux d'échange qui mettent en évidence le mystère, comme si notre passé n'avait pas à voir

avec notre présent, comme si la symbolique du jardin était composée d'une juxtaposition de références fermées, finies, autonomes, comme des objets.

D'autres scènes ou objets sont dans le même cas, la serre (Fig. 7.16), très bel objet que l'on doit à l'architecte Ian Ritchie, n'abrite pas de végétaux mais une boutique, les fontaines des grands fleuves du monde sont découvertes comme des soldats en ligne sur un talus. (Fig. 7.17) Aucun développement imaginaire n'est possible à partir d'elles puisque, visibles toutes ensemble, elles deviennent une collection, des objets semblables (toutes faites dans la même pierre, suivant le même plan, installées dans la même situation, etc.). Toutes visibles ensemble sur un espace trop petit, aucun jeu poétique ne peut avoir le temps de se produire dans la vacance – un instant en suspens – que laisse libre le passage d'une fontaine à l'autre, du Nil au Mississippi. On pense à la « collection » de Nymphées construite dans le parc A. Citroën et à tous les effets redondants déjà décrits plus haut. La mémoire même devient un attribut inutile du sujet et le monde devient objectif puisque je n'ai pas à le recomposer, puisqu'il s'exhibe tout entier dans sa permanence sécurisante. La re-présentation est inutile aussi car chaque objet n'est que le double d'une réalité, pas même transposée à l'échelle du jardin, et qui n'ajoute donc rien à une carte de l'encyclopédie. Pourtant, les arts de la mémoire, développés au Moyen-Âge et à la Renaissance à partir d'une invention de Simonide de Céos rapportée par Cicéron, ont eu une grande influence sur le travail didactique et les jeux savants dont le jardin était le prétexte³², à côté de l'expression qu'il proposait du rapport de la société à la nature dans un parcours qui mettait en jeu tous les sens du visiteur.³³

³² Le livre de Frances A. Yates, L'art de la Mémoire, est tout entier consacré à la compréhension de ce jeu savant qui permettait la transmission de la connaissance avant que l'imprimerie ne renvoie cet art dans les sphères de l'occultisme. F. Yates décrypte les relations de cet art avec le théâtre et met ainsi en parallèle un domaine de l'esprit que l'on pourrait penser désincarné et un art de la mise en situation spatiale. Le jardin n'y apparaît pas, mais on pourrait certainement engager une recherche sur cette filiation entre art des jardins et art de la mémoire.

³³ sur ce thème on lira :

l'introduction de M. Mosser et Ph. Nys à Le jardin, art et lieu de mémoire, Op. Cit. p. 9 à 15 notamment, ainsi que, dans le même volume, Philippe Nys, La plaine vérité, p. 21 à 52.

Michel Conan dans son Dictionnaire historique, Op. Cit., qui cite, à l'article « jeu », le labyrinthe parmi les jeux de société, et qui, dans sa postface pour le Labyrinthe de Versailles par Charles Perrault (Paris, Éditions du Moniteur, 1982), insiste plusieurs fois sur l'usage pédagogique que Bossuet faisait des fontaines historiées du jardin pour l'éducation du Dauphin.

Enfin pour une vision encore plus savante de la sensualité et de l'expérience de la perception, des relations entre jeu, histoire, connaissance et espace – qu'il faudrait mettre dans une perspective plus spatiale pour montrer les parallèles sans doute nombreuses entre les Fables de La Fontaine et la manière de construire et de fréquenter le parc de Versailles – on lira Patrick Dandrey, Poétique de La Fontaine, La fabrique des fables, (1991), Paris, Presses Universitaires de France, 1996, ouvrage dans lequel l'auteur montre bien la constitution des douze recueils comme un

Enfin, dans ce jardin il existe un chaînon contemporain, puisque l'histoire ne s'arrête pas et qu'il faut bien être en prise avec son époque. Des éoliennes forment une ligne dans la pente qui monte depuis la vallée. Il s'agit sans doute d'une évocation incontournable de ce que le Développement Durable impose, et qui produit une image technologiquement et écologiquement correcte ... mais dont on se demande ce qu'elle fait là.

Ici le parcours de l'ensemble du jardin est erratique, mais sans la liberté de la découverte quand la visite est guidée, et sans que prendre telle ou telle direction après telle ou telle scène n'ajoute, ne retranche ou ne modifie le sens général de la visite. C'est à dire que le libre parcours est impossible du fait de la contrainte qu'impose le plan, qui n'a pas l'unité minimale pour que le jardin ait un sens qui soit plus que les sens ajoutés de la somme de ses parties ; et soit donc réellement un jardin de l'imaginaire. Imaginaire ne devrait pas laisser ouverte la porte à toute les juxtapositions

ensemble et non pas comme une juxtaposition. « *Car au-delà même des limites de chaque apologue, les Fables, comédie à cent actes divers ou épopée animalière en douze chants, s'interpellent l'une l'autre pour composer une rapsodie diverse mais ordonnée, à laquelle participent sans distinction la mélodie circonstanciée des récits et la basse continue des moralités. S'en dégage une vision kaléidoscopique du monde, dont chaque poème constitue une parcelle elle-même multicolore et changeante.* » (p. 58) À plusieurs reprises P. Dandrey effleure sans s'y arrêter un thème dont on pressent qu'il est important pour la compréhension du jardin classique français. Analysant la méthode poétique que La Fontaine employa pour « *transposer* » les apologues du modèle ésope en fables, l'auteur introduit une analogie avec la constitution du parc de Versailles qui toujours fut commencée à partir d'un modèle premier — celui du petit château de Louis XIII. Ainsi, de même que ce respect initial permettait ensuite au modèle d'être « *enveloppé* », le mot est de Colbert, dans une « *gangue fastueuse* » qui autorisait que l'on fût « *moins fidèle à l'esprit du modèle submergé par de superbes ordonnancements lui imposant leur esthétique propre ; de même La Fontaine fut-il progressivement tenté d'inclure à la fable devenue poétique toutes les ressources de la poésie que secrète la Fable.* » (p. 61 et 62) Sa conclusion même reprend l'analogie spatiale pour décrire les fables : « *Même l'ultime allégorie du recueil, l'apologue du juge arbitre, l'Hospitalier et le Solitaire (XII, XXIX), [...] ne dément pas, quoi qu'il y paraisse, l'idéal élaboré au long du recueil des Fables. La gaieté s'y transcende certes en une sérénité protégée ; le labyrinthe plaisant, varié et pittoresque des douze livres de fables débouche certes sur la vision recueillie d'une thébaïde où l'âpreté le dispute à l'obscurité dans le silence des bois, [...]* » (p. 360) « *[...] ce texte aussi, [le Juge arbitre] mais de manière intime et auguste, nous dit à sa façon qu'au jardin des Fables on trouvera non seulement des leçons sur les bienfaits de la retraite mais aussi, parce qu'il est jardin enchanté, fascinant, asile protecteur et propice à se retirer, fût-ce le temps d'une lecture. [...] Ainsi est-ce au sein de l'apologue devenu poème par l'intégration harmonieuse de l'image et du sens, du mystère et de l'illumination, que le lecteur, solitaire en sa déambulation parmi les bosquets de ce parc capricieux, abîmé dans sa contemplation délectable, saura, pour s'être laissé captiver, captiver à son tour sa propre image renvoyée par le miroir limpide et diffracté du recueil, l'image d'une vérité de soi qui de surcroît lui offre celle du monde.* » (p. 361 et 362). Il s'agit bien, à travers l'expérience de la lecture, de consommer l'alliance de la connaissance de soi et celle du monde dans un libre parcours qui trouve son origine dans le plaisir immédiat de l'expérience. La lecture devient ici élément du jardin.

du monde. Le monde irréel que le visiteur se constitue au cours de la visite ne peut s'articuler que sur son expérience, mais dans le cadre d'un thème qui peut trouver des prémisses ou des échos dans le lieu préexistant. Le jardin, pour évocateur qu'il soit, déclencheur d'histoires, ne peut pas échapper à sa dimension spatiale concrète et à la tactilité. Toute l'histoire ne peut donc pas tenir en six hectares, et la volonté du panorama sur l'art des jardins prend un air d'exhaustivité qui fait perdre de la crédibilité au projet. Là, chaque élément se dispose suivant des contraintes du site, des éléments de programme, ou encore se construit à partir d'un effet voulu par la paysagiste ; mais l'ensemble jamais ne se constitue comme tel.

7.3.4.3.2 L'apparent éclectisme du jardin italien : la forme de la nature.

Faisons ici une longue digression sur l'éclectisme avant de revenir à Terrasson afin de montrer, par contraste, l'unité qui semble manquer à ce jardin.

Il y eut une époque où les jardins étaient bâtis sur un programme iconologique qui constituait tout autant la trame de l'espace que les données physiques du site. La reconnaissance d'un objet de nature que l'on pouvait travailler, modeler par l'art, augmenter d'une intention, était la règle. Et la résultante n'était pas obtenue dans la négation de l'un ou l'autre, mais dans l'alliance productive d'un tiers-objet : le jardin. On pense encore ici à l'espace propre de B; Lassus qui laisse la possibilité que deux dimensions aussi distinctes que la pente du site et la vue sur la campagne et l'évocation de tel ou tel symbole extrait du Songe de Poliphile existent en même temps ; et même participent, chacune à son niveau d'expression propre, au sens que prend le jardin dans sa totalité. Aujourd'hui, l'alliance des deux expressions, une première, concrète, qui parle du pays et une seconde, symbolique ou littéraire, qui parle de ce que le jardin évoque et signifie ne nous est perceptible que par un effort pour lire la dimension iconologique.

Ainsi, dans la plupart des jardins italiens de la Renaissance, l'espace artialisé domine la campagne, s'ouvre sur l'étendue dominée de la terre. Mais, à l'inverse de ce que feront les anglais puis les français à la fin du XVIII^e siècle, qui désiraient faire disparaître leurs créations dans un monde homogène de nature, les italiens ne faisaient que marquer la différence entre la « première nature », sauvage et source mythique de la vie, la « deuxième nature », agraire, pastorale et source de la vie matérielle, et la

« troisième nature », jardinée, source et symbole de la vie intellectuelle ; dans l'unité reconstruite du monde miniaturisé du jardin ³⁴.

Je n'entrerai pas dans une analyse savante des jardins florentins qui m'éloignerait de mon sujet présent. Du simple point de vue de la représentation qui est faite de ces jardins, on peut noter par exemple que, dans les peintures des jardins de la famille Médicis par Giusto Utens (1599), la campagne qui environne le jardin est toujours représentée en prenant bien garde de la mettre hors les murs, mais en conservant une sorte d'harmonie de formes et de couleurs entre ce qui relève de la campagne et ce qui appartient au jardin. C'est ainsi qu'au premier regard celui-ci semble ne pas se distinguer de celle-là. Du point de vue formel, les composants de toute la représentation sont identiques (eau, arbres, murs, ...), mais le jardin reste néanmoins parfaitement identifiable dans l'unité de l'image en offrant en outre une mise en scène savante pour la plupart d'entre elles. On voit la mise en scène de la progression du *Bosco* vers la lumière (Cafagiolo, Castello), d'une nature sauvage qui entoure le jardin dans sa partie haute et que l'on peut retrouver dans les lointains (Seravezza, La Poggio, La Magia, L'Ambrogiana, Monte Veturino, Colle Salvetti), de la noblesse de l'art montrée en pleine lumière (La Pretaia, Castello, Belveder con Pitti, Pratolino), de la progression depuis une nature sauvage vers l'art en passant par la deuxième nature évoquée littéralement par des formes jardinées comme le potager ou le verger par exemple (La Magia, Marignolle, L'Ambrogiana). ³⁵ (Fig. 7.18)

Par ailleurs, le point de vue de ces peintures n'anticipe jamais l'expérience. En effet, la vue est toujours prise à vol d'oiseau, mais surtout face au jardin, comme dans une position de retraite sur la colline d'en face. De sorte que le visiteur peut voir cette représentation avant ou après sa visite sans que cela ait une importance pour son expérience propre. La surprise de la découverte des vues organisées par le jardin sur la campagne environnante demeure totale. Le jardin est montré dans presque tous ses détails, mais rien n'est dévoilé de ce qui est regardé par lui. Il y a comme un retournement de l'espace qui procède d'une objectivité du point

³⁴ Sur la constitution des trois natures voir le texte de John Dixon Hunt déjà cité chap. V note 101, ainsi que L'art des jardins et son histoire, Op. Cit.

³⁵ Sur les jardins de la famille Médicis et leurs compositions ou les éléments qui en sont caractéristiques, de même que sur les rapports aux contextes artistiques et historiques on verra : Sous la direction de Cristina Acidini Luchinat, Jardins des Médicis : jardins des palais et des villas dans la Toscane du Quattrocento, Arles, Actes Sud. 1997 pour la traduction française.

Pour une présentation les peintures de G. Utens on lira : Daniela Mignani, Le Ville medicee di Giusto Utens, Florence, Arnaud, 1988.

de vue tout en échappant cependant au piège du plan qui montrerait de façon trop évidente la forme du jardin.³⁶ Ce dispositif intermédiaire entre le plan et la vue perspective donne un air de réalité à la représentation par le simple rabattement des façades et des élévations dans le plan du tableau. Par le face à face qu'elles organisent entre réalité et représentation, par l'hésitation entre plan et perspective, les lunettes de G. Utens se comportent alors comme des plans, mais qui conservent la qualité de l'indétermination de l'image : des miroirs déformants de l'expérience. Elles mettent l'espace du jardin dans un cadrage serré, l'horizon est très haut dans la page, ne laissant qu'une infime portion de ciel visible.

C'est le monde extérieur qui domine le jardin qui n'en est qu'une partie à la forme singulière déterminée par l'art. Un mouvement centripète concentre le monde dans le jardin en laissant leurs parts de possible aux autres formes de la nature : première et seconde, et le visiteur libre de recomposer l'image en étant dans le jardin lors de sa visite pour en inventer le sens.³⁷

³⁶ On sait que les quatorze lunettes de Utens ont été commandées par Fernandino I pour décorer sa villa d'Artimino, mais on pourrait suivre les différents temps de l'exécution des peintures pour savoir si certaines ont servi de modèle d'un lieu à un autre. Bruno Adorni nous indique par exemple que la *Palazzina* Gambara de la Villa Lante est décorée de plusieurs peintures qui représentent le palais de Caprarola, la Villa d'Este et la villa Lante elle-même parmi d'autres représentations de la bataille de Lépante, d'emblèmes de la famille Gambara (écrevisse), etc. Ces renvois multiples d'un lieu à l'autre, d'un événement à un autre, entraînent sans doute dans un jeu d'alliances, de luttes et de négociations pour le pouvoir, la renommée, et l'influence. Mais on peut penser que les peintures de jardins participaient aussi de ces mouvements d'opinion et servaient alors à une diffusion de schèmes esthétiques qui ont rapidement produit des formes facilement reconnaissables dans beaucoup d'endroits différents.

On verra notamment : Bruno Adorni, *Histoire et interprétations de la Villa Lante à Bagnaia*, in M. Mosser & G. Teyssot, Op. Cit. p. 87 à 91.

³⁷ À propos de la série de peintures de Giusto Utens, on pourrait reprendre l'interrogation du chapitre III sur la succession des images. Il ne serait plus alors question de comprendre la cohérence d'une série par rapport à un jardin en particulier — le Désert de Retz ou le jardin de Barbirey-sur-Ouche — mais d'explorer les relations qu'entretiennent les différentes images entre-elles en les considérant comme un ensemble qui exprimerait un projet général sur le monde. Bien entendu elles montrent, à elles toutes, la puissance et la position dominante de la famille mécène, mais est-ce là tout ce qu'elles peuvent dire ? Si chacune est prise comme fragment d'un ensemble, le discours sur la représentation de la nature dans sa triple composante est-il partout identique ? la mise en ordre du monde peut-elle être aussi évidente que si nous n'avions qu'une vue ? L'explicitation à laquelle se livre J. D. Hunt dans *l'art du jardin et son histoire* (Op. Cit. p. 65 sqq.) à propos de la planche frontispice des *Curiositez de la nature et de l'art* de l'abbé Pierre Le Lorrain de Vallemont (1703), et qui montre les trois natures assemblées en une image qui les met toutes sous le double guide de la nature symbolisée par Diane d'Éphèse aux multiples mamelles, d'Apollon entouré de ses muses et de l'art à la sphère armillaire qui symbolise « l'harmonie entre l'art, la science, la technologie et même la philosophie », était-elle nécessaire à la fin du XVI^e siècle pour que le message soit entendu ? Par exemple, c'est poser la question de la présence de deux « îles » dans la vue de la villa Ambrogiana. Le jardin lui-même est une île protégée par ses murs, entourée du

Elles sont à l'inverse de ce que fera plus tard par exemple Perelle qui, avec d'amples vues cavalières sur les jardins classiques qui seront souvent montrées dans le sens de la progression vers les lointains, s'ouvriront en un vaste horizon, plus bas dans la feuille, et exprimeront d'emblée la volonté des commanditaires de dominer le monde.(Fig. 7.19) Là, le mouvement sera centrifuge et l'art du jardin commencera sa tentative d'imposer sa loi à l'ensemble de la nature. Alors que G. Utens montre le jardin en contraste mais inclus dans le monde, les classiques français montreront le monde soumis autour du jardin.

Dans le jardin italien, la nature, évocation d'un âge d'or, mythique et / ou prophétique, est aussi mise en forme par l'art, les terrasses donnent les vues, les changements de niveaux organisent les parcours, l'eau devient le témoin de l'expérience en même temps qu'elle donne le sens des évocations qui sont faites, mais c'est d'une alliance dont il est question et pas d'une domination. Dans le jardin de la Villa Lante à Bagnaia, l'eau guide le visiteur d'un bout à l'autre du jardin en passant d'un état sauvage et caché dans l'ombre de la fontaine du Déluge, à la pleine lumière des bassins carrés de la fontaine des Maures, de la nature à l'art le plus accompli, de l'eau pure et divine du baptême jusqu'au plan carré de la Jérusalem Céleste, ou de l'âge d'or – temps de la nature – à l'époque de Jupiter que symbolise le jardin à l'italienne et qui devient le temps du triomphe de l'art sur la nature. Ces interprétations diffèrent et se superposent. Aucune n'est exclusive des autres.³⁸ Rien n'est fixé, et chaque époque ajoutera une strate de sens. Il appartient donc au visiteur de se donner la règle qui va lui permettre son interprétation. Ainsi, chaque

monde apprivoisé par l'agriculture, tandis qu'au loin, séparé par une rivière mais relié visuellement par l'axe du jardin et peut être accessible par ce qui semble être un embarcadère, un pic rocheux forme une autre île, mais de nature sauvage. Pour Pratolino l'ensemble du jardin n'est jamais visible ailleurs que sur la peinture de Utens, le jardin est-il un bois sacré, dans lequel des clairières donnent un peu d'art dans un monde sauvage, tandis que l'agriculture est tenue dans la forme des enclos qui entourent le bois, et l'expérience du parcours seule peut-elle donner à comprendre par les cinq sens associés le projet du créateur ? « [...] un palais que le duc de Florence y a bâti depuis douze ans, où il emploie tous ses cinq sens de nature pour l'ambellir... » (Montaigne cité par D. Mignani, Op. Cit. p. 77) Les scènes de chasse (La Peggio et La Magia) sont au premier plan, hors du jardin, à l'orée du bois, dans des vues qui par ailleurs montrent un lointain à l'aspect le plus naturel. etc.

L'ensemble des vues pouvait être une représentation du monde qui entrait dans une stratégie plus générale de positionnement de la famille Médicis entre *otium* humaniste et *negotium*, organisant le passage d'un moment où les villas étaient les maisons de domaines agricoles et un autre où elles devenaient villégiatures de citadins, mais aussi où les programmes iconologiques développés permettaient d'exprimer un idéal assez éloigné de celui de la Contre Réforme qui cherchait à s'imposer depuis le concile de Trente.

³⁸ Bruno Adorni, Op. Cit.

moment de la visite peut être en légère rupture dans une continuité de la narration qui n'est qu'illusoire et se perd dans un labyrinthe non formalisé dans l'espace : celui des significations du jardin et ce qu'il nous dit des rapports que nous entretenons avec la nature, non pas dans un discours dogmatique immuable, mais dans une relation entre un discours guide et l'expérience que l'on peut faire du jardin. Toutes ces variations sont possibles du fait d'une double unité : unité formelle et unité du projet iconologique. Mais ce n'est pas suffisant, il y a aussi une unité du rapport de l'art à l'époque dans la quelle il est réalisé. Le jardin ne cherche pas à dire ce qu'était le jardin autrefois, il cherche à montrer les rapports de son époque à la nature, dans l'invention d'une forme adéquate, dans le contexte politique, religieux et économique d'un moment.

Notre époque a-t-elle une vision trop patrimoniale ou trop environnementale du jardin pour échapper, d'une part, à la logique de la collection et donc au manque d'unité des jardins dans les significations qu'ils développent, et d'autre part, à la logique de la totalité écologique qui empêche, paradoxalement, l'adéquation à un lieu ?

7.3.4.3.3 Terrasson ou l'unité manquante.

Après avoir vu comment l'unité du jardin était conditionnée par des facteurs qui ne sont pas uniquement formels, je peux reprendre la lecture des jardins de l'imaginaire à Terrasson.

Avec une ambition aussi vaste, l'unité devait être donnée par une dimension. Soit une continuité de la narration – qui sans doute a été jugée trop ennuyeuse et didactique mais qui finalement se retrouve dans la quasi nécessité de la visite guidée –, soit une évidence des mises en situation qui produise, par la simple expérience du parcours, l'unité par la perception. Pour reprendre le même exemple que précédemment et montrer que les deux attitudes ne sont en fait possibles qu'à partir du moment où elles entrent en cohérence à la fois avec un système d'érudition et un système de perception, on peut se souvenir de deux descriptions de la Villa Lante.

La première est de Édith Wharton qui, si elle n'est pas une ignorante de l'histoire de l'art des jardins, ne se sert pas directement de sa connaissance pour nous faire toucher le sens de sa perception des lieux. La description commence par un aperçu historique sur les auteurs et le contexte de l'édification, puis passe au site par une opinion qui synthétise l'ensemble de ce que E. Wharton dira du jardin. :

Si Caprarola est un jardin fait pour « voir au-dehors », celui de Lante ramène le regard au-dedans, non qu'il soit enclos ou encaissé mais plutôt parce que l'agréable paysage environnant paraît secondaire, comme s'il apportait, à un lieu où tout est beau, une note de beauté supplémentaire. ³⁹

Dans la suite de la description d'autres phrases introductives de certains paragraphes feront sonner en quelques mots une ambiance ou un trait de la composition.

Lante jouit d'un site aussi généreusement pourvu d'ombre que d'eau [...] Lante est une des premières villas à avoir intégré les bois au plan de ses jardins. Au XVI^e siècle, les maisons étaient construites non loin de quelques bosquets et l'on tentait généralement de placer le jardin au pied d'une colline naturellement boisée et ombragée. Mais à la villa Lante, les bois font franchement partie de l'architecture. (p. 82 et 83).

Le propos de l'auteur est de mettre en évidence la perfection de ce jardin dans ce qu'il a de plus direct pour les sens, et elle le fait à partir d'une description au plus près de ce qui est perceptible, ne développant que peu des aspects théoriques ou historiques.

La deuxième description est de Derek Clifford. L'auteur reprend les constats que E. Wharton avait pu faire auparavant, et qu'il connaissait puisqu'elle est nommée dans sa bibliographie, mais se sert cette fois de son érudition pour nous entraîner dans une interprétation de l'évolution du jardin italien de la fin de la Renaissance, depuis le « *jardin d'architecte* » vers le « *jardin de sculpteur* ». ⁴⁰

³⁹ Édith Wharton, *Villas et jardins d'Italie*, (1904) Paris, SALVY éditeur, 1986-1995. p. 81 et sq.

⁴⁰ Derek Clifford, *L'histoire et l'art des jardins*, Op. Cit. p. 32 et 33. La même analyse est faite et exprimée sous une autre forme en parlant des jardins d'architecture qui se transforment en jardins des sens par D. Mignani Op. Cit. p. 16. « Per tutta la seconda metà del Cinquecento il giardino sarà uno degli elementi essenziali nella struttura della villa medicea, ma si trasformerà secondo il gusto dei nuovi architetti di corte. I giardini della villa di Pratolino faranno in modo che il visitatore non possa cogliere con lo sguardo la visione unitaria del disegno architettonico. Il « giardino architettonico » del primo cinquecento sta trasformandosi nel « giardino dei sensi », preludio del gusto barocco del Seicento. »

« Pendant toute la seconde partie du *cinquecento* le jardin sera un des éléments essentiels de la structure de la villa médicéenne, et qui transformera le goût des nouveaux architectes de la cour. Le jardin de la villa Pratolino est tel que le visiteur ne peut pas en avoir une vision unitaire du dessin. Le jardin architecturé du premier *Cinquecento* s'est transformé en jardin des sens, prélude au goût baroque du siècle suivant. »

Dans les deux cas il n'y a pas de surenchère dans la présentation. Il n'est pas question de décrire dans le détail tous les éléments des fontaines du jardin, et le propos est plus de faire saisir le mouvement d'évolution qui traverse ces réalisations pour Clifford, ou un moment incarné pour Wharton. Ces deux manières de voir le jardin participent de son unité. C'est dire que le travail de composition se poursuit dans ce qui peut être dit de l'espace, *a posteriori*, dans un récit, et que l'unité n'est pas formelle, donnée une fois pour toute, mais construite par chaque regard posé sur le jardin.⁴¹

À Terrasson, comme dans d'autres jardins thématiques, celui-ci n'est qu'un exemple du genre, les concepteurs veulent réunir « *tous les temps et tous les lieux* ». Mais ce qui relevait de l'ambition vraisemblable au XVIII^e siècle – et qui néanmoins posait d'énormes problèmes de composition et de miniaturisation (Cf. le chapitre III) – n'est plus aujourd'hui qu'une manière de ne pas choisir un thème adéquat au site sur lequel on s'installe. Comment, en effet, le visiteur peut-il comprendre le panneau qui annonce une « *perspective de terrasses* » illustrée par un dessin de broderies (Fig. 7.20), quant il découvre une ample ondulation fleurie, inscrite dans une pente très forte ? Et pourtant il fallait bien que le jardin classique fût illustré d'une manière ou d'une autre dans un parc qui a l'ambition d'être à la fois l'exposition « *des éléments invariants que l'on retrouve dans tous les jardins de l'humanité...* » et le « *territoire des sens* ». (Affichette de présentation diffusée à l'entrée).

L'éclectisme des jardins de Terrasson, derrière lequel on peut repérer une volonté d'exhaustivité, est au fond le seul moteur du projet. On a eu peur d'ennuyer le visiteur si on ne présentait pas un panorama complet de l'art des jardins (et pourtant il en manque encore beaucoup, alors était-ce bien la peine de forcer l'image des terrasses de broderie pour les faire entrer dans la composition ?). Dans l'absence de choix devant l'énorme diversité de ce qui pouvait être donné, de compréhension fine d'un site fortement marqué dans sa forme même qui demandait une alliance étroite avec un programme iconologique resserré, on a trouvé, ici comme dans la plupart des jardins thématiques, une sorte d'analogie pour le jardin, de ce que les parcs Eurodisney sont aux contes qui constituent réellement le noyau initial de notre imaginaire : un appauvrissement de l'expérience que chacun peut en faire, une conservation de la forme, une perte du sens en tant que celui-ci n'est jamais fixe mais toujours à la recherche de la

⁴¹ Voir John Dixon Hunt, *La quatrième nature*, in *Le temps des Jardins*, Op. Cit. à propos du « récit de jardin ».

meilleure forme pour chaque situation dans laquelle il doit s'exprimer. On est assez proche d'un mouvement de muséification assez élitaire puisque, paradoxalement, sous prétexte de fournir une histoire simplifiée accessible à tous, on ne donne les clés de la compréhension qu'à ceux qui les possèdent déjà.

Cette réflexion appellerait un travail sur la patrimonialisation du jardin qui ne sera pas entrepris ici puisqu'il m'obligerait à un long détour théorique et historique sur la constitution de l'idée de musée sans rapport avec l'hypothèse générale de ce travail qui explore les relations qu'entretiennent représentation et expérience.

7.3.4.3.4 L'éclectisme singulier du XX^e siècle.

Avec cette autre dimension du jardin contemporain : l'accumulation, qui ne sera qu'effleurée ici, je pourrais développer un thème qui apparaît avec cet exemple. L'éclectisme du XX^e siècle prend-il une forme différente de celui du XIX^e siècle ? La volonté encyclopédique et l'esprit de la collection sont présents partout aujourd'hui. Le pittoresque de notre époque ne se logerait-il pas aussi dans cette attitude d'accumulation ? Au XIX^e siècle, certaines scènes d'un jardin pouvaient être pittoresques, mais l'ensemble ne l'était jamais complètement. L'effort de classement du jardin par les jardiniers théoriciens du XIX^e siècle ne fait presque jamais apparaître de « *jardin pittoresque* ». Gabriel Thouin n'utilise quasiment pas le mot, tandis qu'à la fin du siècle Édouard André le fait apparaître comme « *genre* ». ⁴² Seul le recueil de Kraft et Ransonnette, publié en deux volumes en 1809 et 1810, mentionne dans son titre l'appellation « *jardin pittoresque* ». Au cours du siècle, on voit bien se développer le mouvement de l'accumulation des objets dans le jardin, qui vient d'une tendance anglo-chinoise de la fin du XVIII^e siècle, puis être attaqué au nom d'une pureté

⁴² Gabriel Thouin, *Plans raisonnés de toutes les espèces de jardins*, (1820), Paris, Inter-livres, sd. Édouard André, *L'art des jardins, Traité général de la composition des parcs et jardins*, Paris, G. Masson éditeur, 1879.

Après avoir fait un panorama historique de la catégorie esthétique du pittoresque et de ses usages tant dans la peinture que dans l'art des jardins (p. 113 sqq.), et ne ménageant pas ses critiques, l'auteur définit trois genres principaux pour les pays qui vont accueillir des parcs ou des jardins et contre lesquels il serait vain de lutter : noble ou grandiose, gai ou riant et pittoresque ou sauvage. C'est à l'intérieur de ces trois genres que les scènes sylvaines, forestières, pastorales, montagnardes, aquatiques, maritimes, agricoles, champêtres urbaines et tropicales vont pouvoir venir prendre place sans dénaturer le genre qui est le caractère d'ensemble donné par l'existant. L'intervention du paysagiste se trouve alors placée dans le style qui peut être géométrique, paysager ou composite. (p. 136 à 152) Suit enfin une classification des parcs et jardins qui sont d'abord distingués par leurs tailles, puis par leurs statuts et leurs usages. (p. 200)

du style paysager anglais, puis refaire surface pour enfin être critiqué par certains auteurs comme É. André et « l'école » de la ville de Paris qui chercheront la dimension des grands parcs publics, à l'échelle d'un urbanisme renouvelé, pour leurs créations. Un certain renouveau du jardin classique avec Henri et Achille Duchêne, le modernisme avec des créateurs comme Jean-Claude Nicolas Forestier et les frères Paul et André Véra, ces mouvements dispersés tenteront d'échapper aux collages hétéroclites que le développement du jardin paysager avait permis.

À propos des modes de composition des grands jardins, A. Véra expliquera sa conception du « *Jardin Moderne* » et ce qu'il doit donner de dépassement des formes de la nature pour revenir à une conception d'un art des jardins et plus d'une imitation d'une peinture de la nature.

Elle [la nature] nous fournit l'idée d'une forme, d'un volume, d'une proportion, d'une couleur, d'un contraste ; jamais, elle ne nous semble altière, puisque nous ne tâcherons pas à reproduire les sinuosités de ses ruisseaux, les éboulis de ses rochers, l'exubérance de sa végétation ; puisque, à la recherche de l'impression pittoresque, nous préférons l'œuvre d'imagination, puisqu'à l'esprit d'analyse, nous opposons celui de synthèse.

Nous voulons avoir, d'une part, l'œuvre d'un homme, d'autre part, l'œuvre de la nature ; mais nulle par une œuvre artificielle. ⁴³

S'opposant à la fois au style paysager et au conservatisme frileux de la restauration à l'identique des jardins français ou à la construction de jardins qui ne font que reconduire les formules des jardins classiques, A. Véra terminera sa préface par ces mots vigoureux : « *Enfin, j'assure que j'ai eu plaisir à mettre le feu à ces arbres morts, puisque les professionnels ne le faisait pas, soit par indifférence, soit peut-être aussi par manque de liberté.* » (Véra p. V)

Dès lors le pittoresque aurait pu avoir vécu, et l'unité du jardin aurait pu être retrouvée à travers les préoccupations plus urbaines développées à partir des mouvements des cités-jardins de Ebenezer Howard initiés à la fin du XIX^e siècle, des projets de grands aménagements à l'échelle du territoire inspirés par les *parkways* américains et de tout l'urbanisme moderne. Mais c'était sans compter sur la vigueur des habitudes prises et sur la validité des schèmes de nature dans la pensée occidentale.

⁴³ André Véra, *Le nouveau Jardin*, Op. Cit. p 67 et 68.

À partir des années soixante, la prise de conscience écologique, puis la prise en compte de préoccupations environnementales dans l'art par des mouvements aussi divers que le *land art* et l'esthétique moderno-écologique de Roberto Burle-Marx⁴⁴, pour aboutir aux idées de G. Clément, font émerger l'idée que seule la nature peut être le moteur de la composition du jardin. On a alors parfois l'impression que toute la dimension poétique et plastique de cet art est éludée au profit d'une seule ambition qui devient uniquement descriptive d'une nature considérée comme système bio-écologique. D'autres auteurs pourtant ont été occultés dans ce mouvement de simplification des idées du rapport de l'art à la nature de la fin du XX^e siècle. On n'a par exemple retenu du travail de Russel Page que la virtuosité horticole. Le néerlandais Louis-Guillaume Le Roy avait engagé un travail à l'échelle de la ville pour ses « *jardins sauvages* ». Partant des concepts de « *Systèmes écologiques complémentaires* » et de « *jardinage marginal* », il avait eu une vision de l'écologie qui incluait l'homme, pouvait accepter ses interventions néfastes dans les systèmes naturels pour les retourner à l'avantage de la diversité biologique, mais aussi permettait une forme active de participation.⁴⁵ Le paysage devenait un enjeu culturel dans sa pensée et non pas une résultante de systèmes naturels.

Les paysages doivent apparaître comme une réponse à un défi de ce temps (Toynbee).

La conservation d'anciens paysages (protection de la nature) et des vieux quartiers (protection urbaine) ne favorise plus la créativité de l'homme mais le condamne presque à l'inaction.

L'atmosphère musée naît d'une peur, d'une impuissance, d'une piété chargée de nostalgie ; elle ne peut apporter une réponse aux problèmes que l'homme d'aujourd'hui doit affronter.

⁴⁴ Il semble que plus précisément ce soient ses épigones qui le classent ainsi. Pour ma part j'ai l'impression que les idées de R. Burle-Marx sont aujourd'hui interprétées pour mettre l'accent sur la dimension écologique de son travail (cf. chap. V). Il apparaît plutôt que son souci principal était l'alliance de la préoccupation « écologique » avec le mouvement des arts plastique de son époque. Tout le long de l'entrevue entre J. Leenhardt et R. Burle-Marx, le discours balance d'un pôle à l'autre, comme si le paysagiste ne pouvait pas distinguer les différents moments de sa création. La dernière phrase de l'entretien ne laisse pas d'ambiguïté : « *Depuis ce jour j'ai utilisé l'élément natif naturel, avec toute sa force et toutes ses qualités, comme une matière propre à concourir à mon projet de composition plastique.*

C'est du moins ainsi que j'entends l'art du paysagiste : comme une forme d'affirmation artistique. » in J. Leenhardt, *Dans les jardins...*, Op. Cit. p. 75.

⁴⁵ Louis-Guillaume Le Roy, *Le jardin écologique*, in *Urbanisme* N° 168/169, Février 1979. p. 64 à 69.

Le parc de la ville a contaminé la campagne. L'entretien maladif des pelouses s'est propagé au-delà des villes. Le rural est devenu un ange protecteur maniaque. ⁴⁶

Il serait aussi intéressant de considérer certains travaux d'un artiste comme Alan Sonfist en regard avec les idées de Le Roy, et notamment *Time Landscape* (début en 1965) situé à New-York, dans le rapport que l'artiste voudrait mettre en place entre l'espace de l'œuvre et les interventions des acteurs du territoire. A. Sonfist cherche à recréer les conditions initiales d'un site par lui retenu pour le faire revenir à son état de nature.

[Time Landscape] est une re-création contemporaine des conditions naturelles ayant jadis existé en un site donné ⁴⁷

L'artiste déclare en outre que la dynamique induite par son projet entre les habitants est aussi un objectif essentiel. Mais il semble bien que l'espace du « paysage-temps » ne soit pas expérimentable et que les habitants soient soumis aux volontés de l'artiste. Il n'y a pas pour eux d'espace de liberté donné dans l'œuvre, mais seulement la possibilité de commencer une relation à partir de l'œuvre ; ce qui bien sûr n'est pas le cas des créations de Le Roy, et qui me fait constater une fois encore l'irréductibilité de l'art des jardins à l'art et mettre en avant la dimension sociale de celui-là. Lorsque le travail du paysagiste est autant de l'ordre de la composition que du social, celui de l'artiste relève toujours, à un certain niveau, de sa propre autonomie et ne peut pas être en prise directe avec la société : le jardin serait alors un art du passage qui permet l'expérience individuelle en même temps que la relation à l'autre dans des réseaux de sociabilité hétérogènes.

Alan Sonfist a bien une vision pour la collectivité des lieux qu'il investit à cette époque. Mais cette vision est contrôlée par un groupe choisi dans la culture savante :

⁴⁶ Louis-Guillaume Le Roy, *Paris-Écologie*, in *Le Jardin, lectures et relations*, sl, 1977. Page 181. L'allusion faite à Toynbee concerne probablement Arnold Joseph Toynbee, historien britannique (Londres 1889 – York 1975), qui pensait que les civilisations devaient relever les défis sous peine de disparaître. Dans une formule : « challenge and response », il nous invite à considérer que les chocs culturels sont propices à une défense des sociétés. « Plus le défi est grand, plus puissant est le stimulant. » cité par Régis Debray, in *Un Candide à sa fenêtre, Dégagements II*. Paris, Gallimard. 2015.

⁴⁷ Alan Sonfist cité par C. Garraud in *L'idée de nature...*, Op. Cit. p. 82.

Un biologiste, un chimiste et un géologue ont déterminé quels phénomènes naturels connaît la forêt pré-coloniale, avant l'installation sédentaire et les débuts de l'agriculture. Des historiens ont étudié des textes juridiques, des documents permettant d'envisager les modifications de forme subies par ce site au cours de ses transformations en fonction de son utilisation.

Pour que l'on puisse visuellement se souvenir de l'espace naturel, et pour dramatiser sa signification dans le contexte urbain, j'évoquerai, à l'Art Museum, sa forme originelle, par une série d'environnements et de pièces. ⁴⁸

Ainsi, l'artiste, allié avec les scientifiques et l'historien qui garantissent la rigueur de la proposition dans une temporalité longue, décide de l'état de nature d'un site qui pourtant l'a perdu depuis longtemps.

Une partie du monde naturel est historique – la ville l'a enfoui, et il lui faut des monuments pour mettre au jour son importance. ⁴⁹

Sonfist veut que le « Paysage-Temps » soit un monument de la nature dans la ville, il veut « élever des monuments aux événements naturels. » (Ibid. p. 233) Mais l'articulation à une échelle du quotidien ne se fait que par l'exposition, dans le musée, sans que chacun puisse y dérouler le sens qui lui convient. La légitimité de l'action est donnée par le décret esthétique et la rigueur de la science.

On voit bien la différence avec des travaux comme ceux de Le Roy qui introduit un dispositif participatif dans un processus, tandis que l'artiste utilise toujours le schème de la mise en évidence par le regard porté sur l'objet qui le distingue du reste de son environnement : ici la ville, pour en faire une œuvre.

Le projet relève bien encore d'un éclectisme qui veut à la fois l'exhaustivité et la valorisation – « dramatisation » dit A. Sonfist – du fragment.

7.3.4.3.5 Fragment, juxtaposition et littéralité de l'image

Aujourd'hui l'esthétique du fragment, qui pourtant s'attache parfois à définir une unité du monde, mais dans une vision qui intègre la particularité

⁴⁸ Alan Sonfist, Le phénomène naturel comme monument public, in *Le Jardin, lectures et relations*, sl, 1977. Page 231.

⁴⁹ Ibid. page 233.

au tout, justifie une manière nouvelle de découper le parcours du jardin en scènes autonomes qui renouent avec le pittoresque par le collage de références ou de citations plus ou moins littérales. La recherche des origines de cette transformation seraient trop longue à faire ici, mais c'est pourtant bien ce travail qui pourrait éclairer les manières détournées qui ont fait revenir au devant de la scène une conception mixte du jardin, un style hybride que la fin du XIX^e siècle avait déjà inventé avec É. André ou Jules Vacherot.

Style composite. – Le style composite ou mixte résulte d'un judicieux mélange des deux autres [Style géométrique et style paysager], dans certaines conditions favorables.

À mon avis, c'est à lui que l'avenir de l'art des jardins appartient.⁵⁰

Refusant le qualificatif désuet de pittoresque, chaque scène du jardin contemporain se doit d'être moderne, *High-tech*, déconstructiviste, naturelle, et le jardin sera conceptuel, sculptural, contextuel, abstrait et dans un contresens final on l'a vu naturel ; mais au bout du compte ce qui hier était digne d'être peint et qui était transposé (avec plus ou moins de bonheur et d'invention il est vrai) du champ du paysage pictural au jardin pour en faire une scène, est aujourd'hui digne d'être photographié pour passer dans le monde de la communication, depuis l'espace concret jusqu'à la représentation. Et quand on sait ce que l'image publiée a d'importance il devient évident que le pittoresque contemporain existe et qu'il travaille à notre insu. Mais cette inversion du parcours du sens – qui passe d'un mouvement « représentation vers la réalité » à un mouvement « réalité vers la représentation » – produit le plus souvent une perte par la redondance. Ce qui était travaillé par un art différent de la peinture pour produire un effet de jardin, n'est plus aujourd'hui transposé au passage du jardin à la photo. Même les gravures qui circulaient à propos d'un jardin construit, et que l'on pourrait penser analogues dans leur rôle de diffusion à celui des publications actuelles, réalisaient un travail de reconstitution du réel. La photo possède-t-elle, lorsqu'elle est essentiellement descriptive, un indice de réalité trop grand pour échapper à la littéralité ?

Ce qui était construit et soumis à l'expérience relevait de la transposition. Dans nos jardins contemporains, ce qui nous est proposé comme image avant le jardin veut nous faire croire que c'est le monde. Tout est littéral, sans déformation possible, tout est à l'échelle 1, sans

⁵⁰ Édouard André, Op. Cit. p. 151.

miniaturisation et devient un leurre comme la carte à l'échelle du territoire de J. L. Borges.

Le fragment représenté ne joue plus son rôle métonymique, il n'est plus, le plus souvent, qu'un élément d'un ensemble juxtaposé.

7.3.4.4 *La nature du jardin.*

À partir des deux exemples du Jardin Naturel et des Jardins de l'Imaginaire de Terrasson, on pourrait commencer à l'envers la généalogie de l'idée de nature dans l'art des jardins et voir comment celle-ci est passée du statut d'inspiratrice du sens dans des formes transposées à celui de pourvoyeuse de formes à imiter qui ne produisent plus de signification. Dans le texte de Dézallier d'Argenville déjà cité, on peut trouver, dans un discours très didactique qui s'attache à être le plus utile possible pour la description des jardins à la française, une vision de la nature qui nous est maintenant complètement étrangère. Pour nous, si l'on va un peu vite et si l'on suit le sens commun, ces jardins sont au comble de l'artifice. Pour l'époque il en est tout autrement. Les bosquets, par exemple, ne sont pas uniquement des plantations destinées à accueillir un effet d'objet ou d'espace en leurs centres, ils sont aussi une expression de la nature fixée en une forme par l'art, celui-ci disparaissant dans le regard des visiteurs derrière la puissance d'évocation du référent : le bois. Ainsi non seulement les bosquets sont appelés bois, mais aussi les quinconces, les salles vertes et les carrés. Malgré ces géométrisations des formes de la nature, cette mise en ordre par l'art, les descriptions et les recommandations des règles de la composition sont toutes soumises à la nature.

Il faut, en plantant un jardin, considérer qu'il doit plus tenir de la nature que de l'art, dont il ne doit emprunter que ce qui peut servir à la faire valoir. Il y a des jardins où vous ne voyez que des choses extraordinaires, gênées, hors du naturel, et qui ne sont faites qu'à grands frais, comme sont des murs de terrasse très élevés, de grands escaliers de pierre, qui font de vraies carrières, des fontaines trop décorées, et quantité de berceaux, cabinets portiques de treillages ornés de figure et de vases, lesquels sentent plus la main de l'homme que celle de la nature. [...] À l'égard des parties d'un jardin, elles doivent être si bien placées qu'on les croie faites et plantées où elles sont par l'auteur, pour ainsi dire, de la Nature : un bois, par exemple, pour couvrir des hauteurs ou remplir des fonds, situé sur les ailes d'une maison ; un canal, dans un endroit bas et qui paraisse l'égout de

*quelque hauteur voisine, en sorte que l'embellissement et l'art qu'on y a donné dans la suite le cèdent entièrement à ce naturel.*⁵¹

On se souvient, au chapitre IV, que ce thème de la relativité culturelle de l'appréciation de la nature a déjà été abordé pour les jardins de Versailles à travers le commentaire qui était fait par J. Ehrard des traductions de Shakespeare, et que, sans chercher dans des civilisations lointaines d'autres manières de voir que les nôtres, il suffit de rester en France mais en se reportant deux siècles et demi en arrière.

La continuité du mouvement vers une expression de plus en plus naturaliste du jardin – à partir du milieu du XVIII^e siècle pour reprendre l'opinion commune mais que J. D. Hunt fait remonter vers 1700⁵² – qui s'oppose à l'art et donc à l'homme comme concepteur mais aussi d'une certaine manière comme spectateur dans la mesure où le jardin ne trouve l'issue de sa conception qu'à chaque visite, aboutit aujourd'hui, après un estompage progressif, à la disparition de la figure dans le jardin. Depuis cette époque, le jardin est toujours plus ou moins soumis à la peinture, et ne peut que rarement se dégager de cette emprise qui le constitue, à de rares exceptions, comme imitation d'une imitation. Petit à petit donc, c'est la nature du jardin, de plus en plus présente qui, dans ses significations comme dans ses modes de composition, ont fait disparaître le sujet.

