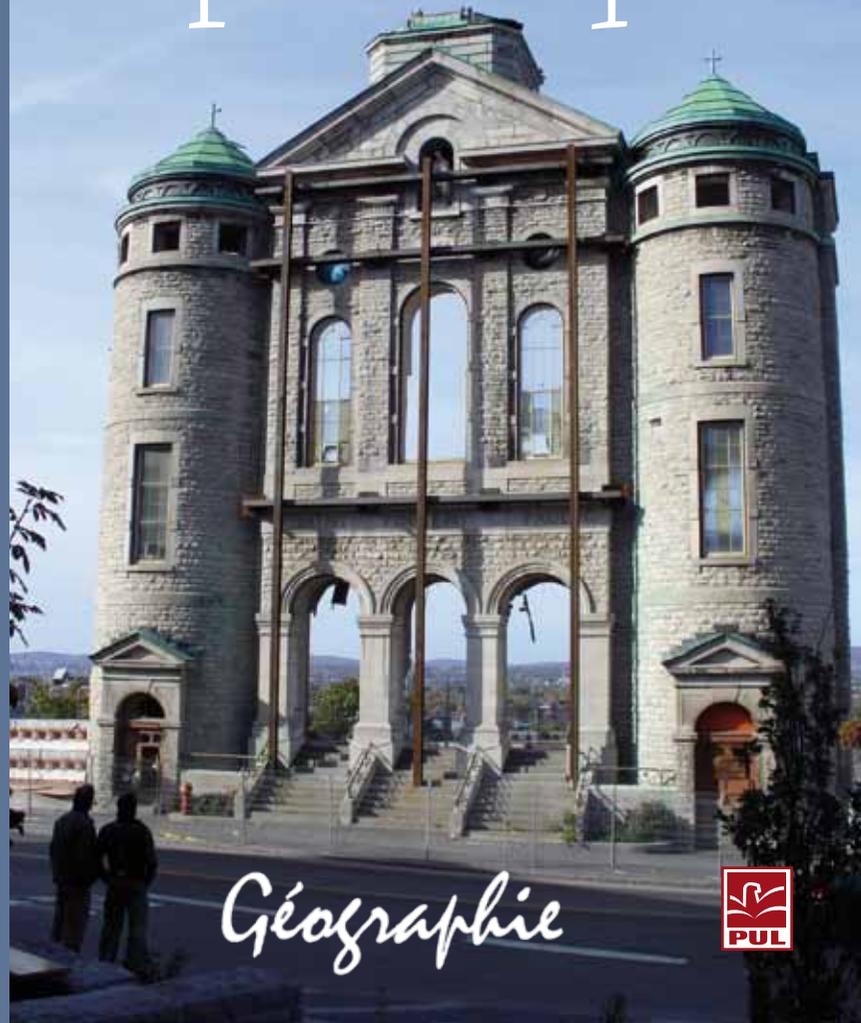


Sous la direction de  
**Suzanne Paquet** et **Guy Mercier**

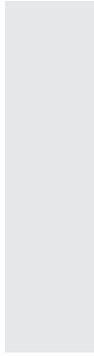
# Le paysage entre art et politique



*Géographie*







**Le paysage,  
entre art et politique**

---



Sous la direction de  
**Suzanne Paquet et Guy Mercier**

**Le paysage,  
entre art et politique**

---



Presses de  
l'Université Laval

Les Presses de l'Université Laval reçoivent chaque année du Conseil des Arts du Canada et de la Société de développement des entreprises culturelles du Québec une aide financière pour l'ensemble de leur programme de publication.

Nous reconnaissons l'aide financière du gouvernement du Canada par l'entremise du Fonds du livre du Canada pour nos activités d'édition.

Coordination de la publication: Julia Roberge van der Donckt

Maquette de couverture: Laurie Patry

Mise en pages: Diane Trottier

ISBN 978-2-7637-1686-2

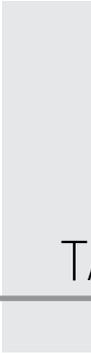
PDF 9782763716879

e-PUB 9782763716886

© Les Presses de l'Université Laval 2013  
Tous droits réservés. Imprimé au Canada  
Dépôt légal 2<sup>e</sup> trimestre 2013

Les Presses de l'Université Laval  
[www.pulaval.com](http://www.pulaval.com)

*Toute reproduction ou diffusion en tout ou en partie de ce livre par quelque moyen que ce soit est interdite sans l'autorisation écrite des Presses de l'Université Laval.*



# TABLE DES MATIÈRES

---

## Introduction

- Le paysage, entre art et politique  
Forme et norme du spectacle du monde ..... 1  
**Suzanne Paquet et Guy Mercier**
- 1 Le prince en ses jardins ..... 13  
**Jacques Bethemont**
- 2 Le Paysage, l'État et la Nation ..... 41  
**Daniel Le Couédic**
- 3 Paysages romantiques : de la « langue muette qui dit tout »  
à la « parole qui ne dit rien » ..... 73  
**Olivier Lazzarotti**
- 4 Voyages des images – Photographies, imaginaires géographiques  
et production paysagère ..... 105  
**Suzanne Paquet**
- 5 Le drame du paysage ..... 127  
**Guy Mercier**
- 6 Urbanisme, paysagisme et paysage urbain :  
le Québec sous influence ..... 155  
**Gérard Beaudet**
- 7 Quand les artistes collaborent avec les mouvements de riverains.  
Propositions pour une esthétique participative ..... 207  
**Jacques Lolive**
- 8 Faire voir, faire valoir, faire vouloir-voir :  
natures et fonctions des représentations paysagères ..... 243  
**Michel-Max Raynaud**



# INTRODUCTION

---

## LE PAYSAGE, ENTRE ART ET POLITIQUE **FORME ET NORME DU SPECTACLE DU MONDE**

Depuis ces temps lointains où le jardin royal symbolisait le royaume, jusqu'à l'actualité de l'image numérique qui, à force de se multiplier, substitue au monde son propre spectacle, les représentations paysagères, aussi artistiques soient-elles, ont toujours conservé un pouvoir mobilisateur qui leur confère une réelle valeur politique. C'est pourquoi le paysage a très tôt fait l'objet de conventions, que relaient désormais les normes édictées par le législateur, la bureaucratie et le marché. Et cette puissance politique des représentations paysagères, qui n'est pas sans lien avec leur valeur artistique, n'est en rien diminuée depuis que le paysage, déjà accaparé par le savoir technique, a été élevé au rang d'objet scientifique. On peut même croire que s'est ainsi nouée une nouvelle alliance de l'art et de la politique.

Le présent ouvrage assume cette double filiation artistique et politique du paysage et de ses représentations. Huit auteurs québécois et français y explorent ce thème à la fois sous l'angle historique et dans une perspective épistémologique. L'exercice prend la forme d'une réflexion sur la signification sociale du paysage et sur sa place dans nos

sociétés contemporaines, qui sont aux prises avec une demande paysagère de plus en plus pressante et des normes paysagères de plus en plus contraignantes. Cette problématique contemporaine du paysage, envisagée sous l'angle de l'environnement, du patrimoine et du tourisme, permet d'aborder la question du projet paysager qui, partagé entre volonté de conservation et désir d'amélioration, révèle aujourd'hui toute son ambiguïté.

## PAYSAGE

Les dictionnaires usuels donnent une double définition du terme *paysage*. Le mot désigne à la fois une partie de la surface terrestre qui s'offre à la vue d'un observateur et l'image qui représente cette vue. Ces deux acceptions sont unies par une idée essentielle : le paysage est *vu*, directement sur place ou par l'intermédiaire d'une image. De plus, la question fondamentale en la matière est de savoir pourquoi et comment une portion de l'espace géographique peut *apparaître*, au moyen d'une image ou non, sous la forme d'un paysage (Corbin, 2001 ; Duncan, 1992). L'on s'accorde généralement à reconnaître, en premier lieu, qu'un espace géographique apparaît sous la forme d'un paysage parce qu'il répond aux conditions d'une représentation. Ces conditions relèvent des manières humaines de percevoir, de regarder, de juger et d'apprécier le monde, manières qui se sont forgées et transformées au fil de l'histoire des arts, des idées et des sensibilités (Cosgrove, 1998 ; Camporesi, 1995). Ainsi, le fait qu'une étendue terrestre puisse devenir un paysage, lorsqu'on la regarde ou la reproduit en image, découle d'un « apprentissage du regard » (Merleau-Ponty, 2006). Cet apprentissage permet d'adapter la perception visuelle à ce qui est su, pensé et ressenti. Si bien que, comme le souligne Cauquelin (2000 : 8), le paysage n'est pas autrement qu'« un ensemble de valeurs ordonnées dans une vision ». Bref, le paysage exprime, à travers un spectacle du monde, ce qui est convenant et engageant et, du même coup, ce qui est inconvenant et repoussant. Il est par ailleurs entendu que la civilisation occidentale, depuis la Renaissance, a tout particulièrement cultivé la représentation paysagère (Gombrich, 1978 ; Berque, 1996) et que cette culture occidentale du paysage a beaucoup évolué au fil des siècles (Schama, 1995). Les variations de la représentation paysagère constituent un vaste champ de recherche que l'histoire de l'art, parmi d'autres disciplines, arpente