Aujourd'hui, composé comme une suite de tableaux thématiques, autonomes, respectueux d'une nature idéale qu'il convient de glorifier comme source et aboutissement de toute notre recherche de qualité de vie, visible comme une peinture d'où l'homme est absent ; le jardin n'est plus le lieu de l'expérience qui s'est considérablement médiatisée : il est devenu une scène du vaste tableau général des pittoresques écologique et technologique de notre époque.

7.3.5 LA DISPARITION DU SUJET

L'expression, *pittoresque écologique*, qu'il conviendrait de reprendre en elle-même comme objet d'étude a été inventée par John Dixon Hunt⁵³

⁵¹ A. J. Dézallier d'Argenville et A. Leblond, cités par J. P. Le Dantec, Op. Cit. p. 127. Page 50 de la réédition Actes Sud / ENSP.

⁵² John Dixon Hunt, *L'art du Jardin...*, Op. Cit. p. 70 sqq. ainsi que le chapitre 3 de *Gardens and...*, Op. Cit. p. 75 sqq.

⁵³ John Dixon Hunt *French impressionist gardens and the ecological picturesque*, in *Gardens and the Picturesque*, Op. Cit. p. 243 sqq.

Dans son chapitre sur le jardin impressionniste, l'auteur veut montrer une origine tardive des schèmes qui organisent notre vision contemporaine du paysage à partir de la peinture des impressionnistes, mais en particulier à partir du traitement pictural fait aux représentations de jardins qui vont se fondre petit à petit dans un rêve de nature pure d'où l'homme disparaîtra.

Le texte commence sur la proposition d'une sorte d'articulation entre la peinture des impressionnistes et le sentiment contemporain de l'écologie qui se construit à partir de la disparition de la figure.

Les jardins ont été un des sujets favori des peintres impressionnistes. Leurs riches et fécondes images d'un monde de floraisons, apparemment naturel, et qui fit souvent sombrer la figure humaine qu'il contenait, sont à leur tour devenues la source de nos grandes délectations d'aujourd'hui. L'énorme popularité contemporaine des interprétations des jardins et paysages par les impressionnistes vient de, mais dans le même temps alimente, un goût pour le pittoresque tout autant qu'une puissante ferveur écologique. Nous aimons ces peintures pour leur imagerie qui revitalise la longue tradition de la vision de la nature à travers l'art. De fait l'impressionnisme fait revenir l'image dans le pittoresque⁵⁴ (c'est moi qui traduit)

Pour le thème qui m'intéresse ici, et après avoir regardé d'autres causes à cette disparition progressive de la figure dans la peinture de paysage, J.D. Hunt note très justement, du point de vue de la composition, (p. 270 à 272), la fermeture de l'espace du jardin. La représentation n'offre plus que très rarement une échappée vers l'extérieur du jardin, et les profondeurs deviennent ambiguës. La perspective commence d'être détraquée par le plan de la toile. Toute la peinture se retourne petit à petit pour venir se loger dans l'absence de profondeur de la toile, dans la non épaisseur de la représentation, pour donner à voir l'espace par des moyens moins géométriques que colorés. Cette recherche picturale trouvera son aboutissement, qui sans doute sera un point de départ pour l'histoire d'une autre peinture, dans le travail de Monet qui inversera les dimensions de l'espace avec les nymphéas : le ciel reflété deviendra eau et l'eau miroir

54 Ibid. p. 243.

« Gardens were a favorite subject of impressionist painters. Their rich and fecund images of a blooming, apparently natural world, often engulfing the human figures enclosed within it, have in their turn become a source of delight today. The huge modern popularity of impressionist renderings of gardens and other landscapes both derives from and fuels a taste for the picturesque as well as strong ecological zeal. We love these paintings because their imagery revitalized the long tradition of seeing nature through art (indeed, impressionism put the picture back into picturesque). »

sera la profondeur. L'exigence de plus en plus forte d'une stricte frontalité de la matière picturale s'exprimera d'abord dans la profondeur horizontale de l'espace du jardin (Fig. 7.21 a), puis, dans un espace vertical, capté dans la profondeur de l'étang de Giverny (Fig. 7.21 b), démontrant ainsi la réversibilité de l'espace qui trouble notre compréhension commune du monde. Dans l'étang, une profondeur perçue est donnée dans la peinture là où il n'y a que le plan-miroir de l'eau dans la réalité, et un plan est constitué de toute pièce comme unique dans l'image du jardin, là où la profondeur devrait être dessinée. L'écrasement de l'espace dans le plan de la toile induira le fondu de la figure dans le même plan. Les motifs à rayure des robes seront une aide précieuse pour fondre le corps de la femme dans l'espace fleuri du jardin. La touche du peintre sera alors mise à contribution comme moyen unificateur de la matière picturale pour construire un espace à plan unique qui pourtant, suivant où le regard se pose, donnera encore l'illusion de la profondeur. Pierre Francastel note l'utilisation d'un procédé coloré pour mettre en cause tout autant la couleur que la forme, utilisé par Monet dans *Femmes au jardin* dès 1867, toile dans laquelle le peintre utilise les taches des ombres que l'on imagine mouvantes sans rapport avec les formes des robes. (cf. chap. III) Dans *Camille Monet et enfant dans un jardin* (1875, *Museum of fine art, Boston*), on retrouve le même souci de détacher la figure de sa forme pour consacrer l'unité de la toile comme un tout en dehors de ses parties. Par la suite les impressionnistes chercheront d'autres manières de proposer une peinture qui ne sera plus une représentation mais la traduction d'un effet sur le spectateur, et avant cela bien sûr d'un effet sur le peintre au moment de la peinture. Frédéric Carl Frieseke (1874-1939) dans *Lady in a garden* (huile sur toile 81,0 x 65,4 cm ; Giverny, Daniel J. Terra coll.) poussera le procédé formel avec une intention plus virtuose pour aller jusqu'au fondu complet du corps de la femme dans l'absence d'épaisseur de la végétation du jardin, et du même coup produire un effet beaucoup plus décoratif. La question pour le peintre a été de savoir s'arrêter dans le mouvement de disparition de la figuration pour que le sujet soit encore identifiable et donc la peinture encore acceptable dans le système de valeurs dans lequel il se trouvait. (Fig. 7.22).

Paradoxalement, le jardin impressionniste peut alors être appelé le nouveau pittoresque écologique. Il propose des images d'un monde où l'art a été supprimé et la nature autorisée à un plein développement, semblant toujours prêt à célébrer le « rêve d'un monde exotique sans saison. » Contrairement au premier pittoresque, extrêmement populaire au XVIII^e siècle, qui observait le paysage en terme de compositions picturales, et avec lequel Robinson ne veut pas associer son nouveau style de jardin, la version moderne consiste en une condition picturale imposée au monde du jardin, de ses propres

délectations en terme de motifs de couleurs mêlés dans l'ombre et la lumière ; mais c'est aussi un monde de nature où l'intervention humaine devient négligeable. Si c'est un lieu commun que d'évoquer la disparition de la figure dans les peintures de jardin de Monet à partir des années 1880, c'est également vrai pour beaucoup de photos prises dans ces mêmes jardins. ⁵⁵ (c'est moi qui traduit)

Dans cette peinture, ce n'est pas tant le sujet qui disparaît que sa figure. C'est le signe se référant au réel qu'il adresse en tant que représentation d'un réel passé, aboli par le geste du peintre qui lui a ôté sa qualité de réel en le peignant, qui est détruit.

[...] les lignes d'un maître de la Renaissance sont des formes complexes qui dépendent de formes déjà organisées par la nature. Une coupe peinte, dans une nature morte, ressemble à une coupe réelle, qui est par elle-même une chose ordonnée. Un paysage dépend de l'observation d'éléments qui sont des formes achevées, hautement organisées par elles-mêmes – arbres ou montagnes.

La peinture moderne est le premier style de l'histoire qui procède d'éléments qui ne sont pas préordonnés en formes closes et articulées. Aujourd'hui l'artiste, bien plus que les artistes du passé, crée un ordre à partir de variables non ordonnées. ⁵⁶

Ce qui apparaît comme exprimé dans un art de la figuration, c'est d'abord le signe identifiable qui renvoie au réel, puis le moment du peintre et sans doute ensuite, peut-être parfois simultanément, le moment du spectateur. Mais celui-ci ne peut pas échapper à l'objet représenté qui persiste dans ces différents moments de la contemplation de l'œuvre. En l'absence de figuration, c'est une sorte de densité de l'expérience du peintre qui se dessine derrière les formes qui ne font plus directement ou explicitement référence aux objets du monde quotidien. Le spectateur est

⁵⁵ Ibid. p. 281 sqq.

« The impressionist garden can, then, be called, paradoxically, the new ecological picturesque. It makes pictures of a world where art has been suppressed and nature allowed to thrive, yet seems at the same time to celebrate « dreams of seasonless exotic world ». Unlike the earlier, hugely popular eighteenth-century picturesque which observed landscape in terms of painterly compositions and with which Robinson did not wish to associate his new garden style, the modern version is the painterly imposition upon a garden world of its own delight not only in intricate patterns of colours in light and shade but in a natural world where human intervention appears to be negligible. It is a commonplace that figures disappear from Monets's gardens by the 1880s, even in much of the photography of them. »

⁵⁶ Meyer Shapiro, *La peinture abstraite aujourd'hui* (1957) in *L'art abstrait*, Paris, Éditions Carré, 1996. Coll. Arts & esthétique. p. 70.

donc d'abord aux prises avec son émotion intime. Il est alors remis face à lui-même par l'absence du sujet figuré dans la peinture.

Certains de ses portraits [peints par Cézanne], peut-être ... quoique beaucoup de gens, habitués au caractère séduisant du portrait traditionnel, aient trouvé (il n'y a guère encore que quelques décennies) ceux de Cézanne inhumains et froids comme des masques annonçant déjà la prétendue disparition de l'humain dans l'art du XX^e siècle. Mais ces portraits de Cézanne ont-ils plus de grandeur à nos yeux, sont-ils plus émouvants ou même dramatiques que les tableaux où il nous montre une nappe froissée et quelques fruits ?

*L'humanité de l'art réside dans l'artiste et non point simplement dans ce qu'il représente, même s'il arrive que l'objet représenté offre à son art une occasion particulièrement favorable de se déployer à plein.*⁵⁷

La présence de la figure dans la peinture donne sa direction à l'espace. La verticale de l'humain est établie même en l'absence de toute figure humaine, par la simple visibilité du monde de l'homme. Pour la peinture de paysage, avec la disparition de la figuration dans la peinture, l'espace peut basculer à nouveau, mais cette fois de la verticalité picturale sans profondeur à l'horizontalité, et le plan devenir alors une forme acceptable de la représentation de cet espace, au-delà de ce qui est nécessaire comme outil. De moyen, le plan peut devenir une fin, un objet plastique au fonctionnement autonome.

Dans cette hypothèse, la disparition de la figure aura été la première étape de la disparition du sujet dans la peinture, le premier temps d'un changement qui a permis aux peintres de trouver une autre forme d'expression de la réalité dans un média qui ne comporte que deux dimensions. Mais pour le versant « aménageur » de l'art du paysage ou de l'architecture des jardins, c'était le premier pas pour légitimer l'autonomie du plan et pouvoir le construire comme un espace pictural.

L'art du paysage, quant il est subordonné à la formalisation du jardin, est encore aujourd'hui soumis à la peinture, comme à son origine, quoique d'une façon différente.

⁵⁷ Meyer Shapiro, *De l'humanité de la peinture abstraite* (1960) in Ibid. p. 82

7.3.6 DE NOUVEAU LE PLAN

À partir de ce moment, que je pourrais nommer de « picturalisation » du jardin par le plan comme une continuité du mouvement qui va de la représentation à l'espace concret pour revenir à une représentation picturale, un changement notable va pouvoir être opéré dans l'art du jardin. Le modernisme, rejetant la figuration de l'espace par les impressionnistes, devenue mièvre, va trouver la composition du plan pour rétablir une relation de construction, une fiction conceptuelle, pour l'élaboration de l'espace concret comme lieu de l'expérience individuelle. La fonction de représentation, et non d'imitation de la nature par le jardin, va alors perdre encore un peu de son emprise et l'espace du jardin deviendra ce triste espace vert que l'on connaît bien. À partir du moment où l'on doit imiter la nature, il faut que le jardin devienne aussi parfait que la nature. Et quand il y est parvenu que devient-il ? Pour John Dixon Hunt, reconstruire l'histoire de l'art des jardins à partir de ce constat s'impose. En effet si les réalisations de Brown et Girardin sont des aboutissements de l'imitation de la nature, une sorte de perfection ; c'est tout ce qui va suivre, pendant les XIX^e et XX^e siècles, qui n'a plus de sens quand l'art et la nature s'opposent et que l'un doit éliminer l'autre. Au contraire, quand le jardin est considéré, à l'instar de ce qui se présentait aux alentours de 1700, comme une alliance de l'art et de la nature, toutes les dimensions du jardin qui ne sont pas de l'ordre de la composition, ses aspects culturels, peuvent se réunir dans un projet qui les intègre comme facteurs, mais aussi en retour les montre comme expression constitutive et éducative d'un lien social.⁵⁸

Un lieu où les hommes s'installent et où ils cultivent la terre [on pourrait ajouter : et créent des jardins] devient un recueil de symboles – ou plutôt une matrice privilégiée et même un médium de symbolisation – par lequel se constituent (et ne se reflètent pas seulement) des structures qui organisent les croyances, le pouvoir et les structures sociales.⁵⁹

Quel serait donc en effet cet art qui ne ferait que se reproduire sur lui-même sans rien inventer ? Représenter et imiter ont été confondus ; le

⁵⁸ « Le terme d'« embellissement », surtout appliqué au jardin paysager du XVIII^e siècle, ne signifiait pas nécessairement que la fontaine était « plus belle » ou « préférable » à la source. Ce qu'on voulait dire, c'est que les représentations artistiques — que ce soit en peinture, en sculpture ou dans les jardins — embellissaient les « matériaux bruts » pour les rendre plus aisément compréhensibles. Le rôle de l'art vis-à-vis de la nature était, pour ainsi dire, temporaire et éducatif. » John Dixon Hunt in *L'art des jardins et son histoire*, Op. Cit. p. 70

⁵⁹ Ibid. p. 87 Charles Burroughs cité par John Dixon Hunt.

jardin, à la fin du XVIII^e siècle, était devenu la nature elle-même, puis un tableau de la nature. L'histoire de l'art des jardins et la construction au quotidien de nos jardins contemporains sont engluées dans la même problématique issue de la lutte entre l'art et la nature, instaurée par l'histoire de cet art concoctée par Horace Walpole. Pour John Dixon Hunt, reconstruire cette histoire est nécessaire et doit s'articuler autour d'une conception « evelynienne » du jardin :

*[...] conception selon laquelle un jardin représente et incarne une personne, une culture, une époque ou un lieu donnés. Elle [la nouvelle histoire] reconnaîtra que, concrètement, un jardin naît toujours d'un substrat culturel, ce qui fait qu'on doit l'analyser en partant de son origine pour comprendre sa genèse et non pas accepter comme tel le style qu'il semble avoir. Surtout, elle ne privilégiera pas le modèle « naturel » ou « pittoresque », qui sera considéré comme un moyen formel parmi d'autres de représenter la nature.*⁶⁰

A *contrario*, un antagonisme rationalisant de l'art contre la nature a été utilisé au XX^e siècle pour que le plan du jardin devienne son expression principale, pour qu'il ne soit plus qu'une peinture.

Le travail formel des peintres a fait basculer l'espace dans le plan de la toile et a fait disparaître l'homme de l'espace représenté, en laissant croire, de façon fallacieuse, que l'homme n'avait plus sa place dans l'espace concret. Par un logique aboutissement, de nombreuses années plus tard, le jardin a perdu sa dimension d'espace de l'expérience pour devenir une expression pauvre du plan programme. Il ne faut pas pour autant en rendre les peintres responsables qui ne pouvaient pas imaginer et encore moins maîtriser ce que d'autres feraient de leurs recherches en les calquant d'un champ à un autre sans un travail de transposition suffisant. Pour nous, longtemps après, le mouvement de disparition de l'homme et ce passage obligé dans l'espace pictural pur dénote une absence de compréhension des mécanismes d'appropriation de l'espace qui n'est conçu que comme tableau à voir, alors, qu'à l'évidence, les usages se superposent à cette première constitution pour transformer les lieux dans lesquels nous nous déplaçons.

Pour les Modernes, le passage de l'art pictural à l'art du jardin s'est fait par une double détermination. D'un côté, l'art du jardin était refoulé, après Haussmann et Alphand, dans un pan académique du décor horticole dont il

⁶⁰ Ibid. p. 98.

fallait le sortir, tandis que de l'autre, l'architecture moderne avait besoin d'un discours sur l'énorme vide qu'elle laissait entre les objets de ses nouvelles cités. L'art des jardins s'est alors déplacé vers un « art » du traitement de ces vides, et ce sont bien alors les concepteurs et les diffuseurs de l'espace de la modernité (au sens du mouvement moderne en architecture par exemple), qui sont devenus les chantres de la séparation des fonctions et d'un hygiénisme panoramique – une utopie du contrôle social qui passe par la réduction de la corporéité de l'individu et une dimension analogue à celle qui sera donnée à l'architecture et à la ville : une dimension machinique – qui tenait toute la vie de la société urbaine dans un précepte simpliste : celui de la « *machine à habiter* »⁶¹

Le plan comme unique mode d'expression du projet de jardin, qui, en perdant les dimensions culturelles de celui-ci favorisait la réalisation de fragments de programmes et la juxtaposition d'espaces seulement illustratifs, a commencé d'apparaître dans les réalisations.

Juxtaposition, c'est bien là le problème. D'une façon plus générale, les parcs et jardins thématiques se développent partout, ils deviennent le substitut idéal de tout programme iconologique ou symbolique pour n'importe quel jardin en n'importe quel lieu. Les jardins sériels du parc André Citroën sont de cet ordre, même si dans le projet de G. Clément ils devaient s'opposer à une part de nature présentée dans le « *jardin en mouvement* » pour mettre en évidence le contraste de l'artificiel et du naturel. Des thèmes illustrés par des micro-ambiances, réunis dans une composition picturale qui donne l'unité du plan, telle est la recette qui constitue nos jardins. Le résultat peut être intéressant ou non, ce n'est pas mon propos. C'est la composition donnée au visiteur, comme si on supposait qu'il allait se perdre sans elle, ou comme si on devait lui dire où il doit aller avant que la visite ne commence, ou encore repérer tel ou tel objet qui, par sa présence exhibée, détruit le parcours qui va permettre d'y accéder, fait disparaître le plaisir de la découverte et la joie enfin retrouvée d'être un curieux, un dilettante. La promenade du jardin a à voir avec le corps et l'esprit associés en une seule recherche de l'épreuve du monde par mes sens réunis, elle ne peut donc se faire que, guidée par mes sens et ce qu'ils produisent en moi de résonances, d'échos, de mémoires éparses ; et pas par un plan. S'interrogeant sur la curiosité intellectuelle J. Schlanger montre l'origine de l'opinion négative que l'on en a.

61 Voir Marc Perelman, *Urbs ex ...*, Op. Cit., et notamment les chapitre IV et V.

[Saint Thomas nous propose une] triple libido, libido sciendi, sentiendi, dominandi : le désir de savoir, d'éprouver, de dominer. Dans cette perspective le désir de savoir est un aspect du fond mondain, impur, regrettable de la nature humaine. [...] Placé entre la sensation (libido sentiendi) et la domination (libido dominandi), le désir de découvrir et d'apprendre a deux versants ou deux visages. Il se rapproche tantôt de la volupté d'éprouver, tantôt de la volonté de puissance.⁶²

Dans le cas qui nous occupe, qui n'est pas tant que cela éloigné du thème de J. Schlanger en ce que la volupté et le désir sont des termes qui se rapportent aux sens et qu'il conviendrait de pousser la recherche sur les connivences du désir sensuel et du désir intellectuel, le désir du concepteur dans sa formalisation peut être des deux ordres : éprouver et dominer.

Dans un autre champ artistique, celui du cinéma, le film de Peter Greenaway, *The pillow book*, explore d'une manière particulièrement réussie cet aspect de la recherche de la connaissance du monde en la construisant autour de la littérature et des plaisirs du corps. Le cinéaste mêle trois histoires, les incruste les unes dans les autres, physiquement pourrait-on dire grâce à des effets permis par la vidéo, et les superpose à l'écran. Mais les trois narrations parallèles relatent, chacune construite sur une trame différente et d'un point de vue spécifique, la recherche éperdue du lien qui unit en une chose unique l'expérience du corps, que conduit le sensuel, et celle de l'esprit à la recherche de l'identité de l'individu dans sa relation à autrui et à la littérature en même temps.

L'épreuve du monde permet au concepteur d'un espace, un travail qui ne le concerne que lui seul.

Reste la domination, et je suis alors tenté de voir dans la réalisation de formes très composées, la volonté de dominer l'autre, de lui imposer mon point de vue. Deux désirs s'opposent, celui de la volupté de la découverte du spectateur et celui de la domination du monde, de sa création, par le concepteur. C'est cette opposition qui me ramène à la dimension sociale du travail du jardin ou du paysage en général que j'ai déjà évoqué. La mesure de la part de l'art et de la part de l'objet quotidien reste donc toujours affaire de cas particulier. « *L'appétit de découvrir et d'apprendre est donc [...] l'insubordination même et son âme secrète est la transgression. C'est le désir illégitime, le désir impie par excellence.* » (Schlanger p. 55)

⁶² Judith Schlanger, *Désir intellectuel : le dossier contre*, in *La curiosité, vertiges du savoir*, Paris, Autrement éditions, 1995. Série Morales N° 12. p. 54.

La promenade peut donc être regardée comme un mouvement organisé, contre la composition, elle lutte d'une certaine manière contre le projet du concepteur pour garder la liberté du visiteur.

Mêlant encore les vies de Malte Laurids Brigge et de Rilke, dans le « *jardin* » de la vue, H. Dohollau nous fait toucher du doigt l'apprentissage du sujet dans son rapport à l'espace et ce que ce rapport induit de connaissance de soi. Malte est à Paris depuis trois semaines, il constate que rien ne se passe et que pourtant « *sa vision est devenue pour lui une respiration.* » (H. D. p. 71) Il fait l'apprentissage de la vue en constatant que tout est là et pour toujours, et que tout pénètre en lui plus profondément jusqu'à un intérieur qu'il ne connaissait pas. Les lieux plus ou moins secrets de Paris vont servir cette transformation, mais c'est l'expérience de l'espace qui fera le plus et, dans cette expérience, les jardins prendront une singulière importance.

Jardins de Paris : Les Tuileries, ou ceux du Palais-Royal que Malte traversa lentement après avoir été chez son poète à la Bibliothèque Nationale. Mais surtout il y a le jardin du Luxembourg [...] « Nulle part décrit, il n'est évoqué que par allusion, il est « tu infiniment », comme le « plus cher désir » de la Dame des Tapisseries de la Licorne. »⁶³

Le plan, dans cette manière de voir l'espace du jardin est inutile.

7.3.6.1 Le plan du jardin contemporain.

Le dessin fermé de la composition serait le premier pas vers un jardin-objet qui ampute les développements possibles du visiteur pour sa propre interprétation de l'espace. À l'évidence, le plan ne peut pas rendre compte de la perception dans les quatre dimensions de la promenade. Quatre au moins, car le temps, que ce soit sous la forme de l'instant ou de la narration reconstruite est une dimension à part entière de l'expérience du monde. Mais ce simple constat doit être dépassé. Pour lui même, le plan se ferme dans ses formes lorsque celles-ci deviennent si présentes que l'ouverture des parcours possibles – sans doute encore présente dans le plus contraint des plans – disparaît sous l'agencement pictural de l'image du jardin. En France au moins, et il serait utile de vérifier si ce mouvement a connu des situations semblables dans les trente dernières années dans d'autres pays,

⁶³ Heather Dohollau citant Maurice Betz in *Rilke vivant*, Op. Cit. p. 77.

une tendance à la picturalisation du dessin de jardin – mais partant aussi de tout l'espace public qu'il fallait reconquérir après la table rase – est apparue à partir des travaux de Michel Corajoud dans les années 70. Prenant appui sur les travaux de Jacques Simon qui, l'un des premiers a repris la réflexion sur l'espace public et le jardin en travaillant par masse et espace et non plus dans le registre du décor, M. Corajoud a élaboré au fil de ses projets, une méthode qui allie géométrie et discours historique et symbolique sur l'espace. D'autres influences ont été à l'origine de ses nouvelles formalisations, mais les développer ici m'entraînerait loin de mon thème. On peut au moins citer la volonté du mouvement moderne en architecture de dégager l'emprise de la ville de la forme traditionnelle de la rue, de l'îlot et de l'alignement ; et le travail de M. Corajoud au sein de l'AUA n'est certainement pas étranger à ce résultat qui trouvera une première manifestation de grande envergure avec la réalisation du parc de la Villeneuve à Grenoble en 1974 (Fig. 7.23 a et b). Ce mouvement va culminer au moment du concours du parc de La Villette. Le plan de l'équipe Corajoud fait apparaître, mêlées en une superposition de tracés et de surfaces, des lignes bien « réelles » qui construisent l'espace (passerelles, allées, canal, bâtiments, etc.), et d'autres, plus ténues sur le dessin mais présentes, et sans doute quasi imperceptibles dans l'espace compte tenu de l'échelle du parc (joints de dallage, lignes d'écoulement des eaux, ombres portées des objets décollés du sol, etc.). Les premières sont là pour montrer la forme de l'espace et mettre l'accent sur les relations entre des séquences d'un parcours possible. Mais les secondes, jouant un rôle mineur dans la perception du visiteur en tant que lignes du plan mais sans doute pas en terme d'ambiance quand il s'agit d'ombre ou de décollement de sols, sont présentes sur le plan pour lui assurer sa cohérence d'objet plastique, pour assurer la tenue de la composition picturale qu'il représente en premier lieu. (Fig. 7.24)

Le travail d'analyse de Lodewijk Baljon, pour opposé qu'il soit au fond à la démarche que je défends ici, permet d'entrer de plain-pied dans la composition du plan.

Sans imagination un parc est un simple décor, sec, pour des gens qui ne font que passer ; une façade sans signification. L'appel à l'imagination peut être accompli à la fois rationnellement et instinctivement. Il n'est pas tant question d'une opposition entre culture et nature dans le parc, que d'une interaction des forces entre l'homme et la nature. L'expression de cela dans la forme des jardins, des parcs et des paysages est la culture. C'est l'essence de l'architecture des jardins, par l'aménagement et le dessin, de donner l'illusion que

*quelque chose d'autre peut être créé : une métaphore.*⁶⁴ (c'est moi qui traduit)

Jusque là on peut suivre l'auteur, la prémisse est bonne. Mais l'essence de l'architecture du paysage qui serait de construire les éléments d'une métaphore par l'aménagement et le dessin, ne prend pas en compte toutes les autres dimensions – le texte, l'image, l'expérience – dont j'ai montré l'importance jusqu'ici. Tout le développement du livre oubliera notamment la dimension de la fréquentation de l'espace, de l'usage qui crée le lieu dans l'articulation d'une proposition et d'interprétations nombreuses, variées et individuelles. L'analyse des projets de La Villette ne se fera donc presque que par le plan et l'introduction de la partie d'analyse du livre est claire.

*Pour les besoins de cette phase, le plan de masse du parc est vu comme une composition graphique. Comme c'est le cas dans chaque étape de l'analyse, les dessins en plan sont explorés par des schémas. Pourquoi la qualité graphique du dessin est-elle examinée en tout premier lieu ? La raison en est que le dessin d'un parc – avant de représenter un parc – est, au premier coup d'œil, une surface plane de lignes de surfaces et de couleurs, dont l'arrangement est expérimenté et interprété picturalement.*⁶⁵ (c'est moi qui traduit)

Paraphrasant sans le citer Maurice Denis qui disait qu'il nous fallait nous rappeler « *qu'un tableau – avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote – est essentiellement une surface plane*

64 Lodewijk Baljon, *Designing Parks : An examination of contemporary approaches to design in landscape architecture, based on a comparative design analysis of entries for the Concours International : Parc de La Villette Paris 1982-3.* (1992) Amsterdam, Woodbridge, Architectura & Natura Press, 1995.

« Without imagination a park is a mere dry decor for people who come and go ; a meaningless façade. The appeal to the imagination can be achieved both rationally and instinctively. It is not so much a question of an antithesis between culture and nature in the park, but rather of an interplay of forces between man and nature. The expression of this in the form of gardens, parks and landscapes is culture. The essence of landscape architecture is that, through arrangement and design, an illusion of something else can be created : a metaphor. » p. 11.

65 Ibid. p. 51

« For the purpose of this phase, the ground-plan of the park is viewed as a graphic composition. As is the case in every stage of the analysis, the plan drawings are explored by sketching.

Why is the graphic quality of the design examined first and foremost ? The reason is that a park design – before it represents a park – is, at first glance, a flat surface of lines, areas and colours whose arrangement is experienced and interpreted as painterly. »

recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées »⁶⁶, L. Baljon confond la carte et le territoire. Le parc est pour lui d'abord une composition picturale avant d'être la représentation d'un espace, et ce dessin, avant même de représenter un parc, est une surface peinte. La complexité des rapports du monde et du regard porté n'est pas vue ici puisque l'on considère en somme que ce qui est représenté n'a pas d'importance ou une importance seconde. Il me semble au contraire que, dans le même temps, le plan soit à la fois dessin et expression d'un projet spatial. La saisie se fait en même temps de la même manière que pour l'expérience de l'espace. L'interprétation et l'expérience picturale du plan du jardin ne concernent que le concepteur. Mais le jardin est avant tout un lieu conçu pour le visiteur. Dans l'expérience de celui-ci le jardin est tout à la fois espace concret et remémoration de situations analogues ou même anticipation d'« ailleurs ». Au moment de la conception il ne peut pas en être autrement pour le concepteur et l'analyse de L. Baljon est entièrement invalidée comme source de compréhension d'un projet de jardin puisque jamais cette dimension n'est abordée. À aucun moment, conception, visite exceptionnelle ou usage plus quotidien, l'abstraction du réel n'est possible dans le jardin puisque tous les sens sont en action dans cette synthèse poétique que j'ai décrite plus haut. Dans tous les cas, s'extraire d'une position qui allie matière et esprit, sensation et compréhension, saisie et analyse ne peut que faire perdre le sens de la tactilité du jardin (ou même du paysage), donc l'appréhension de l'espace en son échelle 1, donc le sens de l'« espace propre » ; c'est nier l'existence même du jardin.

Dans le développement de l'analyse des projets qui sont choisis par L. Baljon, le plan, qui déjà est une convention réductrice, devient l'objet principal de compréhension de l'espace. Il est décomposé et simplifié en une série de figures type, de tracés régulateurs, qui doivent exprimer quelque chose de la matérialité des multiples dimensions de l'espace. Cette tentative de rationalisation du projet est bien un écho, ou peut-être l'origine, du jardin-objet. L. Baljon semble anticiper la remarque et précise bien que, pour le paysagiste (landscape designer), placer une ligne sur le papier doit nécessairement vouloir dire quelque chose et que cette action doit être mise en parallèle avec ce que cela produira en termes concrets sur l'espace. Cela va de soi, mais l'auteur finit le paragraphe sur un croquis préliminaire d'A. Chemetoff, dont il dit que la composition très volontaire de lignes et de surfaces se matérialiseront dans le dessin final en différentes parties du plan. La question qui n'est pas soulevée à ce moment est de savoir si le

⁶⁶ Phrase abondamment citée sans jamais être référencée mais qui semble extraite d'un texte de Maurice Denis, qui deviendra une sorte de manifeste du mouvement « Nabi ».

dessin initial, d'emblée géométrique et contenu dans une forme du plan, est devenu, contre le concepteur, le moteur du projet et a déterminé ainsi son autonomie d'objet, ou bien si le concepteur, contre sa première formalisation, a réussi à ne pas se faire enfermer dans sa composition. (Fig. 7.25)

Ce qui n'est pas montré là, c'est le rapport qui s'établit entre ce plan et le premier projet dessiné en avril 1980 par A. Chemetoff avec Claire et Michel Corajoud à l'occasion d'un premier concours resté sans suite (Fig. 7.26). En 1982, le dessin est presque le même (on retrouve également les mêmes formes et la même composition dans le plan de M. Corajoud, ce qui laisse entendre une réponse à la question précédente de savoir si on se laisse enfermer dans une forme ou si l'on peut s'en échapper lorsqu'elle est si présente dans le plan). En 1982, pour A. Chemetoff la formalisation initiale du premier concours a été reprise telle quelle, et seules quelques variations formelles changent l'allure du plan. À cette époque (1980) le programme conceptuel des paysagistes est clair. Il ne parle presque que de géométrie.

- *Donner la mesure du lieu. Nous pensons, en effet, que le tracé du plan est la recherche d'une ou des figures qui géométrisent le mieux l'étendue du site.*
- *Orienter la figure dominante (le carré) pour dynamiser l'axe principal de composition...*
- *Jouer du canal qui biaise la composition, comme un référent ambigu où s'exprime à la fois l'Urbain et la Géographie....*
- *Montrer les modes de déformation et de complexification de la figure par les associations et les enchaînements du végétal pour définir des sous-ensembles (les jardins) susceptibles d'accueillir à terme une grande diversité de pratiques sans que se perde toutefois l'unité du lieu.*⁶⁷

Dès lors, le plan du jardin est devenu cette forme picturale dont la relation à l'espace ne se fait que sur un mode graphique autonome. Autonome en effet puisque l'échelle du site de La Villette est telle que les effets de « dynamisation » de l'axe ou de composition ambiguë dans laquelle jouent à la fois l'urbain et le géographique ne seront jamais visibles à hauteur d'œil humain. Ils ne pourront jamais être perçus autrement que par le plan. Ce qui signifie qu'il faudra le mettre en valeur dans les parcours

⁶⁷ Alexandre Chemetoff, Claire et Michel Corajoud, in *l'Architecture d'Aujourd'hui* N° 218-Déc 1981 p. 33.

possibles du visiteur pour que les intentions du concepteur soient rendues sensibles.

L'inquiétude vis-à-vis des pratiques variées qui devront venir s'intégrer à la composition, vient du risque qu'elles fassent perdre « *l'unité du lieu.* » Mais on voit bien qu'à travers ce lieu, c'est l'unité du plan dans sa forme géométrique qui est menacée.

On pourrait objecter que les géométries régulatrices des jardins anciens étaient également dissimulées et qu'il n'était pas nécessaire de voir le plan pour en apprécier les subtilités. Mais, une fois encore, ces jardins articulaient des échelles différentes et la géométrie dissimulée était un outil de formalisation qui servait des objectifs iconologiques, symboliques, philosophiques ou politiques, ou tous en même temps.

Aujourd'hui, même concurrencé par les simulations photoréalistes rendues faciles à produire par nos technologies informatiques, le plan est toujours l'outil privilégié de la communication du projet.

Ce plan dominant est-il à l'origine du style ou bien conduit-il nécessairement à un académisme formel ?

7.3.6.2 *Du style et du formalisme*

On retrouve dans le discours des concepteurs de 1982, une distinction entre deux échelles, très utile pour la composition, et qui n'est pas sans rappeler la théorie du style « *mixte* » ou « *composite* » de la fin du XIX^e siècle. Jules Vacherot, en 1908, ne s'exprimait pas autrement. Les deux qualités essentielles que le paysagiste doit emprunter à la nature sont l'unité et la variété : « *L'unité dans l'ensemble. La variété dans les détails.* »⁶⁸ Mais pour lui les deux échelles s'emboîtaient parfaitement, puisque les composants de chacune étaient issus de l'observation ou même de l'imitation la plus parfaite possible de la nature, et les « *beautés relatives* » venaient s'ajouter comme des variations aux « *beautés naturelles* ». Cette théorie tardive ne faisait que reprendre la forme donnée au « *style composite* » par É. André. (Op. Cit. André p. 151 et 152) Souvent aujourd'hui la variété pittoresque est donnée par le programme et tout l'art du concepteur consiste alors à mettre dans un schéma de fonctionnement général l'ensemble de la demande en montrant un plan pour lequel l'unité de la composition est la première des qualités. C'est alors la géométrie qui

68 Jules Vacherot cité in J.P. Le Dantec, *Jardins et...*, Op. Cit. p. 359.

donne cette unité en réglant des rapports de proportion, des directions en échos successifs, des articulations de formes par des points, des lignes ou des surfaces. L'unité qui, pour J. Vacherot, était indispensable en tant que première échelle d'imitation de la nature, n'était pas considérée comme un caractère nécessaire aux parcs et aux jardins par É. André, mais comme un attribut du paysage peint que l'architecte des jardins devait dépasser pour porter son attention sur l'utilité et surtout l'échelle comme application des lois de la vision.

Nous avons constaté, dans le chapitre précédent, qu'on pouvait s'inspirer des principes de la composition en peinture, qui sont : l'unité de caractère, le groupement des diverses parties, l'harmonie des tons, les effets d'ombre et de lumière.

Mais ces règles ne sont pas les seules qu'on doive invoquer quand il s'agit d'ajouter le travail de l'homme aux matériaux même de la nature. Il en est d'autres qui président à la composition des jardins et que nous allons successivement examiner. ⁶⁹

L'auteur développe ensuite longuement les règles qui selon lui doivent s'appliquer au-delà de l'unité et qui sont : « *L'utilité et l'échelle qui sont les plus importantes* ». Le jardin se distingue donc de la peinture pour mettre en avant ses qualités pittoresques. Cette affirmation est bientôt nuancée par l'adjonction de nouveaux critères de composition que sont la forme, la couleur, la combinaison ou séparation, la vraisemblance, l'appropriation, l'étendue.

Nous avons vu que la beauté, dans les jardins, entraînait une idée de douceur, d'unité, de proportion, qui la différenciait du pittoresque proprement dit, bien qu'elle puisse dans beaucoup de cas s'unir avec lui. L'artiste devra la chercher dans la forme ou les lignes, dans la couleur, dans la combinaison des objets ou leur séparation, dans l'harmonie ou le contraste. ⁷⁰

Ceci lui permet de préparer le développement qu'il fera au chapitre des Genres du jardin à propos du pittoresque qui doit être la règle mais dans une modération par la beauté classique.

Mais il faut remarquer que ces scènes ne plaisent qu'autant qu'elles ne dépassent point un effet localisé et qu'elles sont diversifiées

⁶⁹ E. André, Op. Cit. p 120.

⁷⁰ Ibid. p 130.

*avec goût. Un pays entier ayant le caractère sauvage dans toutes ses parties, et où l'on composerait un jardin qui exagérerait encore ces effets, produirait difficilement une résidence agréable. C'est dans une moyenne aimable que se place la vie, et la modération est une loi qu'il ne faut jamais transgresser*⁷¹

On reconnaît assez bien le schéma général décrit plus haut à propos de la première proposition pour le parc de La Villette par l'équipe de M. Corajoud, mais il s'est inversé. Ce sont les éléments abstraits de la géométrie imposée par le concepteur, et non plus la nature pittoresque du pays qu'il faut respecter, qui dictent la manière de composer. La géométrie est première, contre la perception des lieux, contre l'expérience, pour en faire un plan, c'est à dire une composition picturale.

Le travail d'analyse de L. Baljon, dans une autre partie de son livre, sert à déterminer la cohérence spatiale des projets. Ce chapitre se termine par un éloge de la lisibilité : « *facilité avec laquelle on peut reconnaître ses éléments [ceux qui constituent la ville] et les organiser en un schéma cohérent.* » (K. Lynch Op. Cit. p. 3). Mais chez Lynch le concept « d'imagibilité » (*imageability*) qui suit la cohérence de l'image formée à partir de l'expérience de l'espace est producteur d'un peu de subtilité puisqu'il permet d'aborder les problèmes de l'échelle et de l'usage (l'étude prend appui sur des enquêtes pratiquées auprès d'habitants). Ici, les critères qui ont été choisis pour arriver à cette analyse de la cohérence peuvent tous être regardés comme étant de l'ordre du fonctionnement plastique du plan : les accès, l'organisation, l'ancrage, l'ouverture, l'articulation. Il reste le « *caractère* » qui semble plus être une propriété abstraite difficile à mettre en schéma mais qui pourtant est réduite à sa dimension graphique, l'analyse des autres parts du sens étant reportée à un chapitre ultérieur.

⁷¹ Ibid p. 139 sq. Il est assez évident que ce développement sur la moyenne, le goût, la convenance serait à analyser dans un autre contexte d'un point de vue plus socio-historique qui n'est pas le mien, et que ce travail aurait des conséquences sur la compréhension de la genèse des formes dans un moment précis d'une civilisation donnée. C'est précisément cette dimension plurielle de la genèse de la forme puis de sa transformation par le regard et par l'usage qui n'est pas prise en compte par L. Baljon dans son analyse du concours de La Villette. « *En fait, le goût, quelque capricieux qu'il soit, est toujours tributaire d'autres facteurs que le goût pur et simple. [... il est] lié à un ensemble de forces d'ordre religieux, politique, nationaliste, économique, culturel, ...* » Francis Haskell, *La norme et le caprice*, Paris, Flammarion, 1993. coll. Champs. p. 42.

On peut également lire Thorstein Veblen, *Théorie de la classe de loisir* (1899), Paris, Gallimard, 1970. et en particulier le chapitre « L'exemption de l'industrie et le conservatisme », p. 124 sqq. Le point de vue de l'organisation sociale, politique et économique de la société que T. Veblen prend, pourrait facilement être transposé au champ esthétique dans lequel on découvrirait certainement des analogies dans les mécanismes de l'inertie que contiennent le bon goût, la convenance, mais aussi dans l'art du jardin ou l'architecture, la lisibilité, la sécurité, voire même le complexe système de normes et de règlements qui contrôle les conditions techniques de la réalisation et dans lequel on peut se complaire.

Dans cette étape de l'analyse nous nous sommes limités à cette part du sens du dessin qui contribue à la cohérence spatiale du parc, à la fois dans sa relation à la ville et à l'intérieur du parc lui-même. Compte tenu de l'étendue du concept (et par conséquent de sa superficialité), le mot « caractère » a été choisi ici. La troisième partie discute la signification dans les dessins avec plus de détails.⁷² (c'est moi qui traduit)

Dans cette troisième partie, où l'on s'attendrait donc à trouver un peu du sens des projets exprimés dans l'analyse, en s'appuyant sur un découpage formel de l'histoire de l'art des jardins : jardin français, jardin anglais, le premier ne produisant que des formes abstraites et le deuxième des formes organiques et chacun étant résumé en un mot, « *straight* » pour l'un et « *curve* » pour l'autre ; l'auteur s'attache d'une part à décrire la symbolisation de la nature dans certains projets à travers les formes lisibles du plan, et d'autre part à retrouver, dans le plan toujours, les traces du programme qui demandait aux concurrents d'évoquer le pluralisme culturel et l'innovation dans le dessin du parc. Le pluralisme est par exemple mis en évidence par la disjonction et la dissociation des éléments du programme dans la proposition de B. Tschumi, « *les fragments ainsi créés étant transformés en nouveaux modèles autonomes* », et, dans le projet OMA par la succession rapide des activités permises par le découpage programmatique du territoire en bandes. (Baljon p. 189) Pour ce qui est de l'innovation, L. Baljon commence par un rappel très formel sur la réinterprétation des règles du jardin classique et du jardin paysager par l'époque moderne en citant notamment les créations allemandes du début du XX^e siècle et les travaux de Leberherdt Migge⁷³, pour finir par reconnaître la nouveauté de la proposition de B. Tschumi dans la superposition de trois trames différentes et l'ancrage du dessin dans le terrain qui se fait autour des points, les folies qui « *donnent à la fois cohérence et orientation.* » (p. 197) On le voit ici, la forme observée pour elle-même ne produit qu'un discours sur la forme : une

72 L. Baljon, Op. Cit. p. 72 et 73.

« In this stage of the analysis we restrict ourselves to that part of the meaning which contributes to the spatial coherence of the park, both in relation to the city and within the park itself. In view of the broadness (and therefore, superficiality) of the concept, the word «character» has been chosen here. Part three discusses the meaning in the designs in more detail. »

73 Sur cet auteur peu connu, on pourra voir, Leberherdt Migge 1881-1935. gartenkultur des 20 jarhrshunderts. (1913) Bremen : Woprsweder verlag. 1981. 166 p.

En français

Corinne Jaquand, Leberecht Migge et la colonie agricole évolutive selon les principes biologiques, In Situ [En ligne], 21 | 2013, mis en ligne le 10 juillet 2013.

URL : <http://insitu.revues.org/10370> ; DOI : 10.4000/insitu.10370

tautologie. Il faudrait que le point de vue change dans un balancement incessant d'un pôle à un autre pour que la composition ne devienne pas l'unique souci.

Cette manière de proposer une forme pour l'espace à partir d'un programme et d'une puissance de la géométrie peut être comprise comme une transposition du monde architectural. Une géométrie complexe, tout à la fois issue de la reprise de tracés existants sur le site ou autour de lui et de décisions propres au concepteur, domine toutes les variables qui concourent à la formalisation. Ce mode de composition deviendra une sorte de modèle qui va influencer de nombreux épigones et qui marquera, jusque dans les années 90, la production de paysagistes que L. Baljon qualifie de « *pragmatiques* ».

Par exemple, pour le concours du parc André Citroën, Allain Provost reprendra une formalisation standard de la figure géométrique pure perturbée par une direction qui lui est étrangère. Ce que M. Corajoud et ses suivants créaient avec un projet sur l'espace (qu'on le trouve (en)fermé dans sa composition n'a pas d'importance pour cette partie du développement), Allain Provost le reprend à son compte pour une simple trace au sol qui n'existe que parce que le plan est connu.

Dans le plan de La Villette de M. Corajoud, les changements de direction dans le plan articulent des lieux ou deviennent eux-mêmes un lieu de passage d'un lieu à l'autre. Par ailleurs le discours symbolique qui se superpose au tracé géométrique produit aussi des formes qui sont pour partie autonomes et pour partie reliées avec les grandes masses du plan. Cette complexité supplémentaire n'existe pas dans le parc Citroën, et la longue diagonale qui donne un peu d'énergie et de dynamisme au plan comme composition plastique, ne fait que résoudre fonctionnellement une traversée qui ne s'imposait pas.

A. Provost, en 1981, publiait un article à propos du concours pour le parc du Sausset dans la banlieue nord de Paris.⁷⁴ Dans ce texte, les formes définies par deux tendances de la formalisation du jardin à cette époque sont décrites. Une sorte de caricature de jardin à la française qui est censé s'opposer à une nature anglaise. Tout en se défendant de marquer autant les territoires de chacun, l'auteur ne faisait pourtant que mettre en évidence les liens qui l'attachaient à la forme. Rien n'est dit du programme, de l'adéquation des réponses à celui-ci, du projet spatial des

74 Allain Provost, in *l'Architecture d'Aujourd'hui* N° 218-Déc 1981 p. 51.

concurrents pour donner un statut à ces terrains de la banlieue qui n'en avaient pas ; pas même un discours sur les fonctions hygiénistes du parc. La composition était reine, et l'usage ou la succession des ambiances inexistantes.