depuis longtemps. Aussi importante soit-elle, cette étude de la diversité paysagère doit néanmoins s'accompagner, selon nous, d'une réflexion sur les fondements de la représentation paysagère. Nous nous sommes donc demandé pourquoi la culture occidentale est si vivement portée à offrir des paysages à la pensée, à la délectation et à l'appréciation.

Les formes par lesquelles le paysage est modelé ont partie liée avec les normes qui régulent les rapports entre les sujets humains et l'espace géographique, et cette dialectique des formes et des normes où se constitue la représentation paysagère est elle-même animée par un désir qui pousserait le sujet occidental à admirer, à protéger, à produire et à consommer des paysages. Autrement dit, en étudiant le désir occidental de paysage, dont l'écho résonne tant en art, en économie, en politique qu'en science, il est possible d'en déchiffrer les circonstances et les conséquences en considérant plus spécifiquement les normes et les formes qui régissent et modulent son expression. Ce n'est certes pas d'hier que les Occidentaux fréquentent et aménagent des lieux dont le paysage leur plaît, les attire et les fascine. On trouve là, d'ailleurs, l'un des motifs initiaux de ce que l'on appelle maintenant l'*aménagement du territoire* (Merlin, 2002). Il y a toutefois lieu de penser, avec Corbin, que la préoccupation paysagère est aujourd'hui en plein changement, car s'y introduit une ferme volonté « de préserver voire de restaurer les paysages ». Et cette volonté, parce qu'elle « constitue, tout à la fois, une source de profits, une occasion de conflits, un instrument de pouvoir et un enjeu identitaire », brouillerait, en Occident, la conception du paysage en même temps qu'elle transformerait en profondeur la société (Corbin, 2001 : 149). Or, à quoi, fondamentalement, s'attache ce désir contemporain de préserver le paysage ? Comment relie-t-il ou oppose-t-il les êtres humains les uns aux autres ? Comment et en quoi anime-t-il le débat social ? Comment se manifeste-t-il dans le champ de l'économie ? Quel élan ou quel blocage impose-t-il sur le plan politique ? Enfin, quelle inflexion donne-t-il à la culture occidentale qui, par l'intermédiaire de la mondialisation, étend de plus en plus son emprise sur l'ensemble de la planète ? Ces interrogations ont constitué l'armature du présent ouvrage. À travers des études où se mêlent regards historiques et observations de l'actualité, les auteurs y examinent la genèse, la nature et les effets du souci paysager qui anime la société contemporaine.

## PERSPECTIVES

Les pratiques paysagères sont porteuses des idéaux que la dynamique sociale fait émerger, des standards que le marché met en circulation et des normes que les institutions accréditent, voire imposent. Ces idéaux, ces standards et ces normes, lorsqu'ils s'attachent à la composition de l'espace géographique, forment ce que l'on peut appeler des modèles paysagers. Ces modèles que la culture, la vie sociale, l'économie et la politique génèrent doivent être examinés au regard de leur diversité, de leur contexte d'élaboration, de leur diffusion, de leur compatibilité et de leur transformation. Il convient aussi de voir si cette diversité, sous le coup de la mondialisation, opère selon de nouvelles modalités ou si elle s'amenuise en laissant les coudées franches à une uniformisation du paysage ou à des schèmes récurrents de production de l'espace. Pour comprendre les pratiques et les modèles paysagers, il faut aussi prendre en compte les entités géographiques qui, selon les cas, sont en cause. Il est alors essentiel d'examiner le lien qui s'établit entre les pratiques et les modèles paysagers et les lieux où ils prennent place et s'incarnent. Car il importe de comprendre comment les pratiques et les modèles paysagers sont associés à des activités spécifiques, que ce soit le tourisme et le loisir, la préservation et la mise en valeur du patrimoine, l'urbanisation et l'urbanisme, la protection de l'environnement et la revitalisation des espaces urbains, etc. Pour comprendre ces pratiques et ces modèles, il faut plus fondamentalement chercher à les qualifier en fonction des relations qui se nouent entre les acteurs et les lieux qu'ils occupent. La question qui se pose à cet égard est double. L'acteur est-il ou non en mouvement par rapport au lieu où il est ? L'acteur a-t-il ou non un pouvoir géographique, c'est-à-dire un pouvoir sur le lieu où il est ? En associant ainsi les pratiques et les modèles paysagers à la mobilité et au pouvoir géographique des acteurs, l'analyse permet de mieux saisir comment, dans les formes et les normes où s'exprime le désir de paysage, la dimension culturelle entre en relation, à travers l'économique et le politique, avec la dimension spatiale. Nous pourrions ainsi, grâce à ces modèles qui oscillent entre patrimonialisation et volonté d'enchantement des lieux, retissant la trame historique, recréer une harmonie paysagère. D'où la demande qui, aujourd'hui, se fait de plus en plus insistante et qui exige que l'aménagement du territoire génère, dans cette optique, un droit, une politique et une économie du paysage. De sorte qu'il soit permis d'espérer que la société, après avoir mis à mal les paysages que