Encore aujourd'hui, dans des réalisations récentes, on voit ces formes qui doivent contribuer à une dynamique de l'espace, se développer sur des plans qui finalement, ne produisent que des peintures en plan. Le contraste entre, d'une part, les photos prises de haut, qui redisent les formes du plan et sont cohérentes avec lui, et, d'autre part, les photos prises au sol qui montre l'invisibilité de ces formes, nous assure que la composition est un outil de communication au service d'une forme picturale et non pas de l'espace. C'est par exemple le cas pour *Picadilly Gardens* à Manchester par EDAW architectes en 2002 (Fig. 7.27), dont le plan et les photos aériennes montrent un agencement complexe de formes pourtant inscrites dans la régularité de la trame urbaine et qui produisent des effets de micro espaces au sol, dont les usages sont contraints par un hors d'échelle évident. On trouve le même problème d'un dessin en plan qui semble ne pas produire beaucoup d'effets spatiaux dans l'aménagement de la place *Incontro tra i Popoli square* à Milan par les architectes De Amicis en 2003, si ce n'est des cloisonnements entre des espaces qui semblent petits, des présences végétales réduites au statut de mobilier urbain, un encombrement généralisé. Sur ce point, il faut être prudent et le constat ne peut être que réservé puisque les concepteurs revendiquent la création d'un lieu d'échanges et de rencontres dans une périphérie urbaine malmenée et cosmopolite, le nom même de la place le laisse penser : *Place de la rencontre entre les peuples*. Il faudrait donc aller y voir réellement pour faire le constat des usages de cet espace dans le quartier, le plan ne donnant pas toujours l'idée exacte des possibilités d'apparition du libre parcours. Je peux en effet faire l'hypothèse que le rapport du dessin à l'espace peut jouer en sa faveur ou en sa défaveur suivant les situations. (Fig. 7.28) On note cependant que pour ces deux projets, la publication consultée montre beaucoup de photos prises en hauteur pour bien mettre en valeur le dessin au sol.

L'aboutissement de ce mouvement qui, s'il avait un but d'unification de la composition à son origine, ne donne plus parfois qu'un effet décoratif aux documents graphiques, est la confusion même de l'espace du fait même du dessin. On le voit particulièrement pour la *Grand Plaza* de Rush Wright & associates avec ARM à Melbourne en 2004. (Fig. 7.29) Même si là encore il faudrait y aller pour faire réellement l'expérience de cet espace qui semble

complexe, le dessin au sol paraît si compliqué que la structure même de l'espace ne semble plus lisible.

Arrivé à ce point, il faudrait maintenant faire un retour sur la peinture et tenter de déchiffrer quels modèles picturaux sont à l'œuvre dans ces propositions qui veulent toutes échapper au pittoresque sans se donner les moyens théoriques de comprendre comment cette catégorie continue de travailler les formes contemporaines. Comment la composition, que l'on veut aujourd'hui environnementale même si elle passe toujours par le plan comme figure majeure, pourrait échapper à cette picturalité pure de la représentation des Modernes ?

Dans un texte de 1954, Roberto Burle-Marx, qui utilise largement le plan comme un élément décoratif, explique cependant comment son travail de paysagiste est en relation constante avec une pensée plastique qui par ailleurs alimente son travail de peintre ou de céramiste.

Par rapport à ma vie d'artiste plasticien, à partir d'une rigoureuse formation dans les disciplines du dessin et de la peinture, le jardin est arrivé en fait par une sédimentation de circonstances. Il ne s'est agit que d'appliquer à la nature elle-même les fondements de la composition plastique, en accord avec le sentiment esthétique de mon époque. [...] J'ai résolu d'utiliser la topographie naturelle comme surface de composition et les éléments de nature que j'y trouvais – minéraux, végétaux – comme matériaux de l'organisation plastique, exactement comme n'importe quel artiste compose à partir de la toile, des couleurs et des pinceaux.⁷⁵

Ses plans, pures compositions picturales en apparence, se réfèrent pourtant toujours à un imaginaire forestier ou au moins végétal, dont il maîtrise par anticipation les effets spatiaux dans des formes dissociées. Le plan ne représente pas l'espace qui sera produit. C'est une grande différence avec les pensées formalistes à l'œuvre chez d'autres concepteurs dont les plans sont l'exact reflet de la forme de l'espace. C'est en cela que l'on peut dire qu'un formalisme est né avec cette utilisation du plan.

⁷⁵ Roberto Burle-Marx, Notions de composition en paysagisme, in, Roberto Burle-Marx, la modernité du paysage. Sous la direction de Lauro Cavalcanti, Farès El-Dahdah et Francis Rambert. Paris, Cité de l'Architecture et du Patrimoine – Institut Français d'Architecture et éditions Actar à Barcelone. 2011. Page 43.

R. Burle-Marx, que l'on associe volontiers à la naissance d'une conscience écologique dans l'art des jardins, confie pourtant que la révélation de la puissance de la flore tropicale lui a été faite dans une serre, à Berlin. Et de cette origine indirecte, impure en quelque sorte, peut-être, restera-t-il un peintre, mais un peintre qui travaille avec des matériaux de la nature, avec un projet esthétique.

*Dès lors, j'ai utilisé l'élément pur de la nature, dans toute sa force et sa qualité, comme matière, organisée par et pour une composition plastique. Tout au moins est-ce ainsi que j'entends le paysagisme, comme une forme de manifestation artistique.*⁷⁶

Roberto Burle-Marx, qui peut devenir un référent, était lui-même peintre et l'ensemble de son travail, peinture et jardin, était de la même veine, chaque partie alimentait l'autre sur des voies parallèles qui trouvaient pourtant des points de jonction. Mais les développements qui pourraient être faits à partir de son travail ne font plus partie de mon thème qui ne cherchait là qu'à mettre en évidence les relations du parcours et de la composition, exprimées dans un outil de communication qui s'avère devenir un outil de verrouillage : le plan du jardin.

7.4 LA COMPOSITION DU TEMPS.

« Avec la mort, le temps accède à la simplicité qui le supprime. »
G. Bataille

La composition qui semble *a priori* n'étendre son emprise que sur l'espace, la composition qui, en déterminant la forme de l'espace ne semble se déployer que dans les dimensions spatiales du lieu, offre-t-elle également une prise sur le temps ? Du point de vue du concepteur, le temps peut être décomposé en instants : ceux de l'acte, inaliénables et irréductibles à une dimension autre que strictement individuelle, et en une narration : le temps de l'action qui intègre une dimension sociale. Je n'y reviendrai pas.

Du point de vue du spectateur, la distinction entre les deux natures du temps est également opératoire. Elle permet la différenciation entre l'histoire et le présent.

⁷⁶ Ibid. page 49. Cette citation a déjà été utilisée sous une forme assez proche dans une traduction de J. Leenhardt. (cf. supra note 44)

Ce qui est important ici, c'est que la composition du plan qui semble si prégnante pour la détermination de l'espace et l'ouverture potentielle du libre parcours, semble aussi donner une plus ou moins grande liberté au temps. En effet, le cadre voulu par le concepteur, la découpe de l'espace, induit un temps, une scission entre le moment où je marche et celui où je prend place à l'endroit voulu pour observer, pour enfin m'arrêter, stopper le mouvement de mon corps et donc mettre mon esprit dans une situation différente de la précédente puisque cet arrêt signifie que mon attention doit se porter sur tel ou tel objet, ou telle vue qui aura été soigneusement cadrée pour moi en oubliant pour un moment le reste de mon corps : c'est le moment de l'œil. Lors de la marche, mon attention est multiple. Je ne dois pas avancer dans l'herbe mouillée, ni marcher dans le caniveau qui conduit les dernières eaux de l'orage pendant lequel je me suis abrité sous un kiosque, le ciel est pur après la pluie, la poussière est collée au sol, la terre mouillée exhale des senteurs âcres assez agréables pour ma mémoire d'enfant du sud-ouest de la France, odeurs qui couvrent celle des roses, et modifient par conséquent les repères que j'ai dans ce jardin. La conversation de mon ami mobilise aussi une part de ma capacité d'accueil des événements. Le temps donc est décomposé mais ne se succède pas, instant après instant, dans une suite linéaire et rigoureuse. L'odeur de la terre m'a littéralement transporté tout à l'heure en un lieu précis de mon enfance, mon environnement actuel s'est dissous dans ce paysage remémoré, mais il n'y a pas eu remplacement ni même superposition des lieux dans ma perception. Il s'est produit une sorte de recombinaison autour de la mémoire. Présent et passé se mêlent et l'expérience peut avoir plusieurs niveaux successifs puisque, aujourd'hui, écrivant ces lignes, je me remémore à la fois le moment du jardin parisien et « le » moment « des » orages de l'enfance. La composition du paysage, à partir d'une situation concrète, mais aussi *in abstracto* – si tant est que la rédaction d'une thèse soit une activité abstraite – est bien alors une partie d'une figure temporelle, qu'elle se déroule précisément dans le temps d'une découverte physique d'un espace, où dans un moment de reflux du passé.

Les cahiers de Malte Laurids Brigge contiennent une lecture de la vie par les cinq sens. C'est avec eux qu'un homme va entreprendre un combat mortel, pour « être dans tout à la fois, pour ne rien perdre », et pour construire avec leur aide un temps-paysage où le passé et même l'avenir sont aussi disponibles – pénétrables – que le présent, mais où

le présent reste intact, car c'est lui qui en donne l'accès, comme la parole à l'indicible. ⁷⁷

7.4.1 THÉORIE DU TEMPS.

Sur un plan plus théorique, il faut se référer à la phénoménologie pour accéder à la compréhension de l'impérative présence de l'être pour éprouver le temps. Reprenant l'usuelle métaphore du ruisseau pour décrire l'écoulement du temps, Maurice Merleau-Ponty cherche plus loin les rapports que nous entretenons avec lui.

*[...] il n'y a pas d'événement sans quelqu'un à qui ils adviennent et dont la perspective finie fonde leur individualité. Le temps suppose une vue sur le temps. Il n'est donc pas comme un ruisseau, il n'est pas une substance fluente. [...] Si l'observateur, placé dans une barque, suit le fil de l'eau, on peut bien dire qu'il descend avec le courant vers son avenir, mais l'avenir, ce sont les paysages nouveaux qui l'attendent à l'estuaire, et le cours du temps, ce n'est plus le ruisseau lui-même : c'est le déroulement des paysages pour l'observateur en mouvement. Le temps n'est donc pas un processus réel, une succession effective que je me bornerais à enregistrer. Il naît de mon * rapport avec les choses.* ⁷⁸

Après M. Merleau-Ponty et le bouleversement de l'ordre du temps ordinaire ou quotidien – le reflux de l'avenir vers le présent et du présent vers le passé dans la conscience de leurs existences de « maintenant » chacun en leur temps, mais pas comme une succession de ces « maintenant » (Merleau-Ponty p. 471/472) –, les différents cadres du jardin ne peuvent plus s'envisager comme images autonomes, séparées dans l'espace et le temps, mais seulement comme une série de « maintenant » séparés par leurs existences propres et non pas par le temps, mais unies dans le libre parcours du sujet qui constitue une succession hétérogène et recomposable à l'infini par d'autres ou par lui-même.

Si l'on peut dire que toute prospection est une rétrospection anticipée, on peut dire aussi bien que toute rétrospection est une prospection renversée : je sais que j'ai été en Corse avant la guerre, parce que je sais que la guerre était à l'horizon de mon voyage en

⁷⁷ Heather Dohollau, Op. Cit. page 9.

⁷⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie...*, Op. Cit. p. 470, 471. Les mots suivis de * sont soulignés par l'auteur.

Corse. Le passé et l'avenir ne peuvent pas être de simples concepts que nous formerions par abstraction à partir de nos perceptions et de nos souvenirs, de simples dénominations pour désigner la série effective des « faits psychiques ». [...] Ne disons plus que le temps est une « donnée de la conscience », disons plutôt plus précisément que la conscience déploie ou constitue le temps. Par l'idéalité du temps, elle cesse enfin d'être enfermée dans le présent.

*[...] Le temps constitué, la série des relations possibles selon l'avant et l'après, ce n'est pas le temps même, c'en est l'enregistrement final, c'est le résultat de son passage * que la pensée objective présuppose toujours et ne réussit pas à saisir. (Merleau-Ponty p. 473-474)*

Le temps donc n'est pas narratif, il n'aligne pas une simple succession de « maintenant » que nous n'aurions plus qu'à mémoriser dans un certain ordre pour constituer notre monde en une référence à nous même comme ligne guide et qu'il suffirait de consulter pour voir le passé. Dans ce cas l'avenir n'existerait pas puisque la ligne de l'écoulement du temps ne se ferait qu'au fur à mesure que les « maintenant » adviendraient.

Chaque « maintenant » modifie le précédent, mais tous sont au-delà d'un Je central et s'apparentent plutôt à mon champ perceptif dans lequel des intentionnalités m'ancrent. Ces intentionnalités modifient mon inscription dans le champ perceptif et sont à la fois des rétentions des « maintenant » qui sombrent dans le passé et des protensions vers les « maintenant » à venir. » (Merleau-Ponty s'appuyant sur Husserl p. 476).

Le temps n'est pas une ligne, mais un réseau d'intentionnalités. (M. Merleau-Ponty p. 477)

Schéma sous droit supprimé de la version de diffusion

Le passé n'est donc pas passé, ni le futur futur. Il n'existe que lorsqu'une subjectivité vient briser la plénitude de l'être en soi, y dessiner une perspective, y introduire le non-être. Un passé et un avenir jaillissent lorsque je m'étends vers eux. (Merleau-Ponty p. 481).

La linéarité du temps, on le sent bien maintenant, n'est qu'un leurre et la rationalité est ailleurs que dans la succession puisque le monde ne se déclare qu'au moment où je projette mon présent, confit de toutes les rétentions de mes moments passés vers un avenir qui deviendra le monde. L'extraordinaire roman de Martin Suter : *Le temps, le temps*, raconte cette folie de la retenue du temps instant par instant, de la reconstitution du monde passé, en un moment précis qui permet de changer le temps, d'arrêter le temps, de vaincre la mort. ⁷⁹

7.4.2 LE CADRE ET LA SÉQUENCE.

Le temps n'est donc plus cette suite linéaire que le sens commun perçoit et qui définit chaque instant relié aux autres par une chaîne de causalités directes. Ce nouveau découpage en réseau dans lequel les moments ne s'enchaînent que dans une matière en constante transformation implique-t-il un retour sur la composition du paysage et du jardin, et ceux-ci découvrent-ils alors un nouveau monde jusque là obscurci par le découpage du cadre qui occultait le mouvement du cadre pour mieux montrer le mouvement dans le cadre ?

Le paysage trouve bien son origine dans le cadre, la fenêtre, mais sur un mode particulier qui est celui de l'interruption de la continuité du monde réel par la représentation qui elle-même a besoin de la transposition, de la miniaturisation, du regard de l'homme qui découvre qu'il peut exprimer quelque chose qui est au-delà du pays et qu'il peut faire exister ce quelque chose comme un objet indépendant de son référent. C'est l'origine picturale du paysage qui s'insère dans un mouvement d'autonomisation de l'individu laïc dans le monde. (Cf. Chap. III)

Le jardin quant à lui travaille aussi avec cette donnée de la représentation du monde, donc du choix, donc de la découpe et du cadre, mais ajoute au cadre de la représentation le marquage physique, dans l'espace concret, qui contraint à matérialiser la limite autrement que par une

⁷⁹ Martin Suter. *Le temps, le temps*. Paris Christian Bourgois éd. 2013.

ligne puisque, l'espace étant vérifiable par l'expérience du sujet visiteur, il est impératif que la limite organise le passage du jardin à son environnement par des dispositifs qui intègrent des échelles différentes. Le jardin donne sa limite d'objet construit à partir de la relation du sujet à la « chose »⁸⁰, c'est à dire dans un accord entre l'intention du concepteur et la mise en ordre de la nature qu'il nous propose. Cette position semble contradictoire avec l'ordre que Clément Rosset reconnaissait dans la nature pour la distinguer du hasard de la matière (chap. IV). Mais ce n'est qu'une apparence. Il s'agit en fait d'une mise en ordre du jardin à partir de l'ordre naturel. Le concepteur du jardin substituerait donc un ordre reconstitué par lui à celui de la nature ; un ordre redondant lorsque l'on prétend que le jardin est inféodé aux lois d'une nature que l'on ne doit pas maîtriser pour y imposer sa signature. Dire nature désigne déjà un ordre : celui de la nature reconnue par moi comme première et que je peux donc opposer au chaos de la matière, mais à partir duquel je peux travailler pour donner un autre sens aux phénomènes qui me sont proposés.

Mais cette découpe dans le monde qui constitue le jardin en ordonnant l'espace est-elle le mode opératoire de l'ordonnement du temps ? Il nous faut alors passer du cadre à la séquence.

Passer du cadre à la séquence, c'est changer de registre à propos du même lieu, c'est passer de l'espace au temps. Quand dans un jardin je suis sollicité par une vue, un cadre qui a été préparé pour moi, je me trouve immédiatement en position arrêtée dans une attitude qui fige mon attention sur une scène. Il s'agit bien d'espace. Lorsque je parle d'une séquence, j'induis le mouvement ou au moins je le suggère.

La dé-composition du temps en instants pourrait être regardée comme une opposition à l'unité de l'espace. Chaque instant est perturbé dans son autonomie de présent par les rétentions des moments passés, et donc cette caractéristique du temps devrait perturber également notre perception de l'espace. Mais le temps, qui découpe dans l'épreuve individuelle des moments autonomes, oblige pourtant à les relier dans une unité qui est celle de la visite. Celle-ci n'est pas seulement le passage d'un corps en un lieu neutre qui n'évoque que lui-même, et dès lors l'unité de la visite ne peut s'envisager que dans le millefeuille de la mémoire qui impose la présence au monde d'un sujet libre, et pas dans l'unité du plan, dans le cadre spatial du jardin. Cette mémoire que travaillent les rétentions et les protensions, est

⁸⁰ Sur cette distinction entre « objet » et « chose » voir Anne Cauquelin au chapitre IV, note 193.

confrontée au monde réel et doit allier en un moment les deux échelles primordiales du jardin qui permettent « l'espace propre » : l'échelle réelle de la présence en un espace concret, et l'échelle miniaturisée du jardin qui propose la représentation du monde. C'est toujours dans le rapport des deux que le jardin construit son unité qui lui permet à la fois d'être extrait du monde, cadré dans sa limite, et totalité du monde. À l'instant précis où j'éprouve le lieu, toute ma mémoire afflue pour condenser l'expérience en un palimpseste, et la réelle dimension temporelle du jardin se trouve bien là dans ce rapport que l'espace produit en moi avec ce qui me constitue en propre, et non pas dans l'exposition de variations toujours plus ou moins de l'ordre du spectacle du monde réel et qui ne donnent de toutes les façons à percevoir que des moments arrêtés : des cadres, puisque le mouvement est lié au défilement des saisons, des cycles d'entretien, etc., mais jamais au mouvement propre du visiteur qui seul est perceptible, donc le seul *vrai*, et qui donne le temps du jardin.

7.4.3 POUR LE JARDIN : L'INSTANT ET LA SIMULTANÉITÉ.

Chaque point de *mon* espace, chaque instant de *ma* visite, s'oppose ainsi à l'unité de la composition et la simultanéité des deux dimensions est le mouvement. Le dessin unitaire de l'espace ne reflète alors que la tentative panoramique de contrôle sur l'expérience de l'individu, et la présentation du plan, dans le jardin, s'affirme bien comme le signe de cette mainmise sur l'expérience potentielle.

L'autre dimension du temps dans le jardin : celle de la re-composition de mémoires déjà présentes, ne s'exprime pas ou peu dans les réalisations récentes de l'art des jardins. Mais de quelle matière du temps ces mémoires sont-elles composées ?

Les traces des activités passées des lieux, des événements qui firent que l'espace s'est chargé d'une mémoire composite puisque différentes époques se sont succédées, sont-elles des données qui peuvent subsister dans le jardin ?

Là encore, c'est un travail en soi que constituerait l'exploration de cette problématique. Mais on peut rapidement en esquisser les termes.

B. Lassus, dans son projet pour le jardin des Tuileries, en 1990, propose une réinvention du jardin en forme de « *stratification de ses*

perspectives historiques et de ses possibilités contemporaines. »⁸¹ Dans ce projet, la dimension du temps qui intègre ce que M. Merleau-Ponty nomme les « maintenant » du lieu est mise en avant comme moteur du projet. Mais il ne s'agissait pas de simplement respecter des moments passés du jardin. Le projet visait à produire une combinaison nouvelle des différents lieux du jardin, dans un rapport sensible à son présent, mais aussi dans la restitution des intentions des concepteurs initiaux dont le premier souci était de se protéger des crues de la Seine et non pas de la dominer par une terrasse dans une stricte visée panoramique et / ou pittoresque qui d'ailleurs ne peut être qu'un anachronisme. Le respect de l'histoire, tout en donnant forme présente à des « maintenant » passés, proposait une continuité articulée sur l'espace concret. C'est ainsi qu'une réelle réinvention devenait possible, et que des moments présents pouvaient être adjoints à un existant composé de différents passés, chacun étant pris pour ce qu'il était, c'est à dire un instant de la réalisation du jardin, l'ensemble mettant en exergue la nécessaire intervention au niveau d'un patrimoine conceptuel et non pas simplement d'espaces devenus objets par le regard de conservation que l'on portait sur eux.⁸²

Ce développement qui semble bien abstrait à pourtant le mérite, à la suite du travail de B. Lassus, de clarifier la problématique de la rénovation du patrimoine jardin qui souvent est bien dégradé physiquement mais aussi « conceptuellement ». Il est en effet extrêmement difficile, concernant les jardins anciens du fait de leur évolution « spontanée », qu'ils soient

⁸¹ Simon Cutts, *Le jardin stratifié*, in Bernard Lassus *et alii*, *Le jardin des Tuileries de Bernard Lassus*, Londres, Coracle Press et B. Lassus, 1991. p 8 et 9 pour la traduction française. « In 1990, Bernard Lassus proposed a reinvention of the garden, in the form of a layering of its historical perspectives with its contemporary possibilities. »

⁸² S'agissant en général de la restauration des jardins anciens, la question pourrait être développée et le constat de la perpétuelle invention nécessaire pour que le jardin ne se fige pas pourrait alors servir de base à une réflexion générale qui souvent ne se pose que dans les termes simplistes de savoir s'il faut restaurer à l'identique ou non, et dans ce cas, quel état connu du jardin il faut choisir. Ne faudrait-il pas chercher ailleurs et autrement le patrimoine jardin ? Ailleurs en tous cas que dans les objets que nous avons sous les yeux. Ce patrimoine ne serait-il pas plus justement ces idées, cet assemblage d'idées, qui fait que nous jugeons d'un jardin aussi bien par le fait qu'il est objet que parce qu'il résulte d'un projet. Le jardin patrimonial ne pourrait-il être autant création nouvelle qu'instrument optique destiné à la relecture d'un avant ? S'agissant une nouvelle fois des Tuileries, Le Nôtre reprend certains des dessins d'allées des Mollet, certains des bassins disposés par eux pour leur donner une nouvelle apparence. Il y a bien là sous Louis XIV une relecture / réinvention d'un patrimoine Henri IV et Louis XIII.

Le travail entrepris dans le Désert de Retz, et qui a pris pour base un plan postérieur de 25 ans à la fin de la réalisation du jardin semble à cet égard un exemple bien décevant. Entre 1785 et 1811 (date du relevé pris comme hypothèse de travail pour la restauration), le jardin s'est considérablement appauvri, et le jeu savant des échelles que j'ai évoqué au chapitre II n'existe plus sur le plan qui ne montre qu'un jardin pittoresque banal. La restauration n'a pas dépassé ce niveau.

entretenus ou laissés à l'abandon, de savoir quelle pouvait être leur apparence à telle ou telle époque, même lorsque nous sommes en possession de documents, plus ou moins nombreux, plus ou moins fiables, qui se recoupent en se contredisant parfois, qui nous les restituent pour partie. B. Lassus spécifie les différences entre la réhabilitation, la reconstitution et la réinvention.

[...] On restaure ce qui est connu dans les limites des sources disponibles.

On réhabilite ce qui est trop mal connu pour permettre la restitution complète de l'espace en reconstituant les aménagements connus et en faisant des espaces dont l'aménagement n'est pas connu et des sols offerts à de nouveaux usages plus ou moins éphémères, rappelant par leur traitement ou leur dessin la période d'origine.

On réinvente en poursuivant par une création contemporaine la logique d'articulation entre des compositions successives du lieu au cours de son histoire, ce qu'on appelle l'entrelacement. ⁸³

Cette mise en équation temporelle pose nécessairement la question des intentions successives ayant présidé à la conception du lieu. De la sorte c'est plus un patrimoine d'intentions, un patrimoine conceptuel qui devrait être révélé. Cette approche est d'autant plus riche qu'elle permet au concepteur contemporain de s'insérer dans cette dynamique pour en prolonger le fil. ⁸⁴

Le temps est alors présent sur un mode encore différent, ou plutôt dans une expression qui allie à la fois instant et durée dans une simultanéité et non plus dans une complémentarité, une succession qui ferait alors réapparaître un fil linéaire qui impose l'ordre et abolit d'emblée la liberté. Cette forme peu usuelle de la composition du temps dans le jardin offre toute la potentialité du « libre parcours » et doit pouvoir servir à de nouveaux usages des lieux, à de nouvelles compréhensions, puisque la spécificité du jardin par rapport à l'œuvre d'art, la mise en évidence de « l'espace propre » trouve ici son expression la plus juste pour un lieu constitué au cours du temps historique comme un exceptionnel millefeuille dont chaque partie s'attache à respecter les intentions qui ont présidé à la constitution de la précédente.

⁸³ Bernard Lassus in Ibid. p. 10.

⁸⁴ Pour un plus long développement sur la problématique de la restauration des jardins anciens on pourra lire, du point de vue de l'usage des intentions des concepteurs : Dominique Anglésio et Philippe Hilaire, La restauration du patrimoine jardiné et paysager et la réinvention des intentions, in Publics & Musées, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, N° 10, Juillet-Décembre 1996. 120 p. Dossier « Musée et paysages » préparé sous la direction d'Alexandre Delarge et Philippe Hilaire.

Peu de lieux savent aujourd'hui montrer à quel point ils sont chargés de mémoire et comment cette composante hétérogène, éparse, fragmentaire peut entrer dans une nouvelle composition qui ne soit pas uniquement de l'ordre du dessin. Dans l'opposition du panorama et du palimpseste, il y a le temps. C'est dire autrement : pour moi en tant que sujet à la fois producteur et vérificateur de mon espace dans le temps de ma visite, la conscience du moment, en tant qu'elle est l'idée conçue de la présence au monde de « Je », est seule garante de ma liberté.

Le temps n'existe que parce que ma conscience peut l'éprouver, et c'est le déplacement de mon corps dans l'espace, mon mouvement propre qui peut le faire advenir à un niveau de réalité qui soit perceptible.

7.4.4 SUR L'ACTUALITÉ DU JARDIN.

La fragmentation du temps en de multiples instants qui redonne la primauté à la découverte individuelle de notre environnement dans l'alliance de l'expérience sensible et de la connaissance rend-elle compte d'une transformation de notre regard sur le monde, ou bien cette conception du temps est-elle depuis longtemps une attitude peu formulée qui n'a trouvé que récemment un cadre théorique pour s'exprimer avec la phénoménologie ?

Au bout de son travail de décryptage de la « *construction sociale de la réalité* » par l'ordre visuel, et tentant d'analyser la « *morphologie des images numériques* », Anne Sauvageot en vient à mettre à jour le caractère inachevé de ces nouvelles images.

Le potentiel quasi infini des images numériques est lié au fait que chacun de leurs pixels contient n informations. Mises en mémoire et manipulations permettent dès lors d'obtenir une image indéfiniment modifiable. Cette « image à la puissance image » [L'auteur précise que l'expression est de E. Couchot] – nous invite à une esthétique de l'inachevé qui vise à un art de l'instant, à l'infini. [...] car si les images jouaient avec les surfaces, c'est désormais avec le temps qu'elles composent, celui de l'instantanéité interactive des échanges qui se joue de l'ordonnement d'un temps linéaire. ⁸⁵

⁸⁵ Anne Sauvageot, *Voires et savoirs Esquisse d'une sociologie du regard*. Paris, PUF, 1994. Coll. Sociologie d'aujourd'hui. p. 206-207.

Plus loin dans son analyse de la réception de ces images l'auteur constate, à travers une expérience, que les plus jeunes sujets (lycéens et étudiants de sections scientifiques) reçoivent mieux ces images et qu'ils les situent mieux dans leur univers par une appréhension plus topologique qu'analytique, ainsi que par une grande sensibilité au mouvement qui s'exprime dans la variété du vocabulaire employé pour décrire les différents états de l'image dynamique qui leur était présentée. De là l'auteur infère que ces nouvelles images, pour peu que nos systèmes interprétatifs soient préparés, réaliseront un « *enrichissement de nos modes perceptifs.* » (Sauvageot p. 210-212)

Sur ces deux points, fragmentation du temps par la recombinaison infinie des parties de l'image et enrichissement de nos capacités à recevoir des types d'images nouveaux – « complexes » car ne satisfaisant pas aux règles ordinaires de la représentation et notamment de la perspective linéaire – on peut faire un commentaire en forme de question.

Sur le premier point, et sans confondre image et espace, donc sur un mode analogique dont il reste à décrire les articulations, on peut se demander si cette recombinaison possible à l'infini des unités élémentaires de l'image produite n'est pas depuis toujours une caractéristique majeure du jardin, et si, qui plus est, elle ne propose pas une variation encore plus grande dans les images que le sujet peut s'approprier et transformer du fait de la polysensorialité à l'œuvre. Mais le plus important se rapporte bien à la dimension temporelle de l'image produite. Dans le jardin, du fait justement de cette polysensorialité, l'échange dans une dimension instantanée dont parle A. Sauvageot n'est-il pas plus expressif et ne produit-il pas plus de combinaisons potentielles, de recomposition du réel perçu ? Enfin, pour revenir sur le « libre parcours », la réception d'une image par un canal audiovisuel est-elle bien apte à engendrer des pratiques ludiques d'expérimentation comme celles que propose le jardin ?

Cette dernière question m'amène au deuxième point. L'enrichissement supposé de nos modes perceptifs par l'intégration de ces nouvelles images ne produira-t-il pas une habitude de la ségrégation des sens ? L'image manipulable, les mondes virtuels de la vidéo et des technologies plus savantes encore que l'on nous promet pour demain (et dont on peut se demander d'un tout autre point de vue mais qui a son importance si elle ne participeront pas à l'exclusion d'une partie de la population puisque les technologies ne seront certainement pas accessibles à tous), spécialiseront-ils nos habitudes perceptives au point que l'enrichissement ne concernera que le visuel ? Il semble alors que ce ne sont pas nos modes

perceptifs qui seront enrichis mais le strict domaine visuel qui contraint la manière dont je peux percevoir le monde et ce d'autant plus que l'image est en mouvement, m'impose son rythme de transformation, sa temporalité propre, et qu'elle annule de fait une partie de mon mouvement. En écho à la boutade bien connue qui dit que la radio est un grand progrès sur la télévision puisqu'on a réussi à supprimer l'image, on peut également citer Jean-Luc Godard qui se pose la question du rapport du son à l'image – premier niveau de la polysensorialité qui est une préoccupation permanente chez lui. « *Mes films sans bande-son seraient meilleurs. Mais si vous entendiez seulement la bande-son sans les images, ce serait encore mieux.* »⁸⁶ Mais ce n'est pas tant dans cette réduction brutale qu'il nous faut tomber en prenant la provocation / réflexion du cinéaste au pied de la lettre, que dans une attitude qui nous fait chercher le meilleur accord possible entre les sens. Il ne s'agit pas de faire disparaître l'image de notre environnement, mais, dans un premier temps, de prendre conscience de son emprise sur nous, pour ensuite reconquérir cette liberté perceptive que d'autres moyens de la découverte du monde nous laissent.

*Je suis un visuel. Or le cinéma gêne la vision. Le rythme précipité des mouvements, et le changement rapide des images font que, obligatoirement, ces images échappent à l'œil. Ce n'est pas le regard qui s'empare des images, mais celles-ci qui s'emparent du regard. Elles submergent la conscience.*⁸⁷

Le constat simple de F. Kafka, même s'il prête aujourd'hui à sourire au premier abord, n'en est pas moins une remarque qui met en évidence le rapt de la liberté du spectateur par l'image.

Quel intérêt avons-nous, en dehors de l'aspect documentaire, à enregistrer des concerts sur DVD ? Pouvons-nous reproduire le moment du concert ? Certes pas puisque les autres, mes doubles, mes *alter ego*, ceux qui font que le monde est un miroir et que la salle pleine m'appartient le temps du concert et devient un lieu propre ; aucun n'est là.

L'enrichissement du son par l'image ? Là F. Kafka est en pleine actualité, l'image est tellement plus présente à nous du fait de la valorisation extrême que nous accordons à la vue que le son en est appauvri.

⁸⁶ Jean-Luc Godard en 1990 à propos de son film *Nouvelle Vague (Idée de producteur)* et cité dans *Télérama* N° 2484 du 20 août 1997. p. 37.

⁸⁷ Franz Kafka dans un entretien reproduit dans *Allemagne d'aujourd'hui* en juillet-août 1951 et cité par Anne Sauvageot, Op. Cit. p. 166.

Que l'on ne s'y trompe pas, il est toujours question du temps et du rapport de la perception que nous en avons avec le jardin ou le paysage. C'est par le libre parcours que je veux revenir à la composition du temps et faire une mise en parallèle avec d'autres arts.

7.4.4.1 Le temps de l'image.

Les arts de l'image animée ne laissent pas beaucoup de liberté au spectateur. La forme du monde restituée par le film, la plupart du temps très rigide, contraint l'esprit à demeurer attentif aux seules volontés du réalisateur qui doit nous conduire d'un moment à un autre de son action ou de sa réflexion. Dans le cas où il n'y arrive pas la critique ne manque pas de dire que le scénario présente des faiblesses, que la réalisation est insuffisamment nerveuse, qu'il y a des longueurs, etc., bref que l'on s'ennuie. Le spectateur est censé s'ennuyer dès qu'on lui laisse un peu de liberté et de temps. Signe du temps ! Pourtant la superposition d'images qui se rapportent à des épisodes différents de la vie des personnages ou qui donnent à voir simultanément des points de vue différents est une voie que certains cinéastes explorent : *The pillow book* déjà cité, de Peter Greenaway, *La Jetée* de Chris Marker, mais peut-être aussi d'une autre manière les films à *sketches* du cinéma italien des années 60 qui nous proposent des variations construites sur un thème commun, mais qui font aussi un ensemble de fragments dissociés. Ces effets produisent un inconfort certain du spectateur puisqu'à chaque fois c'est le déroulement linéaire de l'histoire qui est affecté. L'ensemble peut alors paraître discontinu et le spectateur est gêné par les ruptures. Le déroulement dans le temps de la narration peut paraître confus quand le spectateur ne trouve pas le lien qui existe entre les différentes séquences, mais à coup sûr celui qui regarde est mis dans une situation où sa liberté d'interprétation et de reconstruction du film est préservée.

Le montage, c'est à dire le rythme de changement des différents cadres (la promenade du jardin) impose une alternance de formes, de lumières, de présences sur l'écran qui ne laisse le plus souvent aucun blanc, aucune suspension dans l'enchaînement des images. Lorsque parfois certains cinéastes articulent des plans par un fondu au noir, cet artifice est toujours perçu comme un anachronisme, un archaïsme même, alors que sans doute il est conçu et pourrait être mis à profit pour décaler la perception du spectateur vers autre chose qu'un strict enchaînement. C'est ce que fait J. L. Godard dans *JLG / JLG* en constituant réellement des écrans noirs pendant que la bande-son continue.

D'autres types d'image pourraient être évoqués : l'arrêt, ou la « prise » du temps dans la photographie, sa fixation improbable dans la peinture d'E. Hopper qui donne à percevoir le flou, le léger tremblement du réel qui semble en surfusion, comme le verre qui continue de couler lentement, hors de notre temps, et en même temps la précision parfaite de la situation (l'instant de l'éternité), le refus de sa fixation éternelle dans l'expérience de l'« *installation* »⁸⁸ ; beaucoup d'autres encore qui m'éloigneraient.

Mais la constante, on le voit, réside bien dans le dialogue que l'image peut entretenir, provoquer même, entre nous et le temps. La photo, la peinture ou l'installation interrogent notre temps ordinaire, notre temps interne, celui que nous choisissons chacun comme rythme, notre temps présent, mais aussi nos temps passés qui sans cesse refluent vers chaque instant que nous constituons, indépendant, volontaire et libre.

7.5 CONCLUSION, LA FORME ET LE TEMPS DU JARDIN.

Avec le projet pour le jardin des Tuileries de B. Lassus, j'ai esquissé la description du travail de composition des différents temps du jardin dans leurs relations à un espace « noble », déjà constitué et perçu comme un jardin. Dans le cas du Jardin des Retours, à Rochefort⁸⁹, du même B. Lassus, c'est une autre manière de « prendre » le temps qui est exprimée.

Le lieu n'est apparemment pas aussi historiquement riche que le jardin des Tuileries. Il n'est pas non plus constitué par des époques aussi facilement différenciables que ce que laissent voir rapidement les traces des interventions qui se sont succédées sur le territoire parisien. Enfin, et c'est une différence notable, l'environnement de la Corderie n'était pas dès l'origine un jardin. Il s'agissait plutôt d'un lieu du quotidien, voué à une activité industrielle : celle de la fabrication des cordages pour les bateaux du roi.

⁸⁸ Cf. Pascale Ancel, Une représentation sociale du temps Étude pour une sociologie de l'art. Paris, L'Harmattan, 1996. Coll. Logiques sociales. p. 172-74.

⁸⁹ Sur ce projet on lira :

1) B. Lassus, Entre les strates du jardin : des paysages, in *Hypothèse pour...* Op. Cit. p. 13 à 20.

2) B. Lassus, Le paysage comme organisation d'un référent sensible in *Le débat* N° 65, Op. Cit. p. 94 sqq.

3) Pour une description détaillée du projet, B. Lassus, Visite du jardin des Retours in Rencontres architecture et jardins actes, Pesmes, Association pour la restauration et l'animation du château des Forges, 1995. p. 53 à 62.

Le projet de re-mise en visibilité de cet espace de berge de rivière prend appui sur des présences sensibles qui vont constituer l'armature présente du travail. Mais parmi ces présences toutes n'ont pas le même statut. Le bâtiment de la Corderie royale, le mur de soutènement qui la sépare de la ville, les formes de radoub, appartiennent à l'histoire en même temps qu'au présent. La Charente, comme porte de l'océan appartient à l'histoire comme moyen de communication mais au présent comme entité naturelle dont le dynamisme biologique de l'écosystème de marais transforme rapidement la perception que l'on peut avoir du lieu et des rapports qu'entretiennent ses différentes parties. Les deux types sont parfois même contradictoires puisque, le marais qui envase l'estuaire est incompatible avec l'arrivée de navires importants : de fait, la Charente n'est plus autant navigable qu'auparavant dans cette partie de son cours qui la relie directement à l'océan. Quelle articulation le projet contemporain propose-t-il entre ces deux entités spatio-temporelles du fleuve ?

Du point de vue qui m'occupe ici et qui n'est que fragmentaire, il me semble que l'on peut lire ce projet de la manière suivante. Au premier abord, les objets du lieu, le bâtiment notamment, désignent le passé non pas en général, mais en particulier : le moment pendant lequel le lieu remplissait la fonction pour laquelle il avait été créé. C'est le moment marin de Rochefort et de la Corderie Royale.

Au contraire des objets, l'espace semble parler au présent. L'allée qui longe le fleuve change de largeur au moment où la vue s'ouvre en une fenêtre étroite et cadrée dans la longueur du cours d'eau qui fait une boucle à cet endroit. La grande prairie située à l'arrière du bâtiment, en tant qu'espace ne donne que l'indication de son usage ludique possible ou de l'intention de mettre à distance le bâtiment pour qu'il devienne visible dans toute sa longueur : pour qu'il soit un monument, ce qui est une caractéristique contemporaine et non pas originelle.

C'est peut-être une caractéristique que l'on pourrait retenir de l'espace que cette faculté qu'il a de nous projeter dans une dimension qui tend à faire disparaître tout ce qui n'est pas de l'ordre de l'instant, ou en tout cas de nous faire apparaître notre environnement immédiat comme un seul moment instantané, quelles que soient les présences temporelles auxquelles il se réfère. Ce trait tient sans doute au fait que notre présence physique au monde domine tout et que notre attention ne peut qu'être mobilisée par notre environnement. Chacun peut chercher dans ses souvenirs la différence simple qu'il y a entre une promenade dans un jardin en compagnie d'un ami et un trajet avec le même ami en voiture ou en train.

Il serait intéressant de faire une statistique mais pour ma part je n'arrive pas à me souvenir, dans la première situation, d'une conversation ou d'un centre d'intérêt si prenant que rien dans le jardin ne m'aurait interrompu : une vue, mais plus sûrement un son, une odeur auquel j'ai associé instantanément une impression visuelle ; alors que lors d'un voyage en voiture (à la condition de ne pas conduire) ou en train, j'ai de nombreux souvenirs de trajets pendant lesquels je n'ai rien perçu de ce qui m'entourait et particulièrement du paysage qui défile par la fenêtre. C'est bien le constat simple que la présence du corps du sujet en un lieu, la mise en éveil de tous ses sens, l'association de ses sens, et pas seulement sa vue, rendent le visiteur conscient du moment de la promenade. Le temps donc est aussi composé par cette présence au monde. La promenade alors devient un moment, une suite pliée et déployée d'instantanés qui se chevauchent, dont le point principal est mobile : une fois la conversation, une autre les nuages qui passent vite dans le reflet du bassin, une silhouette pressée habillée d'un orange qui claque dans l'ombre du mail et qui apparaît et disparaît alternativement entre les troncs, l'odeur de l'herbe coupée qui renvoie en d'autres lieux, mais tous pouvant se croiser et se mêler.

Dans le trajet en voiture ou en train, le moment de la conversation, qui m'attire en lui puisque mes sens sont appauvris par la situation, fait l'unité des présences et reste beaucoup plus mono-orienté, et sa densité de plis est si faible que, parfois, on ne peut pas se souvenir du détail de la conversation même, le moment étant si peu vécu, si peu chargé de « quantité » de présence qu'il retourne à la suite indifférenciée de l'écoulement du temps ordinaire.

Dans le jardin la suite recomposée des instants à partir d'une richesse perçue a toutes les chances de rester un souvenir distinct, on se souviendra de la date, du temps qu'il faisait, de comment on était habillé, de ce qui se passait dans le monde à ce moment là, des sujets abordés avec l'ami ; l'ensemble sera un dispositif hétérogène. Dans la voiture ou le train, l'ensemble restera homogène, comme un souvenir pauvre.

À Rochefort, si la dichotomie entre les différents temps du lieu présentée plus haut était complète et unique, nous serions mis en situation du trajet en train. La visite deviendrait une suite constituée autour d'une juxtaposition. Mais là l'ancrage du travail contemporain dans le lieu n'est pas uniquement formel. Dans ces conditions, le temps, comme réseau de « maintenant », prend dans son épaisseur les moments passés, non pas pour les recréer, donner vie à ce qui a disparu et qui de toutes les manières ne serait plus compréhensible puisque les contextes ont changés, mais

pour les intégrer comme présents modifiés par les présents ultérieurs. Les objets du jardin deviennent le support du décalage qui s'instaure entre l'expérience présente et la remémoration, ils sont alors les « porte-paysages » dont Bernard Lassus parle à propos des tulipiers de Virginie ou des Bégonias, et ces arbres mêmes, par cette qualité qui leur est donnée, deviennent des objets du jardin, mais des objets du temps autant que de l'espace. Le bâtiment de la Corderie est bien du XVII^e siècle, de même que les formes de radoub et sans doute le navire qui est en construction à l'intérieur le paraît aussi de façon vraisemblable.

Mais certains objets viennent jeter le doute. Les mâts de l'aire des Flammes ont l'air bien neufs et les pavillons que je ne connais pas sont-ils bien originaux ? La rampe qui vient de la ville au jardin a l'apparence d'une rampe du XVII^e siècle – je ne sais d'ailleurs pas très précisément comment pouvait être une rampe de cette époque, mais le mûr est continu, constitué de la même manière sur toute sa longueur – mais il est curieux que des arbres soient plantés sur un ouvrage *a priori* fonctionnel.

Les « objets contemporains » contribuent à cette compréhension du travail de la composition du temps qui est réalisé ici. L'aire des gréments et le labyrinthe des batailles navales évoquent l'histoire du lieu, mais sont en outre des lieux pour un usage d'aujourd'hui. La prairie qui semblait un dégagement pour mettre le bâtiment en valeur et laisser jouer les enfants est aussi une fraction rendue sensible des différentes époques de la constitution des lieux par le dédoublement de son épaisseur à sa périphérie qui fait glisser les pavés du XVII^e siècle sous l'herbe contemporaine. C'est dans ce rapport particulier au temps du jardin que se constituent certains paysages. Il n'y a pas là juxtaposition de manières de reconstituer des lieux identifiés dans l'histoire, mais imbrication du sens, « *entrelacement* », de fractions autonomes dont l'ensemble est donné par le parcours qui peut, du fait de cette autonomie et malgré les intentions du concepteur, rester libre, concrètement comme expérience physique de l'espace, mais aussi conceptuellement comme potentiel de multiplication du sens.

[...] il m'est apparu nécessaire que l'imaginaire propre à chacune des fractions paysagères et culturelles présentes sur le terrain – les marais, les périodes industrielles de construction navale, l'exotisme, l'abandon –, puisse fonctionner pour elle-même, choix délibéré de la

*variété, pour notre présent, s'opposant à l'homogène de la composition.*⁹⁰

De même que pour découvrir il faut briser la connaissance acquise et l'ouvrir en y introduisant une part étrangère à elle-même, le parcours du jardin n'est pas qu'un déroulement de l'espace dans le temps. Le jardin et les expériences antérieures du sujet visiteur sont des systèmes fermés qu'il faut ouvrir par l'impureté de l'expérience propre du lieu, donc de la relation du corps à l'espace mais dans une temporalité. Ce n'est pas le temps qui se réduit à l'espace mais l'espace, et sa forme particulière qu'est le lieu, qui afflue vers moi pour s'inscrire dans mon présent. Il nous faudrait alors renverser l'expression « l'espace d'un instant » qui induit le découpage en une suite pour proposer « l'instant de l'espace » qui intègre les dimensions de l'expérience de mon corps.

Tous les moments de l'espace ne pourraient exister que les uns par rapport aux autres. Non pas dans la continuité de l'écoulement du temps, j'ai déjà considéré le temps comme une suite d'instant, mais comme un ensemble qui s'assemble différemment au gré des perceptions et des interprétations des individus et des groupes d'une société. Cette suite pourrait alors prendre la forme d'un réseau comme celui du temps de Husserl reproduit plus haut.

Le concept d'« *entrelacement* » de Bernard Lassus peut aussi devenir une figure de ce réseau. Si l'on réinvente l'espace de certains espaces pour non pas les reproduire, mais au contraire pour les insérer dans le millefeuille de leurs différents lieux, à différents moments, c'est bien pour faire entrer dans la composition le grain de sable qui en enrayera l'implacable mécanique scientifique qui cherche à instaurer l'ordre de la vérité auquel chacun doit se plier. La vérité est à l'évidence multiple en la matière et la composition ne peut jamais en donner qu'une illusoire image de perfection.

Le monde littéraire a beaucoup plus l'habitude que notre milieu, imprégné d'une certaine opérationnalité nécessaire de l'action qui l'oblige à l'efficacité, de considérer que le monde est multiple et que chacun peut le construire à sa guise dans une composition de l'espace et du temps qui sont en eux-mêmes des éléments multiformes. Nombreux sont en effet les auteurs qui jouent à nous faire penser l'ordre des choses sens dessus dessous, mais pour mieux nous amener à considérer notre liberté comme

⁹⁰ Bernard Lassus, *ibidem* 3° de la note précédente.

part insécable de nous-mêmes. Les romans de Peter Ackroyd⁹¹ sont de cette famille. L'histoire d'un lieu et des liens intimes d'un groupe de personnes qui lui est lié est toujours centrale, mais elle ne se déroule jamais, elle s'invente au fur et à mesure que plusieurs narrateurs d'époques différentes la décrivent au cours du roman. (*L'architecte assassin* ou *La maison du docteur Dee*). Ou bien elle se décrypte en une composition archéologique – à l'inverse du sens ordinaire de l'écoulement du temps – dans l'histoire d'une famille que découvre une équipe de fouille (*Premières lueurs*).

Les lieux deviennent alors des personnages du roman, et c'est particulièrement vrai de Londres que l'auteur connaît intimement et historiquement.

⁹¹ Les premiers livres de Peter Ackroyd sont publiés en français aux éditions du Promeneur. *L'architecte assassin*, 1990 *Premières lueurs* 1992 *Chatterton* 1998 *La mélodie d'Albion* 1993 *La maison du docteur Dee* 1996.

8 CONCLUSION.

Le monde n'existe pas, conclut Faust quand le pendule est au plus loin de lui, il n'existe pas un tout donné en une fois, il y a un nombre fini d'éléments dont les combinaisons se multiplient par milliards de milliards, et parmi elles quelques unes seulement trouvent une forme et un sens, qui s'imposent au milieu de la poussière insensée et sans forme ; comme les soixante-huit cartes du jeu de tarots dans le rapprochement desquelles apparaissent des séquences de récits qui aussitôt se défont.

Italo Calvino
Le château des destins croisés

Il était de nouveau absorbé, le regard perdu dans les veines du marbre : la carte d'un pays de glace.

Pablo de Santis
Crimes et jardins

8.1 MOUVEMENT : AU MOINS ...

Un enjeu majeur de ce travail était de faire comprendre les relations de la discussion générale sur le pittoresque, qui diffuse dans l'ensemble, avec la description des trois pittoresques contemporains présentés en ouverture comme des intuitions. En particulier, l'émergence des problématiques environnementales dans le monde du paysage, de l'architecture et de l'urbanisme est prise en considération comme un signe important qui dépasse le simple débat habituel, fût-il technique, scientifique ou idéologique, pour l'amener sur un territoire plus esthétique au moins, voire philosophique par moment ; cherchant *in fine* à montrer que la période actuelle, loin de réfuter le pittoresque, renouvelle plutôt le regard que l'on peut porter sur la catégorie esthétique initiale.

Mais ce travail, qui aurait pu n'être qu'historique, cherche aussi à décrire le « Libre Parcours » que j'ai énoncé comme :

[...] une sorte de système réticulaire dans lequel le frottement à l'espace, les représentations, les mémoires, les imaginaires, d'autres caractères encore, permettent d'introduire, par les représentations, l'impureté, le non fini, peut-être même le flou, toutes causes qui sont les conditions de possibilité de l'échange et du partage. Toutes ces dimensions travaillent ensemble pour produire un objet immatériel articulé à une situation pourtant mondaine. (cf. supra l'introduction de ce travail)

« Tels sont les événements, ils trouent la nuit sans l'éclairer. » Avec cette phrase prononcée en regardant un vol de lucioles à Bahia,

F. Braudel ¹ veut nous mettre en garde contre la puissance de ce que nous percevons, il veut construire la distance avec l'événement. Celui-ci est pour nous de l'ordre de l'expérience, et, à l'origine de l'appropriation du monde par la perception que l'on en a, il y a toujours un phénomène qui nous est extérieur mais qui rend sans doute compte d'une part d'invisible. C'est en cela que l'événement troue la nuit, il fait signe là où il n'y avait rien du point de vue perceptif. Mais il n'éclaire pas le monde en ce que la compréhension vient après, dans la distance justement : celle, double, du temps et de l'artifice de la construction. On pourrait déduire de cette première remarque qu'une forme est alors nécessaire pour rendre compte du phénomène.

Mais, à l'inverse, si la compréhension éclaire d'une lumière durable, elle ne peut pas advenir sans l'éclair qui fait le signe ; s'il n'y a pas d'événement il n'y a pas d'événement, ni de contextes, donc de monde à comprendre, et l'événement peut être notre perception elle-même. Extérieur à nous, mais nous incluant en lui par le lieu propre qui se constitue entre l'espace et notre corps, ou par la conscience de ce que E. Husserl reprend comme la *res extensa* (Cf. Chap. V), l'événement est la condition de possibilité de la compréhension. C'est dire autrement que l'expérience et la représentation, ou l'appréhension et la compréhension pour faire écho de nouveau à la distinction établie par E. Kant, sont nécessaires dans une relation dialectique et non pas dans une succession ou une juxtaposition, pour que le monde existe ; mais que seul peut-être le poète peut transmettre cette vision de l'instant ou les deux versants de la connaissance du monde sont assemblés. Cette transmission, le lieu de cet échange que je cherche à décrire depuis le commencement, trouve bien son origine dans ce creuset du sens que sont nos postures dans l'espace, postures articulées à nos perceptions, induites et déduites à la fois. En corollaire, on voit apparaître l'idée que seule la fraction poétique de la connaissance est unique et insécable puisque, faisant de deux moments d'ordinaire distincts un seul « objet » du sens, l'espace ne se peut constituer comme lieu ou comme paysage que dans la complétude de ses dimensions à laquelle échappent l'expérience seule, non communicable, et la connaissance seule, désincarnée, déterritorialisée.

Ce n'est donc pas la forme extérieure qui serait propre à l'espace, et encore moins la forme instituée comme système : un formalisme, qui décrit

¹ Citation rapportée dans une émission de France-Culture consacrée à F. Braudel. *Les chemins de la connaissance* le 1 septembre 1997.

« *Ta phainomena opsis tôn adelôn* » (les phénomènes sont le visible des choses inconnues). Anaxagore cité par Pascal Quignard in *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1994. Coll. Folio. p 65.

le phénomène, mais l'objet (le monde) qui est constitué à la fois du phénomène et du regard que je porte sur lui pour le dire, et le dire à l'autre, pour que l'échange soit possible. C'est ce système hétérogène qui prend forme, du fait d'une transmission qui est imparfaite, ajoutant ainsi une série d'incertitudes à l'objet initial, qui est provoqué par le mouvement et qui fait projet de paysage, plus que l'espace lui-même,. Dans la transmission toujours restera un peu de moi qui suis le lieu de son effectuation. La pureté de la connaissance est donc encore une fois interprétée ici comme un leurre et la lumière n'est ni attachée à l'objet, ni projection sur lui, mais les deux à la fois, dans le même temps.

Une activité centrale est une activité qui engage le pouvoir normatif du sujet, c'est une activité dirigée vers une fin préférée, déterminée par des valeurs ; une activité périphérique est une activité neutralisée. [...] La recherche n'avance pas. Je prends ma pipe et l'allume. Au moins ai-je achevé un geste doté de quelque sens. Mais voici que je m'empare d'un papier, d'un crayon, et je commence d'aligner des bâtons. Cette fois mon acte est privé de sens. Mais si je le répète, c'est précisément à ce titre, et parce qu'il m'est indifférent. J'ai transporté mon activité dans une zone d'expérience où je n'ai plus rien à préférer, et me soutiens ainsi à la périphérie de mon être à la manière d'un somnambule. [...] Mais nous savons qu'en ce même lieu laissé vide au sein du réel par la constitution du sujet s'accomplit la conversion poétique. Car c'est au passé que notre discours quotidien désigne la place que j'ai désertée. Mais c'est au présent que le poète dira comme présence cette absence de soi dans le réel. ²

C'est ce double point de vue de l'appréhension et de la compréhension de l'espace comme concepts de la constitution du sujet et du monde, et que l'on retrouve dans la distinction de moments autonomes et pourtant simultanés dans une « *activité centrale* » qui se déploie en parallèle d'une « *activité périphérique* », qui elle-même pourra devenir le support d'une « *synthèse poétique* », que j'ai constamment cherché à mettre en évidence dans ce travail pour ouvrir un champ critique à propos du jardin contemporain mais aussi du paysage, afin de contribuer à faire sortir le débat qui les concerne d'un cercle technicien sans ambition et d'un milieu artistique narcissique qui, parfois, en tente l'appropriation. Ce travail semble donc être dans le négatif, dans le contre-pied. Il ne cherche pourtant

² Pierre Kaufmann, *L'expérience ...*, Op. Cit. p 268. Cette dialectique présence / absence fait écho à ce qui a été décrit plus haut (Chap III et V) à propos de l'absence de l'artiste dans la représentation qui laisse ouverte la possibilité pour le spectateur ou le visiteur de s'y introduire et d'y faire sens à son tour.

qu'à ouvrir les conceptions assez figées – pittoresques dans une connotation du sens commun de ce terme – que nous avons du monde du paysage et du jardin, de plus en plus constellé de lieux délicieux habités par d'angéliques ectoplasmes.³

Dans ce champ critique, j'ai tenté de tisser des liens entre des réalisations concrètes, les principes qui les fondent, les débats et enjeux de l'art contemporain, l'histoire de l'art des jardins et l'adéquation à des problématiques plus quotidiennes. On y a vu l'importance du sujet individuel et plus précisément du rôle que jouait la position de son corps dans l'espace comme moyen de connaissance du monde dans une relation de ce corps à ce qui est rendu perceptible par le travail d'un « autre ». Un autre, artiste d'un genre particulier qui se doit d'articuler au moins deux échelles différentes pour que l'« espace propre » du jardin ne se réduise pas à une proposition strictement artistique ou à une résolution technique ; mais laisse la possibilité de l'usage, de l'interprétation du motif ou des intentions, la possibilité de la transformation par le regard, c'est à dire à la création de paysages auxquels le concepteur même n'a pas accès.

Tous les couples conceptuels qui ont été utilisés pour mettre en évidence cette position du sujet, qu'il soit peintre, paysagiste, sculpteur, visiteur ou simple passant spectateur peu attentif, tous sont dialectiques. Association et dissociation des échelles tactile et visuelle, miniature représentation et quotidien espace concret, belvédère et panorama, acte et action ; tous sont à l'origine du mouvement. Il n'y a de mouvement que dans la construction de la relation entre des termes différents – le flux ne se développe que lorsqu'il y a une différence de potentiel, de pression : une énergie disponible – et le mouvement est toujours relatif à des contextes, à une situation. Dans l'art, cette construction de la relation représente l'espace de liberté du sujet. Cette liberté ne peut pas exister dans le monde de la nature telle qu'elle se présente à nous aujourd'hui dans un système décrit, balisé, autorisé par des experts. Par un complet retournement de la pensée ordinaire, c'est l'art

³ A ce propos, une véritable étude des images produites par les concours d'aménagement récents serait assez instructive. On voit maintenant des projets qui se disent urbains et qui ne montrent que des vues dans lesquelles les habitants sont jeunes, souriants, circulent à vélo dans des périphéries urbaines idylliques, constellées de fleurs rurales, non ornementales, où quelques bâtiments en verre coloré nous disent bien qu'il y a une ville, mais on ne sait pas où, etc. Ces images se rapportent en fait à une utopie bien ancrée de la ville à la campagne, sans aspérité, lisse, où le bonheur est garanti ; l'ensemble est finalement assez terrifiant, mais surtout il véhicule une idée fautive de ce que sont nos espaces contemporains et même de ce qu'ils peuvent devenir.

et l'artifice en général qui deviennent alors l'espace de liberté du sujet, libéré de la contrainte, libre de choisir sa contrainte.

L'inscription dans le monde se fait par la connaissance intime et expérimentale mais aussi savante, apprise et mémorisée. La mémoire est alors tout autant une construction de l'esprit qu'une visualisation du corps dans l'espace, tant il est vrai que ma présence au monde n'est effective que dès lors que je prends conscience de sa présence en moi en même temps que je le construis dans toutes ses dimensions par ma présence, simultanément, dans une combinatoire temporaire : en mouvement donc. ⁴

Mais, aujourd'hui, c'est plutôt de dynamiques naturelles que sont censés venir les mouvements de nos espaces. Ce faisant, quand l'empreinte idéologique est très forte, nous refusons parfois au sujet le droit d'être à l'origine de mouvements qui sont d'une autre nature, il se doit alors de subir les dynamiques bio-écologiques et d'assujettir son mouvement à celui de l'ordre qui le dépasse, abolissant ainsi son mouvement propre. De « maître et possesseur de la nature », il n'est plus même « maître et protecteur de la nature », il devient serviteur de l'idéologie qui porte le regard sur la nature sans le plus souvent que le débat citoyen ou le simple exercice de la démocratie ne lui soit assuré. ⁵ C'est le fond de la critique que l'on peut faire

⁴ On se souvient des arts de la mémoire évoqués plus haut, si importants dans l'art des jardins. Le fait que l'espace du jardin, ordonné par l'art, puisse être le support d'exercices qui ont à voir avec la mémoire et la position dans le monde n'est pas étonnant. La limite de cette opération peut être trouvée dans des cas bien particuliers où l'espace n'a pas besoin d'être préparé pour devenir le support de cette inscription dans le monde, mais où c'est le sujet qui fait l'ordre en construisant la mémoire. « C'est ainsi que pour cet homme plus que pour Rimbaud, les voyelles ont des couleurs, des tonalités sonores. » "A", c'est long et blanc, "i" s'éloigne, on ne peut pas le dessiner, "ille" est plus aigu, "iou" est pointu, plus effilé que "e". » De même pour les chiffres : « "1" est un homme svelte et orgueilleux, "2" une femme rieuse, "3" un homme triste, etc. » Chez Shereshevsky, commente Luria, « il n'existait pas de frontière bien nette entre la vue et l'ouïe, entre l'ouïe et le toucher ou le goût. » De là sa façon particulière de mémoriser des listes de mots : il les transformait en images en les localisant dans une rue de sa ville natale ou, à Moscou, le long de l'avenue Tverskaïa en partant de la place Maïakovski, et c'est pourquoi il n'avait aucun mal à parcourir ces « rues de mots » en sens inverse. » Jean Pierre Thibaudat rendant compte des travaux d'Alexandre Luria sur la mémoire à propos du spectacle de Peter Brook « Je suis un phénomène ». in Libération, Jeudi 2 avril 1998, p 29.

Cette forme de mise en lieu est tout à fait conforme à la tradition des arts de la mémoire. « La mémoire artificielle est fondée sur des lieux et des images (Constat igitur artificiosa memoria ex locis et imaginibus) : définition de base qui sera toujours reprise par la suite. Un locus est un lieu aisément retenu par la mémoire, comme une maison, un entrecolonnement, un angle, un arc, etc. Les images sont des formes, des signes distinctifs ou des symboles (formae, notae, simulacra) de ce dont nous désirons nous souvenir. » Frances A. Yates, *l'art de la mémoire*, Op. Cit. p 18.

⁵ Nous devons ce jeu de mot qui produit un effet dialectique entre possesseur et protecteur à A. Roger, in, *Maîtres et protecteurs de la nature*. Op. Cit. C'est le titre de la contribution d'A. Roger et du volume entier.

à certaines tendances du paysage contemporain. Celles qui tentent de construire un système où c'est le monde de la nature qui induit le mouvement, mais surtout, sans dénier cette possibilité, où nous assistons à la construction d'un système normatif qui veut faire passer ce nouveau formalisme pour un invariant obligatoire de la constitution du jardin, de l'espace urbain ou même, contresens ultime, du paysage.

On peut alors chercher dans la figure unique du labyrinthe, comme J. Attali⁶, l'origine de ce mouvement de liberté, ou d'expression du libre-arbitre plutôt, qui nous fait comprendre le monde, mais surtout la position que nous y occupons en tant que sujet autonome mais relié à l'autre. Préparant l'éloge de la ligne discontinue, de l'errance et de la perte qui permet la retrouvaille, l'auteur annonce au début de son ouvrage son ambition qui est d'apprendre à « *penser labyrinthe* » (p 34). L'expérience est alors une donnée valorisée dans cette présentation du thème.

Ceux qui se trouvent à l'intérieur des labyrinthes – en anglais maze traders – ont une vision confuse du chemin, mais en ignorent la complexité qu'ils ne découvrent que peu à peu, en avançant. Ceux qui les voient d'en haut – maze viewers – en jaugent dès l'abord la complexité mais n'éprouvent pas la même sensation d'ignorance et d'égarement. Le labyrinthe est fait avant tout pour être traversé sans être connu ni représenté. (Attali p 34)⁷

Mais cette expérience est aussi mémoire puisque chaque itération, chaque hésitation dans le labyrinthe doit être mise à profit pour avancer sans que la folie de l'homme sans mémoire ne s'empare de moi. Je peux alors déduire que c'est le mouvement du corps qui est inventé dans le labyrinthe et par là même la possibilité de la mémoire des lieux qui s'inscrit

⁶ Jacques Attali, Chemins de sagesse, traité du labyrinthe, Paris, Fayard, 1996.

⁷ L'image de la quête spirituelle associée au labyrinthe et au mouvement est ancienne. Georges Tavard décrit la traversée de trois lieux jardinés par Saint Augustin, qui serait à l'origine de la révélation et de sa conversion au christianisme. « Le christianisme, en son essence n'est pas, comme le platonisme, une vision ; c'est un sentier par où l'on parvient non seulement à la vue, mais surtout à l'appréhension et à la possession : « Celui qui de loin ne peut voir, marche cependant par la voie où il puisse venir, et voir, et posséder » (XXI, 27). Comme Augustin le formule en langage imagé, « voir d'un sommet boisé la patrie de la paix », et se perdre en en cherchant la route, ce n'est pas la même chose que « tenir la voie qui y conduit sous la protection vigilante du Prince céleste [...] le contraste typique avec la forêt ne peut guère être que la terre cultivée, organisée, humanisée. Dans les pays de civilisation avancée, où, comme incontestablement dans l'empire romain en général et dans l'Italie du nord en particulier, l'on tient à joindre l'utilitaire et l'esthétique, le modèle de la terre domestiquée n'est autre que le jardin. »

Georges Tavard, Les jardins de Saint Augustin, lecture des confessions, Montréal, Éditions Bellarmin / Cerf, 1988. p 39.

physiquement en nous avant d'être reconstruite en une donnée rendue abstraite (la science) ou poétique (le mythe, le conte, l'art), mais communicable, de l'expérience

Le souvenir d'un chemin s'imprime mieux dans le corps que dans la mémoire. Là commence l'art de la danse, étrange rencontre entre une très vieille figure et un des talents majeurs du futur, un des chemins de sagesse. Danser c'est bouger le long d'un labyrinthe et tous les mythes enseignent que le labyrinthe est à l'origine de la danse. (Attali p 181).

On peut ici se souvenir de Simon Schama (cf. Introduction) qui parle de la « *mémoire des pieds* » pour son expérience de terrain qui est nécessaire à son travail d'historien.

En creux, dans l'ombre protectrice du discours, se dessinent deux valeurs que je peux retrouver ici :

- la communicabilité de l'expérience qui passe nécessairement dans une impureté, une transformation, qui en permet une formalisation pour que l'autre, mon reflet du miroir, puisse s'en emparer en conservant sa liberté,
- la constitution d'un libre parcours qui est indispensable au mouvement si celui-ci n'est pas une seule expression de la contrainte, mais plutôt une dimension créatrice de notre rapport au monde, donc une dimension de l'invention de nos mondes.

8.2 LE LIBRE PARCOURS ET L'« ESPACE PROPRE » : UN PROJET OULIPIEN ?

Le libre parcours ne concerne pas que le visiteur de l'espace conçu. Il concerne aussi, dans d'autres circonstances, le concepteur qui cherche la manière dont il va pouvoir rendre compte des lieux sur lesquels on lui demande d'intervenir.

Cette manière de découvrir comment un espace peut être appréhendé dans le choix de ses propres contraintes, sans subir celles qui sont imposées par le concepteur ou par le programme de l'aménagement dans le deuxième cas, peut être rapprochée des techniques employées par l'OuLiPo pour construire une littérature de liberté : une littérature potentielle mais sans hasard, comme le projet du jardin est tenu de prévoir ce qui s'y passera sans savoir si cela s'y passera. Ainsi, c'est plutôt de potentiel dont il faut parler, contre le virtuel, je l'ai déjà dit.

*Une autre bien fausse idée qui a également cours actuellement, c'est l'équivalence que l'on établit entre inspiration, exploration du subconscient et libération, entre hasard, automatisme et liberté. Or, cette inspiration qui consiste à obéir aveuglément à toute impulsion est en réalité un esclavage. Le classique qui écrit sa tragédie en observant un certain nombre de règles qu'il connaît est plus libre que le poète qui écrit ce qui lui passe par la tête et qui est l'esclave d'autres règles qu'il ignore.*⁸

La règle est connue, elle imprime une forme, elle influence le fond, mais le poète sait mesurer jusqu'où c'est elle qui dicte sa loi et à partir de quand c'est lui qui prend la direction du sens. C'est à une nécessaire articulation du travail entre « *écriture avec les mots* » et « *écriture avec les idées* » que nous sommes confrontés là⁹. Dans le libre parcours du jardin et du paysage, tel que je l'ai montré, c'est l'expérience propre du sujet visiteur qui imprime sa loi à la construction de l'espace. Et cette loi peut s'opposer à la règle de construction géométrique, à la composition, au plan. L'« *espace propre* » n'est possible qu'à cette condition qui fait disparaître le moment passé de la composition pour donner toute sa valeur au moment présent de l'acte de la découverte, de l'expérience par le corps du sujet visiteur, de l'événement qui troue la nuit, qui origine la construction. Et le libre parcours devient une généralité extensive de l'« *espace propre* ».

On voit par là que la dissociation des échelles visuelle et tactile, que l'existence d'un espace qui ne se déploie et ne prend corps qu'au moment de l'expérience physique de cet espace est la seule garantie que la contrainte que le concepteur aura acceptée ne s'appliquera pas comme condition de la constitution de l'espace du visiteur. Pour le jardin et le

⁸ Jacques Roubaud citant Raymond Queneau in OULIPO, atlas de littérature potentielle, Paris, Gallimard, 1981 et 88. Coll. Folio essais. p 57.

⁹ Pierre Jourde, sur France culture le 23 février 2010, fait cette distinction en paraphrasant Stéphane Mallarmé, « Ce n'est point avec des idées qu'on fait des vers ... c'est avec des mots », idée qui me semble maintenant une réelle invention que l'on devrait méditer pour retrouver de temps en temps cette saisie de la musique du monde.

On peut noter que cette idée semble contradictoire avec la phrase de G. Oppen citée par Jacques Dupin plus haut : « A poem is not made of words ». Sans doute le poète « objectiviste » voulait-il faire référence à une certaine concrétude du poème, à une défiance vis-à-vis des mots que pourtant il s'emploie à rendre au plus juste de sa relation au monde. S. Mallarmé, quant à lui, voulait-il prendre une distance avec les « idées », cette connaissance qui empêche de jouir pleinement de son expérience et préférerait-il l'ordonnancement savant des mots pour échapper à un réel trop prégnant et proposer une signification propre dans leur musique ?

Les deux phrases ne sont peut-être pas si antagonistes, et nous pourrions alors les lire comme deux volontés semblables de dire le réel dans une forme au plus près de l'expérience.

paysage, c'est contre l'émergence d'une œuvre autonome, sans condition extérieure à elle-même, contre l'axiome d'un l'art minimal qui veut que les conditions de visibilité de l'œuvre n'aient pas d'influence sur elle, que cette idée de la liberté peut se construire.

Dans cette perspective « oulipienne » pour le jardin ou le paysage, un projet de transformation de l'espace ne peut plus être réalisé à partir de son seul plan : à une seule échelle parcellaire ou d'usage, voire de naturalité comme on le sent parfois aujourd'hui. L'écologie du paysage, en tant qu'elle cherche parfois à se substituer à un art du paysage, participe de ce mouvement de scientificité qui affecte notre époque où l'incertain, le mouvant, le temporaire ne sont plus supportables. C'est dire donc que le projet de paysage peut se construire sur d'autres attendus que ceux de la géométrie ou de la nature, sur d'autres échelles qu'il nous faut décrire comme outil avant de pouvoir nous en servir comme d'une règle connue et pour ne pas qu'elle œuvre à notre insu.

Le libre parcours est donc bien cette mise en lumière de l'articulation, visible dans un espace concret, entre des échelles spatiales et temporelles. Il devient une modalité d'un certain parcours du sens, mobile et incertain, qui modifie dans l'instantané de l'expérience, la forme de l'espace en tant qu'elle est un objet perçu du monde.

Avec cette idée complexe qui conditionne l'émergence de paysages, le pittoresque qui n'a jamais disparu, et qui, à travers une évolution tardive de sa normalisation, perdure dans des attitudes contemporaines, justifie l'étude de ce que j'ai appelé le pittoresque « écologique », le pittoresque « technologique » ou le pittoresque « réglementaire ».

8.3 DES EXTENSIONS POSSIBLES POUR LA MÊME RECHERCHE.

De nombreux aspects du paysage et du jardin devraient maintenant pouvoir être observés à la lumière de ce thème multiforme de la corporéité du paysage et du libre parcours : de la polysensorialité nécessaire au moment de la conception de l'espace comme à celui de son expérience ultérieure par d'autres.

En effet l'ensemble de ce travail ne serait pas complet si des applications ne pouvaient en être dégagées qui nous aident à articuler une pensée sur la constitution de l'espace et une pratique quotidienne du projet sur l'espace. Parmi les aspects du paysage et du jardin qui n'ont été qu'effleurés ici, qui régulièrement sont un enjeu au moment de la

conception, et qui pourraient être éclairés par la construction d'une idée comme le libre parcours, on pourrait citer :

- la lourdeur réglementaire qui contribue à former l'espace sur un mode unique mais qui, paradoxalement, produit un nombre grandissant d'études particulières, à toutes les échelles, tant le contrôle, l'indécision, le respect d'un principe d'égalité qui finit par être perverti à force de vouloir en faire le moteur du projet, sont présents un peu plus chaque jour.
- la prouesse technologique que le regard techno-scientiste impose pour rendre parfois attrayants des objets que l'idée qu'ils portent rend pauvre.
- la quête identitaire : la volonté partout affirmée que la valeur principale de l'aménagement réside dans le respect de la localité, une certaine naturalité portée par l'écologie, semble être un thème approprié pour tester le concept.

D'autres encore sans doute pourraient faire l'objet de développements, mais j'en resterai à ces trois thèmes qui affleurent dans le corps du texte et qui me semblent chacun fournir l'argument d'une recherche sur la manière dont le pittoresque, cette catégorie qui sous-tend tout ce travail continue d'œuvrer à notre insu. À titre d'exemple, les trois modalités du pittoresque que j'ai décrites en commençant ce travail ont peut-être contribué à construire, à partir des développements que j'ai fait à propos de la catégorie esthétique issue de la peinture, les premiers éléments d'un système critique de la pratique contemporaine des paysagistes.

8.3.1 UN PITTORESQUE RÉGLEMENTAIRE : LA CONVENANCE.

Quelle relation autre que formelle peut régler une loi ? Sinon comment la faire appliquer ? Par qui le jugement de « bon goût » peut-il être rendu ?

Lorsqu'un entrepreneur sicilien ¹⁰ qui tente de faire réaliser des sculptures monumentales dans le maquis se heurte à une administration qui les refuse, et qui refuse même le principe de leur installation, nous sommes dans l'application d'un pittoresque réglementaire articulé à la protection d'un milieu « naturel » ¹¹ qui renvoie à un pittoresque écologique. La sculpture,

¹⁰ Agnese de Donato, *Don Anto : l'immense pour dimension*, in *Museum*, Paris (UNESCO), n° 168, Vol. XLII n° 4. 1990. p. 31 sqq.

¹¹ Maquis, les guillemets s'imposent sur le qualificatif naturel. En effet, pour la plupart des scientifiques, le maquis est une formation de recolonisation après les incendies, le surpâturage ou le défrichement de la forêt initiale développée sur sols acides en milieu méditerranéen. Mais surtout, le

« *long terme parking* » d'Arman, installée dans le jardin de l'ex Fondation Cartier de Jouy-en-Josas, s'est heurtée aux mêmes difficultés au nom du respect du site il y a quelques années. On ne compte plus, depuis, le nombre des oppositions à telle ou telle installation dans tel ou tel site qui se doit d'être protégé : c'est-à-dire dans lequel plus rien ne doit se passer puisqu'il n'est plus possible d'exercer ce « bon goût » ou cette expression de la convenance dans des transformations effectives de l'espace concret issues d'une pensée sur le lieu.¹² Le mouvement de la présence des hommes doit y être aboli au nom d'un patrimoine écrasant ou d'une nature enfin conquérante que l'on doit respecter intégralement.

Cette raideur réglementaire produit des objets architecturaux ou paysagers assez banals puisque le contrôle est fait *a priori*. Le pittoresque ici est sage, embrigadé dans la règle et convenu. Les objets sont neutres, ne dérangent personne et ne posent aucune question sur l'espace, sa qualité et sur l'usage que l'on peut en faire ; mais il est présent puisque les images que l'on peut tirer des objets ou des lieux obéissent toutes à la même règle du cadrage, du bon goût et du respect de la forme établie. Certains objets ne sont plus alors que des pastiches de la tradition ou de simplistes illustrations de la règle.

8.3.2 UN PITTORESQUE TECHNOLOGIQUE : LA FORME PURE.

Le respect d'une norme tacite qui valorise la technologie comme signe de la nouveauté ou du projet fournirait un deuxième champ d'exploration pour prolonger ce travail.

On connaît des pergolas dont les pièces métalliques ne servent pas toutes à ce que l'objet tienne debout, loin s'en faut, et qui ne se

maquis est un milieu culturel, construit à partir des figures de l'exil, du refuge et du banditisme. Voir à ce sujet le recueil de Laurence J. Lorenzi, Le maquis Corse, d'après les textes anciens et modernes, Paris, L'Harmattan, 2002. et notamment l'article de Jean-Dominique Poli, Maquis, génie du lieu, p. 49 sqq. « *L'acceptation de l'image du maquis coupé de sa réalité culturelle est une conséquence du brouillage des références culturelles. La coupure avec le fond culturel se double de l'oubli de la réalité économique du maquis. Ce dernier engendre alors un imaginaire folklorisé, des images facilement manipulables. [...] Sortir de cet enfermement en réintégrant la place du maquis dans la culture et l'économie doit permettre à cet espace représentant les forces vives, violentes, profondes et obstinées, d'être un véritable recours. [...] L'errance mythique dans le maquis permet alors d'habiter la terre des hommes.* » p. 57 sqq.

¹² Il n'est bien entendu pas question de confondre la « convenance », sorte d'expression de ce bon goût, sans doute nécessaire, mais perverti par un formalisme ou une obéissance à la règle non explicite, avec par exemple la « common decency » (traduction impossible ?) de George Orwell qui représente plutôt, un bon sens, une honnêteté ordinaire : une morale commune.

revendiquent pas par ailleurs comme ornement, lequel est un crime comme l'on sait. On connaît des bâtiments aux façades de verre et d'acier qui se déplacent sur un rail pour découvrir l'entrée (se déplaçaient plutôt puisque le mécanisme semble être en panne depuis plusieurs années). Porte mobile hors de proportion, mais qui ne sert pas la monumentalité de l'entrée qui reste ordinaire (un tambour de deux unités de passage). On connaît aussi des fontaines jaillissantes qui roulent sur des escaliers d'eau gigantesques (longtemps en panne également), qui font un bruit assourdissant là où le calme de la promenade au milieu de la ville pourrait être revendiqué, etc.

Les images fournies par ces lieux ou ces objets sont bien pittoresques en ce qu'elles mettent en scène une monumentalité et une diversité des effets, à l'intérieur d'un cadre donné par une maîtrise des outils les plus contemporains où il est impératif que le moyen soit apparent pour que la fin soit justifiée. Il n'y a pas de signification qui échappe à ce qui est montré, nous sommes presque dans la situation de pouvoir voir ce qui est montré et seulement cela (What you see is what you see – Frank Stella), et les objets ne peuvent plus être d'autres choses que ce qu'ils ont l'air d'être. C'est dire alors que le pittoresque, qui peut être interprété ici comme une littéralité, devient la norme de l'objet pour que celui-ci convienne à la norme du regard qui l'a permis. Circularité du processus qui va de la référence ou de la norme à l'objet qui justifie la norme ou la référence. La référence devient révérence.

8.3.3 UN PITTORESQUE ÉCOLOGIQUE : L'IDENTITÉ ?

Le regard devient par ailleurs le fondement d'une attitude qui conditionne le sens que nous donnons à l'espace. Pour changer d'échelle et aborder le paysage, on peut aussi s'interroger sur la revendication identitaire issue d'une conscience environnementale qui a pris le pas sur l'adéquation à un existant par le projet : c'est-à-dire lorsque la norme du regard en cours dans l'époque empêche toute intervention qui ne correspond pas à cette norme.

Dans une extension du travail, l'ensemble des mouvements qui revendiquent une identité locale, plus ou moins conservateurs, plus ou moins progressistes ou provocateurs, serait examiné à la lumière du vide laissé par le mouvement moderne. Devant la pauvreté du projet moderne pour ce qui concerne la relation de la cité à l'espace qui l'accueille, et la relation du corps du sujet à son espace qui n'était plus vécue que comme une suite de règles mécaniques, la réaction patrimoniale et la revendication

identitaire qui peut parfois prendre l'apparence de l'art sous la forme des actions de *land reclamation*, ne se sont pas faites attendre.

Les paysages en tant qu'emblèmes de certains groupes sociaux sont-ils utilisés comme faire-valoir identitaire ? Oui, on le voit fréquemment maintenant dans des conflits qui ne devraient relever que du simple débat d'idée. Toucher à ces paysages dans leur dimension physique – transformer un port d'échouage traditionnel en port de plaisance, ajouter une autoroute au pied d'une terrasse jardinée du XVII^{ème} siècle, installer des éoliennes qui sont le signe d'un bouleversement de la tradition agricole d'un terroir (ou le constat de la ruine d'un mode traditionnel d'exploitation) etc. –, c'est à coup sûr venir au contact d'une revendication qui met en jeu le groupe. Mais, c'est aussi mettre en évidence, face à ces transformations parfois brutales, le trouble qui saisit chaque individu du groupe dont l'image du paysage est constituée de sa reconnaissance d'appartenance à ce groupe comme de sa mémoire propre et de sa pratique quotidienne de l'espace. Le pittoresque est ici incarné par le refus conservateur de voir se modifier ce qui constitue notre environnement, ce qui nous constitue en tant que mémoire.

De nombreuses questions pourraient donc faire suite à cette première entreprise de description simple de nos relations à notre environnement, de nos manières de nous y comporter, de nos façons de le construire comme représentation : comme paysage à partager.

8.3.4 UN PITTORESQUE INVERSÉ

Le pittoresque, quelle qu'en soit la forme, n'est jamais attaché au lieu en lui-même en tant que celui-ci est un espace concret. Il est produit par des représentations. Il est à ce titre l'expression d'une culture, d'un moment d'une civilisation qui porte un regard sur la nature. C'est bien à l'origine picturale de la catégorie, en dernier ressort, qu'il fait toujours référence. Mais on a vu que cette représentation ne pouvait être effective que dans une articulation à une expérience de l'espace, à un corps incarné qui annexe le monde pour le créer et le rendre partageable avec un autre. C'est le cas pour le jardin au chapitre II, c'est le cas pour la peinture au chapitre III, pour l'artiste au chapitre IV, pour le paysagiste au chapitre V.

En introduction, j'ai identifié les trois pittoresques contemporains qui me semblaient aptes à renouveler la catégorie et on peut les retrouver ici, au terme du parcours, dans les idées sur le paysage que j'ai proposées. Ces trois nouvelles modalités ne sont pas dans une dynamique de

l'échange, mais au contraire dans une attitude disciplinaire qui les conduit au cloisonnement. Rarement il y a un partage possible dans ces thématiques qui, toutes, à un moment ou à un autre, veulent être attachées à des sciences ou au moins en prendre les attributs : le pittoresque écologique se déduit d'une science, le pittoresque réglementaire cherche la rigueur de la construction juridique démontrée, le pittoresque technologique s'appuie sur des sciences pour les appliquer à un objet. Pour les trois, le fait majeur notable est qu'il y a une volonté de figer le mouvement des hommes dans des représentations normées, et donc qu'il n'y a plus de relation à l'art possible pour ces manières de produire le monde en le décrivant comme articulation entre elles d'entités pourtant autonomes.

Les trois pittoresques veulent produire des représentations qui sont fidèles : exactes.

L'exemple des projets éoliens est à ce titre particulièrement instructif puisqu'ils cumulent les trois modalités du pittoresque.¹³ Dans ce domaine, les enjeux en termes de paysage sont matérialisés par des simulations informatiques des effets visuels que produiront les machines dans les territoires qui doivent les accueillir. Les images produites sont réputées exactes, puisque le logiciel qui les construit est organisé à partir de données géographiques fiables.

Mais il semble bien que ces images exactes ne soient pas justes. La perception réelle des éoliennes, une fois construites, se fait dans des dynamiques de déploiement du corps dans l'espace – dans un mouvement, jamais dans des vues arrêtées. C'est l'argument de Carmontelle face aux critiques de T. Blaikie à propos du Parc Monceau. (Cf. Chap. II)

La compréhension des phénomènes de paysage passe obligatoirement par l'intégration, au même titre que la vision ou la connaissance écologique, botanique, sociale, etc., d'une dimension de l'expérience physique de l'espace (corporéité du paysage), et c'est pourquoi

¹³ L'analyse de projets éoliens nous emmènerait dans de trop longs développements, mais notons simplement qu'ils sont pittoresques dans les images qu'ils produisent avant la réalisation des projets, au moment de la demande d'autorisation. Ils sont pittoresques au plein sens du terme d'abord puisqu'ils sont issus de représentations idéalisées de la fonction de production d'énergie. Ils relèvent d'un pittoresque réglementaire en ce qu'ils sont le plus souvent une résultante de règles administratives qui les déterminent, ils relèvent d'un pittoresque technologique dans la mesure où l'objet « éolienne » se présente comme une pure fonction, ce qui participe de l'apparition d'une certaine beauté qui n'est que rarement notée. Ils relèvent d'un pittoresque écologique enfin, dans la mesure où le fondement du projet est lié à la fonction écologique de production d'énergie renouvelable.

les méthodes analytiques s'épuisent à le décrire sans y parvenir. Cette nouvelle figure d'une catégorie qui abandonne la présence au monde en ce que son épreuve en est possible pour en rester à une description qui décompose le monde pour le laisser en pièces et le montrer dans toutes ses apparences ne peut pas faire face à l'ellipse, au trou, à cette certaine absence qui offre, mais aussi à l'abandon qui caractérise toute tentative de dire : abandon de l'idée de l'épuisement du sens. Dans cette absence on trouve l'artiste, celui qui met en forme le monde, mais qui le prépare à l'échange.

*Le réel doit être fictionné pour être pensé.*¹⁴

Le partage ne sera possible que s'il y a récit, une certaine impureté. Les formes du pittoresque contemporain, à l'inverse des formes initiales du XVIII^e siècle qui faisaient une place majeure à la variété, à la diversité des textures et des lumières dans la représentation du monde, qui faisaient parfois vibrer le sens, sont alors inversées puisque la catégorie est projetée vers un monde de lumière, dans lequel l'ombre a été abolie, et qui tente de substituer la science à l'art. On a vu en introduction toutes les réserves que ce modèle impose (Isabelle Thomas-Fogiel).

Il y a bien inversion en ce que le pittoresque en reste à une décomposition analytique sans produire a priori une vision de l'objet ou de l'espace. L'art, l'artifice et le mouvement sont abolis au profit de schémas thématiques qui restent séparés les uns des autres. La représentation n'y fait sens qu'au travers d'un point de vue unique qui impose l'arrêt du mouvement : la négation du libre parcours.

8.4 SUR LA MÉTHODE.

Sur l'ensemble du texte, on peut sans doute relever une faiblesse dans l'analyse historique de la notion de pittoresque. La catégorie est en effet presque uniquement regardée au travers du filtre esthétique, sans rapprochement articulé avec les mouvements de société qui parcourent l'Europe entre la fin du XVIII^e siècle et celle du suivant. On a pourtant vu l'apparition du paysage comme valeur autonome dans le champ de l'art pictural jusqu'à l'apothéose impressionniste et, parallèlement, la montée en puissance de la reconnaissance de l'individu dans les mouvements sociaux en même temps que le contrôle se renforce du côté de la réaction

¹⁴ Jacques Rancière. Le partage du sensible. p 64

« libérale » comme du côté de la construction d'une idéologie collectiviste). Mais il s'agissait bien de passer par le pittoresque comme dans une loupe ou un verre filtrant pour regarder des phénomènes contemporains du paysage et du jardin.

La description précise des trois modalités du pittoresque contemporain (ce ne sont peut-être pas les seules) n'est pas poussée à son terme. Elle ne le pourrait que dans un travail plus systématique. Celui-ci commencerait sans doute de la même manière que ce qui a été fait ici pour les cas d'aménagement observés : la visite, et la compréhension de ce qui se produit pour moi au moment de la visite ; mais elle devrait se prolonger par une enquête auprès des concepteurs, des maîtres d'ouvrage, des gestionnaires, des utilisateurs, etc., sur les motivations, les enjeux et les désirs qui ont présidé à l'aménagement de l'espace. Ce faisant, nous serions déjà dans une application du modèle et dans l'utilisation des outils critiques élaborés ici et non plus dans leur définition.

Il y aurait sans doute aussi matière à déborder le cadre pour constituer un nouveau raisonnement à partir des thèses de Lucien Sfez élaborées dans « *Critique de la décision* », notamment dans le domaine de l'aménagement du territoire (le « *surcode* » décrit là pourrait s'apparenter à l'impureté dont je parle ici). On verrait sans doute dans cette nouvelle recherche comment le pittoresque est là aussi un puissant moteur de la décision, décision de plus en plus diluée dans des processus sociétaux complexes, comme « indécidée », et ce dans la mesure où les images que nous avons intégrées au plus profond de nous imposent une règle non écrite qui nous fait « voir » un résultat dès l'énoncé de la question. Il serait nécessaire alors au préalable de faire la description des processus à l'œuvre dans la gouvernance contemporaine et l'on y retrouverait certainement des attributs nouveaux pour le pittoresque.

La question de méthode posée initialement qui voulait entrer dans le paysage par la posture physique qu'on y adopte présente une symétrie : celle de l'entrée par la constitution d'une attitude, c'est-à-dire une posture intellectuelle ; et c'est dans cette double optique que ce travail a été réalisé. Comment construire des outils qui produisent du sens en partant de la pratique paysagère et comment sortir du cercle auto-référentiel de cette pratique pour mettre en parallèle ces deux activités interprétatives et créatrices du monde ? En cela, la limite de position énoncée au démarrage a été respectée et l'ambition « non théorique » du travail, au sens où la théorie se détacherait de la pratique, a été utilisée pour rester dans une

attitude de mise en forme d'une pratique qui réfléchit son action dans un cadre qui la dépasse.

8.5 ÉPILOGUE.

On ne peut que recommander aux êtres humains de comprendre qu'il y a toujours deux réponses à une même question. ¹⁵

Renverser tout le travail non pas pour le détruire mais pour en éprouver la validité et repartir d'une hypothèse qui ne cherche plus l'alliance et l'articulation dans une prolifération que l'on a entrevue sans fin, mais l'autonomie du fragment, la déchirure : peut-être pour en venir au même lieu de la prise du monde par instant, par chacun.

Des propositions comme les « machines à voir », que j'avais conçues dans le cadre d'un appel d'offre pour l'aménagement des berges de Seine à Vétheuil (cf. infra le chapitre « Expérience »), peuvent illustrer cette manière de proposer un regard sur un lieu, tout en ouvrant les mondes possibles pour le spectateur / acteur. Ce jeu, instauré entre l'espace et sa représentation, permet de faire paysage sans la contrainte, dans l'entrelacement ¹⁶, dans un silence qui n'est pas muet. L'expérience de l'espace y côtoie de près la représentation qui se construit dans chaque machine, dans la succession des représentations sur le même lieu que la succession des machines propose, mais aussi dans la représentation de la représentation que l'installation décrite à la fin de l'expérience permet.

Saint-Germain-en-Laye, décembre 2015

¹⁵ W. Somerset Maugham, *L'art de ...*, Op. Cit. p 26.

¹⁶ Concept de B. Lassus développé in *Le jardin des Tuileries* de B. Lassus, Op. Cit. Cf. supra chapitre VII.

9 EXPÉRIENCE.

Même si toute l'intériorité de la vie n'est pas traduisible en mouvements, il importe que la signification de l'homme soit enfin ramenée à la forme de son corps, à son commerce avec l'espace.

Georges Henein citant Michel Fardoulis-Lagrange

9.1 EXPÉRIMENTER.

Pour que le jardin présente des paysages dans le temps de la visite, il faudrait trouver le moyen de produire une situation spatiale qui donne à voir le paysage pendant l'expérience de la tactilité – c'est le cas banal du jardin – tout en proposant un regard sur un « autre » du paysage présent. Cette proposition pourrait en outre tester une proximité plus grande que celle que l'on trouve habituellement dans les espaces jardinés qu'on nous propose, entre paysage et expérience des lieux : une proximité qui ne passe pas par la médiatisation de l'objet artistique. On pourrait imaginer une expérience assez simple qui permettrait peut-être une relation de beaucoup plus grande liberté du visiteur face à l'intervention qui pourrait alors basculer, alternativement de l'ordre du paysage à celui du jardin, suivant les conditions de réception propres à l'instant du visiteur.