l'histoire lui a légués, saura s'organiser pour garder trace de son patrimoine paysager tout en créant sa propre identité paysagère.

Il s'avère donc essentiel d'examiner comment, relativement au souci paysager contemporain, s'actualisent et s'articulent les diverses figures appelées par ces modèles paysagers révélateurs d'un besoin de rétablir le fil de l'histoire. Plus spécifiquement, il faut se demander si, dans cette actualisation et cette articulation, le passé et le futur demeurent essentiellement des catégories historiques ou s'ils ne deviennent pas avant tout les éléments d'un spectacle où l'instant présent, comme fin en soi, surdétermine tout usage de l'histoire, qu'elle soit ancienne ou à venir. Car la conception et l'expérience de l'espace et du paysage ne sont-elles pas aujourd'hui soumises aux exigences d'une « culture de l'instantané », pour reprendre les termes de Françoise Choay (1996: 11), une culture qui appellerait des formes distraites de réception? En effet, la figure de l'instantané, procédant d'une esthétique de la distraction, n'est-elle pas au cœur de l'empreinte que laisse, tant spatialement que socialement, une temporalité bien contemporaine où l'instant présent amalgamerait passé et futur (Hartog, 2003)? Walter Benjamin (1991: 217) avait d'ailleurs très tôt pressenti que la distraction, conçue dans son sens d'inattention tout aussi bien que dans celui de divertissement, est le symptôme d'une transformation significative des dispositions perceptives des sociétés occidentales, transformation qui aurait engendré « un mode de perception flottant, instantané, sans mémoire, voué à opérer dans un perpétuel et foisonnant présent » (Michaud, 2005: 70). Pour Benjamin, l'architecture (les arts de l'espace et le paysage, ajouterions-nous) est un modèle à cet égard puisqu'elle allie usage et perception esthétique. C'est pourquoi la reproductibilité, qui selon Benjamin engendre la perception distraite, n'est pas étrangère à une expérience largement marchande de l'espace géographique (Cronin et Hetherington, 2008; Zukin, 2005). Au travers de cette expérience, se déploie une nouvelle économie – pas si nouvelle finalement –, que Rifkin (2005: 276) qualifie de *capitalisme culturel*, parce qu'elle structure un monde où pratique culturelle et consommation se répondent directement et se relancent continuellement. Le façonnement de l'espace serait lui aussi tributaire de cette nouvelle dynamique. À cet égard, il faut concevoir que tous les lieux du monde soient désormais potentiellement des destinations et que l'actualisation de ce potentiel s'opère de plus en plus aujourd'hui à travers une esthétique paysagère qui, passant par l'instantané, rend l'espace désirable (Paquet, 2009). Le paysage, parce qu'il est