De mon point de vue, le paysage est autant visuel que tactile, il comporte une dimension artistique mais se distingue de l'art, il puise son origine dans une attitude proche de celle de l'art : celle de la relation du sujet à un espace pour produire un regard orienté sur cet espace, polarisé comme cette lumière qui transforme le monde, mais s'en éloigne ensuite.

Refusant l'aboutissement d'une œuvre qui resterait à l'état de ses intentions puisque la dimension tactile nous est indispensable, refusant également l'intervention *in situ* qui se complairait dans une situation de mise en évidence d'un objet ou qui contraindrait le parcours du visiteur au point de le mettre dans une situation analogue à celle du musée ou de la galerie, j'ai décrit au chapitre V deux tentatives pour introduire une dimension de l'œuvre d'art dans un travail de paysage. J'ai rapproché ces deux projets pour montrer comment, avec deux échelles différentes et surtout deux modalités que j'ai voulues complémentaires dans le rapport du jardin au paysage : métaphore et métonymie, on pouvait tenter cette dialectique qui autorise le Libre Parcours.

À Bastia, l'intervention qui donne à comprendre l'intention est très ténue. Ce n'est pas forcément un défaut mais peu de gens y auront accès puisqu'elle se manifeste principalement sur la terrasse du jardin de

réception du corps préfectoral. À Achères, la proposition qui englobe l'ensemble de la plaine dans un projet à partir d'un problème très localisé d'aménagement des abords d'un bâtiment risque d'être jugée irréaliste par le maître d'ouvrage qui pourtant a la maîtrise foncière de la plupart des terrains concernés. On note que dans le deuxième projet pour ce territoire la question est prise beaucoup plus globalement puisque c'est l'objet de la consultation de réduire la présence de l'usine dans la plaine. D'un côté j'ai à ma disposition un jardin qui peut devenir paysage, mais pour un public restreint, de l'autre j'ai identifié le paysage de la plaine d'Achères, j'en ai proposé une lecture et une mise en évidence, mais je risque de me retrouver dans une situation de jardinage classique : « l'aménagement des abords », si je ne peux pas convaincre le gestionnaire des terrains qu'il faut considérer l'ensemble du territoire et mettre en œuvre un projet qui le concerne en entier. ¹

En 1996, à l'occasion d'une consultation de maîtrise d'œuvre pour des aménagements de berges de Seine à Vétheuil, ² j'ai proposé de mettre en place un dispositif qui actualisait des « machines à voir le paysage » que j'avais conçues, *in abstracto*, analogiquement à des miroirs de Claude. Ces dispositifs, aptes à percer le voile du pittoresque pour montrer des facettes plus contemporaines de paysages construits par la vision et l'expérience d'un espace concret, montreraient dans le même temps, l'actualité d'une certaine peinture comme écho ou moteur de ces paysages.

9.2 DESCRIPTION.

Si l'expérience doit être tentée sur un lieu reconnu comme paysage, celui-ci ne peut servir que de témoin, de point d'appui pour un développement du travail, il n'est bien entendu jamais question d'illustration.

Les attendus de la consultation mettaient en évidence les problèmes non seulement liés à l'aménagement des berges elles-mêmes et à la construction d'une halte fluviale, mais aussi ceux qui concernent le paysage de ces lieux que les peintres impressionnistes ont représenté de nombreuses fois, qui sont devenus une sorte d'archétype du paysage rural,

¹ Finalement, je n'ai eu l'occasion que d'exprimer des intentions puisque les deux projets ont été abandonnés par les maîtres d'ouvrage respectifs.

² Cette partie est le développement d'une proposition que j'ai faite en 1996 à la commune de Vétheuil (95) et au Parc Naturel Régional du Vexin, dans le cadre d'une consultation pour la réalisation d'une halte fluviale et l'aménagement des berges de Seine. Nous n'avons pas été retenus et l'expérience n'a donc pas été réalisée.

et qui aujourd'hui subissent une pression conservatrice du fait de ce moment d'origine considéré comme idéal.³

Aujourd'hui, il n'est plus possible de modifier ces lieux sans faire référence à ces représentations. Pourtant le paysage n'est jamais constitué comme un objet fini, mais il est mouvant. A chaque fois que j'expérimente un lieu physiquement, je modifie son – ses – paysage(s) en tant que je change la manière que j'ai de le voir, de le représenter, de me le représenter, de le dire aux autres. Il est à la fois le lieu et « des autres » du lieu. A chaque fois, je mets en mouvement un « étant-donné » du paysage pour le transformer. La pratique transforme les images du lieu et en retour les représentations peuvent induire de nouvelles pratiques ou des intentions de projet : le début d'un bouleversement de l'espace concret.

Sur un autre versant du paysage, plus concret, des transformations se produisent du fait de l'activité humaine, de l'érosion, de la reconquête des prés sur les îles par des boisements spontanés, etc. Par l'usage et par le regard porté, deux fois le paysage se transforme sans qu'aucune intention ne préside à ces bouleversements. Notre passé virgilien n'existe que dans les musées, sur des toiles ; il nous faut aujourd'hui, impérativement mais sans table rase, inscrire nos aménagements dans des dynamiques foncières, techniques, économiques – c'est le cas de tous les aménagements avec aujourd'hui une donnée environnementale qui s'ajoute – mais aussi culturelles et c'est beaucoup moins fréquent, où du moins cette dimension est-elle souvent prise en compte *a posteriori*, comme justification, et non comme un moteur du projet.

Sur les bords de la Seine donc, à Vétheuil, comme un supplément à un aménagement le plus simple possible qui ne transforme pas les berges en jardin mais au contraire les laisse au plus proche de l'idée que l'on a d'un pré, d'un milieu humide ou d'une ripisylve, j'avais proposé l'installation d'un chemin de paysages qui mette le visiteur en situation de découvrir le

³ Ces images sont maintenant tellement puissantes qu'elles servent de modèle pour l'aménagement concret des lieux ; mais de modèle à reproduire et non pas dont il faut s'inspirer. Le maire de Bennecourt, un peu en aval sur la Seine, veut reconstruire une rampe d'accès à l'eau « comme sur le tableau de Monet », le maire de Moisson, situé en face de Vétheuil sur la rive gauche, dont dépend le hameau de Lavacourt, veut reconstituer à l'identique le calvaire du carrefour, en prenant modèle sur une toile de C. Monet là encore. De nombreux autres exemples pourraient être choisis : le vieux pont de Mantes par Corot, le jardin de Monet à Giverny, mais pourquoi pas le jardin de Tuileries par Monet en 1876, ou même les inondations de Port-Marly peintes par Sysley en 1876, et qu'il conviendrait de rendre permanentes.

fleuve et ses abords à travers des vues organisées par les machines, mais aussi à travers des représentations.

9.3 OBJECTIFS.

Plusieurs objectifs étaient poursuivis avec l'installation de ces machines en un lieu que le maître d'ouvrage semblait considérer comme naturel.

Le premier était de mettre en relation l'expérience physique d'un lieu, expérience par définition individuelle, avec l'expérience de l'émotion artistique de ce même lieu, potentiellement individuelle ou collective et située par rapport à des intentions du sujet ; les deux moments étant traversés inconsciemment par un contrôle plus ou moins grand des rites d'appropriation du groupe social auquel est rattaché le sujet.

Le second objectif tentait d'associer les deux versants de l'expérience :

- mettre en jeu les représentations traditionnelles du paysage, pittoresques, fondées sur la peinture figurative, c'est-à-dire expérimenter des représentations qui troublent les sens pour faire basculer l'appréciation du paysage vers des représentations encore peu acceptées comme le sont par exemple, les travaux des « habitants paysagistes »⁴ qui opèrent par miniaturisation, déplacement du sens, suggestion poétique, etc. et qui échappent à la littéralité de la représentation des lieux ;
- montrer comment la peinture non figurative, qui n'a jamais réellement conquis le statut de peinture de paysage avec pourtant de nombreux représentants d'une telle tendance, peut néanmoins donner à voir des situations de paysage.

*[...] il faut bien constater que, si l'existence d'hommes ayant l'oreille fausse est généralement reconnue, tous s'imaginent voir * spontanément et correctement les formes. Il n'en est rien, pourtant, et le nombre d'hommes intelligents qui ne voient pas * les formes et les couleurs est déconcertant – tandis que d'autres, peu cultivés, ont la vue juste. Nos civilisations occidentales ont tant attribué d'importance aux concepts qui s'expriment par la parole et, surtout depuis l'imprimerie, par l'écriture, qu'elle ont manqué d'attention pour certaines*

⁴ Bernard Lassus, *Jardins imaginaires,...*, Op. Cit.

*facultés fondamentales de l'esprit qui, dans le passé comme dans le présent, servent pourtant de véhicule à quelques unes des formes les plus hautes et les plus efficaces de la pensée.*⁵

Pierre Francastel suggère ici l'importance de l'attention portée à sa propre expérience de la vue. Si l'ouïe peut être reconnue fautive, au contraire de la vue, c'est qu'elle ne met pas en jeu le rapport de l'individu au monde de la même manière. Ne pas entendre juste n'est pas handicapant au point que l'on doive le cacher, tandis que prendre conscience que l'on ne voit pas correctement, c'est admettre que notre vision du monde et par conséquent notre aptitude à l'embrasser et à le dominer n'est pas complète et satisfaisante. Voir n'est pas reconnaître, et l'absence de culture picturale peut même dans certains cas devenir l'atout qui permet de dépasser des attitudes acquises de la vision à travers des modèles. À propos du paysage, la culture picturale n'est pas un impératif et le fait de « voir » est dissociable du fait de « connaître ». La peinture non figurative peut même, dans ce contexte, devenir le support le plus pertinent à la composition de paysages, à partir d'un espace concret, pour produire des représentations qui ne se calquent pas sur des modèles formels.

Les « machines à voir » qui seront décrites ici sont des objets qui permettront à chacun de réaliser à quel moment l'illusion est prête à l'emporter sur la réalité, et à quel moment le paysage peint n'est pas la copie servile de l'espace mais une interprétation de l'artiste qui doit laisser le spectateur libre du choix qu'il peut y faire pour articuler ses perceptions du réel – y compris dans ses dimensions cachées – et du représenté.

Elles sont des propositions, agencées en un lieu, sans ordre déterminé, qui doivent permettre à chacun de faire le lien entre :

des « vues » actuelles sur le milieu, qui aident à la formalisation de l'expérience de l'espace ;

des représentations anciennes sur le même espace qui participent à la constitution du paysage et du lieu ;

des vues représentées d'autres lieux qui font référence par analogie ou rupture à l'expérience présente ;

des vues autres, non figuratives par exemple qui témoignent de la saisie du monde en ce lieu par d'autres moyens que la fidélité supposée de

⁵ Pierre Francastel, Problèmes de la sociologie de l'art, in Georges Gurvitch, Traité de sociologie, 1967, républié dans La sensibilité dans l'histoire, Op. Cit. p.. 141 sqq. Les mots suivis de * sont soulignés par l'auteur.

la forme pour reposer la question de la justesse de la vue et de sa possible transposition dans un système plus poétique que la fidèle représentation.

Il était donc question de réaliser un travail sur un paysage, un espace concret qui articule des représentations passées, des usages présents, des mémoires éparses et fragmentées,... travail d'exploration, de découverte, travail plastique, travail d'expérimentation perceptive.

Les œuvres de l'art nous permettent d'avoir accès à l'inévidence des choses, pas de façon théorique, mais d'une manière sensuelle. ⁶

En d'autres termes j'aurais voulu articuler un travail qui fasse référence à une théorie du paysage à une exploration plastique d'un lieu, et faire partager l'expérience à un public en organisant un jeu du paysage qui donne à voir et non à reconnaître un paysage.

9.4 UN DISPOSITIF POUR UN REGARD ORIENTÉ.

Les monolithes ou les machines à voir.

Des objets en métal sombre (l'acier cor-ten peut leur donner une allure d'étrange danger) Sont installés dans les lieux choisis. Ils sont apparemment muets en ce que leur fonction n'apparaît pas si l'on ne s'approche pas assez pour découvrir un ou deux oculaires qui invitent le visiteur à tester ses sens et notamment sa vue. À dessein, ils sont le plus neutre possible pour que leur aspect extérieur ne laisse jamais supposer qu'ils sont des sculptures. Il le deviendront néanmoins puisque leur répétition le long d'un chemin, sur la berge du fleuve, provoquera nécessairement cet effet.

Analogiques avec le *Claude glass*, les machines à voir sont, dans ce cas, le média qui permet aux schèmes esthétiques d'être opérants et de rendre possible « l'expérience physique du paysage ». Dans cette locution il conviendra d'expliquer l'association des mots. Paysage fait toujours référence à cette entité mouvante entre des pôles physiques et perceptifs mais qui de plus est inscrite dans un continuum temporel, une histoire des lieux, des pratiques, des habitants, une histoire à différentes échelles ; tandis que « expérience physique » est indubitablement une référence à l'individu, fragment de la recomposition des lieux en un paysage au moment même où il éprouve sa présence au monde.

⁶ Georges Didi-Huberman, Le tremblement des évidences : In L'architecture d'aujourd'hui, N° 286, Avril 1993, p74.

Michel Conan nous explique comment les paysages du poème « *les saisons* » de James Thomson servent de support à l'héroïne d'une nouvelle de Suzanna Harvey Keir qui y découvre :

*[...] comme par hasard, une description vivante de toute la scène qui l'entourait. » la campagne ne fournit [...] que la matière brute à partir de laquelle il [le voyageur pittoresque] pourrait s'engager dans la création imaginaire d'un tableau digne du chevalet d'un peintre. Ceci nous explique que miss Greville ne pouvait apprécier un paysage qu'au prix d'une transformation du spectacle qu'offre la campagne, afin de le faire coïncider avec les conventions de la composition du paysage classique et le jeu savant de la lumière chez Claude.*⁷

Si au XVIII^e siècle les schèmes étaient opérants parce qu'intégrés dans l'homogénéité constitutive de la classe sociale qui avait accès à ce débat, et si donc par conséquent le regard pouvait être efficient dans l'instant pour constituer en paysage l'objet regardé, il n'en est plus de même aujourd'hui. Le paysage est devenu une notion confuse en notre époque d'écologie et d'une façon plus générale de science tout puissante. Le paysage comme concept est, par sa constitution, fondamentalement rebelle à toute inscription dans une grille d'analyse de type scientifique. Il ne peut émerger que d'un regard – une vision orientée par un point de vue – sous peine de rentrer alors dans les catégories de la géographie ou d'une certaine biologie contemporaine.

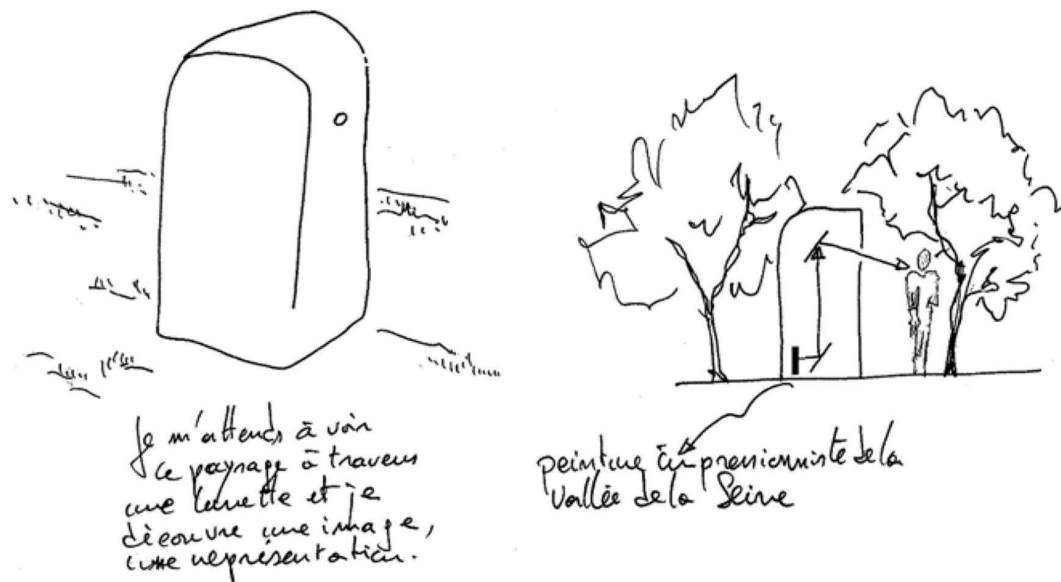
Sur les berges de la Seine donc, des monolithes sont installés dans des situations variées qui ne laissent pas supposer une cohérence des différentes orientations des « *cadres* » visés par les machines, ou une volonté exprimée de regarder tel ou tel aspect de l'environnement. Les visiteurs, au cours d'une promenade aléatoire, pourront tester leurs sens qui seront troublés par des jeux optiques entre le paysage et des représentations du paysage passées ou contemporaines, lesquels jeux mettent en question les conceptions que l'on se fait du paysage, de sa représentation, des espaces évoqués par lui, et des manières toutes différentes – de la simple contemplation à la possession par la photo – que l'on peut avoir de l'expérimenter.

La présence simultanée de plusieurs monolithes n'est pas un obstacle puisque, chacun étant indépendant des autres, l'ordre d'expérimentation

⁷ Michel Conan, *Le paysage découvert du Mont Ventoux*, in URBI N° VIII, Pierre Mardaga éd. Liège, 1983, p. 35 et 37.

n'ayant pas d'importance et l'expérience de la totalité des vues n'étant pas obligatoire, ils sont néanmoins reliés par ce qui se passe en eux. Les « visions » qu'ils proposent sont toujours de l'ordre du rapport du sujet avec son environnement. Sujet troublé par un sens de la vue perturbé qui ne peut plus jouer son rôle ordinaire d'organe de la saisie du monde. L'effet recherché est de susciter des questions sur cette saisie du monde, voire même la mise en évidence explicite du paysage et de ses imbrications dans le pays par le regard que je porte sur le territoire.

9.4.1 MONOLITHE DU REGARD TRANSPORTÉ.

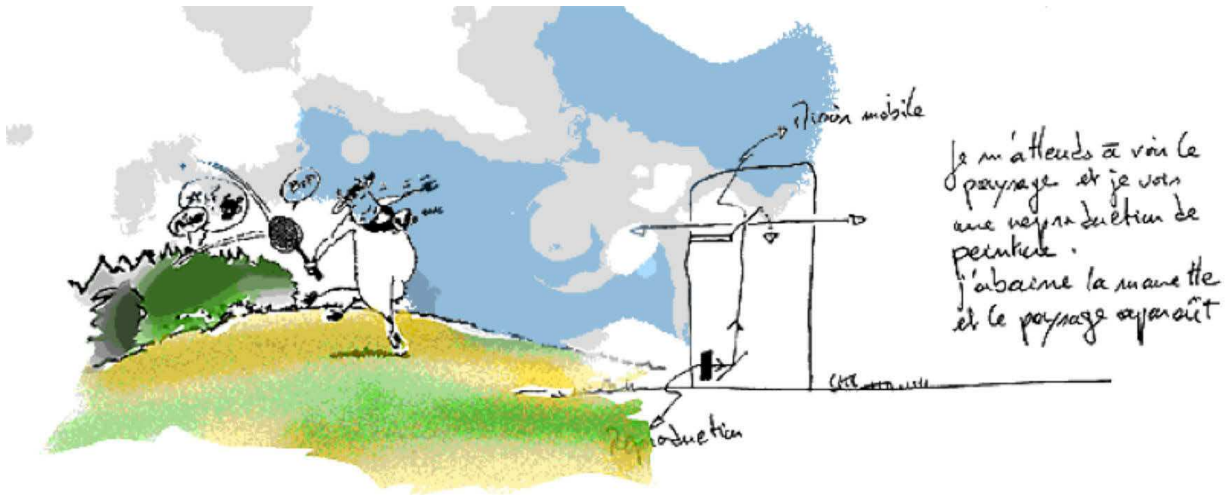


La peinture ancienne, (une peinture, choisie dans les nombreuses représentations de la vallée de la Seine par les impressionnistes) prend la place de la vue attendue à travers la lunette. On choisira une représentation morphologiquement proche de la scène vers laquelle est dirigée la « lunette » afin que le rapprochement du paysage réel et de la peinture soit le plus manifeste possible. Dans ce cas la machine n'est que l'outil qui permet de mettre l'accent sur les relations traditionnelles de la peinture figurative et du paysage.

Par ce dispositif, le temps est aussi affecté que la perception de l'espace. Il est distendu par l'installation qui montre un passé – une des interprétations possibles de l'histoire des lieux.

Le regard est transporté dans le temps et la lunette devient un paysage critique en ce qu'elle montre un état révolu du lieu qui ne peut plus être qu'un idéal nostalgique sans prise sur le présent.

9.4.2 MONOLITHE DU REGARD DÉPLACÉ.



Expérience de l'interprétation picturale.

La machine propose un oculaire et une manette pour faire passer alternativement le regard d'une peinture à la scène réelle située derrière. Au passage vers la scène réelle, un cadre dessiné et presque transparent apparaît dans l'oculaire pour matérialiser la découpe faite dans le réel par le simple regard.

Il serait bon, dans ce cas encore que la peinture reproduite ressemblât le plus possible à la scène réelle qui se trouve dans le champ de l'oculaire.

On peut voir, en faisant l'aller et retour entre la peinture et l'extérieur, la reconstruction opérée par le peintre – affichant pourtant une volonté naturaliste dans son travail – pour que la toile présente toutes les caractéristiques du genre paysage de son époque et de l'école de pensée à laquelle il appartient. Le paysage peint n'est évidemment pas une reproduction fidèle de l'espace concret, ni même une imitation : il est une construction réelle d'un paysage à part entière.

[...] toute enquête qui aboutit à mettre en valeur tel ou tel aspect particulier du domaine des activités mentales ou sociales possède un caractère arbitraire. Aucun découpage n'est, par définition, équivalent

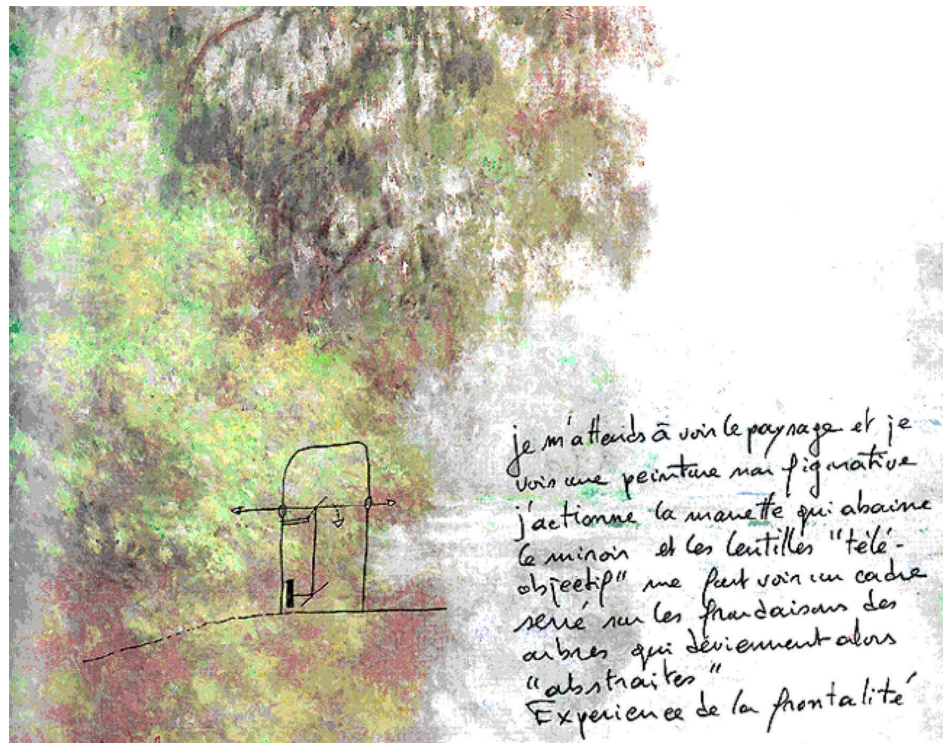
*au tout. En revanche, aucune prise de contact logique avec la substance n'est possible sans la substitution à l'écoulement indifférencié des phénomènes d'un ordre fragmentaire correspondant à un découpage technique, différentiel, provisoire de la réalité. [...] l'expérience de chacun lui prouve aisément qu'il n'existe aucun moyen de déterminer une action en dehors d'un choix. [...] il ne peut y avoir de sociologie de l'art – et d'art tout court – qu'à partir de l'intentionnalité.*⁸

La question centrale posée par cette seconde expérience est celle de la recomposition opérée par les peintres entre un idéal constitué à partir d'éléments qui sont les modèles à organiser en un tout plus beau que les parties naturelles qui le composent, et une volonté issue du romantisme qui tente l'interprétation d'un tout, d'un système organique.

On s'interrogera sur l'imitation dans l'art, sur le tout et les parties.

Le regard est déplacé du réel à la figuration, mais aussi déplacé en tant qu'il est très impertinent de mettre en doute la validité de cette figuration.

9.4.3 MONOLITHE DU REGARD AVANCÉ.



⁸ Pierre Francastel, Op. Cit. p. 159.

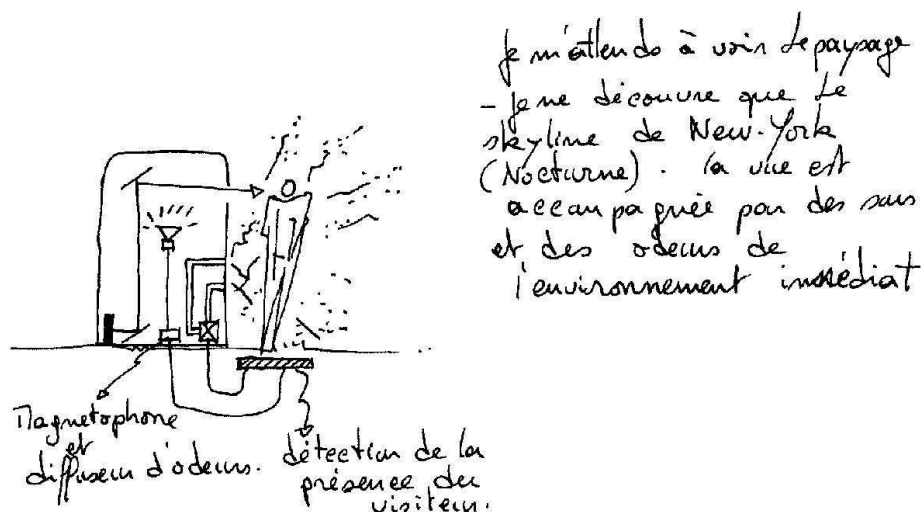
On choisira un cadrage sur des frondaisons seules, ou sur l'eau, ou sur toute portion de la scène suffisamment homogène pour faire disparaître la notion de perspective et mettre en avant l'idée d'une profondeur perceptible non liée à une construction géométrique.

On cherchera là à faire comprendre le processus qui fait passer de la perspective linéaire à la frontalité de la peinture non figurative. Cette frontalité peut alors devenir plan et exprimer d'autres dimensions du paysage. Le paysage est à la fois représentation et évocation, imitation et re-création, il peut donc subsister dans la peinture non figurative.

Le cadre de la vue rapprochée sera également un élément important, puisque, découpant brutalement dans le réel, il mettra en évidence le rôle de la limite dans le champ visuel.

Le regard est avancé dans l'espace.

9.4.4 MONOLITHE DU REGARD TROUBLÉ.



On choisira l'orientation de l'oculaire vers une scène champêtre constituée au moins pour une bonne partie par une ample prairie qui descend en pente douce vers le fleuve au bord duquel des bosquets de saules se reflètent dans l'eau.

Les sens fonctionnent simultanément. L'ensemble de ce qu'ils nous donnent à comprendre du monde est ici perturbé par un rapprochement incongru entre le réel vu, le « réel » montré dans la lunette qui ne s'accorde pas à l'espace concret. La cohérence du tout attendu est troublée par l'exacerbation des éléments perçus par les autres sens qui, eux, sont en accord avec la vue originale du paysage (bruit du vent, odeur des champs, chants d'oiseaux, etc.

L'expérience permet de tester les relations entre les sens, et de prendre conscience de la recombinaison opérée à travers la culture qui fait un ensemble cohérent et global de toutes nos perceptions simultanées qu'elle associe en outre à des fragments de mémoire qui permettent l'identification de la scène. C'est un double contraste qui est mis en place ici. Le paysage n'est pas visible, et s'y substitue une vue d'un lieu connu mais pour la plupart d'entre nous jamais vécu. Pendant que ma vue enregistre cette incohérence, mon regard est captivé par la scène, mes autres sens continuent d'enregistrer des composantes normales pour le lieu dans lequel je me trouve.⁹

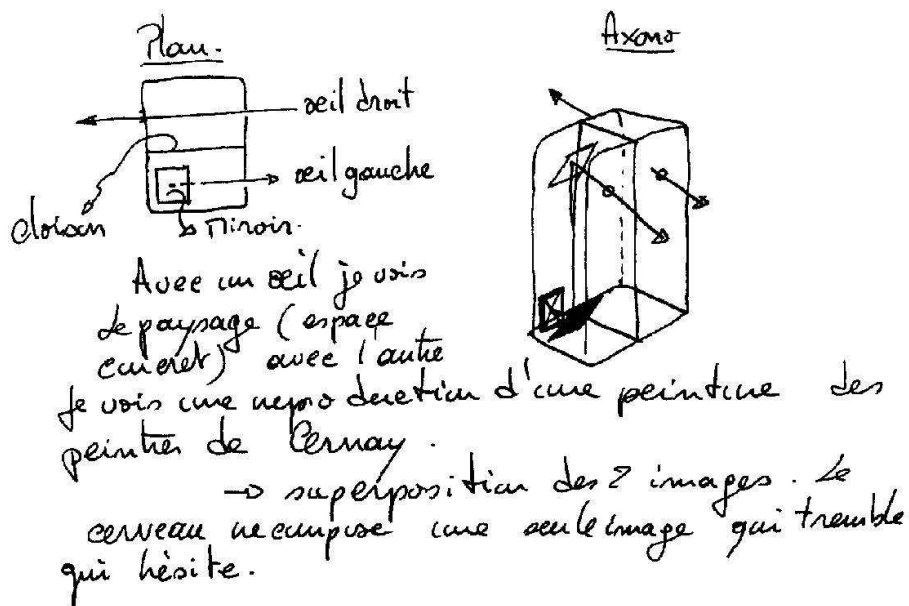
Le regard est troublé par les autres sens et perd pied dans l'incohérence de l'image globale qui se dégage de l'ensemble. La dissociation du son et du visuel est un jeu fréquent chez de nombreux cinéastes, mais qui est mis en œuvre avec une rare virtuosité par J.L. Godard. On se souvient notamment dans « *Prénom Carmen* » d'un plan fixe sur le pont de Bir-Hakeim – extérieur nuit – pendant lequel deux rames de métro se croisent dans un silence juste troublé par le cri de quelques mouettes et le bruit de l'océan. Le son, dans ce cas, dilate l'espace représenté et perturbe le réalisme de l'image en introduisant une rupture d'échelle. Pour nous, citadins, c'est alors le son qui est incongru, qui ne s'accorde pas avec l'image. Pour un habitant de l'île de Batz, c'est certainement l'image qui vient troubler le son du quotidien. Dans les deux cas la discordance entre les deux échelles pose la question du rapport au monde que le réalisateur a voulu nous faire percevoir.¹⁰

⁹ Cf. Bernard Lassus, *Par vent d'ouest, mousse au chocolat*. projet pour une insertion d'un élément nouveau dans une réalité pour augmenter sa richesse perceptive. Lucius Burckhardt à propos des travaux de Bernard Lassus et notamment de l'intervention minimale, in Lucius Burckhardt, "*Komm in den Totgesagten Park und schau*" in P+A : Paysage et Aménagement N° 3, Mai 1985, p. 35.

¹⁰ Il faudrait également mettre en relation ce plan et l'intégrer dans un regard d'ensemble sur la totalité du film et de son montage, mais ce n'est bien sûr pas mon propos.

9.4.5 MONOLITHE DU REGARD PROJETÉ.

En dissociant la vision des deux yeux, on peut produire un effet de superposition. Chaque œil conserve en effet la projection reçue sur sa rétine tandis que le cerveau, trop habitué à reconstruire la troisième dimension à partir de notre vue stéréoscopique, n'arrive pas à dissocier les deux images. Il en résulte l'apparition dans le double oculaire, d'une image incertaine, constituée d'une superposition des deux images initiales, dont l'une, « au premier plan », ne se matérialise qu'avec un bord flou sur la seconde qui existe néanmoins dans sa totalité, en transparence.



On permet par ce dispositif la prise de conscience du nécessaire travail de recomposition du cerveau pour faire apparaître une image dotée d'une figuration de la profondeur, d'une illusion de troisième dimension. C'est un complément à l'expérience du monolithe du regard avancé.

Par ailleurs le sens produit par la superposition d'une image choisie et du réel vu à travers une lunette dépendra du degré de « convergence » des deux images proposées à la superposition.

On peut, dans plusieurs machines placées côte à côte, provoquer des superpositions assez différentes.

Par exemple et en restant dans l'évocation jardinée :

Le temple d'Apollon de Stourhead placé – plaqué – sur le coteau boisé qui domine le village de Vétheuil. On obtient ici une situation vraisemblable

qui interroge les relations d'échelle entre un élément construit et son site d'accueil.

Une « folie » de B. Tschumi qui lévite au dessus du fleuve. On obtient là une situation invraisemblable qui ironise sur le rapport de l'objet à son environnement par l'anachronisme, un contraste temporel, le contraste formel, les relations d'échelles entre les éléments en présence, etc.

C'est la machine du regard projeté en ce qu'elle évoque des associations qui manifestent la présence du projet de paysage dès le regard porté.

9.4.6 DES PAYSAGES DES MACHINES AU JARDIN DES BERGES

Les machines vont permettre :

a) La mise en évidence de la polysémie du terme paysage. Chacun pourra en effet se rendre compte que chaque machine propose, sur un même lieu, une grande variété de paysages possibles et que, de plus, chacun interprète chacun des paysages en fonction de sa personnalité propre et du moment précis où l'expérience de la lunette est faite. C'est ainsi une multitude de paysages potentiels qui sont contenus dans les machines : tous les paysages du monde, tous les temps et tous les lieux réunis. Le rêve encyclopédique du jardin anglo-chinois.

b) Le trouble des sens des visiteurs habitués à des images prêtes à lire et donc la mise en évidence de la polysensorialité du paysage plutôt considéré dans le sens commun comme un attribut du visuel.

c) L'expérience de la frontalité issue de la peinture non figurative qui montre comment le paysage peut sortir de la catégorie des arts de l'imitation.

d) L'expérience de la miniaturisation issue de l'art des jardins.

e) La transformation du paysage pittoresque de la vallée de la Seine en un jardin par la simple mise en visibilité des richesses perceptives de ce paysage – espace concret et mémoire des lieux – et par les parcours rendus possibles d'une machine à l'autre.

9.4.7 RETOUR SUR L'INTERVENTION MINIMALE

Intervention minimale encore qui permet l'expression d'une grande quantité d'intentions dans le respect du libre parcours du visiteur. L'apparition du jardin en ces lieux n'est bien entendu que construite par l'imagination de ceux qui feront la promenade dans cet état d'esprit. C'est au contraire un contraste puissant entre les berges qui pourront demeurer « naturelles » et le parcours des machines qui organisera le jardin sans que l'espace ne soit profondément modifié. La présence des monolithes, objets artificiels à l'évidence, si dans le même temps l'intention d'aménagement des berges n'est pas trop ostentatoire, ne pourra que « déplacer » l'ensemble des éléments en présence vers une apparence naturelle qui pourra contribuer à faire accepter une transformation concrète des lieux par l'adjonction d'une halte fluviale avec ce que cela comporte d'« équipements ». ¹¹

La note de cadrage qui nous avait été fournie pour cette consultation mettait l'accent sur les différentes échelles d'usage des lieux. Il était clair pour nous que le développement touristique ne devait pas se faire au détriment d'autres usages déjà en place, et qui concernaient plus particulièrement les populations locales qui restent en permanence sur le site. Il était donc important, dans un premier temps, d'être attentifs à ces usages, mais aussi de veiller à ce que nos propositions ne les masquent pas. C'est à dire par exemple qu'un aménagement de chemin en bord de berge ne doit pas systématiquement devenir un jardin. Les pêcheurs pourraient pourtant s'accommoder d'une telle transformation du moment que les interventions ne modifient pas la manière dont les poissons peuvent être présents. Mais ce serait compter sans un imaginaire lié à l'activité de pêche dont on comprend assez facilement qu'il ne peut s'accommoder que d'un environnement champêtre ¹². Pêcher dans un jardin, ce n'est plus entrer en contact avec l'élément naturel de la même manière que pêcher dans un fleuve. C'est à ces glissements, ces déplacements relatifs du sens que nous devons veiller dans nos aménagements. Dans l'exemple choisi ici,

¹¹ Le déplacement est un processus plastique décrit par B. Lassus in Jardins imaginaires ..., Op. Cit. p. 102.

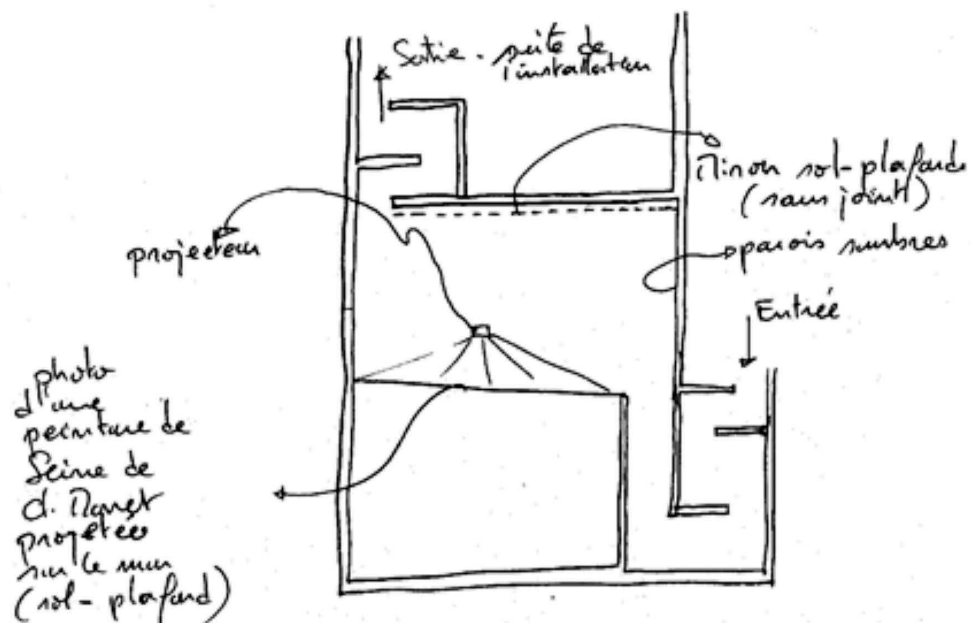
¹² Cet environnement a peut-être besoin de devenir sauvage dans certains cas lorsque la pêche et les paysages qu'elles induit par la fréquentation de lieux reculés pour solitaire devient l'emblème d'un mode de vie. Voir à ce propos la mystique naturaliste d'un auteur comme Thomas Mc Guane dans *Rien que du ciel bleu* (1994) par exemple, roman dans lequel la pêche à la truite devient la seule activité du héros qu'il peut faire réellement, le seul moment où il peut entrer en contact avec un autre (sa fille) ; tout en restant une activité ludique (les poissons sont remis à la rivière) et en même temps une épreuve de l'intelligence face à la nature qui se doit alors d'être la plus sauvage possible.

si l'on considère que le chemin est le lieu de l'homme face au fleuve naturel, s'il se déplace vers le jardin, le fleuve le suivra pour partie et sa signification « glissera » vers l'étang, ou pire le bassin d'agrément, rendant la pêche injustifiable et illégitime aux yeux de ceux qui la pratiquent. Heureusement, les péniches subsistent et empêcheraient cette transformation radicale du paysage fluvial.

Ce simple exemple montre la complexité des choix qui doivent être faits, considérant d'une part que certains éléments, naturels ou culturels, sont inaltérables sous peine de perte d'identité des lieux ; et que d'autre part notre intervention ne peut pas être de l'ordre de la stricte conservation, mais qu'elle doit, au contraire montrer clairement ses respects et ses audaces.

9.4.8 LA MISE EN SCÈNE.

L'ensemble des monolithes ne peut pas suffire à lui seul pour exprimer un rapport au paysage qui se dégage de la représentation pittoresque. Comme le poème de P. Valéry, comme le belvédère et son jardin sont des clés dans les projets de Bastia et d'Achères (cf. chap. V et Annexes), c'est ici encore un élément autonome du parcours qui donne la signification sans que celle-ci ne soit obligatoire. Il faut adjoindre une clef de lecture qui, en une synthèse immédiate, concentrée autour de l'expérience propre de chaque individu, procure l'immersion du corps dans un monde proche de celui qui préside à la vision préalable de l'artiste.



Un sas sombre isole la salle où le travail est présenté. Dans une pénombre, un jeu de lumière et de miroir réfléchit une image photographique très agrandie de la berge vue depuis le fleuve, avec le village et le coteau boisé en arrière-plan (composition très proches de plusieurs toiles de C. Monet). Une grande part de l'image est envahie par le fleuve qui semble se prolonger sur le sol brillant et uniformément noir en provoquant des reflets. La photo quant à elle envahit tout le champ visuel du visiteur. Le miroir évite l'ombre du visiteur dans la photo si elle était directement projetée, mais surtout, il permet l'apparition subite de sa propre image dans le paysage, marchant sur l'eau, en lieu et place – fictive ? – de Monet sur sa barque en train de peindre Vétheuil. Le visiteur est obligé de passer « dans » la photo, entrant ainsi dans le paysage et faisant alors simultanément la double expérience d'un lieu et de l'annexion du monde au moment de l'acte de la peinture. L'ambiance de pénombre rend, pour un moment, la scène irréelle. L'idéal serait une expérience solitaire de cet espace, au moins au moment de l'entrée dans la salle, afin de ne pas être perturbé par d'autres présences dans le miroir.

Dans une salle attenante, une installation vidéo montre la « prairie aux machines », en temps réel, et les visiteurs qui sont en train de la découvrir.

Le travail sur l'espace réel s'allie à l'évocation d'espaces imaginaires mais qui sont en prise directe avec le moment de la visite. Le lien entre les deux échelles de l'intervention, qui sont simultanées, est tissé par deux engagements différents du corps du visiteur. L'un est de l'ordre de l'usage des lieux qui n'est pas suspendu par un aspect muséographique trop prégnant (la prairie peut, en même temps qu'elle devient « musée », être espace de jeux de pique-niques, etc.), tandis que l'autre est un engagement poétique. Il est proposé dans un autre espace et cherche à mettre le visiteur dans la situation du peintre au moment de la saisie du monde. L'ordre de la visite, là encore n'a pas d'importance. Commencer par le sas ou par la prairie ne change rien à l'alliance qui se produit entre les deux possibilités de regarder la berge du fleuve et ses paysages.

10 ANNEXES

10.1 BASTIA : PROJET POUR LA CONSTRUCTION DE LA NOUVELLE PRÉFECTURE.

Projet de 1995, par Jean-Luc Hesters architecte, Philippe Hilaire et Catherine Aubel assistante paysagistes, Sudéquip bureau d'étude et économiste. Le maître d'ouvrage, le ministère de l'Intérieur a abandonné le projet au stade APD en mai 2000 après de longues hésitations.

Texte de présentation du projet pour les espaces extérieurs au moment du concours.

Les espaces EXTÉRIEURS

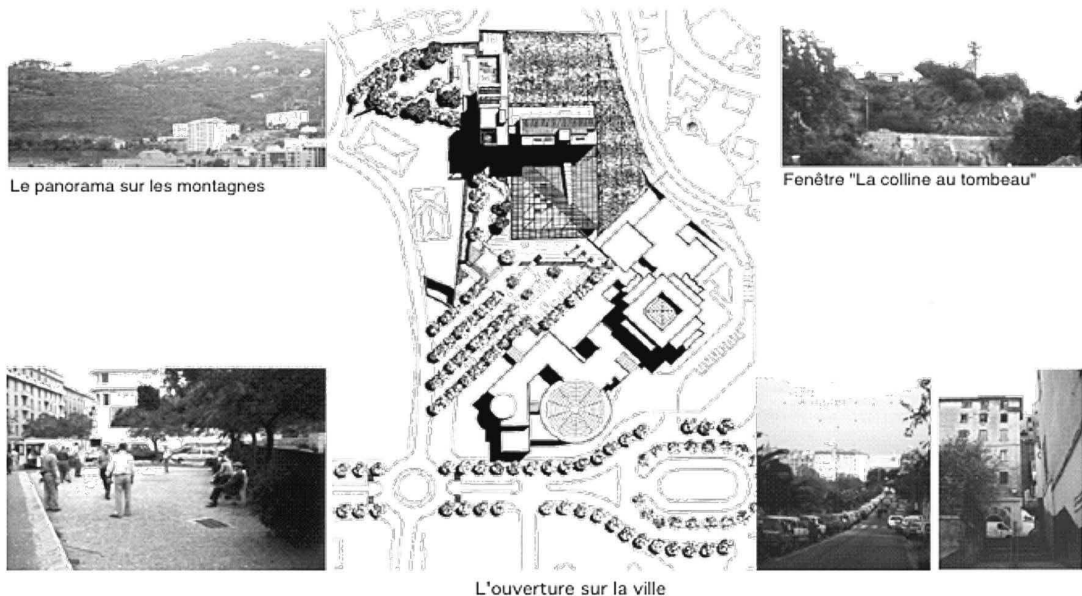
La compréhension des extérieurs doit être simple, pour cela les emprises seront amples, de forme simple, sans discontinuité. Les différents espaces doivent être facilement identifiables et répondre à des fonctions précises tout en proposant des ambiances variées et spécifiques. Nous chercherons donc à composer des lieux.

Les choix faits pour l'aménagement le sont en fonction du public qui doit faire usage des lieux, du rapport à certaines fonctions particulières des bâtiments, du rapport à des éléments extérieurs et notamment à certaines vues sur les paysages environnants. Nous considérerons donc "La colline au tombeau" à l'Est, l'ample panorama sur les montagnes à l'Ouest et au Nord et une ouverture sur la ville par le boulevard du Fango au Sud.

Implantation et définition des lieux.

L'implantation des bâtiments spécifie clairement les espaces par leurs dispositions en plan, mais aussi par l'utilisation de l'altimétrie qui détermine des accessibilités variables. Ainsi, le mail descend lentement vers un point bas (14,00 m). Ce point bas correspond à un lieu naturel celui du *Fiuminale* malgré les bouleversements topographiques du site. De là, la cour remonte légèrement vers le parvis (16,50 m) situé sous l'ombrière de l'entrée, laissant le jardin public au niveau bas. Le parking ombragé du personnel est situé en arrière des bâtiments, inaccessible sans contrôle, au niveau 13,50 m, c'est à dire hors d'atteinte des crues. Le jardin de réception, de plain pied avec le salon occupe la partie la plus haute du terrain. La terrasse est au niveau 19,50 m et le haut du jardin autour de la cote 21,00 m. Ce jardin

regarde à l'Est vers la colline proche, ponctuée par un signe caractéristique de l'île : un tombeau privé qui devient ainsi une "fabrique" du jardin. A l'opposé, vers l'Ouest, ce jardin regarde vers la montagne où les crêtes se découpent à contre jour dans le ciel. Au sud, par une fine faille qui longe la façade du bâtiment de logement, il surplombe le jardin public, le mail, le rond-point à créer sur le boulevard du Fango : une ouverture sur la ville.



ORGANISATION PAR RAPPORT AUX ELEMENTS EXTERIEURS

Chacune de ces vues est caractérisée par un cadrage particulier qui contribue à la variété des ambiances proposées. La colline est mise dans une fenêtre qui découpe un tableau à la manière pittoresque, la montagne est découverte en un large panorama au dessus des frondaisons du jardin, tandis que la ville, l'urbanité, est mise en scène dans un cadre étroit, ouvert sur le ciel, comme une vue urbaine.

Les ambiances et le sens.

A ces caractères fonctionnels et spatiaux il nous fallait ajouter des intentions sur les ambiances et la signification des lieux pour qu'ils ne deviennent pas des objets strictement décoratifs.

La partie publique de l'aménagement est caractérisée par l'alternance de zones d'ombre et de lumière. Le jardin haut, plus "privé", est plus précisément placé sous le signe de l'appartenance au site. L'ensemble sera évidemment influencé par une utilisation de la végétation méditerranéenne et de l'eau.

A travers l'élément naturel EAU, nous avons choisi d'évoquer les paysages Corse et la tradition de l'art des jardins. L'eau sera alternativement "libre" et "maîtrisée" dans des ouvrages humains, sachant que les parties composées comme naturelles le paraîtront d'autant plus, par contraste, que les autres seront artificialisées.

Des choix techniques et de gestion.

Techniquement, le choix entre un pompage dans la nappe et un rejet dans le torrent ou un circuit fermé avec recyclage de l'eau n'a pas été fait à ce stade précoce de l'étude. L'estimation du coût prend en compte la solution la plus onéreuse.

A l'extrémité Ouest un portail permet l'accès par une camionnette pour l'entretien du jardin. Deux abris de petites dimensions sont prévus pour le stockage du matériel. Un premier trouve sa place au près de ce portail secondaire, tandis que le second, accessible par un escalier qui vient du jardin, se trouve au niveau du parking du personnel.

L'ensemble des plantations, jardin privé, parking, jardin public cour et mail dont nous parlerons plus loin a été conçu pour se maintenir avec un entretien calculé au plus juste. C'est pourquoi on y trouve beaucoup d'arbustes persistants, des arbres tige peu exigeant en dehors des qualités du sol, le tout est sous contrôle d'un arrosage automatique.

L'eau donc sera le fil conducteur de plusieurs promenades possibles, suivant que l'on a accès ou non au jardin de réception.

Le jardin de réception

Partant du point le plus haut, l'eau coule doucement d'une source, trou sombre dans la terre où se reflète le ciel, pour descendre vers la terrasse en un torrent calme, accompagné par des enrochements et des massifs de végétation de milieux humides. La source est au cœur d'un bosquet sombre, sans être surplombée par lui pour conserver le reflet qui dédouble la profondeur. Elle est dissimulée à la vue jusqu'au dernier moment par ce *Bosco* ce bois sacré des jardins italiens, constitué par un étage haut de chênes verts, *Phyllaria*, pistachier lentisque et d'une strate arbustive persistante de *Pittosporum*, *Photinia*, *Choisya* pour les parties éclairées. La source est captée et s'écoule d'une vasque en pierre incluse dans un sol de petits galets plats posés sur chant. Un banc permet la contemplation de la colline située en face. La source, origine, regarde vers l'Est, Le Levant. Depuis cette salle de verdure, le chemin se transforme en un pas japonais pour redescendre entre les massifs parfumés à l'ombre légère de la masse

arborée périphérique qui isole des vues plongeantes des riverains. Les différentes vues sont là cadrées entre les troncs des pins parasol et l'hiver, par les écorces décoratives se desquamant en larges enroulements rouge-brillant (Acer griseum, Prunus serrula,...) ou striées de blanc et vert (Acer hersii, Acer rufinerve,...) ou bien encore lisse et rose vif (Arbutus xalapensis). Depuis la terrasse l'ensemble se détache sur le fond vert mat des plantations qui bordent la limite du terrain.

Le soir, des projecteurs encastrés au niveau du sol éclairent verticalement, d'une lumière blanc-pur, les ramures des arbres qui, par réflexion, donnent une ambiance lumineuse adoucie.

Aux abords de la terrasse, des bancs inclus dans un petit muret de soutènement de 70 cm de hauteur encadrent l'écoulement maîtrisé du torrent dans un petit canal qui disparaît bientôt dans le sol. La présence d'une eau maîtrisée dans des bassins sur ce sol accroît sa vraisemblance. De même, le plus grand des bassins, miroir d'eau dans lequel se reflète la façade Nord du salon de réception, rend crédible la terrasse comme un vrai sol en continuité avec le sol du jardin. Sur le muret, quelques massifs de plantes vivaces, basses et colorées, constituent un premier plan pour la terrasse. Des petits projecteurs sont insérés dans le mur, sous le banc, pour diffuser une lumière jaune clair au niveau du sol sans risque d'éblouir.

La terrasse est un lieu d'évocation maritime. Elle ressemble au pont supérieur, à ciel ouvert, d'un grand navire de croisière. Le sol réalisé en longues planches de bois exotique décolorées par le soleil demeure d'un beau gris mat sur lequel sont mis en valeur les murs blancs et les poteries ocre-rouge dans lesquelles des agrumes poussent doucement.

La mer n'est pas visible, au niveau du sol, depuis la parcelle dont nous disposons ; et la Corse sans la Méditerranée n'est sans doute plus tout à fait la Corse. Nous proposons donc la transformation poétique de la couverture végétale du parking en une mer métaphorique. Le parking du personnel, situé en contrebas est ombragé par une structure légère de câbles et tuteurs en bambous tendus entre des portiques en béton. La hauteur de ces structures est évidemment suffisante (3,50 m sous les poutres) pour assurer le passage des véhicules de secours). sur cette nappe horizontale, courent des Bougainvillées et des Glycines blanches. Depuis la "fenêtre" de la terrasse, le feuillage persistant et brillant du premier et la floraison blanche de la seconde évoquent une surface liquide miroitante sous le soleil. Par cet artifice la "colline au tombeau" est transformée, au loin, en une île : une métaphore de la Corse elle-même.

Cette double métamorphose des éléments en présence est rendue compréhensible par les sculptures-oiseaux accrochées à la paroi rocheuse du pied de la colline. Ces oiseaux sont visibles depuis la terrasse mais aussi du Chemin de l'Annonciade qui monte dans les faubourgs.

Le dispositif pourra être complété par la présence, gravés sur l'appui de la fenêtre qui cadre la "mer", des premiers vers du "Cimetière Marin" de Paul Valéry dont le père -*Valerj* descendait d'une famille de marins d'Erbalunga.

Ce toit tranquille, où marchent des colombes,
Entre les pins palpite, entre les tombes ;
Midi le juste y compose de feux
La mer, la mer, toujours recommencée !
O récompense après une pensée
Qu'un long regard sur le calme des dieux.

Quel pur travail de fins éclairs consume
Maint diamant d'imperceptible écume,
Et quelle paix semble se concevoir !
Quand sur l'abîme un soleil se repose,
Ouvrages purs d'une éternelle cause,
Le temps scintille et le songe est savoir.

...

Le jardin d'accueil.

La transition entre le jardin privé et la partie publique de l'aménagement (16,50m) est réalisée par une cascade de rochers. Cette nouvelle partie "naturelle du torrent est aussitôt transformée en canal car elle est sur un sol artificiel. L'eau passe sous la route qui permet l'accès aux garages. La référence au sol "réel" est donnée par la trémie jardinée autour de laquelle les voitures qui amènent les invités au salon de réception peuvent tourner. Ce sol se poursuit sous un pont et se prolonge dans le jardin public. Ces ouvertures dans le sol sont protégées par des enrochements qui débordent largement la hauteur du sol. Associé aux plantations ce dispositif dispense d'un garde-corps inélégant en cette position et non obligatoire du fait de la faible hauteur.

De nouveau, l'eau s'écoule sur un lit de galets et de rochers pour venir s'enserrer, au point bas dans un bassin tapissé d'une mosaïque qui évoque le passé romain de l'île. Cette partie du jardin est surplombée d'une pergola qui donne de l'ombre et de la fraîcheur aux bancs situés dessous.

Ce jardin utilise largement les ressources de la végétation méditerranéenne. On trouve là une série d'arbustes florifères et odorants. Exochorda, Choisya, Mentha requienii (menthe de Corse très petite et très parfumée), Laurier rose, Acanthe, Agaves, Dasylirion, Plumbago, jasmins et clématites palissés sur le mur de clôture, etc. Au dessus de cette strate arbustive quelques tiges et cépées dispensent une ombre légère. Pins parasol, Érable de Montpellier, Jacaranda, Kaki, Mimosas, etc.

L'entrée privée des logements, visible depuis le poste de contrôle échappe pour une large part à la vue tout de suite après la grille afin de ne pas soumettre au regard du public les aller et venues des familles qui sont logées sur place. Des masses végétales plus ou moins hautes et des pans de murs avec bancs jouent dans l'épaisseur laissée libre entre le mur de clôture et le jardin, espace qui sert de passage auto vers les garages. Ce jeu de coulisses épaissit la limite du jardin et agrandit fictivement la profondeur de l'espace.

Le mail et la cour.

L'eau enfin s'échappe de la cour de la préfecture par un canal situé hors de la grille et qui aboutit à un nouvel engouffrement du torrent à l'aplomb du torrent réel, busé sous la ville. La trace imaginaire de ce cour d'eau est dessiné au sol entre les arbres du mail. Celui-ci est l'espace d'accès du public aux bâtiments, il est conçu comme une transition entre la ville et la préfecture. La distance qui va du boulevard du Fango à la porte du bâtiment est une suite de séquences qui fait alterner passage à l'ombre et au soleil. Le mail, orienté vers la colline, est composé de quatre alignements d'Albizia julibrissin qui, au printemps, vont se couvrir de grappes de fleurs roses et soyeuses. Ces arbres protégeront une partie des places de parking du soleil, mais aussi une large promenade pour les piétons en continuité avec les trottoirs du boulevard du Fango. Là des bancs, des jeux pour enfants, des fontaines, d'eau potable cette fois, pourront prendre place. Les arbres choisis ne sont pas très hauts mais s'étalent bien en surface de manière à pouvoir constituer un vélum à l'échelle du piéton qui par ailleurs laissera libre la vue sur les bâtiments, depuis le rond-point du boulevard.

La cour, quant à elle est largement dégagée, elle donne la pleine mesure des bâtiments. Les quelques massifs végétaux présents dans cette surface sont l'occasion de mettre en valeur quelques spécimens de palmiers peu ordinaires comme les Cycas revoluta, les Washingtonia filifera et les Trithrinax acanthocoma.

Le parvis enfin est un espace plan qui crée un seuil vaste et ombragé avant l'entrée dans le hall. Cette demi-pénombre joue avec la lumière zénithale, douce et homogène, qui inonde le fond du hall en tombant du lanterneau de la toiture. Ainsi, les séquences du parcours extérieurs sont en cohérence avec l'intérieur du bâtiment dont l'entrée et l'espace d'accueil sont mis en évidence dès le franchissement du poste de contrôle. Les taches de lumière qui tombent des ouvertures de l'ombrière sont l'occasion, comme une dernière fois avant l'entrée, de profiter du parfum des *Pittosporum* installés là dans des caisses d'orangerie en bois.

Le sol de ce parcours depuis le boulevard passe de l'urbain à l'équipement public. A l'enrobé noir des voiries succèdent le béton désactivé composé d'agrégats foncés de la promenade du mail, puis le béton désactivé clair avec joints de schiste vert de la cour, pour arriver au dallage de schiste vert du parvis et du hall.

Les transitions entre les différents sols se font de manière progressive, et la grille d'enceinte par exemple, constituée de barreaux solidement fichés dans le sol reconstitue un espace intermédiaire, moins brutal qu'une simple ligne, par un calepinage en losanges des deux différents bétons qui passe d'un côté à l'autre de la ligne de clôture.

10.2 ACHÈRES : PROJET POUR LE BÂTIMENT DE COUVERTURE DU STOCKAGE DES BOUES

Projet de 1996 et 98 par Cabinet Marc Merlin, BET mandataire, Yves Brangier & Jean-Paul Waegeman, Philippe Primard et Hélène Mouhot, architectes, Philippe Hilaire, Catherine Aubel et Vincent Mauroux assistants, paysagistes.

LES ESPACES EXTÉRIEURS

LE SITE : ÉTAT DES LIEUX.

L'espace dans lequel prend place le bâtiment de stockage des boues va bien au-delà de l'implantation géographique ou technique de celui-ci. Le lieu «Plaine d'Achères» n'est pas un simple site neutre qui pourrait accueillir n'importe quelle construction sous réserve même que l'on prenne le plus grand soin aux édifications qui viendraient s'y adjoindre.

La plaine est un espace dégagé, ample, qui s'ouvre sur la Seine et met en relation la forêt de Saint-Germain-en-Laye avec le fleuve dans une situation particulière de méandre. Face à cette étendue ouverte, le coteau de Conflans-Sainte-Honorine, au nord, tient lieu et place à la fois de limite, d'appui, de belvédère et de décor. La forêt, au sud, constitue une limite moins présente que le coteau de Seine en ce qu'elle se dissimule parfois derrière le mur qui la ceinture ou dans des replis des terrassements qui ont été réalisés sur le site pour les besoins de l'usine d'épuration. C'est dire que ces deux enveloppes de la plaine ne sont pas à la même échelle et que leurs natures différentes imposent des mises en relation spécifiques avec l'installation du nouveau bâtiment.

La plaine est en partie inondable et toutes les installations doivent être protégées des crues. Par ailleurs l'activité principale qui s'est développée en ce lieu — l'épuration des eaux usées — est un des enjeux majeurs des années à venir pour notre société. C'est bien donc, dans les mêmes termes

de conflits avec les éléments, de domination, que le territoire doit être envisagé depuis qu'il est occupé par l'homme.

La plaine est un espace conquis.

Aujourd'hui, les installations de l'usine d'Achères occupent une grande place dans la plaine. La fréquentation par d'autres usagers que ceux de la station et par le transit des voitures qui vont de Maisons Laffitte à Cergy-Pontoise ou Saint-Germain-en-Laye via l'échangeur de la «route centrale» avec la R.N. 184, est assez contrainte entre les installations de l'usine d'épuration.

Les relations entre le fleuve et la forêt ont petit à petit été occultées et les portes du mur sont pour la plupart obstruées.

À la fin du XVIIIe siècle, la carte dite des Chasses du Roi (Fig. 1 du cahier) l'atteste par sa dernière mise à jour postérieure à 1785, la forêt était beaucoup plus étendue. La limite de ce massif qui était constituée par un mur, ou par endroits par un fossé, est encore présente sous une forme administrative puisque, c'est la limite communale entre Conflans-Sainte-Honorine et Achères qui la dessine virtuellement aujourd'hui.

LE FONCTIONNEMENT DE LA NOUVELLE INSTALLATION.

Trois hypothèses de fonctionnement sont retenues en fonction des modifications prévisibles du site.

LES DONNÉES.

Un syndicat de communes, en collaboration avec les services du département des Yvelines, envisage la création d'une route qui longerait la lisière forestière et qui permettrait, sans passer par la station, de raccorder Maisons-Laffitte et l'échangeur de la R.N. 184.

EDF souhaite pouvoir faire passer dans le même secteur que la route une ligne très haute tension.

Une bande de terrain de 75 m de largeur, inconstructible, est située le long du mur de la forêt.

Le SIAAP souhaite que ses installations ne soient plus un obstacle entre la forêt et la Seine tout en conservant des parties fermées pour d'évidentes raisons de sécurité.

Dans ce cadre des liaisons entre forêt et Seine doivent être envisagées pour les piétons.

Le SIAAP a créé un «observatoire de l'environnement» destiné d'une part à contrôler de manière efficace la quantité et la qualité des rejets dans le milieu, et d'autre part à permettre une information sur ses activités auprès du public. Cet équipement a pris place à l'extrémité Est des lits de séchage des boues, désaffectés, près du «Jardin des Noyers». Cet espace dégradé qui a été constitué vraisemblablement au cours du XIXe siècle offre la possibilité de devenir un des lieux majeurs du passage organisé entre forêt et fleuve. Ce jardin qui entoure le «drain des Noyers» a trouvé sa place dans un thalweg naturel dont l'existence et l'utilisation sont anciennes puisque, sur la carte des chasses du roi on trouve les mentions d'une «Étoile de la vallée des Noyers» et d'une «mare de la vallée des Noyers», laquelle est encore existante à cet emplacement. Cette situation particulière doit être utilisée pour faciliter la compréhension des cheminements qui se développeront dans la plaine.

Le SIAAP souhaite que le fonctionnement du bâtiment de stockage, lors des périodes d'évacuation des boues, ne perturbe pas le reste du fonctionnement du «traitement final des boues».

LE TRAVAIL SUR LE PAYSAGE.

À deux niveaux différents, mais imbriqués dans des relations d'échelle et d'usage, l'intervention sur le paysage doit prendre en compte, d'une part les vues rapprochées des installations comme celles plus éloignées du coteau et des voies d'accès, et d'autre part les usages tant du personnel que des promeneurs et usagers extérieurs à l'usine.

Pour ancrer le nouveau bâtiment, et au-delà de lui l'ensemble de l'installation, dans le site, nous proposons la mise en place d'un dispositif de paysage qui travaille toute l'étendue de la plaine. Nous avons vu que l'ancienne emprise de la forêt était avancée plus au nord que la situation actuelle. La forêt royale de Saint-Germain-en-Laye est une part importante du patrimoine environnemental et culturel de la région. C'est toute l'identité de la boucle qui est construite autour de cette présence. Il est donc important, dans le cadre d'une part de la reconquête des berges du fleuve, et d'autre part de la mise à disposition d'un public plus large du territoire de la plaine, de permettre la compréhension de la constitution des lieux.

La proposition consiste à mettre en place un système de garennes – réserves boisées plantées au milieu des cultures – répondant à l'ancien nom de la plaine (Plaine des Garennes), et qui dessinent l'ancienne limite de la forêt. Ces garennes, traversées par deux vues simulant les anciennes allées constitueront des mires du paysage. C'est l'échelle visuelle du paysage de la boucle. Aux abords immédiats de l'usine, le même système

est installé, mais miniaturisé sous la forme de petits jardins. C'est l'échelle tactile du jardin. Une installation particulière, située près de la future entrée de l'usine permet la mise en relation des deux échelles.

La mise en place des mires du paysage est une action critique à propos de la disparition du mur de la forêt. Mais elle tisse néanmoins une relation dialectique entre une attitude qui voudrait ne pas tenir compte de la présence passée de la forêt royale à cet emplacement ; et une attitude très réactionnaire, qui verrait dans la reconstitution de la forêt une sorte d'état idéal enfoui dans le passé. Cette situation antérieure pourrait se chercher dans l'illusion de la disparition de la nuisance de l'usine d'épuration par la reconstitution de cet état idéalisé. Il est donc important que toutes les interventions sur l'usine aillent dans la même direction, celle de l'amélioration de la qualité de l'environnement, afin que le travail sur le paysage n'apparaisse pas comme un alibi ou un décor plus ou moins habile, mais au contraire devienne une vision dynamique du territoire qui intègre la fonction nécessaire aujourd'hui de l'usine d'épuration des eaux. Dans cet esprit, nous ne tentons pas de dissimuler le bâtiment, nous le mettons dans des relations visuelles variées pour qu'il apparaisse comme un élément de la station mais aussi du paysage.

La proposition n'est donc en aucun cas un compromis qui ménagerait la chèvre forestière – sauvage – et le chou de la plaine – agricole et industriel, civilisé. La ponctuation de la plaine permet la conservation de la qualité actuelle du site : le vide de la plaine ; en même temps qu'elle instaure un dialogue avec le passé forestier du site en le faisant émerger des strates du temps. Mais ce dialogue se construit sur un appel à la tactilité des lieux. C'est le rôle de l'installation jardinée. L'articulation des deux se fait dans une superposition de deux géométries différentes qui règlent d'une part les positions des garennes en fonction de la trame irrégulière de la forêt royale disparue, et d'autre part les jardins sur la trame nouvelle des installations de la station d'épuration. Pour que le visiteur puisse trouver sa place dans le dispositif et que celui-ci devienne effectif, on doit pouvoir trouver sur place une sorte de révélateur de l'ensemble qui ne soit pas un panneau didactique mais un espace utilisable qui contribue au plaisir de la promenade. C'est le lieu particulier de rencontre entre la forêt et l'usine situé au sud du nouveau bâtiment.

LE PAYSAGE DE LA PLAINE. (Fig. 6 et 7 du cahier)

Des plantations boisées sont installées à chaque croisement disparu de la forêt royale. Ces massifs de 100 x 80 m sont découpés en quatre parties pour les croisements complets et en deux pour ceux qui désigneront

l'emplacement du mur détruit, ou le point de raccordement au mur actuel. Au centre, on trouvera deux ouvertures de 20 mètres de largeur installées sur les tracés des allées disparues. Ces garennes constitueront des mires qui, par leurs alignements, permettront de percevoir les anciens tracés des allées de chasse. En effet, en se plaçant dans une des ouvertures, le promeneur verra, au loin, la ou les mires suivantes, recréant ainsi l'axe virtuel des allées.

Ce système peut être installé sur l'ensemble de la plaine et rendre ainsi compte de la position de la forêt royale.

A n'importe quel endroit de la plaine, la présence suggérée de la forêt sera en opposition au vide de la plaine et c'est bien alors deux présences simultanées qui seront perceptibles pour enrichir l'intérêt de la promenade.

Les chemins existants qui traversent la plaine sont conservés. Certains correspondent à des allées anciennes et les garennes viennent donc y prendre place, tandis que d'autres, tracés au XIXe siècle sont, suivant les cas, accompagnés par des alignements de platanes, ou laissés nus, en contact avec les cultures.

Depuis le coteau de Conflans-Sainte-Honorine, la lisière actuelle et le mur seront toujours présents et la constitution végétale des garennes, différente de celle de la forêt, produira un aspect différent. La confusion de sens ne sera donc pas possible. Pour rendre évidente la distinction entre les deux types de boisement, les garennes sont installées sur des plates-formes en légère pente vers la Seine. Le sol vraisemblable de la vallée ainsi suggéré permettra des déformations locales aux abords d'équipements existants (bassins, digues d'épandage, bâtiments de l'usine, etc.), ou le long de chemins conservés et réaménagés pour la promenade, sans que l'on perde la lisibilité du dispositif.

Cette proposition milite pour la disparition, à terme, des peupleraies qui ont été plantées auprès du mur et qui troublent l'échelle de la forêt en la miniaturisant.

L'identification des différentes époques de la constitution des lieux sera donc parfaitement compréhensible par la présence ou l'absence des garennes sur un chemin, ou encore par la présence de garennes sans chemin qui signifie une allée disparue.

LES ABORDS IMMÉDIATS DU BÂTIMENT : LE JARDIN. (Fig. 8 du cahier)

Aux abords du bâtiment, le même système miniaturisé est décliné en une suite de petits jardins. Ceux-ci sont constitués de la même manière que les garennes, mais dans des emprises réduites à 30 x 40 m. La hauteur des végétaux est ici suffisante pour organiser des cadrages sur le bâtiment, ou le masquer suivant la position du promeneur sur les chemins ou de l'automobiliste sur la voie de lisière. Cette hauteur est néanmoins très inférieure à celle des garennes de manière à ce que le jeu sur les échelles fonctionne correctement. Elle sera comprise entre 2,5 et 6,00 m.

Ces jardins sont placés de façon à s'intégrer dans les mires des garennes et à produire des lignes de visée qui s'enchaînent avec celles de la grande échelle.

La géométrie qui règle la position des jardins est issue de l'usine, intégrant ainsi deux dimensions distinctes des deux échelles. À l'ouest, une garenne vient entrer en contact avec un jardin, montrant ainsi de manière tactile le changement d'échelle.

Trois vues majeures qui traversent l'usine dans sa configuration actuelle sont conservées et mises en valeur par leur raccord sur le système des jardins. Deux d'entre elles sont des vues qui mettent en relation la forêt avec le coteau opposé, elles sont soulignées par la présence d'alignements irréguliers d'arbres qui peuvent trouver leurs places entre les réseaux existants. Elles sont situées entre l'atelier de filtration A4 et le magasin, et à l'Est de l'usine TFB, le long de la voie d'accès au nouveau bâtiment. La troisième vue est mise en scène d'une façon plus étroitement liée au bâtiment. Elle passe en effet entre le stockage et le bâtiment de conditionnement, sous la voûte couverte par les végétaux. Le bâtiment devient donc également un des éléments du dispositif de paysage.

Les jardins sont des espaces disponibles pour la fréquentation. Leurs «programmes» respectifs pourront être envisagés dans une phase ultérieure du travail en tenant compte des impératifs donnés par les usagers de la station, les promeneurs, ou les interlocuteurs qui devront être consultés lors de la construction de la route de lisière ou de la ligne à très haute tension.

Certains de ces espaces sont composés autour d'une mare. Outre que celles-ci pourront servir à la récupération d'eaux pluviales, elles manifesteront également leur appartenance au site en reprenant les points

d'eau présents dans la forêt disparue et en offrant de surcroît un attrait supplémentaire pour la fréquentation par les promeneurs.

Cet aménagement conforte la présence de la route de lisière. Cette voie en effet servira dans la semaine pour relier aisément les deux faces de la plaine, mais aussi, le week-end comme un support à sa fréquentation. Le système des jardins, en restant à l'extérieur de la clôture de l'usine est disponible en permanence.

LE RÉVÉLATEUR DU DISPOSITIF.

Pour que la compréhension des intentions qui président à ce projet soit complète, un point particulier est organisé auprès de l'entrée sud. C'est une dimension de représentation du paysage qui est installée à cet endroit. Une troisième échelle de perception est proposée au promeneur. Un jardin offre, en une représentation simplifiée constituée par des massifs de couvre-sols dont la hauteur ne dépasse pas 0,50 m, un labyrinthe d'allées très étroites (0,50 m). Cet espace est constitué par une représentation de l'ensemble de la boucle de Saint-Germain. Le talus existant est retravaillé pour prendre la forme du coteau de Seine. Cette installation n'est compréhensible que depuis un belvédère construit au sommet du talus, qui permet la vue de l'ensemble des trois échelles : celle de la cartographie avec le jardin de l'entrée visible cette fois en plan, celle miniaturisée des jardins qui s'étend au pied du promeneur et celle des mires dispersées dans la plaine dont certaines sont visibles depuis le belvédère, dans la direction d'Achères comme dans celle de Maison-Laffitte. Cette construction s'élèvera à environ 20 mètres du sol, de manière à ce que la vue passe par-dessus les frondaisons de la forêt. On arrivera dans le belvédère par un escalier en spirale, central, situant ainsi le visiteur dans une table d'orientation de 360°, au centre du paysage, qui permettra la découverte et l'identification des lieux du paysage jusqu'à l'horizon dans toutes les directions. C'est une dernière dimension représentationnelle du paysage.

LES LIAISONS FORÊT / FLEUVE

Les portes dans le mur

Au droit des allées encore existantes dans la forêt, lorsqu'une allée ancienne se prolongeait dans la plaine actuelle, une fenêtre est percée dans le mur. Elle est constituée par une grille qui descend jusqu'au sol et qui autorise la vue d'un côté à l'autre du mur. Le système des mires peut ainsi fonctionner à travers la limite actuelle de la forêt.

Deux chemins importants peuvent être remis en service pour assurer le lien de la forêt au fleuve. Pour ces deux chemins principaux dans la partie

centrale de la plaine, mais pour d'autres aussi dans le reste du territoire, ce sont de véritables portes qui sont créées de manière à laisser le passage libre d'un côté à l'autre du mur.

À l'Ouest de l'usine du traitement final des boues, un chemin permet de rattraper la route centrale et, de là, par la ferme de Garenne et le chemin qui longe le «drain de Garenne», crée un lien facile avec le fleuve.

Le jardin des Noyers

Dans la forêt, depuis l'étoile des Nymphes, on peut rejoindre l'ancienne étoile de la vallée des Noyers et aller jusqu'à l'observatoire de l'environnement. C'est donc un lien majeur qui peut s'installer ici puisqu'il passe de la forêt au fleuve en permettant l'arrêt à un point particulier que le SIAAP souhaite être un lieu d'échange et d'information avec le public.

11 BIBLIOGRAPHIE

Comme tous les hommes de la Bibliothèque, j'ai voyagé dans ma jeunesse ; j'ai effectué des pèlerinages à la recherche d'un livre et peut-être du catalogue des catalogues ; [...] Mort, il ne manquera pas de mains pieuses pour me jeter par dessus la balustrade : mon tombeau sera l'air insondable ; mon corps s'enfoncera longuement, se corrompra, se dissoudra dans le vent engendré par la chute, qui est infinie. Car j'affirme que la Bibliothèque est interminable.

Jorge Luis Borges

Fictions – la bibliothèque de Babel. page 72

11.1 LITTÉRATURE, ROMANS, POÉSIE.

11.1.1 OUVRAGES

ABBEY (Edward). Désert solitaire. (1968). traduit de l'américain par Jacques Mailhos. Préface de Doug Peacock. Paris : Gallmeister. 2010. 338 pages.

ABBEY (Edward). Le gang de la clé à molette. (1975). Illustrations de Robert Crumb (1985). traduit de l'américain par Jacques Mailhos. Paris : Gallmeister. 2013. 544 pages.

ABBEY (Edward). Le retour du gang de la clé à molette. (1990). traduit de l'américain par Jacques Mailhos. Paris : Gallmeister. 2007. 401 pages.

ACKROYD (Peter). Chatterton. (1987) traduit de l'anglais par Bernard Turle. Paris : Le Promeneur / Quai Voltaire. 1988. 325 p.

ACKROYD (Peter). L'architecte assassin. (1985) traduit de l'anglais par Bernard Turle. Paris : Le Promeneur / Quai Voltaire. 1990. 298 p.

ACKROYD (Peter). La maison du docteur Dee. (1993) traduit de l'anglais par Dominique Férault. Paris : Gallimard / Le Promeneur. 1996. 338 p.

ACKROYD (Peter). La mélodie d'Albion. traduit de l'anglais par Bernard Turle. Paris : Gallimard / Le Promeneur. 1992. 394 p.

ACKROYD (Peter). Premières lueurs. (1989) traduit de l'anglais par Bernard Turle. Paris : Gallimard / Le Promeneur. 1992. 383 p.

ATTALI (Jacques). Au-delà de nulle part. Paris : Fayard. 1997. 348 p.

ATTALI (Jacques). Chemins de sagesse : traité du labyrinthe. Paris : Fayard. 1996. 235 p.

AUSTER (Paul) , CORTANZE (Gérard de). La solitude du labyrinthe : essai et entretiens. Arles : Actes Sud. 1997. 172 p.

AUSTER (Paul). L'art de la faim : suivi de conversation avec Paul Auster. (1982/92) traduit de l'américain par Christine Le Bœuf. Arles : Actes Sud. 1992. 299 p.

AUSTER (Paul). Moon Palace. (1989). traduit de l'américain par Christine Le Bœuf. Arles : Actes sud. 1990. 364 p.

BALLARD (J. G). L'île de béton. (1973). Paris : Calmann-Lévy. 1974. 185 p.

BALLARD (J. G). La forêt de cristal. (1966). Paris : Denoël. 1967. 210 p.

BARICCO (Alessandro). Châteaux de la colère. (1991) traduit de l'italien par Françoise Brun. Paris : Le Seuil. 1997. Coll. Points. 301 p.

BELLET (Roger). Stéphane Mallarmé : l'encre et le ciel. Seyssel : Champ Vallon. 1987. Coll. Champ Poétique.

BLAKE (William). Proverbs of Hell. (1790) Version inédite Jean-Pierre Weil. Corbières : Harpo &. 2004. non paginé.

BORGES (Jorge Luis). Fictions. (1956 et 1960). Préface d'Ibarra. Traduit de l'espagnol par P. Verdevoye, Ibarra et Roger Caillois. Nouvelle édition augmentée 1983. Paris : Gallimard. 1983. Coll. Folio. 185 pages.

BRADBURY (Ray). Chroniques martiennes (1950). Traduit de l'américain par Henri Robillot. Paris : Denoël. 1955. Coll. Présence du futur. 265 pages.

CALVINO (Italo). Aventures (1949, 1958, 1970). traduit de l'italien par Roland Stragliati, Jean Thibaudeau, Jean-Paul Manganaro, Maurice Javion. Illustrations de Yan Nascimbene. Paris : Seuil. 2001. 179 p.

CALVINO (Italo). Collection de sable.(1984). traduit de l'italien par Jean-Paul Manganaro. Paris : Seuil. 1986. 153 p.

CALVINO (Italo). Forêt Racine Labyrinthe. traduit de l'italien par Fournel & Roubaud. Illustrations de Bruno Mallart. Paris : Seghers. 1991. 59 p.

CALVINO (Italo). Si par une nuit d'hiver un voyageur ... (1979). traduit de l'italien par Danièle Sallenave et François Wahl. Paris : Seuil. 1981. 276 p.

CAPEK (Karel). La guerre des salamandres. (1935) traduit du tchèque par Claudia Ancelot. Paris : bibliothèque Marabout. 1969. 301 p

CLÉMENT (Gilles). La dernière pierre. Paris : Albin Michel. 1999. 125 p.

COLETTE (Sidonie-Gabrielle). En pays connu. Paris : Ferenczi. 1950. 237 pages.

COMPÈRE (Gaston). Polders les noces de l'eau, de la terre et du ciel. Tournai (B) : La Renaissance du Livre. 2000. 293 p

CORTAZAR (Julio) , DUNLOP (Carol). Les autonaves de la cosmoroute : ou un voyage intemporel Paris-Marseille. Traduit de l'espagnol par Laure Guille-Bataillon pour les textes de J. Cortàzar. Paris : Gallimard. 1983. Coll. du monde entier. 281 p.

CRACE (Jim). Arcadia. (1992). traduit de l'anglais par Guillemette Belleteste. Paris : Albin Michel. 1993. 361 p.

CURIOL (Céline). L'ardeur des pierres. Arles : Actes Sud. 2012. 205 p.

DANTE (Dante Alighieri). Œuvres complètes. (1321 ? pour la Divine Comédie). traduit et commenté par André Pézard. Paris : Gallimard. 1965. 1851 p. Bibliothèque de la Pléiade.

DOHOLLAU (Heather). Les cinq jardins et autres textes. Bédée : Éditions Folle Avoine. 1996. 116 p.

DOHOLLAU (Heather). Une suite de matins. sl : Éditions Folle Avoine. 2005. 68 p.

DOMERG (Olivier). L'articulation du visible. Marseille : Le Mot et le Reste. 2005. Coll. Littérature et poésie. 199 p.

DREYFUS (Ariane). Nous nous attendons, Reconnaissance à Gérard Schlosser. Pantin : Le Castor Astral. 2012. 153 pages.

DU BOUCHET (André). annotations sur l'espace non datées (carnet 3). sl : Fata Morgana. 2000.

DU BOUCHET (André). d'un trait qui figure et défigure. sl : Fata Morgana. 1997. 30 p.

DU BOUCHET (André). L'œil égaré dans les plis de l'obéissance au vent par Victor Hugo (1956) suivi de L'infini et l'inachevé (1951). Postface d'Yves Peyré. Paris : Seghers. 2001. 102 p.

DUPIN (Jacques) , ALECHINSKY (Pierre). De singes et de mouches. Paris : Fata Morgana. 1983. non paginé.

DUPIN (Jacques). Par quelque biais vers quelque bord. Préface d'Emmanuel Laugier, postface de Jean-Michel Reynard. Paris : P.O.L. 2009. 356 p.

FARDOULIS-LAGRANGE (Michel). Les Caryatides et l'Albinos (1959). Préface de Georges Henein. Paris : José Corti. 2002.

F'MURR. Le génie des alpages N° 6, Hi Yo c'est l'écho. Paris : Dargaud. 1981.

GENETTE (Gérard). Figures III. Paris : Seuil. 1972. Coll. Poétique. 282 p.

GRAU (Cristina). Borges et l'architecture (1989). Traduit de l'espagnol par Annie Fontanelle et André Gabastou. Paris ; édition du Centre Pompidou. 1992. Coll. Supplémentaires. 157 pages, 37 planches hors texte.

HADDAD (Hubert). Le peintre d'éventail. Paris : Zulma. 2013.

HUGO (Victor). Œuvres posthumes de Victor Hugo, En voyage, Alpes et Pyrénées. Paris : J. Hetzel & Cie. sd. 232 pages.

HUXLEY (Aldous). Le meilleur des mondes. (1931) traduit par Jules Castier. Paris : Plon. 1960. Coll. le livre de poche. 433 p.

LES FORMES DU VENT : PAYSAGES CHINOIS EN PROSE. Traduits par Martine Vallette-Hémery. Amiens : Le Nyctalope. 1987. Coll. Le sourire d'un arbre. 161 p.

LEVIN (Ira). Un bonheur insoutenable. (1969) traduit de l'américain par Franck Straschitz. Paris : Robert Laffont. 1970. Coll. J'ai lu. 372 p.

MACCHIA (Giovanni). Éloge de la lumière. (1990) traduit de l'italien par Soula Aghion. Paris : Gallimard / Le Promeneur. 1996. 275 p.

MC GUANE (Thomas). Rien que du ciel bleu. (1992). traduit de l'américain par Brice Matthieussent. Paris : Christian Bourgois Éditeur. 1994. Coll. 10 / 18 Domaine étranger. 423 p.

MONTALBÁN (Manuel Vasquez). L'homme de ma vie, le retour de Pepe Carvalho. (2000) Traduit de l'espagnol par Denis Laroutis. Paris : Christian Bourgois Éditeur. 2002. 297 p.

NOËL (Bernard). Onze romans d'œil. Paris : P.O.L. 1988. 179 pages.

OULIPO, ATLAS DE LITTÉRATURE POTENTIELLE. Paris : Gallimard. 1981 et 88. Coll. Folio essais. 432 p.

OPPEN (George). Poésie complète. (1934, 1962, 1965, 1968, 1972, 1975, 1978). traduit de l'américain par Yves di Manno. Paris : José Corti. 2013. Coll. poésie américaine. 333 pages.

PICARD (Georges). Histoire de l'illusion. Paris : José Corti. 1993. 158 p.

PRUDON (Hervé). La revanche de la colline. Paris : Gallimard. 1996. Coll. Série Noire. 229 p.

QUIGNIARD (Pascal). Le sexe et l'effroi. Paris : Gallimard. 1994. Coll. Folio. 356 p.

QUIGNIARD (Pascal). Terrasse à Rome. Paris : Gallimard. 2000. Coll. Folio. 131 p

REY (Alain). Sous la direction de. Dictionnaire historique de la langue française. Paris : Éditions Le Robert. 1992. 2 volumes.

SADE (Donatien Alphonse François Marquis de). Histoire de Juliette ou les prospérités du vice (1796). Numérisation et mise en forme HTML : T. Selva, correction Jean Franval. sl : 1999. Disponible sur <http://www.sade-ecrivain.com>

SCIASCIA (Léonardo). Le chevalier et la mort. traduit de l'italien par Michel Orcel et Mario Fusco. Paris : Fayard. 1989. Coll. Le livre de poche biblio. 120 p.

SENGES (Pierre). Veuves au maquillage. Paris : Verticales / Le Seuil. 2000. 263 p.

SOLLERS (Philippe). Les surprises de Fragonard. Paris : Ed. Gallimard. 1987. 143 p.

SOMERSET MAUGHAM (William). L'art de la nouvelle. (1958) traduit de l'anglais par Frédéric Berthet. Monaco : éditions du Rocher. 1998. 100 p.

SUTER (Martin). Le temps, le temps. traduit de l'allemand (Suisse) par Olivier Mannoni. Paris : édition Christian Bourgois. 2013. 317 pages.

TAL-COAT (Pierre). Libre regard. sl : Maeght Éditeur. 1991. 180 p.

TANIZAKI (Junichirô). Éloge de l'ombre. (1933). traduit du japonais par René Sieffert. sl : Publications Orientalistes de France. 1977. 104 p.

VALÉRY (Paul). Le cimetière marin. (1920) Paris : Émile-Paul Frères.

VALÉRY (Paul). Le bilan de l'intelligence. (1935) Paris : Éditions Allia. 2012. 61 pages.

VALÉRY (Paul). L'idée fixe ou Deux hommes à la mer. (1932) Paris : Gallimard. 1960. Œuvres II. Bibliothèque de La Pléiade. -1728 p.

VAN DYKE (John C.). Le désert. Postface et notes de Michel Granger. traduction de l'anglais (USA) de Nicole Mallet. sl : Le mot et le reste. 2010. 190 pages.

WILDE (Laurent de). Monk. Paris : Gallimard / l'arpenteur. 1996. 237 p.

WILLIAMS (William Carlos). Asphodèle suivi de Tableaux d'après Bruegel (1954 et 1962). traduit de l'anglais (Etats-Unis) et présenté par Alain Pailler. Paris : Points. 2007. Édition bilingue. 252 p.

11.1.2 FILM

ALTMAN (Robert). film de. Prêt-à-porter (Ready to Wear). scénario de Barbara Schulgasser et Robert Altman. 1994. 132 mn.

GODARD (Jean-Luc). film de. Prénom Carmen. scénario Anne-Marie Miéville. 1983. 85 mn.

GREENAWAY (Peter). film de. The Pillow Book. scénario de Peter Greenaway. 1996. 126 mn.

HITCHCOCK (Alfred). film de. La mort aux trousses (North by Northwest). scénario de Ernest Lehman. 1959. 136 mn.

KUBRICK (Stanley). film de. 2001, l'Odyssée de l'espace (2001 : A Space Odyssey). scénario de Stanley Kubrick et Arthur C. Clarke. 1968. 156 mn (139 mn version définitive).

KUBRICK (Stanley). film de. Shining. scénario de Stanley Kubrick et Diane Johnson d'après le roman de Stephen King. 1980. 119 mn (146 mn version intégrale).

LE GUAY (Philippe). film de. Les deux Fragonard. scénario de Philippe Le Guay et Jérôme Tonnerre. 1989. 112 mn

MARKER (Chris). film de. La jetée. scénario de Chris Marker. 1962. 28 mn.

MOCKY (Jean-Pierre). film de. À mort l'arbitre. scénario de Jacques Dreux, Jean-Pierre Mocky et Alfred Draper (roman). 1984. 82 mn.

STRURGES (John). film de. Un homme est passé (Bad Day at Black Rock). scénario de Don Mc Guire, Millard Kaufman et Howard Breslin (histoire). 1955. 81 mn.

11.1.3 ARTICLES

KALCK (Xavier). Vers l'image aveugle : George Oppen et l'usage de la lumière. Sillages critiques [en ligne], 17 2014. Mis en ligne le 15 décembre 2013. <http://sillagescritiques.revues.org>

11.1.4 REVUES

CRITIQUE. Paris : Revue générale des publications française et étrangères. 1995. n° 577/578.

LA CURIOSITÉ, VERTIGES DU SAVOIR, Paris, Autrement éditions, 1995. Série Morales N° 12.

LE MAGAZINE LITTÉRAIRE. Oct 1993, N° 314.

POÏÉTIQUES. Valenciennes : Presses Universitaires de Valenciennes / Société Internationale de Poïétique. 1995. N° 2 Printemps été 1995.

11.2 PHILOSOPHIE, ESTHÉTIQUE ET SCIENCES HUMAINES.

11.2.1 OUVRAGES

ANCEL (Pascale). Une représentation sociale du temps : Étude pour une sociologie de l'art. Paris : L'Harmattan. 1996. Coll. Logiques sociales. 207 p

BACHELARD (Gaston). L'air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement. Paris : José Corti. 1943. Livre de poche. Coll. biblio essais. 347 p.

BACHELARD (Gaston). La terre et les rêveries de la volonté : essai sur l'imagination de la matière. Paris : José Corti. 1947. 407 p.

BACHELARD (Gaston). L'intuition de l'instant. Paris : Stock. 1992. 152 p.

BACHELARD (Gaston). Métaphysique et poésie, in Messages N° 2, 1939. réédité en complément de L'intuition de l'instant. Paris : Stock. 1992. 152 p.

BARBEROUSSE (Annick). L'expérience, (Textes choisis et présentés par). Paris : Flammarion 1999. Col. Corpus. 254 pages.

BENASAYAG (Miguel) avec la collaboration d'Angélique des Rey. Connaître est agir Paysages et situations Paris : Éditions La Découverte. 2006. 245 p.

BLANCHÉ (Robert). Des catégories esthétiques. Paris : Vrin. 1979. 153 p.

BONNEFOY (Yves). Dessin, Couleur et Lumière. Paris : Mercure de France. 1995. 312 pages.

BURKE (Edmund). Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau. (1757). Avant-propos, trad. et notes de Baldine Saint Girons. Paris : Vrin. 1990. 248 p.

CASTORIADIS (Cornélius) COHN-BENDIT (Daniel). De l'écologie à l'autonomie. Transcription d'un débat qui a eu lieu à Louvain-la-Neuve le 27 février 1980. Lormont : Le bord de l'eau. 2014. 108 p.

CAUQUELIN (Anne). Court traité du fragment : usages de l'œuvre d'art. Paris : Aubier. 1986. Coll. Res, l'invention philosophique. 190 p.

CAUQUELIN (Anne). Essai de philosophie urbaine. Paris : PUF. 1982. Coll. La politique éclatée. 195 p.

CAUQUELIN (Anne). L'art contemporain. Paris : PUF. 1992. Coll. Que sais-je ? 127 p.

CAUQUELIN (Anne). L'invention du paysage. Paris : Plon. 1989. 181 p.

CAUQUELIN (Anne). Petit Traité d'art contemporain. Paris : Seuil. 1996. Coll. La couleur des idées. 177 p.