à la fois représentation et portion d'espace perçu, est donc au cœur d'une nouvelle donne géographique. Tandis que la valeur esthétique d'un lieu est le gage de son attrait, l'expérience que vit l'utilisateur (passant, visiteur ou touriste) en s'y rendant, en y étant et en le quittant, devient un vecteur structurant de l'échange marchand (Harvey, 2008). S'établit ainsi une circularité qui, dans notre société contemporaine, fait de la valeur esthétique le garant de la valeur d'échange. Cette condition pousse à configurer l'espace géographique selon un principe d'esthétisation commandant un « processus de spectacularisation » (Bélanger, 2005 : 25), processus dont le prétexte est souvent d'illustrer, voire d'inventer, à l'aide de paysages distinctifs, des identités locales fortes. Pour ce faire, l'art et ses formes sont fréquemment convoqués, parce qu'ils peuvent tenir le rôle de médiateurs d'identités spécifiques qui différencieraient les lieux, de manière à les rendre attrayants, constituant du coup autant d'instantanés aussi séduisants que distincts par lesquels politique, économie et culture s'amalgament. Ainsi la sensibilité paysagère semble aujourd'hui s'accorder aux conditions d'une *esthétique de l'instantané*, elle-même motivée par un capitalisme devenu *culturel*. Au sein du paysage, norme et forme s'associent encore et toujours, et l'art y est dorénavant inséparable de l'économique tout aussi bien que du politique.

## VUE D'ENSEMBLE

Les textes réunis dans ce volume nous parlent diversement du paysage, des multiples formes qu'il prend et qu'il a prises, des règles de sa composition et des raisons pour lesquelles il est si important pour nos sociétés d'établir, précisément, des paramètres pour sa conservation, sa mise en valeur, son enchantement. Il y est aussi question de ses usages et des fonctions que l'on a bien voulu lui attribuer, non seulement à l'époque contemporaine, mais aussi dans le passé, proche ou plus lointain. Se pose de plus le problème du lien entre la réalité concrète du paysage, inscrite dans l'espace géographique, et ses représentations, ancrées dans l'esprit humain.

Il revient à Jacques Bethemont d'ouvrir l'ouvrage en rappelant quelle importance le jardin a depuis toujours pour les gouvernants, qui en font la représentation de leur pouvoir. Remplissant des fonctions variées, conçus pour le divertissement tout aussi bien que pour la subsistance, le jardin reste un espace formel qui, s'il est imaginé pour le plaisir

des yeux ou de la déambulation, est également le lieu d'une possible démonstration de supériorité géographique : des végétaux étrangers, exotiques y sont accueillis et acclimatés et parfois les territoires de lointaines contrées y sont littéralement reproduits, à tout le moins évoqués. Parcourir son jardin équivalait, pour l'empereur, nous dit Bethemont, à posséder symboliquement son empire. Ainsi, les jardins, toutefois uniques à leurs lieux parce que physiquement inamovibles, sont aptes à dépeindre tout autant que les tableaux, les gravures, les photographies ; et ces agencements végétaux, parfois architecturaux, appellent la comparaison avec toutes les images qui aujourd'hui circulent, autres représentations paysagères par lesquelles plusieurs croient véritablement posséder le monde.

Soulignant sans détour la fonction politique du paysage, Daniel Le Couédic considère lui aussi la nécessité, pour les souverains, de maîtriser la nature qui légitime leur autorité. L'opération déborde le seul jardin car, à l'image de ce dernier, le territoire est lui aussi soumis à un ordonnancement paysager. Par un retour historique sur les modalités d'organisation physique de la France, du temps de l'absolutisme jusqu'à aujourd'hui, Le Couédic montre que le paysage, façonné selon des desseins identitaires *régionalistes*, vise à créer l'union de l'État et de la nation. Ainsi, le régionalisme est dans cette circonstance le véhicule du centralisme, dont la formule privilégiée est un esthétisme paysager appuyé sur le détail régional à partir duquel on peut construire une image unitaire et signifiante.

Sans perdre de vue l'alliance de l'art et de la politique, Olivier Lazzarotti explique comment les romantiques intègrent le paysage dans leurs œuvres. Il en ressort que le romantisme a pu, selon les mots mêmes de l'auteur, « faire parler le Monde en inventant son langage comme paysage ». Le paysage se révèle, dès lors, comme une écriture par laquelle le monde, tant sur le plan géographique qu'artistique, trouve une structure. Il devient de plus une émotion qui glisse du dedans au dehors, et inversement, liant le sujet au lieu qu'il habite et qu'il transporte, en quelque sorte, avec lui. En effet, le paysage, dans cette condition, projette sa signification dans le déplacement même du sujet qui, grâce à lui, fait en voyageant une puissante expérience artistique du monde.

Les quelques allers et retours dans le temps proposés par Suzanne Paquet font voir que la photographie – qui fut d'ailleurs au XIX<sup>e</sup> siècle objet de perplexité pour certains romantiques comme Eugène

Delacroix – n'est pas étrangère à l'actuelle conception du paysage. Paquet explique, à ce titre, comment la reproductibilité de la photographie, répondant à la mobilité nécessaire à son appréciation, fait voyager à leur tour les paysages, dans le temps comme dans l'espace. Car tout ce qui est reproductible peut être ubiquiste, et la chose reproduite, toujours actualisée dans le moment présent. C'est ainsi que le tangible et le visible, depuis l'avènement de la photographie, renvoient infiniment l'un à l'autre. Si bien qu'aujourd'hui, l'image numérique ayant succédé à la photographie, il importe que chaque lieu géographiquement situé possède une réplique circulant continûment dans les réseaux numériques, un « jumeau » qui soit visible de n'importe quel autre point géographique à n'importe quel moment (Mitchell, 2003 : 299). C'est pourquoi l'espace physique lui-même devrait dorénavant être conçu comme reproductible, opération qui le plierait à la condition de l'instantané, ce cliché photographique qui se donne tout uniment, et vite.

Interrogeant de même la temporalité du paysage, Guy Mercier se demande si le souci paysager contemporain – voire le paysage lui-même – ne serait pas avant tout inspiré par ce qui disparaît ou risque de disparaître. Mais, s'interroge-t-il, quelle est la nature exacte de cette perte dont les Occidentaux ressentiraient la douleur ou pressentiraient la menace? Et comment y réagissent-ils? Sont-ils plongés dans une nostalgie où ils se consolent en s'attachant à leur cher passé? Sont-ils plutôt engagés dans une fuite en avant qui n'a d'autre motif que leur propre déréliction? Et pourquoi le paysage serait-il tout particulièrement le révélateur d'une telle perte? Enfin, pourquoi le paysage serait-il de surcroît le moyen qui les préviendrait de cette perte, la compensation qui les en consolerait ou l'écran qui la leur ferait oublier? Mercier mène l'enquête à ce sujet en analysant la structure du drame paysager. S'en dégagent trois figures – l'industrialisation, la patrimonialisation et l'enchantement –, modulées selon deux axes téléologiques, l'un sacral et l'autre utopique, en apparence contradictoires. Or ces axes, parce qu'ils se neutralisent davantage qu'ils ne s'opposent, témoignent en réalité d'un engouement forcené pour l'instant présent.

Alors que Mercier analyse le récent tournant paysagiste en aménagement, Gérard Beaudet revoit les liens anciens existant – au Québec comme en Occident en général – entre urbanisme et paysagisme. Brossant un tableau depuis l'ère industrielle jusqu'à aujourd'hui, il examine sous ce rapport la dialectique ville-nature et les ressorts urbains de l'*artialisaton* (Roger, 1997) de l'espace géographique. Du XVIII<sup>e</sup> siècle

à nos jours, des grands parcs au *landscape urbanism*, sont scrutées les formes et les formules successives de l'intégration de la nature en ville, jusqu'aux actuelles pratiques d'*empaysagement* (Debarbieux, 2007), qui consacrent notre quête contemporaine de patrimonialisation.

Mais, note Beaudet, pour remédier à la désarticulation des lieux qu'impose l'économie actuelle, la simple récupération patrimoniale des sites ne suffit pas. Encore faut-il qu'un engagement esthétique mette l'entreprise paysagère en marche, ce qu'illustre Jacques Lolive à partir d'exemples précis où l'on comprend que la mobilisation des habitants et l'intervention des artistes, éventuellement conjuguées en une esthétique participative, s'imposent désormais comme une mesure pouvant améliorer la trame paysagère de la ville et la vie de ceux qui y résident.

Élargissant la discussion aux fondements sociaux de la représentation paysagère, Michel-Max Raynaud, dans un essai qui fait aussi office de conclusion générale, explique que cette représentation s'incorpore dans un imaginaire collectif et organise tant un spectacle qu'une communion. Spectacle, le paysage « est créé pour *faire voir et faire valoir* », tout en étant lui-même, parce qu'il procède également d'un « *faire vouloir voir* », un « langage à inventer ». C'est pourquoi le paysage peut devenir une *représentation* partagée, car comme l'a si bien exprimé Hubert Damisch (1993 : 56), « pas plus qu'il n'y a de propriété privée dans le langage, il n'y en a dans la perception : l'idée même d'une " perspective " y contredit. Le problème est alors de savoir comment le perçu se distinguera du représenté ». Et c'est bien là à la fois toute la misère et toute la gloire du paysage qui, en dépit des canons et des normes qui lui donnent vie, ne peut renoncer à la licence poétique et politique qui ne lui est pas moins fondamentale.