CONDILLAC (Étienne Bonnot de). Traité des sensations, traité des animaux. (1754). Paris : Fayard. 1984. Coll. Corpus des œuvres de philosophie en langue française. 437 p.

CONTY (Patrick). L'esprit du labyrinthe. Paris : Albin Michel. 1996. Coll. Question de. 264 p.

DAGOGNET (François). Pour l'art d'aujourd'hui : de l'objet de l'art à l'art de l'objet. Paris : Dis Voir. sd. 154 p.

DAGOGNET (François). Une épistémologie de l'espace concret : néo-géographie. Paris : Vrin. 1977. Coll. Problèmes et controverses. 223 p.

DANDREY (Patrick). Poétique de La Fontaine : La fabrique des fables. (1991). Paris : Presses Universitaires de France. 1996. Coll. Quadrige. 369 p.

DANTO (Arthur). La transfiguration du banal : une philosophie de l'art.(1981). traduit de l'anglais par Claude Hary-Schaeffer, Préface de Jean-Marie Schaeffer. Paris : Seuil. 1989. Collection Poétique. 327 p.

DEBRAY (Régis). Éloge des frontières. Paris : Gallimard. 2010. 95 pages.

DEBRAY (Régis). Un Candide à sa fenêtre, Dégagements II. Paris : Gallimard. 2015.

DESCOLA (Philippe). Par-delà nature et culture Paris : Gallimard. 2005. Bibliothèque des sciences humaines. 623 p.

DURAND (Gilbert). Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale. (1969). Paris : Bordas. 10ème éd. 1984. 536 p.

DUVIGNAUD (Jean). B. K. Baroque et Kitsch, Imaginaires de rupture. Arles : Actes Sud. 1997. Coll. un endroit où aller.

ECO (Umberto). Art et beauté dans l'esthétique médiévale (1987). Traduit de l'italien par Maurice Javion Paris : Grasset. 1997. 297 p.

FERRY (Luc). Le Nouvel ordre écologique : l'arbre, l'animal et l'homme. Paris : Grasset. 1992. 275 p.

FOUCAULT (Michel). Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines. Paris : Gallimard. 1966. Coll. Bibliothèque des sciences humaines. 400 p.

GOBLOT (Edmond). La barrière et le niveau : Étude sociologique sur la bourgeoisie française moderne. (1925). Brionne : G. Monfort éd. 1984. 109 p.

GROS (Frédéric). Marcher, une philosophie (2009). Paris : Flammarion. 2011. Coll. Champs Essai. 302 p.

GROS (Frédéric). Petite bibliothèque du marcheur. Paris : Flammarion. 2011. Coll. Champs Essai. 296 p.

GUATTARI (Félix). Les trois écologies. Paris : Galilée. 1989. 73 p.

HARRISON (Robert). Forêts : Essai sur l'imaginaire occidental. traduit de l'anglais par Florence Naugrette. Paris : Flammarion. 1992 pour la traduction française. coll. Champs. 401 p.

HUSSERL (Edmund). La terre ne se meut pas. (1934). traduit de l'allemand par D. Franck, Pradelle et J.F. Lavigne. Paris : Les éditions de Minuit. 1989 pour la traduction française. 93 p.

JULLIEN (Camille). Espace, corps et intentionnalité dans la philosophie de Merleau-Ponty. Paris : Mémoire de maîtrise de philosophie sous la direction de R. Barbaras. Université de Paris IV Sorbonne. 1994-95. 135 p. non publié.

JULLIEN (François). Éloge de la fadeur : À partir de la pensée et de l'esthétique chinoises. Paris : éditions Philippe Picquier. 1991. Coll. livre de poche biblio essais. 158 p.

JULLIEN (François). Vivre de paysage ou l'impensé de la raison Paris : Gallimard. 2014. Coll. Bibliothèque des idées. 258 pages.

KAHN (Pierre). Théorie et expérience. Paris : éditions Quintette. 1988.

KALAORA (Bernard). Le musée vert : radiographie d'un loisir urbain en forêt de Fontainebleau. Paris : l'Harmattan. 1993. 302 pages.

KANT (Emmanuel). Critique de la faculté de juger. (1790). traduit de l'allemand par Alexandre J. L. Delamarre, Jean-René Ladmiral, Marc B. de Launay, Jean-Marie Vaysse, Luc Ferry et Heinz Wismann. Paris : Gallimard. 1985. Coll. folio essais. 561 p.

KANT (Emmanuel). La fin de toutes choses. Traduit de l'allemand par Guillaume Badoual et Lambert Barthélémy. Arles : Actes Sud. 1996. Coll. Babel. suivi de BADOUAL (Guillaume) et FLOREN (Charles). Lecture. 70 p

KANT (Emmanuel). Observations sur le sentiment du beau et du sublime. (1764). Paris : Garnier / Flammarion. 1990.

KAUFMANN (Pierre). L'expérience émotionnelle de l'espace. (1967). Paris : Vrin. 1983. 349 p.

LAPOUGE (Gilles). Utopie et civilisations. Paris : Flammarion. 1978. Coll. Champs. 310 p.

LAROQUE (Didier). Le discours de Piranèse, l'ornement sublime et le suspens de l'architecture. Paris : Éditions de la passion. 1999. 236 p. 7 pl. hors texte.

LEDOUX (Michel). Corps et création. préface de Christian David. Paris : Les Belles lettres. 1992. Coll. confluents psychanalytiques. 215 p.

LE MAREC (Joëlle). Ce que le terrain fait aux concepts : vers une théorie des composites. Paris Université Paris VII, Cinéma, Communication et Information. 2001-2002. Habilitation à diriger des recherches sous la direction de Baudouin Jurdant. Non publié.

LÉVI-STRAUSS (Claude). La pensée sauvage. Paris : Plon. 1962. Coll. Agora. 347 p.

LÉVI-STRAUSS (Claude). Regarder, écouter, lire. Paris : Plon. 1993. 188 p.

LUCRÈCE (Titus Lucretius Carus). De Rerum Natura, de la nature des choses. Traduction André Lefèvre (1876), seconde édition 1899). Paris : Société d'Éditions Littéraires. 1899.

MAJASTRE (Jean-Olivier) , PEUCHLESTRADE (Gisèle). sous la dir. de. Le texte, l'œuvre, l'émotion : deuxièmes rencontres internationales de sociologie de l'art de Grenoble Bruxelles : Ante Post / La lettre volée. 1994. 286 p.

MARIN (Louis) Utopiques : Jeux d'espaces.(1973) Paris : Édition de Minuit. Réédition 1988. 357 p.

MARIN (Louis). De la représentation. Paris : Seuil / Gallimard. 1994. 396 p.

MARIN (Louis). Détruire la peinture. Paris : Flammarion. 1977. Coll. Champs. 212 p.

MERLEAU-PONTY (Maurice). L'œil et l'esprit. Paris : Gallimard. 1964. Coll. Folio essais. 93 p.

MERLEAU-PONTY (Maurice). Le visible et l'invisible. Paris : Gallimard. 1964. Coll. Tel. 360 p.

MERLEAU-PONTY (Maurice). Phénoménologie de la perception. Paris : Gallimard. 1945. Coll. Tel. 531 p.

MONDZAIN (Marie-José). L'image naturelle. Paris : Le Nouveau Commerce. 1995. 42 p.

MONDZAIN (Marie-José). L'image peut-elle tuer ? Paris : Bayard éditions. 2002. Coll. Le temps d'une question. 90 p.

MONTALBETTI (Christine). Le voyage, le monde et la bibliothèque. Paris : PUF. 1997. -. Coll. écriture. 260 p.

NYS (Philippe) sous la responsabilité de. "Le pittoresque aux limites du moderne", recherche menée dans le cadre de l'équipe AMP (Architecture Milieu Paysage) attachée à l'École d'Architecture de Paris La Villette, en réponse à l'appel d'offres pluriannuel du programme interdisciplinaire de recherche "Art Architecture et paysages" lancé par le Ministère de la Culture et de la Communication par la Direction de l'Architecture et du Patrimoine (DAPA), la délégation aux Arts plastiques (DAP) et la Direction de l'Administration générale (DAG) en partenariat avec l'Institut national d'histoire de l'art (INHA), le ministère des Transports, de l'Équipement, du Tourisme et de la Mer (PUCA) et le ministère de l'Écologie et du Développement Durable. Rapport d'étape Paris : 205. Non publié. 201 pages.

ONFRAY (Michel). Les formes du temps : théorie du Sauternes. Bordeaux : Mollat. 1996. 67 p.

POPPER (Karl R.). La logique de la découverte scientifique, (1934). Traduit de l'anglais par Nicole Thyssen-Rutten et Philippe Devaux. Paris : Payot. 1973.

RANCIÈRE (Jacques). Le partage du sensible : Esthétique et politique. Paris : La Fabrique éditions. 2000. 74p.

RIBON (Michel). Parcours initiatiques de la nature à l'art : essais. Paris : Éditions Kimé. 1999. Coll. Esthétiques. 254 p.

RIDRIMONT (Denys). La naissance de la Nature : Éthique à S. Combas : Édition de l'Éclat. 1996. Coll. philosophie imaginaire. 109 p

ROSSET (Clément). Faits divers. Textes réunis et présentés par Nicolas Delon et Santiago Espinosa Paris : Presses universitaires de France. 2013. Coll. Perspectives critiques. 267 p.

ROSSET (Clément). L'anti-nature : éléments pour une philosophie tragique. Paris : Presses universitaires de France. 1973. Coll. Quadrige. 330 p.

ROSSET (Clément). Le réel et son double : essai sur l'illusion. Paris : Gallimard. 1984 nouvelle éd. revue et augmentée. 130 p.

ROSSET (Clément). Matières d'Art : Hommages. Nantes : Le Passeur-Cecofop. 1992. 92 p

SANSOT (Pierre). Variations paysagères : invitation au paysage. Paris : Klincksieck. 1983. Coll. esthétique. 163 p.

SANTAYANA (George). Le sentiment de la beauté. Esquisse d'une théorie esthétique. (1896). Traduit de l'américain par Anne Combarous et Fabienne Gaspari. Pau : Publications de l'Université de Pau. 2002. Coll. Quad dirigée par Jean-Pierre Cometti et Bertrand Rougé. 244 p.

SAUVAGEOT (Anne). Voirs et savoirs : Esquisse d'une sociologie du regard. Paris : PUF. 1994. Coll. Sociologie d'aujourd'hui. 249 p.

SCHELLE (Karl Gottlob). L'art de se promener. (1802). Préface et traduction de Pierre Deshusses. Paris : Rivages. 1996. Coll. Rivages poche, petite bibliothèque. 171 p.

SCHLANGER (Judith). L'invention intellectuelle Paris : Fayard. 1983. 277 p.

SERRES (Michel). Le contrat naturel. Paris : Éditions François Bourin. 1990. 191 p.

SERRES (Michel). Retour au Contrat naturel. Paris : Bibliothèque nationale de France. 2000. 29 pages. Texte d'une conférence prononcée le 14 janvier 1998.

SFEZ (Lucien). Critique de la communication. (1988). Paris : Seuil. 1990. Coll. la couleur des idées. 520 p.

SFEZ (Lucien). Critique de la décision. (1973). Paris : Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques. 1976. 390 p.

SOUCHIER (Emmanuel), JEANNERET (Yves) et LE MAREC (Joëlle). sous la dir. de. Lire, écrire, récrire objets, signes et pratiques des médias informatisés. Paris : BPI Centre Pompidou. 2003.

STAROBINSKI (Jean). L'invention de la liberté (1964). Genève : Skira. 1987. 219 p.

STAROBINSKI (Jean). 1789, Les emblèmes de la raison (1973). Paris : Flammarion. 1979. 224 p.

TAVARD (Georges). Les jardins de Saint Augustin : lecture des Confessions. Montréal : Éditions Bellarmin / Cerf. 1988. 134 p.

THOMAS-FOGIEL (Isabelle). Le concept et le lieu : Figures de la relation entre art et philosophie. Paris : Le Cerf. 2008. Coll. La nuit surveillée. 377 p.

VEBLEN (Thorstein). Théorie de la classe de loisir (1899). traduit de l'anglais par Louis Évrard. Précédé de Avez-vous lu Veblen ? par Raymond Aron. Paris : Gallimard. 1970. Coll. Tel. 278 p.

VIRILIO (Paul). Cybermonde, la politique du pire : Entretiens avec Philippe Petit. Paris : Textuel. 1996. Coll. Conversations pour demain. 110 p.

YATES (Frances A.). L'art de la mémoire. (1966). traduit de l'anglais par Daniel Arasse. Paris : Gallimard. 1975. Coll. Bibliothèque des Histoires. 432 p.

11.2.2 OUVRAGES COLLECTIFS

LA SENSIBILITÉ DANS L'HISTOIRE. Brionne : Gérard Monfort. 1987. 183 p.

SOUCHIER (Emmanuel), JEANNERET (Yves) LE MAREC (Joëlle). sous la dir. de. Lire, écrire, récrire, objets, signes et pratiques des médias informatisés. Paris : BPI Centre Pompidou. 2003.

LORENZI (Laurence J.). Sous la direction de. Le maquis corse, d'après les textes anciens et modernes. Paris : L'Harmattan. 2002.

11.2.3 REVUES

XOANA Images et sciences sociales N° 5. Images / Paysages. Paris : Jean-Michel Place 1997. 189 p.

POUR LA SCIENCE, mars 1982.

11.2.4 CATALOGUE

ROLAND BARTHES, LE TEXTE ET L'IMAGE. Paris : Paris Musées. 1986.

11.3 PAYSAGE, JARDIN, ARCHITECTURE ET URBANISME : HISTOIRES ET THÉORIES

11.3.1 OUVRAGES

ACIDINI LUCHINAT (Cristina). Sous la dir. de. Jardins des Médicis : jardins des palais et des villas dans la Toscane du Quattrocento (1996). Traduit de l'italien par Michel Bresson et Anne Bresson-Lucas. Arles : Actes Sud. 1997. 224 p.

ANDRÉ (Édouard). L'art des jardins : Traité général de la composition des parcs et jardins. Paris : G. Masson éditeur. 1879. 888 p.

ARTHUS-BERTRAND (Yann). La terre vue du ciel. Avec la participation pour les textes de la rédaction de l'État du Monde (La Découverte). Paris : Éditions de La Martinière. 1999. 414 p.

BAILLY (Jean-Christophe). Le dépaysement, voyages en France. Paris : Seuil. 2011. Coll. Fiction & Cie. 420 pages.

BANN (Stephen). Le destin paysager de Bernard Lassus. Orléans : éditions HYX. 2015.

BALJON (Lodewijk). Designing Parks : An examination of contemporary approaches to design in landscape architecture, based on a comparative design analysis of entries for the Concours International : Parc de La Villette Paris 1982-83. (1992). Amsterdam (NL) / Woodbridge (U.K.) : Architectura & Natura Press / Garden Art Press. 1995. 322 p.

BARIDON (Michel). Le jardin paysager anglais au dix-huitième siècle. Dijon : Éditions Universitaires de Dijon. 2000. 127 p.

BARIDON (Michel). Les jardins, Paysagistes, jardiniers, poètes. Paris : Robert Laffont. 1998. Coll. Bouquins. 1239 p.

BARIDON (Michel). Naissance et renaissance du paysage. Arles : Actes Sud. 2006. 413 p

BERGÈS (Laurent), ROCHE (Philip), AVON (Catherine). Corridors écologiques et conservation de la biodiversité, intérêts et limites pour la mise en place de la Trame verte et bleue. Science, Eaux et Territoires. Revue SET. 2010. no. 03, p. 34-39. <http://www.set-revue.fr/corridors-ecologiques-et-conservation-de-la-biodiversite-interets-et-limites-pour-la-mise-en-place-de-la-trame-verte-et-bleue>

BERQUE (Augustin). sous la direction de. Cinq propositions pour une théorie du paysage. Seyssel : Champ Vallon. 1994. 123 p.

BERQUE (Augustin). Écoumène, introduction à l'étude des milieux humains. Paris : Belin. 2000. Coll. Mappemonde 271 p.

BERQUE (Augustin). Être humains sur la terre, principes d'éthique de l'écoumène. Paris : Gallimard. 1996. Coll. Le Débat 212 p.

BERQUE (Augustin). La pensée paysagère. Paris : Archibooks + Sautereau Éditeur. 2008. Coll. Crossborders. Sous la direction de Martine Bouchier 111 p.

BERQUE (Augustin). L'écosymbole du tatami, in L'homme et la société. N° 104. Paris : 1992. Anthropologie de l'espace habité. p 7-14.

Disponible sur http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/homso_0018-4306_1992_num_104_2_2635

BERQUE (Augustin). Le sauvage et l'artifice : les japonais devant la nature. Paris : Gallimard. 1986. Coll. Bibliothèque des sciences humaines. 314 p.

BERQUE (Augustin). Les raisons du paysage. Paris : Hazan. 1995. 190 p.

BERQUE (Augustin). Médiance : de milieux en paysage. Montpellier : Documentation Française, GIP Reclus dif. 1990. 163 p.

BESSE (Jean-Marc). Face au monde, Atlas, jardins, géoramas. Paris : Desclée de Brouwer. 2003. 242 pages.

BESSE (Jean-Marc). Voir la terre, six essais sur le paysage et la géographie. Arles : Actes Sud / ENSP Centre du paysage. 2000. 162 pages.

BEURTHERET (Vincent). Versailles, des jardins vers ailleurs, Le testament secret de Louis XIV. sl : AMDG édition. 1996. 221 p.

BLAIKIE (Thomas). Sur les terres d'un jardinier. Journal de voyages 1775-1792. Traduit de l'anglais par Janine Barrier. Annoté par Janine Barrier et Monique Mosser. Besançon : Les éditions de l'imprimeur. 1997. Coll. Jardins et paysages. 302 p.

BOISSON (Olivier). Lieu réel, lieu imaginaire : le Désert de Retz. Paris : mémoire de scénographie sous la direction de Yves Tissier. ENSAD. 1981-82. 71 p. non publié.

BRAHAM (Alan). L'architecture des Lumières : de Soufflot à Ledoux. Paris : Berger-Levrault. 1982.

BRAUSCH (Marianne) , EMERY (Marc). L'architecture en question : 15 entretiens avec des architectes. Paris : Le Moniteur. 1996. Coll. Architextes. 247 p.

BRILLI (Attilio). Quand voyager était un art, le roman du Grand Tour. (1995) Paris : Gérard Monfort éd.. 2201. 159 p.

BURCKHARDT (Lucius). Le design au-delà du visible. traduit de l'allemand par Jean-Luc Evard. Paris : Centre George Pompidou. 1991. Coll. les essais. 126 p.

CAMPORESI (Piero). Les belles contrées : naissance du paysage italien. (1992). traduit de l'italien par Brigitte Pérol. Paris : Gallimard / Le Promeneur. 1995. 209 p.

CARROGIS (Louis dit Carmontelle). Jardin de Monceau près de Paris. Paris. 1779.

CHEMETOFF (Alexandre). Le jardin de bambous au parc de La Villette. Photographies d'Élizabeth Lennard. Paris : Hazan / Parc de La Villette. 1997. 167 p.

CHOUQUER (Gérard). Françoise Burel et Jacques Baudry, Écologie du paysage. Concepts, méthodes et applications. Paris : 2003. In Études rurales [En ligne], 167-168 | 2003, mis en ligne le 17 décembre 2004

CLÉMENT (Gilles). Gilles Clément paysagiste : traité succinct de l'art involontaire. sl : Sens & Tonka Éditeurs. 1997. 93 p.

CLÉMENT (Gilles). Jardins, paysage et génie naturel. Paris : Librairie Arthème Fayard et Collège de France. 2012. Coll. Leçons inaugurale du Collège de France 68 p.

CLÉMENT (Gilles). Le jardin en mouvement : De la vallée au parc André-Citroën. Paris : Sens et Tonka éditeurs. 1994. 87 p.

CLÉMENT (Gilles). Les livres jardins de Gilles Clément. Photos d'Alexandre Bailhache, Georges Levêque et Gilles Clément. Paris : Éditions du Chêne. 1997. 143 p.

CLÉMENT (Gilles). , BLAZY (Michel). Contributions à l'étude du jardin planétaire. Valence : École Régionale des Beaux-Arts. 1995. 94 p.

CLÉMENT (Gilles). , TIBERGHIEU (Gilles A.). Dans la vallée, biodiversité, art et paysage. Montrouge : Bayard éditions. 2009. 268 p.

CLÉMENT (Sophie) , CLÉMENT (Pierre) , SKIN (Yong-Hak). Architecture du paysage en Extrême Orient. Paris : École Nationale des Beaux Arts. 1987. 237 p.

CLIFFORD (Derek). L'histoire et l'art des jardins. Paris : Les libraires associés. sd (1964 ?). 244 p.

COLONNA (Francesco). Le Songe de Poliphile. (1499). Traduction de l'*Hypnerotomachia Poliphili* par Jean Martin (Paris, Kerver, 1546). Présentation, translittération, notes, glossaire et index par Gilles Polizzi. Paris : Imprimerie Nationale. 1994. 507 p.

CONAN (Michel). Dictionnaire historique de l'art des Jardins. Paris : Hazan. 1997. 255 p.

CONAN (Michel). Concevoir un projet d'architecture, Paris : l'Harmattan. 1990.

CONAN (Michel). Le souci et la bienveillance, regards sur la participation des habitants à la conception de leur habitat. Paris : Plan Construction et Architecture. 1988.

CONAN (Michel). Méthode de conception pragmatique en architecture. Paris : Plan Construction et Architecture, 1989.

CONSIDÈRE (Sylvie). Recherche pédagogique en lecture du paysage. Thèse de doctorat d'université sous la direction de J.C. Wieber. Université de Franche-Comté. 1992. 417 p.

CORAJOURD (Michel). Le paysage, c'est l'endroit où le ciel et la terre se touchent. Arles : Actes sud / ENSP. 2010. 271 p.

CORBIN (Alain). Le territoire du vide : L'occident et le désir du rivage 1750-1840. Paris : Aubier. 1988. 411 p.

CORBIN (Alain). L'homme dans le paysage, entretiens avec Jean Lebrun. Paris : Textuel. 2001. 190 p.

DACH (Michel). Le Désert de Retz à la lumière d'un angle particulier. Rocquencourt : à compte d'auteur. 1995. 127 p.

DARDEL (Éric). L'homme et la terre, nature de la réalité géographique. (1952) Paris : Éditions du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques. 1990. 199 p.

DEBIÉ (Franck). Jardins de capitales : Une géographie des parcs et jardins publics de Paris, Londres, Vienne et Berlin. Paris : Éditions du CNRS. 1992. 295 p.

DESVIGNE (Michel) , TIBERGHIEEN (Gilles. A.). Jardins élémentaires. Rome : edizioni Carte Segrete. 1988. 45 p.

DESVIGNE (Michel). Natures intermédiaires, les paysages de Michel Desvigne. Préface de James Corner, contribution de Gilles A. Tiberghien. Basel, Boston, Berlin : Birkhäuser. 2009. 199 p.

DEZALLIER D'ARGENVILLE (Antoine-Joseph), LEBLOND (Alexandre). La théorie et la pratique du jardinage où l'on traite a fond des beaux jardins avec les pratiques de géométrie nécessaires pour tracer sur le terrain toutes sortes de figures et un traité d'hydraulique convenable aux jardins (1709). Reprise de la quatrième édition, 1747. Arles / Versailles : Actes Sud / ENSP. 2003. 662 p. coll. Thésaurus.

DION (Roger). Essai sur la formation du paysage rural français (1931). Neuilly-sur-Seine : Guy Durier éditeur. 1981. 168 p.

DION (Roger). Histoire de la vigne et du vin en France, des origines au XIX^e siècle (1959). Paris : lammarion. 1977. 768 p.

DONADIEU (Pierre). Du désir de patrimoine aux territoires de projets. Paysage et gestion conservatoire des milieux humides protégés : le cas des réserves naturelles du plateau de Versailles-Rambouillet et de quelques marais de l'Ouest. Thèse de doctorat de géographie. Paris : Université de Jussieu, Paris VII. 1993. 281 p. non publié.

EVENO (Claude). L'humeur paysagère. Paris : Christian Bourgois éditeur. 2015. 298 pages.

FORMAN (Richard T. T.). Some general principles of landscape and regional ecology. 1995, Harvard University, Graduate School of Design, Cambridge, MA.

Publié en ligne in Landscape Ecology vol. 10 no. 3 pp 133-142. Amsterdam : SPB Academic Publishing bv.

GAUDIN (Henri). Seuil et d'ailleurs. Paris : les éditions du demi-cercle. 1991. 177 p.

GILPIN (William). Trois essais sur le beau pittoresque. Paris : Édition du Moniteur. 1982. Postface de M. Conan. 152 p.

GIRARDIN (R. Louis de). De la composition des paysages. Seyssel : champ Vallon. 1992. Postface de M. Conan. 251 p.

HAZLEHURST (Franklin Hamilton). Gardens of illusion, the genius of André le Nôtre. Nashville, Tenn : Vanderbilt University Press. 1980. 418 pages.

HILAIRE (Philippe) Le peintre et la cascade. Mémoire de DEA Jardins Paysages Territoires sous la direction de M. Conan. Paris : EHESS / UP6 Paris La Villette. 1992. 69 p. Non publié.

HILAIRE (Philippe). Le Désert de Retz. Mémoire de fin d'études sous la direction de Pascal Aubry. Versailles. : École Nationale Supérieure du Paysage. 1986. 183 p. Non publié.

HOWARD (Ebenezer). Cités-jardins de demain. (1898). traduit de l'anglais par Th. Elzière. Paris : Dunod. 1969.

HUMBOLDT (Alexander von). Les influences de la peinture de paysage sur l'étude de la nature (1845 à 59 pour Cosmos). sl : Rumeur des âges. 2002. 34 pages.

HUNT (John Dixon) , CONAN (Michel). Tradition and innovation in French garden art, Chapters of a new history. Philadelphia : University of Pennsylvania Press. 2002.

HUNT (John Dixon) , WILLIS (Peter). The genius of the place : the english landscape garden, 1620 1820. London, Cambridge, Massachussets : The MIT Press. 1975. 392 p.

HUNT (John Dixon). Gardens and the picturesque : Studies on the History of Landscape Architecture. MIT Press : Londres. 1992. 387 p.

HUNT (John Dixon). L'art des jardins et son histoire. Paris : Odile Jacob. 1996. 113 p. Coll. travaux du Collège de France. Préface de Gilbert Dagon.

JAQUAND (Corinne). Leberecht Migge et la colonie agricole évolutive selon les principes biologiques, In Situ [En ligne], 21 | 2013, mis en ligne le 10 juillet 2013. URL : <http://insitu.revues.org/10370> ; DOI : 10.4000/insitu.10370

JANKOVIC (Nikola). Projet de globe terrestre au 1000 000 °, Élisée Reclus. Paris : éditions B2. 2011. 87 pages.

JAKOB (Michael). Le paysage. Gollion (CH) : In Folio éditions. 2008. 191 pages.

JONES (Thomas). Journal de voyage à Rome et Naples. 1776 1783. (1951). traduit de l'anglais par Isabelle Baudino et Jacques Carré. Brionne : Gérard Monfort. 2001. 280 p.

KAHN (Louis I.). Silence et lumière. Paris : Éditions du Linteau. 1996.

KAUFMANN (Emil). Trois architectes révolutionnaires Boullée Ledoux Lequeu, (1952). traduit de l'anglais par Françoise Revers. Paris : SADG éd. 1978. Introduction et notes par Gilbert Erouart et Georges Teyssot. 318 p.

KRETZULESCO-QUARANTA (Emmanuela). Les jardins du Songe : Poliphile et la mystique de la Renaissance. préface de Pierre Lyautey. Paris : Les Belles Lettres. 1986. 482 p.

LABORDE (Alexandre de). Description des nouveaux jardins de la France et de ses anciens châteaux. Paris : Delance. 1808.

LAMARCHE-VADEL (Gaëtane). Jardins secrets de la Renaissance : des astres, des simples et des prodiges. Paris : L'Harmattan. 1997. 187 p.

LASSUS (Bernard). Bernard Lassus The Landscape Approach. Introductions by Peter Jacobs and Robert B. Riley, Afterword by Stephen Bann. Philadelphia : The University of Pennsylvania Press. 1998. 196 p.

LASSUS (Bernard). jardins imaginaires. Paris : Weber. 1977. 191 p.

LASSUS (Bernard). Jeux. Paris : Éditions Galilée. 1977. non paginé.

LAVENNE (Paul de) comte de Choulot. L'Art des Jardins, études théoriques et pratiques sur l'arrangement extérieur des habitations Suivi d'un essai sur l'Architecture rurale, les Cottages et la restauration pittoresque des anciennes constructions. Paris : 1863.

LE DANTEC (Denise), Le DANTEC (Jean-Pierre). Le Roman des jardins de France, leur histoire. Paris : Bartillat. 1987. 280 p.

LE DANTEC (Jean-Pierre). Dédale le héros. Paris : Balland. 1992.

LE DANTEC (Jean-Pierre). Feuilles d'architecture : Chroniques. Paris : éditions du Félin. 1997. 223 p.

LE DANTEC (Jean-Pierre). Jardins et paysages, Textes critiques de l'antiquité à nos jours. Paris : Larousse. 1996. Coll. Textes essentiels. 634 p.

LEYRIT (Christian) LASSUS (Bernard). Sous la direction de Autoroute et paysages. Préface de Michel Tournier. Paris : Les éditions du demi-cercle. 1994. 195 p.

LIGNE (Charles-Joseph prince de). Coup d'œil sur Belœil (1781). présentation de Frédéric Chaleil. Paris : Les éditions de Paris. 1997. 122 p.

LIMIDO (Luisa). L'art des jardins sous le second empire. Jean-Pierre Barillet-Deschamps (1824-1873). Préface de Yves Luginbühl. Seyssel : Champ Vallon. 2002. 282 p.

LOUIS XIV. Manière de montrer les jardins de Versailles. Paris : Édition des Musées nationaux. Réédition 1992. 103 p.

LUGINBUHL (Yves). La mise en scène du monde, construction du paysage européen. Paris : CNRS éditions. 2012. 432 pages.

LUGINBUHL (Yves). Paysages, textes et représentations du paysage du siècle des Lumières à nos jours. Sl : La manufacture. Sd (1989 ?). 267 p.

LYNCH (Kevin). L'image de la cité. (1960). Traduit de l'américain par Marie-Françoise Vénard et Jean-Louis Vénard. Paris : Dunod. 1976. 222 p

MARAL (Alexandre). Achille, Apollon, Diane, Jupiter, Vénus ..., Parcours mythologique dans les jardins de Versailles. Photos de Sophie Lloyd. Paris : éditions Artlys et Établissement public du château du musée et du domaine national de Versailles. 2012. 143 pages.

MAROT (Sébastien). L'art de la mémoire, le territoire et l'architecture. Paris : Éditions de La Villette. 2010. 142 pages.

MARTIN-DECAEN (André). Le marquis René de Girardin (1735-1808) d'après des documents inédits. Préface d'André Hallays. Paris : Librairie Académique Perrin et Cie. 1912. 247 pages.

MARTINET (Marie-Madeleine). Textes présentés par. Art et Nature en Grande-Bretagne au XVIII^e siècle : de l'harmonie classique au pittoresque du premier romantisme. Paris : Aubier. 1980. Coll. bilingue. 286 p.

MAUMI (Catherine). Thomas Jefferson et le projet du Nouveau Monde. Préface d'André Corboz. Paris : Éditions de La Villette. 2007. Coll. École nationale supérieure d'architecture de grenoble. 176 p.

MAUMI (Catherine). Usonia ou le mythe de la ville-nature américaine. Paris : Éditions de La Villette. 2008. 239 p.

MIGNANI (Daniela). Le Ville medicee di Giusto Utens. Florence : Arnaud. 1988. 117 p.

MILTON (John). Le paradis perdu (1667). Trad. et présentation R. de Chateaubriand, Intr. et notes par Cl. Mouchard. Paris : Belin. 1990.

MILTON (John). Le paradis perdu (1667). Traduction de l'abbé Jacques Delille. (1805). Paris : Chez Furne éditeur. 1833. édition bilingue. 2 tomes.

MAURY (Luce). Quelles synergies entre trame verte et bleue et paysage ? Écologie du paysage, trame verte et bleue, paysage : vocabulaire et définitions. Paris : Ministère de l'Écologie, du Développement Durable, des Transports et du Logement. 2011. Rencontre du Groupe d'échange « Trame verte et bleue », 6 juillet 2011 MEDDTL/DGALN/DEB/EN2

MONGIN (Olivier). Vers la troisième ville ? Paris : Hachette. 1995. Coll. Questions de société. Préface de Christian de Portzamparc. 140 p.

MORTIER (Roland). La poétique des ruines en France : Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo. Genève : Librairie Droz. 1974. 236 p. XXXII pl hors texte.

PERELMAN (Marc). Urbs ex machina : Le Corbusier. Montreuil : Les Éditions de la Passion. 1986. 114 p.

PERELMAN (Marc). Construction du corps, Fabrique de l'architecture. Figures, Histoire, Spectacle, Une critique de l'ordre visuel moderne. Montreuil : Éditions de la Passion. 1994. 222 p. 23 pl. hors texte.

PÉTRARQUE. L'ascension du mont Ventoux (1336). Traduit du latin par Denis Montebello, préface de Pierre Dubrunquez. SI : Séquences. 1990. 46 p.

PORTZAMPARC (Christian de). Conférences Paris d'Architectes La ville âge III. Paris : Éditions du Pavillon de l'Arsenal. 1995. Coll. Les mini PA. 77 p.

PRÉCY (Jorn de). Le jardin perdu. Essai traduit de l'anglais par Marco Martella. Arles : Actes Sud. 2011. 131 p.

RACINE (Michel) sous la direction de. Créateurs de jardins et de paysages en France de la Renaissance au début du XXI e siècle. Tome I de la Renaissance au début du XIX e siècle. Arles / Versailles : École Nationale Supérieure du Paysage. 2002. 284 p.

RACINE (Michel) sous la direction de. Créateurs de jardins et de paysages en France de la Renaissance au début du XXI e siècle. Tome II du XIX e siècle au XXI e siècle. Sous la direction de Michel Racine. Arles / Versailles : École Nationale Supérieure du Paysage. 2002. 419 p.

RAMBACH (Pierre et Suzanne). Jardins de longévité, Chine Japon. L'art des dresseurs de pierres. Genève : Skira. 1987. 231 p.

RECLUS (Élisée). Histoire d'un ruisseau (1869). suivi de lecture de Joël et Nadine Cornault. Arles : Actes Sud. 1995. Coll. Babel. 217 pages.

ROGER (Alain). Court traité du paysage. Paris : Gallimard. 1997. Coll. Bibliothèque des sciences humaines. 199 p.

ROGER (Alain). Nus et paysages : essai sur la fonction de l'art. Paris : Aubier. 1978. 322 p.

ROUX-SPITZ (Michel). Contre le nouveau formalisme. (1932). Paris : Altamira. 1994. 39 p.

ROWE (Colin). , SLUTZKY (Robert). Transparence réelle et virtuelle. (1968, 74, 89). traduit de l'allemand par Marianne Brausch et Sylvain Malfroy. Paris : Les Éditions du Demi-Cercle. 1992. Préface de Werner Oeschlin. Coll. Droits de regards. 139 p.

SABATIER (Gérard). Versailles ou la figure du roi. Paris : Albin Michel. 1999. Coll. Bibliothèque Albin Michel Histoire. 701 p.

SAINT-GIRONS (Baldine) Textes présentés par. Esthétiques du XVIII^e siècle : Le modèle français. Paris : Ph Sers éd. 1990. Coll. dictionnaire des sources. 724 p.

SCHAMA (Simon). Le paysage & la mémoire (1995). traduit de l'anglais par Josée Kamoun. Paris : Éditions du Seuil. 1999. 720 p.

SCHEERBART (Paul). L'architecture de verre. (1914). traduit de l'allemand par Pierre Galissaire. précédé de La sobriété "barbare" de Paul Scheerbart par Daniel Payot. Strasbourg : Circé. 1995. 111 p.

STÉFULESCO (Caroline). L'urbanisme végétal. Paris : Édition de l'Institut pour le Développement Forestier. 1993.

TABET (Marco). La terrifiante beauté de la beauté : Naturalisme et abstraction dans l'architecture de Jean Nouvel et Rem Koolhaas. Paris : Sens & Tonka éditeurs. 1996. 118 p.

THAKER (Christopher) Histoire des Jardins Paris : Denoël. 1981. 288 p.

THOUIN (Gabriel). Plans raisonnés de toutes les espèces de jardins. (1820). Paris : Inter-livres. sd. 56 p. 56 pl. hors texte.

THUAL (François). La planète émietée. Morceler et lotir, un nouvel art de dominer. Présenté par l'amiral Lacoste. Paris : Arléa. 2002. 155 p.

TONKA (Hubert). La ville plaisir ou le plaisir de la ville dans l'aménagement urbain. Angers : École régionale des beaux-arts d'Angers et Sens & Tonka éditeurs. 1995. non paginé.

VANPOULLE (Laurence). Des artistes dans le jardin. Mémoire de D.E.A. Jardin, Paysages, Territoires. Paris : École d'Architecture de Paris La Villette / EHESS. 1993. 63 p et annexes. Non publié.

VÉRA (André). Le nouveau Jardin. Paris : Émile Paul. sd. 267 p.

VIGNY (Annette). Jacques Sgard paysagiste et urbaniste. Liège : Mardaga. 1995. 215 p.

VINCENT (Jean-Didier). Élisée Reclus, géographe, anarchiste, écologiste. Paris : Robert Laffont. 2010. 422 pages.

WALPOLE (Horace). Essai sur l'art des jardins modernes (1785). Préface de Allen S. Weiss Paris : Mercure de France. Coll. Le petit mercure. 2002. 58 p.

WALTER (François). Les figures paysagères de la nation : territoire et paysage en Europe (16e-20e siècle). Paris : Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales. 2004. 521 p.

WEILACHER (Udo). Between Landscape Architecture and Land Art. Basel-Berlin-Boston : Birkhäuser Verlag. 1996. 247 p.

WHARTON (Édith). Villas et jardins d'Italie. (1904). traduit de l'anglais par Michèle Hechter. Paris : SALVY éditeur. 1986-1995. Coll. en voyage. 171 p.

WEISS (Allen S.). Miroirs de l'Infini : Le Jardin à la française et la métaphysique au XVII e siècle traduit de l'anglais par Mathilda Sitbon avec l'auteur. Paris : Seuil. 1992. Coll. La couleur des idées. 144 p.

WEISS (Allen S.). Unnatural horizons, paradox & contradiction in landscape architecture. New York : Princeton Architectural Press. 1988. 175 p.

WIEBENSON (Dora). The picturesque garden in France. Princeton, New Jersey : Princeton University Press. 1978. 135 p. 166 pl. hors texte.

WILLEMIN (Véronique), LANGLOIS (Gilles-Antoine). Les sept folies capitales préface de Pierre Chaunu Paris : Éditions Alternatives. 1986. 115 p.

WOODBIDGE (Kenneth). The Stourhead Landscape. sl : Édition du National Trust. 1986.

WYLIE (John). Paysage, manières de voir. (2007). traduit de l'anglais par Xavier Carrère. Arles : Actes Sud / ENSP. 2015. 327 pages.

11.3.2 OUVRAGES COLLECTIFS

BERGÉ (Aline) et COLLOT (Michel). Textes réunis et présentés par. Paysage & modernité(s). Bruxelles : Ousia. 2007. 393 p.

BERQUE (Augustin) et NYS (Philippe). Sous la direction de. Logique du lieu et œuvre humaine. Bruxelles : Ousia. 1997. 276 p.

BERQUE (Augustin) sous la direction de. La mouvance, du jardin au territoire. Cinquante mots pour le paysage. Augustin Berque. Michel Conan, Pierre Donadieu, Bernard Lassus, Alain Roger Dessins de B. Lassus. Paris : Éditions de la Villette. 1999. 99 p.

BERQUE (Augustin) sous la direction de. La Mouvance II, du jardin au territoire. Soixante dix mots pour le paysage. Pascal Aubry, Pierre Donadieu, Arnauld Laffage, Jean-Pierre Le Dantec, Yves Luginbühl, Alain Roger. Paris : Éditions de la Villette. 2006. 119 p.

BERTHOZ (Alain) et RECHT (Roland). Sous la direction de. Les espaces de l'homme. Paris : Odile Jacob et Collège de France. 2005. 394 p.

BOUDON (Philippe) sous la direction de. De l'architecture à l'épistémologie : la question de l'échelle. Paris : PUF Nouvelle Encyclopédie Diderot. 1991. 364 p.

BOULARD (Claire). Texte réunis par. Jardins et paysages en Angleterre au XVIII e siècle. Réunion du 25 Novembre 2000. Reims : Presses Universitaires de Reims. 2001. Publications du Centre de recherche sur l'Interprétation, l'Identité et l'Imaginaire. 85 p.

BRAUSCH (Marianne) et EMERY (Marc). Sous la direction de. L'architecture en question : 15 entretiens avec des architectes. Paris : Le Moniteur. 1996. Coll. Architextes. 247 p.

CAVALCANTI (Lauro), EL-DAHDAH (Farès) et RAMBERT (Francis). Sous la dir. de Roberto Burle-Marx, la modernité du paysage (2009). Paris : Cité de l'Architecture et du Patrimoine Institut Français d'Architecture éditions Actar à Barcelone. 2011. 244 p.

CENT JARDINS À PARIS ET EN ILE DE FRANCE. Paris, Délégation à l'action artistique de la ville de Paris. 1992.

CHAMBOURCY ET LE DÉSERT DE RETZ Association Histoire de Chambourcy et de Retz. Chambourcy. 1984. 64 p

CLARKE (George), GIBBON (Michael), WHISTLER (Laurence). Stowe, a guide to the gardens. 1956.

COLLOT (Michel). Sous la direction de. Les enjeux du paysage Bruxelles : Ousia. 1997. 368 p.

DE LEDOUX À LE CORBUSIER : les origines de l'architecture moderne. Arc-et-Senans : Fondation C.N. Ledoux. 1987. 100 p.

DENATURED VISIONS : Landscape and architecture in the twentieth century. New York : The Museum of Modern Art. 1994. 143 p.

DONADIEU (Pierre). Sous la dir. de. Paysages de marais. Paris : de Monza. 1996.

GUIDE DES PLANS DE PAYSAGE, DES CHARTES ET DES CONTRATS. Projets à l'échelle d'un territoire. Paris : Ministère de l'Aménagement du territoire et de l'Environnement, Direction de la Nature et des Paysages. Réalisation par l'agence Bertrand Folléa, Claire Gautier. 2001. 132 p.

JARDIN TI-JEAN, POUR UN JARDIN CONTEMPORAIN. sl : FRAC Réunion. 1994. 95 p.

KEMAL (Salim) et GASKELL (Ivan). Edited by. Landscape, natural beauty and the arts. New York : Cambridge University Press / Cambridge Studies in Philosophy and the Arts 1993. 278 p.

LASSUS (Bernard) et alii. Le jardin des Tuileries de Bernard Lassus. Londres : Coracle press. 1991. 67 p.

LASSUS (Bernard). Séminaire à l'initiative de. Hypothèse pour une troisième nature (1987). Londres / Paris : Coracle / Cercle Ch. Rivière Dufresny. 1992. 140 p.

LA VILLE AUJOURD'HUI, NOUVELLES TENDANCES EN URBANISME. Paris : éditions Place des Victoires. 2008. 255 p.

LE PAYSAGE ET SES GRILLES. colloque de Cerisy, 7 au 14 Sept. 1992. Paris : L'Harmattan. 1996. 254 p.

LEBERHERDT MIGGE 1881-1935. GARTENKULTUR DES 20 JARHRSHUNDERTS. Bremen : Worpsweder verlag. 1981. 166 p.

LEENHARDT (Jacques). Sous la direction de. Dans les jardins de Roberto Burle-Marx. Arles : Crestet centre d'art, Acte sud. 1994. 163 p.

LENNEP (Jean). Coordination de l'exposition et de la publication. Le jardin, Lectures et relations. Bruxelles : Yellow Now. 1977. 239 pages.

LES ÉCHELLES DU PAYSAGE : Paysages et espaces urbains. Rennes : Presses Universitaires de Rennes. 1993. 99 p.

LUGINBÜHL (Yves), Jean-Claude Bontron et Zsuzsa Cros collaborateurs. MÉTHODE POUR DES ATLAS DE PAYSAGES. Identification et qualification. Strates / CNRS, SEGESA. Paris : Ministère de l'Aménagement du Territoire, de l'Équipement et des Transports, DAU. 1994. 76 p.

MARCEL (Odile). Sous la direction de. Composer le paysage, construction et crises de l'espace (1789 1992). Actes de colloque. Seyssel : Champ Vallon. 1989. 357 p.

MASBOUNGI (Ariella). sous la direction de. Le paysage en préalable, Michel Desvigne, Grand Prix de l'Urbanisme 2011. Joan Busquets, Prix spécial. Paris : éditions Parenthèses et DGALN / MEDDTL. 2011. 125 pages.

MAZAS (Alain) FREYTET (Alain). Atlas des pays et paysages des Yvelines. Versailles Grenoble : CAUE 78 Éditions Courcoux. 1992. 242 p.

MICHEL CORAJOURD, Paysagiste. Paris : Hartmann édition et École Nationale Supérieure du Paysage. 2000. 159 p. Coll. Visage.

MOSSER (Monique) et TEYSSOT (Georges). Sous la dir. de HISTOIRE DES JARDINS DE LA RENAISSANCE À NOS JOURS. Paris : Flammarion. 1991. 542 p.

MOSSER (Monique) et NYS (Philippe). Sous la direction de. Le jardin, art et lieu de mémoire. Besançon : les éditions de l'imprimeur. 1995. 537 p.

OUVRAGES D'ART + ART : Appel d'idées pour l'aménagement paysager, artistique et architectural de l'entrée de ville d'Évry. Paris : EPEVRY et Centre G. Pompidou. 1994.

PAYSAGE AU PLURIEL, Pour une approche ethnologique des paysages. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme. 1995. Mission du patrimoine ethnologique, collection Ethnologie de la France Cahier n° 9. 240 pages.

PIGEAUD (Jackie) BARBE (Jean-Paul). Sous la direction de. Histoires de jardin, lieux et imaginaire. IV e entretiens de la Garenne-Lemot. Paris : Presses universitaires de France. Coll. Perspectives littéraires 2001. 281 p.

PLANS DE PAYSAGES, repères 1993. Paris : Ministère de l'Équipement, Direction de l'Architecture et de l'Urbanisme. 1993. 33 p.

POULLAOUÉC-GONIDEC (Philippe) GARIÉPY (Michel) LASSUS (Bernard). Sous la direction de. Le paysage : territoire d'intentions. Montréal Paris : Harmattan. 1999. 207 p.

PROTECTION DE LA NATURE, HISTOIRE ET IDÉOLOGIE : de la nature à l'environnement. Paris : L'harmattan. 1985. 245 p.

RENCONTRES ARCHITECTURE ET JARDINS ACTES. Psmes : Association pour la restauration et l'animation du château des Forges. 1995. 111 p.

ROGER (Alain) et GHÉRY (François). Sous la direction de. maîtres et protecteurs de la nature. Actes de colloque. Seyssel : Champ Vallon. 1991. 329 p.

ROGER (Alain). Sous la direction de. La théorie du paysage en France 1974 1994. Seyssel : Champ Vallon. 1995. Coll. Pays / Paysages. 463 p.

SKETCHING AT HOME AND ABROAD British landscape drawings, 1750-1850. New York : The Pierpont Morgan Library. 1992. 63 p.

VIOLLET-LE-DUC ET LE MASSIF DU MONT-BLANC. Pierre A. Frey (sous la dir. de). Payot : Lausanne. 1988. 160 p.

YOUNÈS (Chris) et MANGEMATIN (Michel). Sous la direction de. LE PHILOSOPHE CHEZ L'ARCHITECTE. Paris : Descartes & Cie. 1996. 189 p.

11.3.3 FILM

LARCHER (Jean-Pierre). film de. GILLES CLÉMENT, LE JARDINIER PLANÉTAIRE. 2002. 52 mn.

11.3.4 REVUES

ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI Paris, N° 218, décembre 1981.

ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI Paris, N° 227, juin 1983.

ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI Paris, N° 254, décembre 1987.

ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI Paris, N° 286, avril 1993.

ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI Paris, N° 318, septembre 1998.

ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI Paris, N° 261, février 1989.

ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI Paris, N° 265, octobre 1989.

ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI Paris, N° 270, septembre 1990.

ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI Paris, N° 284, décembre 1992.

ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI Paris, N° 286, avril 1993.

ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI Paris, N° 304, avril 1996.

ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI Paris, N° 406, mai 2015.

GÉOGRAPHIE ET CULTURES. Paris : L'Harmattan. 1995. N° 13 Printemps 1995. 143 p.

LA FEUILLE DU PAYSAGE, Paris, Fédération Française du Paysage, N° 10 juin 1991.

LA FEUILLE DU PAYSAGE, Paris, Fédération Française du Paysage, Nov. 1996.

LA PART DE L'ŒIL Dossier l'architecture et son lieu Bruxelles : Presses de l'Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles. 1997. N° 13. 246 p.

LE DÉBAT. Au-delà du paysage moderne. Paris : Gallimard. Mai-Août 1991. N° 65. 256 p.

LES ANNALES DE LA RECHERCHES URBAINE. N° 18-19. Paris : Dunod. 1983. 157 p.

LES CAHIERS DE MÉDIOLOGIE N° 2, Qu'est-ce qu'une route ? Paris : Gallimard. 1996. 317 p.

OPPOSITIONS N° 5. Cambridge Ma : MIT Press. Summer 1976.

P + A PAYSAGE ET AMÉNAGEMENT N° 3. mai 1985.

P + A PAYSAGE ET AMÉNAGEMENT N° 32. août-sept-oct 1995.

PAGES PAYSAGES "CONTACTS". Versailles : Association Paysage et Diffusion. 1996. 207 p.

PAYSAGES DES VILLES ET DES CAMPAGNES. Paris : éditions Hoffmann. 1995. N° 7, Nov-Déc. 1995.

PUBLICS & MUSÉES. Lyon, Presses Universitaires de Lyon, N° 10, Juillet-Décembre 1996. 120 p. Dossier “ Musée et paysages ” préparé sous la direction d’Alexandre Delarge et Philippe Hilaire.

Revue Française d'Etudes Américaines. N°26, novembre 1985. Le paysage américain.

Brunet François. La photographie de l’ouest ou l’histoire expérimentale du paysage. pp. 417-429.

STRATES. N° 13 paysage urbain : genèse, représentations, enjeux contemporains. 2007.

Frédéric Pousin. Du townscape au « paysage urbain », circulation d’un modèle rhthéorique mobilisateur ». p 2 sqq. de l’édition en ligne.

TOPOS 92. Parcours dans le paysage des Hauts-de-Seine. Boulogne-Billancourt : CAUE 92. 1994. 159 p.

TOPOS European Landscape Magazine. N° 9. Munich : Callwey verlag. Déc. 1994.

TRAVERSES N° 5 / 6. Jardins contre nature. Paris : Centre George Pompidou-CCI. 1983. 242 p.

URBANISME N° 168/169, février 1979.

URBANISME N° 250, septembre 1991.

URBANISME N° 288, mai/juin 1996.

URBI N° VIII. Liège : Pierre Mardaga éd. 1983. 128 p.

11.3.5 CATALOGUES

ANDRÉ LE NÔTRE EN PERSPECTIVES. Paris : RMN et Établissement public du château, du musée et du domaine National de Versailles. 2013. 412 pages.

Catalogue de l'exposition qui s'est tenue du 22 octobre 2013 au 23 février 2014.

LE JARDIN PLANÉTAIRE : Réconcilier l'homme et la nature. Paris : Albin Michel. 1999. Catalogue de l'exposition qui s'est tenue à la grande halle de La Villette du 15 septembre 1999 au 23 janvier 2000. Commissaire général Gilles Clément.

LE TEMPS DES JARDINS.sous la direction de Florence Colette et Denise Péricard-Méa. Comité départemental du patrimoine de Seine-et-Marne. 1992. 557 p. Catalogue de l'exposition qui s'est tenue à Fontainebleau du 12 juin au 13 septembre 1992.

LES CAHIERS DE BARBIREY N° 1. B Lassus. Texte de présentation dans le cadre du travail de l'association "Grand Public" par Stephen Bann. Dijon. 1996.

PARIS SOUS VERRE, LA VILLE EST SES REFLETS Bernard Marrey et Jacques Ferrier. Catalogue de l'exposition " Paris sous verre " Janv Mai 1997. Paris : Éditions du Pavillon de l'Arsenal Picard, 1997. 221 p.

PARIS, LA VILLE ET SES PROJETS, A CITY IN THE MAKING. Sous la direction de Jean-Louis Cohen et Bruno Fortier. Catalogue de l'exposition permanente du pavillon de l'Arsenal inaugurée le 13 décembre 1988. Paris : Éditions Babylone / Pavillon de l'Arsenal. 1988. 253 p.

VIOLLET LE DUC ET LA MONTAGNE, Paris, Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites, 9 avril au 11 juillet 1993. 160 p

11.4 HISTOIRE DE LA PEINTURE ET ART CONTEMPORAIN.

11.4.1 OUVRAGES

ADAMS (Robert). Essais sur le beau en photographie (1981-89). Traduit de l'américain par Carole Naggar. Préface de Jean-François Chevrier. Périgueux : Éditions Fanlac . 1996. 136 p.

ARASSE (Daniel). Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture. (1992) Paris : Flammarion. 2008. 383 p.

BALTRUSAITIS (Jurgis). Aberrations : les perspectives dépravées. Paris : Flammarion. 1983. 155 p.

BARRAL (Xavier), Mc EWEN (Alfred S.), ROCARD (Francis). Mars, une exploration photographique. Paris : Xavier Barral éditeur. 2013. 272 pages.

BAUDELAIRE (Charles). Œuvres complètes, 4 volumes. Genève : Éditions Édito service. Sd.

BERENSON (Bernard). Esthétique et Histoire des Arts Visuels. (1941-47) Paris : Albin Michel. 1953 pour la trad. Française. 286 pages.

BEURARD (Patrick). Du trou de mémoire à la trouée météorologique : Typologies de l'intermédiaire. Paris : Éditions du Limon. 1996. 107 p.

BON (François). Dehors est la ville : Edward Hopper. Charenton : Flohic éditions. 1998. 87 p. Coll. Musées secrets.

BOURDIEU (Pierre) , HAACKE (Hans). Libre-échange. Paris : Seuil / Les presses du réel. 1994. 147 p.

CHENG (François). Vide et plein, le langage pictural chinois. Paris : Éditions du Seuil. 1979. 154 p.

CLARK (Kenneth) L'art du paysage.(sd) ; trad. de l'anglais par André Ferrier et Françoise Falcou. Brionne : G. Monfort éd. 1988. 189 p.

CLARK (Kenneth). Civilisation. (1969). traduit de l'anglais par André de Vilmorin et Francis Spar. Paris : Hermann. 1974. 423 p.

CLÉMENCEAU (Georges). Claude Monet : Les Nymphéas. Paris : Terrain Vague. 1990. 122 p.

COMMENT (Bernard). Le XIX^e siècle des panoramas. Paris : Adam Biro. 1993. 127 p.

DEGAND (Léon), ROUAUT (Denis). Monet. Genève : Skira éd. 1958. 127 p. Coll. Le goût de notre temps.

DIDI-HUBERMAN (Georges). Ce que nous voyons, ce qui nous regarde. Paris : Éd. de Minuit. 1992. 208 p..

DOMINO (Christophe). À ciel ouvert. Paris : Éditions Scala. 1999. coll. Tableaux choisis, art contemporain. 125 p.

DUCRET (André). Mesures : Études sur la pensée plastique. Bruxelles : Ante Post / La lettre volée. 1990. 109 p.

EHRARD (Jean). L'idée de nature en France dans la première moitié du XVIII^e siècle. (1963). Genève / Paris : Slatkine. 1981. 861 p.

FRANCASTEL (Pierre). La sculpture de Versailles. Essai sur les origines et l'évolution du goût français classique. Paris : Albert Morancé, -1930.

FRANCASTEL (Pierre). L'impressionnisme (1935-37). Paris : Denoël. 1974. Coll. Médiations. 217 p.

FRANCASTEL (Pierre). Peinture et société : Naissance et destruction d'un espace plastique, De la Renaissance au cubisme. (1950) Paris : Denoël. 1977. Coll. Médiations. 354 p

GARRAUD (Colette). L'idée de nature dans l'art contemporain. Paris : Flammarion. 1993. 191 p.

GETTE (Paul-Armand). Propositions paysagères ou Les divertissements de l'auteur en Provence. Arles : Crestet centre d'art/Actes Sud. 1994. 49 p, 12 pl hors texte.

GOWING (Lawrence). Turner : Peindre le rien. traduction et notes de Ginette Morel. Paris : Édition Macula. 1994. Coll. La littérature artistique. 127 p.

GRENIER (Jean). Entretiens avec dix-sept peintres non-figuratifs. Romillé : Éditions Folle Avoine. 1990. 162 p.

HASKELL (Francis). La norme et le caprice : Redécouvertes en art. Aspect du goût de la mode et de la collection en France et en Angleterre, 1789 / 1914. (1976). Paris : Flammarion 1986. 275 p.

JULIET (Charles). Entretien avec Pierre Soulages. Caen : L'échoppe. 1990. 40 p.

KANDINSKY (Wassily). Point-Ligne-Plan : Contribution à l'analyse des éléments picturaux (1926). Traduit de l'allemand par Suzanne et Jean Leppien. Présentation de Philippe Sers. Paris : Denoël / Gonthier. 1970. 161 p. 25 pl. hors texte.

KINSEY (Joni L.) The Majesty of the Grand Canyon. 150 years in Art. Petaluma CA : Pomegranate Communication Inc. 1998.

LANEYRIE-DAGEN (Nadejje). L'invention de la nature, les quatre éléments à la Renaissance ou le peintre premier savant. Paris : Flammarion. 2008.

LE BRUN (Annie). Les châteaux de la subversion. Paris : JJ Pauvert aux éditions Garnier. 1982. 303 p.

LEBENSZTEJN (Jean-Claude). De l'imitation dans les beaux-arts. (1983). Paris : Éditions Carré. 1996. Coll. Arts & esthétique. 93 p.

LEBENSZTEJN (Jean-Claude). L'art de la tache : Introduction à la nouvelle méthode d'Alexander Cozens. Montélimard : Éditions du limon. 1990. 461 p. 62 pl hors texte.

LEWISON (Jeremy) Turner, Monet, Twombly, later paintings. Londres : Tate Publishing. 2011. Catalogue de l'exposition éponyme à Stockholm 2011-2012, Stuttgart 2012, Liverpool 2012. 271 p.

LOVEJOY (Arthur O) , BARIDON (Michel). Le gothique des Lumières : La redécouverte du gothique et le réveil du sentiment de la nature. traduit de l'anglais par Marie-Odile Bernez. Brionne : Gérard Monfort. 1991. 164 p.

MALDINEY (Henri). Regard Espace Instant dans l'art de Tal-Coat in L'art, l'éclair de l'être. Seyssel-sur-Rhône : Éditions Comp'Act. 1993. Coll. Scalène. 400 p.

MEURIS (Jacques). James Turrell, la perception est le médium. Bruxelles : La lettre volée. 1995. Coll. Palimpsestes. 63 p.

MICHAUX (Yves). Sam Francis : introduction à l'œuvre peint sur papier 1947-1988 et entretiens du 14 au 17 mai 1988 à Santa-Monica (Ca.). Paris : Galerie Jean Fournier éd. 1988. 31 et 63 p.

PANOFSKY (Erwin). Les antécédents idéologiques de la calandre Rolls-Royce. (1963) Traduit de l'anglais par Bernard Turle. Paris : Le Promeneur / Quai Voltaire. 1988. 54 p.

PIEL (Friedrich). Dürer : dessins et aquarelles. sl : Bibliothèque de l'image. 1994. 94 p

PILES (Roger de). L'idée du peintre parfait (1699). Paris : Gallimard Le Promeneur. 1993. 139 p. édition établie d'après celle de 1715 revue et corrigée par l'auteur.

PLUOT (Sébastien). James Turrell : Rencontres 2. Paris : Almine Rech Éditions et Éditions Images Modernes. 1999. 32 p.

ROSENBLUM (Robert). L'art au XVIII e siècle : Transformations et mutations. (1967) Brionne : G. Monfort éditeur. 1989. 253 p. 215 pl Hors texte.

ROTHKO (Mark). Œuvres sur papiers. (1984). introduction par Dore Ashton. Paris : Adam Biro. 1993. 143 p.

SHAPIRO (Meyer). L'art abstrait. (1937-57-60). traduit de l'anglais par P. Falguières et J.M. Luccioni. Paris : Éditions Carré. 1996. Coll. Arts & esthétique. 91 p.

SMILES (Sam). , PIDGLEY (Michael). The perfection of England : Artist visitors to Devon c. 1750 1870. Exeter : Royal Albert Memorial Museum Djanogly Art Gallery University of Nottingham. 1995. 124 p.

SPEIDEL (Klaus). Dispositif pictural et problèmes de narration. L'exemple de la Libération de Saint Pierre par l'ange de David II Teniers. In <http://www.academia.edu/1815852/>

TIBERGHIEEN (Gilles A). Land art travelling. Valence : École Régionale des Beaux-Arts. 1996. 96 p.

TIBERGHIEEN (Gilles A). Land Art. Paris : Éditions Carré. 1993. 307 p.

TIBERGHIEEN (Gilles A.). Nature, Art, Paysage. Arles : Actes Sud / École Nationale Supérieure du Paysage / Centre du Paysage. 2001. 228 p.

TIBERGHIEU (Gilles A.). Notes sur la nature ... la cabane et quelques autres choses. Paris : Éditions du Félin. 2005. 158 pages.

TIBERGHIEU (Gilles A.). Paysages et jardins divers. Paris : MIX éditions. 2008. 115 pages.

VAUDEY (Patrick). La peinture et l'image, y a-t-il une peinture sans image. Nantes : Éditions Pleins Feux. 2002.

WALDBERG (Michel). Joan Mitchell si : Éditions de la différence. 1992. collection Mains et Merveilles.

WILTON-ELY (John). Piranèse, les vues de Rome, les prisons. traduit de l'anglais par Michael Callum. Paris : Arts et Métiers Graphiques. 1979. 303 p.

WITTKOWER (Rudolf). Le langage des gestes dans la peinture du Gréco in La migration des symboles (1977). Paris : Thames & Hudson. 1992. 105 p.

11.4.2 OUVRAGES COLLECTIFS

ART ET CONTESTATION. Bruxelles : La Connaissance / Weber. 1968. 202 p.

CHEFS-D'ŒUVRE DE L'ART. Vélasquez. Paris : Hachette. 1980. np XVI pl. hors texte.

CHEFS-D'ŒUVRE DE L'ART. Whistler. Paris : Hachette. 1980. n.p. XVI pl. hors texte.

CONVERSATIONS AVEC CÉZANNE. Paris : Macula. 1978. 237 p.

JEAN-MARC BUSTAMANTE. Paris : Éditions Dis Voir. 1995. 127 p.

L'IMITATION, ALIÉNATION OU SOURCE DE LIBERTÉ. Rencontre de l'École du Louvre, Paris : La Documentation Française. 1985.

11.4.3 FILM

BLACKWOOD (Michael). Film de. SAM FRANCIS, LES ANNÉES PARISIENNES, 1950 1961. projeté lors de l'exposition. Galerie Nationale du Jeu de Paume du 12 décembre 1995 au 18 février 1996.

CHABBI (Fodil). film de. MONUMENTA 2008, RICHARD SERRA, Promenade / Grand Palais. Coordination éditoriale Alfred Pacquement. 2008. 52 mn.

DE ROUX (Antoine). film de. Felice Varini au domaine de Trévarez. 2015. 19 mn 38.

CORNAND (Brigitte). film de. avec la collaboration de G. A. Tiberghien. LAND ART, ou retour au paysage. Commentaires Andrée Putman. 1994. 55mn.

HUYGUE (Pierre). film de. L'ellipse. 1998. Projection triple, S-16mm film, 35 mm. 13 mn.

SMITHSON (Robert). film de. Spiral Jetty. 1970. 35 mn.

WENDERS (Wim), SALGADO RIBEIRO (Juliano). Film de. Le sel de la terre (The Salt of the Earth). scénario de Wim Wenders, Juliano Ribeiro Salgado, David Rosier, Camille Delafon. 2014. 1h50mn.

11.4.4 REVUES

ART PRESS N° 166, Février 1992. Article du dossier "Le jardin : Monument vivant". p 44.

ARTSTUDIO N° 10, Automne 1988.

BEAUX ARTS. Numéro hors-série à l'occasion de l'exposition James Turrell à l'espace Électra du 27 avril au 18 juillet 2000. 50 p.

LA MISSION PHOTOGRAPHIQUE DE LA DATAR, Supplément N° 2 de la revue "PHOTOGRAPHIES", 1984, p 25.

LES CAHIERS DU MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE. Paris : Centre Georges Pompidou. Printemps 1992. N° 39.

LES CAHIERS DU MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE. Paris : Centre Georges Pompidou. Printemps 2012. N° 119.

11.4.5 CATALOGUES

DIFFÉRENTES NATURES : Visions de l'art contemporain. Sous la direction de Liliana Albertazzi. Paris : LINDAU-EPAD. 1993. Catalogue de l'exposition qui s'est tenue à La Défense du 25 juin au 26 septembre 1993. 331 p.

DIDEROT & L'ART DE BOUCHER À DAVID : Les Salons 1759-1781. Paris : RMN. 1985. Catalogue de l'exposition qui s'est tenue à l'Hôtel de la Monnaie du 5 octobre 1984 au 6 janvier 1985. 547 p.

ÉDOUARD PIGNON. Paris : Le monde de l'art. 1992. Catalogue de l'exposition qui s'est tenue du 25 février au 20 avril 1992. 119 p.

GERHARD RICHTER : Panorama, une rétrospective. Sous la direction de Mark Godfrey et Nicholas Serota avec Dorothée Brill et Camille Morineau. Catalogue qui s'est tenue du 6 juin au 24 septembre 2012 au Centre G. Pompidou. Paris : Centre Pompidou. 2012. 304 pages.

LE PAYSAGE ET LA QUESTION DU SUBLIME. Chrystèle Burgard et Baldine Saint-Girons (sous la dir. de). Valence : ARAC diffusion Seuil. 1997. 255 p. Catalogue de l'exposition qui s'est tenue du 1 octobre au 30 novembre 1997 au musée des Beaux-Arts de Valence.

LES JOIES DE LA NATURE AU XVIII^e SIÈCLE. Paris : Bibliothèque Nationale. 1971. 71 p. 21 Pl hors texte.

MARK ROTHKO. Paris : Paris musée. 1999. Catalogue de l'exposition qui s'est tenue au Musée d'Art Moderne de la ville de Paris du 14 janvier au 18 avril 1999. 291 p.

MUSIC 1946 — 1972. Paris : Musée d'art moderne de la ville de Paris. 1972. 63 p.

PASSAGE DU TEMPS. Une sélection d'œuvre autour de l'image. Collection François Pinault Foundation. Le Tri Postal, Lille du 16/10/2007 au 01/01/2008.

PENONE VERSAILLES. Paris : Réunion de Musées Nationaux et Établissement Public du château, du musée et du domaine national de Versailles. 11 juin au 31 octobre 2013. 143 pages.

PER KIRKEBY. Nantes : Musée des beaux-arts de Nantes. 1995.

RICHARD SERRA. Paris : centre G. Pompidou. 1984.

ROBERT SMITHSON, UNE RÉTROSPECTIVE, LE PAYSAGE ENTROPIQUE 1960-1973. Marseille : Musée de Marseille-Réunion des musées nationaux. 1994. 333 p.

SOULAGES NOIR LUMIÈRE. Paris : Paris musée. 1996. Catalogue de l'exposition du Musée d'Art Moderne de la ville de Paris qui s'est tenue du 11 avril au 23 juin 1996. 245 p.

STÉPHANE COUTURIER. Mutations. catalogue de l'exposition qui s'est tenue du 15 juin au 29 août 2004. sous la direction d'Anne Biroleau. Paris : BNF. 2004. Coll. Galerie de Photographie. 30 pages.

TAL-COAT, LAVIS ET AQUARELLES. Dominique Scymusiak et Jean-Pierre Greff, (sous la dir. de). Le Cateau-Cambrésis : Musée Matisse . 1991. Catalogue de l'exposition du 22 juin au 29 septembre 1991. 127 p.

TURNER EN FRANCE. Paris : Centre Culturel du Marais. 1981. 637 p.

WATTEAU, 1684 1721. Catalogue de l'exposition qui s'est tenue au Grand Palais du 23 oct. 1984 au 28 janv. 1985. Paris : Réunion des Musées Nationaux. 1984. 583 p.

11.5 PRESSE, RADIO, CONFÉRENCES, SITES INTERNET.

11.5.1 PRESSE

LIBÉRATION (le cahier livres de) jeudi 26 Octobre 1995.

LIBÉRATION. 2 avril 1998

LIBÉRATION. 4 septembre 1997

LIGEIA N° 11-12, décembre 1992.

MUSEUM N° 168. Paris UNESCO. 1990.

TÉLÉRAMA N° 2324 du 27 juillet 1994.

TÉLÉRAMA N° 2484 du 20 août 1997.

TÉLÉRAMA N° 2641 août 2000.

TÉLÉRAMA, supplément pour l'exposition " Le jardin planétaire " 15 p . sept 1999.

11.5.2 RADIO

LA FABRIQUE DE L'HISTOIRE, émission de France Culture de Emmanuel Laurentin.

Histoire de la Renaissance 2/4. De l'infiniment proche à infiniment lointain, "La Vierge au chancelier Rollin", Un tableau de Jan Van Eyck regardé à la loupe. Un documentaire de Perrine Kervran et Véronique Samouiloff. Le 29 octobre 2013.

LA TÊTE AU CARRÉ, émission de France Inter de Mathieu Vidard. Le 19 septembre 2013.

<http://www.franceinter.fr/emission-la-tete-au-carre-mars-une-exploration-photographique>

RÉPLIQUES, émission de Alain Finkielkraut sur France Culture. L'humanité démocratique. Le 15 mars 2014.

11.5.3 CONFÉRENCES

CEMAGREF. Paysages de fleuves et de rivières. Session de formation des 7 et 8 juin 2000. Paris : Ministère de l'Aménagement du Territoire et de l'Environnement. 2001. 57 p.

CONSEIL NATIONAL DU PAYSAGE, RAPPORT DE LA SÉANCE INAUGURALE 28 mai 2001. Paris : Ministère de l'Aménagement du Territoire et de l'Environnement. 2001. 59 p.

FOUCAULT (Michel). Des espaces autres. conférence prononcée à Paris le 14 mars 1967.

INH Angers. Gestion des paysages de fleuve et de rivières. Compte-rendu du séminaire organisé par l'Institut National d'Horticulture d'Angers les 29, 30 et 31 mai 2001. Paris, Ministère de l'Aménagement du Territoire et de l'Environnement. 2002. 75 p.

Le Projet d'Aménagement et de Développement Durable du P.L.U.. Paris, Ministère de l'Équipement des Transports et du Logement. DGUHC / CERTU. 2002. 87 p.

"PAYSAGES TRAVAUX D'ARTISTES" Philippe Nys, Conférence dans le cadre du colloque organisé par le CAUE des Yvelines en décembre 1993.

11.5.4 SITES INTERNET

<https://www.csun.edu> Site de la California State University, Northridge pour les extraits de Thomas Cole, Essay on the American Scenery.

<http://corajoudmichel.nerim.net/sommaire.html> site de Michel Corajoud

<http://ecoumene.blogspot.fr/> Mésologie, étude des milieux

<http://www.set-revue.fr/> Sciences, Eaux & Territoires la revue d'ISTEA

<http://sillagescritiques.revues.org> revue littéraire en ligne

<http://spm.chez.com/> Société des Peintres de Montagne

<http://www.academia.edu> revue universitaire en ligne

<http://www.cairn.info/revue-annales-de-geographie-2008-2.htm>

<http://www.europarl.europa.eu> site du parlement européen

<http://www.loc.gov/> Bibliothèque du Congrès américain

<http://www.nord-pas-de-calais.developpement-durable.gouv.fr/> DREAL Nord Pas-de-Calais

<http://www.persee.fr> portail des revues en sciences humaines et sociales

<http://www.projetsdepaysage.fr> revue de paysage en ligne

<http://www.set-revue.fr/corridors-ecologiques-et-conservation-de-la-biodiversite-interets-et-limites-pour-la-mise-en-place-de-la-trame-verte-et-bleue>

<http://www.tfaoi.com/aa/8aa/8aa361.htm> Traditional Fine Art Organization Inc.

[Hhttp://www.transatlantica.revues.org](http://www.transatlantica.revues.org) revue d'études américaines

<https://www.hal.archives-ouvertes.fr> Le Centre pour la communication scientifique directe (CCSD) du Centre national de la recherche scientifique (CNRS)

TABLE DES MATIÈRES

0	INTRODUCTION.	13
0.1	OUVERTURE.	15
0.1.1	LE PITTORESQUE	17
0.1.2	EXPLORER L'IDÉE D'UNE EXPÉRIENCE NÉCESSAIRE À LA REPRÉSENTATION	18
0.1.3	L'IMAGE CONTEMPORAINE DU JARDIN ET DU PAYSAGE	21
0.1.4	MÉTHODE	22
0.1.4.1	Une définition du paysage ?	22
0.1.4.2	La recherche de l'expérience	26
0.1.4.3	Le « libre parcours »	33
0.2	LIMITES	40
0.2.1	DES LIMITES DE CHAMP	40
0.2.1.1	Un champ urbain pour le paysage ?	41
0.2.1.2	Un champ patrimonial pour le paysage ?	41
0.2.1.3	Un grand paysage : une géographie ?	41
0.2.1.4	Un paysage écologique ?	42
0.2.2	UNE LIMITE DE POSITION	50
0.3	HYPOTHÈSE	53
1	MODÈLES THÉORIQUES ET CONTEXTES CONTEMPORAINS	55
1.1	LE PITTORESQUE COMME FORCE CACHÉE	57
1.1.1	PANORAMA DE LA NOTION DE PITTORESQUE	58
1.1.1.1	L'histoire de la notion	61
1.1.1.2	La dispute du pittoresque	65
1.1.1.3	Le pittoresque du XIX ^e siècle	66
1.1.2	LE PITTORESQUE À L'ŒUVRE	69
1.2	L'IMAGE NE DIT PAS CE QU'ELLE MONTRE	73
1.2.1	LE PLAN VERTICAL : UN MONDE LISSE ET REDRESSÉ.	75
1.2.1.1	L'objet et sa représentation	77
1.2.2	LA SATURATION COLORÉE DE L'IMAGE.	81
1.2.3	LA CONSTRUCTION DES IMAGES	83
1.2.3.1	Devant l'image, le réel.	84
1.3	L'ÉCHELLE DU PAYSAGE : LE PITTORESQUE GÉOGRAPHIQUE.	85
1.3.1	LA GÉOGRAPHIE N'INDIQUE PAS LE PAYSAGE.	85
1.3.1.1	La théorie des climats : une prise géographique ?	86
1.3.1.2	Retourner la géographie pour voir derrière : le paysage ?	92
1.3.2	LA CARTOGRAPHIE N'EXPRIME PAS LE PAYSAGE.	102
1.3.3	LE PANORAMA : ILLUSION DU SAVOIR GÉOGRAPHIQUE ?	106
1.4	LA QUESTION D'UN PITTORESQUE CONTEMPORAIN	108
1.4.1	UN PITTORESQUE ÉCOLOGIQUE	110
1.4.2	UN PITTORESQUE TECHNOLOGIQUE	115
1.4.3	UN PITTORESQUE RÉGLEMENTAIRE	118
1.5	CONCLUSION	123

2	LES REPRÉSENTATIONS DU JARDIN : ANECDOTE ET PROJET	127
2.1	LE THÈME	129
2.2	LA FORME DU JARDIN ET DU PAYSAGE DANS LE TEMPS DE LA VISITE	131
2.2.1	LA TACTILITÉ DU JARDIN	131
2.2.2	LE PAYSAGE : VOIR ET TOUCHER ?	138
2.2.2.1	Panorama et belvédère	139
2.2.2.2	Belvédère et labyrinthe	141
2.2.2.3	Paysage : expérience et représentation	142
2.2.3	LA STRUCTURE DU TEMPS.	143
2.3	HYPOTHÈSE.	147
2.3.1	MÉTHODE.	148
2.4	LES GRAVURES DE LE ROUGE.	149
2.4.1	UN CAS PARTICULIER : LE PLAN DU JARDIN.	150
2.4.2	LES AUTRES PLANCHES DU CAHIER.	153
2.4.3	L'ÉCHELLE, LE PARCOURS ET LE SENTIMENT.	155
2.4.3.1	De nouveau le parcours.	156
2.4.3.2	La « distance proportionnée » de Carmontelle.	157
2.4.3.3	L'isolement sublime.	159
2.4.3.4	Les limites du jardin, les limites dans le jardin	162
2.4.3.5	Le libertinage.	165
2.4.3.6	Le sens des gravures.	170
2.5	LA MINIATURISATION	177
2.6	LE TRAVAIL DE BERNARD LASSUS.	181
2.6.1	LES DESSINS.	182
2.6.2	LA PROFONDEUR DE CHAMP.	186
2.6.2.1	Un artifice à contresens.	187
2.6.3	LE SENS DES DESSINS / LE JEU DU JARDIN.	190
2.6.3.1	L'absence de motifs.	193
2.6.3.2	Les références du jeu.	194
2.6.3.3	La transparence du dessin.	195
2.7	L'INDÉTERMINATION DES IMAGES.	198
2.8	LA SUCCESSION DES IMAGES.	202
2.9	L'INACHÈVEMENT.	204
2.9.1	L'INACHÈVEMENT DES OBJETS.	204
2.9.2	L'INACHÈVEMENT DES PARCOURS.	209
2.9.3	LA SUSPENSION DE L'ESQUISSE.	211
2.9.4	ESQUISSE, INACHÈVEMENT ET ÉCHELLE PROPRE DE L'ŒUVRE.	214
2.10	L'ASSEMBLAGE DU JARDIN.	216
2.10.1	LA MINIATURE, LE MINIMAL ET LE SUBLIME.	223
2.11	LA MÉDIATION DU JARDIN.	226
2.11.1	LE COMMENTAIRE DE L'IMAGE ET LA VIBRATION DU SENS	227
2.11.1.1	La dissociation	227
2.11.1.2	L'infini	231
2.11.2	LA COMPRÉHENSION.	234
2.11.2.1	Ut pictura poesis, la compréhension de l'art	235
2.11.2.2	Perception et connaissance, la compréhension du jardin	238

2.11.3	L'APPRÉHENSION.	243
2.12	PASSAGE	244
3	LA PEINTURE DE PAYSAGE, VISIBILITÉ CORPORÉITÉ DU PAYSAGE	247
3.1	LE THÈME.	249
3.1.1	LA « FIGURE » DU PAYSAGE ET SA MUTATION.	252
3.1.2	L'ESPACE ET LE TEMPS.	256
3.1.3	LA FIGURATION.	259
3.2	LE PAYSAGE DANS LA PEINTURE.	260
3.2.1	LE PAYSAGE, MAIS ENCORE ?	261
3.2.2	LA SENSUALITÉ DU PAYSAGE.	262
3.2.3	LE VIDE OU LA LIBERTÉ DU SPECTATEUR.	265
3.2.4	LE PAYSAGE IDÉAL.	266
3.3	LE MONDE DE LA NATURE, LE MONDE DU PAYSAGE.	269
3.3.1	L'INVENTION DE LA NATURE ET DU PAYSAGE.	269
3.3.2	LE PAYSAGE PAR LA FENÊTRE	273
3.3.3	CE QUI EST VU PAR LE PEINTRE.	275
3.3.4	LA POSITION SYMBOLIQUE DU PEINTRE.	278
3.3.5	LE MIROIR DE CLAUDE.	280
3.3.6	CE QUI EST SU ET DIT PAR LE PEINTRE.	283
3.3.6.1	L'hétérogène.	284
3.3.6.2	La transparence du signe.	288
3.3.6.3	Comment la peinture fait-elle signe ?	294
3.3.6.4	L'abandon du motif et la découverte du corps.	296
3.4	LE PEINTRE SAISIT LE MONDE.	299
3.4.1	LE PEINTRE ET LE POÈTE.	300
3.4.2	LA PRÉSENCE AU MONDE DU PEINTRE.	305
3.4.3	DEDANS / DEHORS.	310
3.4.4	INTÉRIEUR / EXTÉRIEUR.	314
3.4.5	LE DOUBLE RETOURNEMENT DU SUJET.	316
3.5	LE CADRE DU PAYSAGE : SON « CADRE PROPRE ».	321
3.5.1	LE CADRE NON FIGURÉ DE LA PEINTURE CONTEMPORAINE.	325
3.6	LA RELATION DU PAYSAGE PEINT AU PAYSAGE IN SITU.	327
3.7	PASSAGE.	329
4	L'ART ET LE PAYSAGE : QUEL OBJET POUR LE PAYSAGISTE ?	331
4.1	THÈME ET LIMITES.	333
4.2	DES PARALLÈLES QUI SE CROISENT : L'ART ET L'ARCHITECTURE	334
4.2.1	L'ŒUVRE ET L'OBJET EN ARCHITECTURE	335
4.2.1.1	Les échelles du bâtiment.	337
4.2.1.2	La forme de l'utopie.	339
4.2.1.3	La transparence de l'architecture.	347
4.2.2	L'ART L'ARCHITECTE ET LE PAYSAGISTE.	353
4.2.2.1	Parc, jardin et œuvre d'art.	355
4.2.2.2	Le paradoxe de l'utopie réalisée	364
4.2.2.3	Une nouvelle utopie naturaliste ?	367

4.2.2.4	La diffusion de l'image paradoxale du jardin contemporain	368
4.2.2.5	Le temps arrêté du végétal utopique.	371
4.2.2.6	Du pays au paysage.	373
4.2.3	L'ÉCHELLE : ESPACE ET TEMPS.	375
4.3	LE PAYSAGE : L'ART MÊLÉ D'UNE DIMENSION SOCIALE.	382
4.3.1	LA SATURATION PITTORESQUE	385
4.3.1.1	Le système des objets au XVIII ^e siècle	385
4.3.1.2	La saturation aujourd'hui encore.	387
4.4	CONTRE LA PURETÉ.	390
4.4.1	LE PLAN ET L'ESPACE.	392
4.4.1.1	Clara-Clara	392
4.4.1.2	D'autres œuvres	393
4.4.1.3	Impureté dans l'art des jardins	395
4.4.1.4	L'obligatoire et multiple impureté	396
4.4.2	LE TEMPS PARTICULIER DE L'EXPÉRIENCE.	401
4.5	CONDITIONS ET MODALITÉS D'UN PAYSAGISTE ARTISTE	402
4.5.1	LE RETOUR DU CORPS DANS L'ART.	404
4.5.2	NATURES ET CULTURES DU PAYSAGE.	405
4.5.2.1	Du corps, de l'artifice et du lieu de la nature	407
4.5.2.2	Le jardin, le paysage et la nature. Quelles limites ?	410
4.5.2.3	La limite du jardin : quelles significations aujourd'hui ?	412
4.5.3	PAYSAGISTES, ARTISTES, DES SIMILITUDES : QUELLES SPÉCIFICITÉS ?	435
4.5.3.1	L'image ouverte	436
4.5.3.2	Quelle production par quel artiste ?	437
4.5.3.3	La répétition comme système.	443
4.5.3.4	Le sens porté par la série ?	448
4.6	LE REFUS DE L'ART AU NOM DE LA NATURE.	451
4.6.1	AVEC UNE NATURE ARTISTE	451
4.6.2	DE L'ART INVOLONTAIRE DONC ?	461
4.6.3	L'ARTIFICE	462
4.6.3.1	Le présent dans l'artifice.	466
4.7	L'ABSTRACTION DE L'ESPACE : LE JARDIN-OBJET.	469
4.7.1	PLACE DE LA BOURSE À LYON.	470
4.7.2	LE SQUARE RENÉ ET MADELEINE CAILLE À LYON.	473
4.7.3	LE DISCOURS QUI PORTE LA FORME DES JARDINS	475
4.7.3.1	Le jardin : caractère de l'œuvre	475
4.7.3.2	L'œuvre et « l'espace propre ».	479
4.8	PASSAGE.	485
5	LE PAYSAGE ET LE LAND ART	487
5.1	LIMITE DU THÈME	489
5.2	LA PEINTURE, L'ART MINIMAL ET L'OBJET.	490
5.2.1	L'UTOPIE DE L'OBJET.	495
5.2.2	LA CROYANCE DANS LE POUVOIR DE L'OBJET.	496
5.3	LAND ART	502
5.3.1	LAND ART ET ÉCOLOGIE.	505

5.3.2	D'ABORD C'EST L'AMÉRIQUE.	508
5.3.3	L'ISOLEMENT DE L'ŒUVRE.	511
5.3.4	L'AMÉRIQUE ET L'EUROPE, LA NATURE ET LE JARDIN.	512
5.3.4.1	L'origine : du land-art à une spécificité du paysage américain	513
5.3.4.2	Le jardin, l'œuvre d'art et la relation au site	514
5.3.4.3	Un art nouveau pour un paysage nouveau	517
5.3.4.4	Vers une nouvelle forme du jardin ?	527
5.3.4.5	La continuité européenne	530
5.4	LE LAND ART PRODUIT-IL DU PAYSAGE ?	531
5.4.1	UN CONCOURS COMPLEXE : L'ENTRÉE D'ÉVRY.	532
5.4.2	ESTHÉTIQUE ET ÉTHIQUE DE L'INTERVENTION.	540
5.4.2.1	Éthique d'une intervention dans le champ sociétal	545
5.4.3	LE SUJET DANS L'ESPACE DU MONDE.	548
5.4.3.1	Effacement du sujet, de nouveau	550
5.4.4	L'ART POUR QUE LE MONDE SOIT APPRÉHENDABLE.	556
5.4.5	UN PAYSAGE CONSTRUIT ENTRE EXPÉRIENCE ET REPRÉSENTATION.	560
5.4.5.1	Le corps présent du philosophe	562
5.4.5.2	Le corps absent de l'artiste	563
5.5	LE LAND ART COMME POSSIBILITÉ DU JARDIN ?	565
5.5.1	LA NATURE, L'ART ET LE JARDIN DANS LEURS ÉCHELLES	566
5.5.2	LE DISCOURS FROID.	571
5.5.3	LE SUJET PARTIE INTÉGRANTE DU JARDIN.	575
5.5.3.1	Le sujet-visiteur	576
5.5.3.2	Le sujet critique	583
5.5.4	L'ŒUVRE, LE LIEU, LA CLÉ ET L'USAGE : LE LIBRE PARCOURS.	585
5.5.5	ENTRE ART, JARDIN ET PAYSAGE, LE LIEU RESTE OUVERT.	590
5.5.5.1	Le land art descriptif.	590
5.5.5.2	Le land art allusif.	593
5.5.5.3	À la limite ... de l'œuvre.	595
5.6	PASSAGE : LE DÉPLACEMENT DES CATÉGORIES.	598
5.6.1	LE PROJET POUR LA PLAINE D'ACHÈRES	599
5.6.2	BASTIA, PROJET POUR LE JARDIN DE LA PRÉFECTURE.	602
5.6.3	MÉTAPHORE ET MÉTONYMIE.	604
6	HYPOTHÈSE DE L'INTERDÉPENDANCE.	607
6.1	INTERDÉPENDANCE : ORIGINES	609
6.2	FRAGMENTATION ET ASSEMBLAGE DU PAYSAGE	610
6.3	LA LIBERTÉ DE CELUI QUI ASSEMBLE : L'INVENTION DES PAYSAGES.	613
6.4	LA REPRÉSENTATION DU PAYSAGE DANS LA SAISIE DU MONDE	615
6.5	LE PAYSAGE : SON IDÉE DANS LE RÉSEAU DU MONDE RÉEL	617
6.6	OUVERTURE À LA COMPOSITION	618
7	LA COMPOSITION.	621
7.1	OUVERTURE À LA COMPOSITION	623
7.2	L'APPRÉHENSION DE L'ESPACE.	627
7.3	COMPOSER / PLANIFIER-FIGER, OU COMPOSER / DÉFORMER ?	629

7.3.1	LA FORME DE L'ARCHITECTURE	629
7.3.2	LA FORME DU LAND ART	636
7.3.3	L'IMAGE DE LA FORME	637
7.3.4	LA COMPOSITION DU JARDIN	639
7.3.4.1	Le libre parcours, le plan et la composition.	643
7.3.4.1.1	Les potentiels du monde.	643
7.3.4.1.2	Le plan et la composition.	646
7.3.4.1.3	Versailles et Vaux-le-Vicomte, le cadre et le labyrinthe.	648
7.3.4.2	Le plan du jardin comme projet ?	651
7.3.4.3	L'éclectisme ou l'exhaustivité comme projet ?	660
7.3.4.3.1	Visite et commentaires.	661
7.3.4.3.2	L'apparent éclectisme du jardin italien : la forme de la nature.	666
7.3.4.3.3	Terrasson ou l'unité manquante.	670
7.3.4.3.4	L'éclectisme singulier du XX e siècle.	673
7.3.4.3.5	Fragment, juxtaposition et littéralité de l'image	677
7.3.4.4	La nature du jardin.	679
7.3.5	LA DISPARITION DU SUJET	680
7.3.6	DE NOUVEAU LE PLAN	685
7.3.6.1	Le plan du jardin contemporain.	689
7.3.6.2	Du style et du formalisme	694
7.4	LA COMPOSITION DU TEMPS.	701
7.4.1	THÉORIE DU TEMPS.	703
7.4.2	LE CADRE ET LA SÉQUENCE.	705
7.4.3	POUR LE JARDIN : L'INSTANT ET LA SIMULTANÉITÉ.	707
7.4.4	SUR L'ACTUALITÉ DU JARDIN.	710
7.4.4.1	Le temps de l'image.	713
7.5	CONCLUSION, LA FORME ET LE TEMPS DU JARDIN.	714
8	CONCLUSION.	721
8.1	MOUVEMENT : AU MOINS ...	722
8.2	LE LIBRE PARCOURS ET L'« ESPACE PROPRE » : UN PROJET OULIPIEN ?	728
8.3	DES EXTENSIONS POSSIBLES POUR LA MÊME RECHERCHE.	730
8.3.1	UN PITTORESQUE RÉGLEMENTAIRE : LA CONVENANCE.	731
8.3.2	UN PITTORESQUE TECHNOLOGIQUE : LA FORME PURE.	732
8.3.3	UN PITTORESQUE ÉCOLOGIQUE : L'IDENTITÉ ?	733
8.3.4	UN PITTORESQUE INVERSÉ	734
8.4	SUR LA MÉTHODE.	736
8.5	ÉPILOGUE.	738
9	EXPÉRIENCE.	739
9.1	EXPÉRIMENTER.	741
9.2	DESCRIPTION.	742
9.3	OBJECTIFS.	744
9.4	UN DISPOSITIF POUR UN REGARD ORIENTÉ.	746
9.4.1	MONOLITHE DU REGARD TRANSPORTÉ.	748
9.4.2	MONOLITHE DU REGARD DÉPLACÉ.	749

9.4.3	MONOLITHE DU REGARD AVANCÉ.	750
9.4.4	MONOLITHE DU REGARD TROUBLÉ.	751
9.4.5	MONOLITHE DU REGARD PROJETÉ.	753
9.4.6	DES PAYSAGES DES MACHINES AU JARDIN DES BERGES	754
9.4.7	RETOUR SUR L'INTERVENTION MINIMALE	755
9.4.8	LA MISE EN SCÈNE.	756
10	ANNEXES	759
10.1	BASTIA : PROJET POUR LA CONSTRUCTION DE LA NOUVELLE PRÉFECTURE.	761
10.2	ACHÈRES : PROJET POUR LE BÂTIMENT DE COUVERTURE DU STOCKAGE DES BOUES 768	
11	BIBLIOGRAPHIE	777
11.1	LITTÉRATURE, ROMANS, POÉSIE.	779
11.1.1	OUVRAGES	779
11.1.2	FILM	784
11.1.3	ARTICLES	785
11.1.4	REVUES	785
11.2	PHILOSOPHIE, ESTHÉTIQUE ET SCIENCES HUMAINES.	786
11.2.1	OUVRAGES	786
11.2.2	OUVRAGES COLLECTIFS	793
11.2.3	REVUES	793
11.2.4	CATALOGUE	793
11.3	PAYSAGE, JARDIN, ARCHITECTURE ET URBANISME : HISTOIRES ET THÉORIES	794
11.3.1	OUVRAGES	794
11.3.2	OUVRAGES COLLECTIFS	806
11.3.3	FILM	810
11.3.4	REVUES	810
11.3.5	CATALOGUES	812
11.4	HISTOIRE DE LA PEINTURE ET ART CONTEMPORAIN.	813
11.4.1	OUVRAGES	813
11.4.2	OUVRAGES COLLECTIFS	818
11.4.3	FILM	818
11.4.4	REVUES	819
11.4.5	CATALOGUES	820
11.5	PRESSE, RADIO, CONFÉRENCES, SITES INTERNET.	821
11.5.1	PRESSE	821
11.5.2	RADIO	822
11.5.3	CONFÉRENCES	822
11.5.4	SITES INTERNET	823