## BIBLIOGRAPHIE

- BÉLANGER, Anouk (2005) Montréal vernaculaire/Montréal spectaculaire : dialectique de l'imaginaire urbain. *Sociologie et sociétés*, vol. 37, n° 1, p. 13-34.
- BENJAMIN, Walter (1991) L'œuvre d'art à l'ère de sa reproduction mécanisée. Dans *Écrits français*. Paris, Gallimard.
- BERQUE, Augustin (1996) Douter du paysage. Dans Jean-Pierre Le Dantec (dir.) *Jardins et paysages. Textes critiques de l'Antiquité à nos jours*. Paris, Larousse, p. 614-624.

- CAMPORESI, Piero (1995) *Les belles contrées: naissance du paysage italien*. Paris, Le Promeneur.
- CAUQUELIN, Anne (2000) *L'invention du paysage*. Paris, Presses universitaires de France.
- CHOAY, Françoise (1996) *La règle et le modèle. Sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme*. Paris, Seuil.
- CORBIN, Alain (2001) *L'homme dans le paysage*. Paris, Textuel.
- COSGROVE, Denis (1998) *Social Formation and Symbolic Landscape*. Madison, University of Wisconsin Press.
- CRONIN, Anne M. et Kevin HETHERINGTON (2008) *Consuming the Entrepreneurial City: Image, Memory, Spectacle*. New York et Londres, Routledge.
- DAMISCH, Hubert (1993) *L'origine de la perspective*. Paris, Flammarion.
- DEBARBIEUX, Bernard (2007) Actualité politique du paysage. *Revue de géographie alpine/Journal of Alpine Research*, 95-4 / 2007. [En ligne.] <http://rga.revues.org/382>.
- DUNCAN, J.S. (1992) Re-presenting the Landscape: Problems of reading the Intertextual. Dans L. Mondana, F. Panese et O. Söderstrom (dir.) *Paysage et crise de la lisibilité*. Lausanne, Institut de géographie, p. 81-93.
- GOMBRICH, Ernst (1978) The Renaissance Theory and the Rise of Landscape. Dans *Norm and Form. Studies in the Art of Renaissance*. New York, Phaidon, p. 107-121.
- HARTOG, François (2003) *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*. Paris, Seuil.
- HARVEY, David (2008) L'art de la rente: mondialisation et marchandisation de la culture. Dans *Géographie de la domination*. Paris, Les Prairies ordinaires, p. 23-56.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (2006) *L'œil et l'esprit*. Paris, Folio plus.
- MERLIN, Pierre (2002) *L'aménagement du territoire*. Paris, Presses universitaires de France.
- MICHAUD, Yves (2005) *La crise de l'art contemporain*. Paris, Presses universitaires de France.
- MITCHELL, William J. (2003) Wunderkammer to World Wide Web: Picturing Place in the Post-photographic Era. Dans Joan M. Schwartz et James R. Ryan (dir.) *Picturing Place. Photography and the Geographical Imagination*. New York, I.B. Tauris, p. 283-304.

- PAQUET, Suzanne (2009) *Le paysage façonné. Les territoires postindustriels, l'art et l'usage*. Québec, Presses de l'Université Laval.
- RIFKIN, Jeremy (2005) *L'âge de l'accès. La nouvelle culture du capitalisme*. Paris, La Découverte.
- ROGER, Alain (1997) *Court traité du paysage*. Paris, Gallimard.
- SCHAMA, Simon (1995) *Landscape and Memory*. Toronto, Random House.
- ZUKIN, Sharon (2005) *Point of Purchase: How Shopping Changed American Culture*. New York et Londres, Routledge.



## LE PRINCE EN SES JARDINS

**Jacques Bethemont**

Université Jean Monnet, Saint-Étienne

Il faut rendre au titre de prince son sens premier, dérivé du latin *princeps*: celui qui occupe la première place, autour et en fonction duquel toutes choses, la terre, les hommes ou les jardins, s'ordonnent. Selon le temps et le lieu, il peut être appelé César ou Tsar, Imperator ou Empereur, roi ou prince-président, Grand Khan ou premier secrétaire du parti. Il est dans tous ces cas le monarque, le seul à commander. Peu importe que son pouvoir s'étende à une province, un État ou un continent, l'essentiel est qu'il y soit reconnu comme prépondérant. Cette position de dominance, qui se voudrait absolue, explique la relation fréquente qui unit le prince à son jardin. Théoriquement, ce jardin princier, qui est à la fois une représentation du territoire qu'il domine et de l'ordre qu'il impose, n'a rien de commun avec d'autres jardins, celui du prêtre, voué à la science, et celui du commun, qui n'a d'autre ambition que de fournir le vivre. Mais qu'on l'appelle parc ou jardin, il est un lieu à la fois de plaisir et de gouvernance politique. Le schéma général ainsi proposé s'inscrit dans de multiples formes qui reflètent aussi bien un temps et un lieu que l'humeur et les préoccupations du prince. D'où une grande diversité dont les ressorts peuvent être culturels ou politiques. Observons toutefois que l'importance de ces jardins se lit principalement sur le

registre de l'histoire et que l'existence même des jardins princiers fait aujourd'hui question. Pour l'essentiel, cette analyse s'inscrit, du coup, sur le registre historique et la plupart des jardins dont il est ici question n'ont plus les mêmes fonctions et ressorts qu'autrefois. Ils peuvent même avoir disparu et n'exister qu'à l'état de souvenirs ou de chantiers archéologiques, ce qui n'ôte pourtant rien à leur importance : le modèle des jardins chinois, créé par l'empereur Wu, a disparu depuis des siècles, mais il inspire toujours les jardiniers chinois ou japonais de notre temps.

## LA GRANDE DIVERSITÉ DES JARDINS PRINCIERES

Abstraction faite de toute symbolique et dès les temps les plus anciens, le jardin du prince peut répondre à des fins multiples : plaisirs de la chasse, lieu de détente, cadre d'entretiens politiques, jardin d'acclimatation, modèle de bonne gestion étendu à un territoire défini. Ces multiples fonctions, qui trouveront leur synthèse et leur apogée dans les jardins de Versailles, ne manquent pas de référents.

### Un idéal de simplicité

Au niveau le plus simple sans doute, parce que le plus archaïque, se situe le jardin du roi Alcinoos, havre de paix que traverse Ulysse avant d'implorer la protection du roi des Phéaciens. Ce jardin peut être considéré comme la matrice de tous les jardins princiers à venir :

En sortant de la cour, près des portes, se trouve un grand jardin de quatre arpents tout entouré de murs. Là de grands arbres ont poussé avec richesse, des poiriers, des pommiers aux fruits brillants, des grenadiers, des figuiers doux, des oliviers en pleine force. Ni l'été ni l'hiver les fruits ne font défaut, toute l'année les arbres donnent, et sans relâche, un doux Zéphyr fait bourgeonner les uns, mûrir les autres. La poire vieillit sur la poire, la pomme sur la pomme, la grappe sur la grappe, et les figues l'une sur l'autre. Là fut plantée aussi une vigne opulente dont une part, sur une terrasse exposée, sèche au soleil ; en ce lieu déjà on vendange, en cet autre on foule les grappes ; devant des ceps perdent leurs fleurs, d'autres commencent à rougir. Après le dernier rang de ceps, de belles plates-bandes donnent toutes les plantes et verdoient en toutes saisons. En ce jardin deux sources coulent ; l'une arrose le clos entier, et l'autre sous le seuil, s'en va vers les hautes demeures où puisent les gens de la ville. Tels sont dans ce palais les dons éblouissants des dieux (*Odyssée*, chant VII).

La modestie d'un domaine qui s'étend sur quatre arpents ne doit pas faire illusion et masquer l'essentiel qui est la maîtrise qu'exerce le maître des lieux sur le temps et les éléments : le jardin produit à profusion en toute saison, sa terre est fertile, l'ombre et la lumière, la circulation de l'air et de l'eau contribuent à cette maîtrise qui touche à la perfection. L'eau qui sort du jardin et va vers la ville constitue le trait d'union qui va du jardin au territoire et le bon ordre de l'un préjuge du bon ordre de l'autre.

Dans la suite des temps, le modèle qu'offrait le jardin d'Alcinoos inspira bien des princes, peut-être parce qu'au sommet de leur puissance, ils rêvaient d'un retour à la simplicité. Auguste se délectait au récit que faisait Virgile des simples jardins de campagne dont le modèle se trouve au chant IV des *Géorgiques* :

Je vis un vieillard de Corycus qui possédait quelques arpents d'un terrain abandonné et dont le sol était rebelle aux bœufs de labour, peu favorable au bétail, peu convenable à Bacchus. Et cependant notre homme avait, entre des haies bien fournies, planté des légumes en lignes espacées, et, en bordure, des lis blancs, des verveines et le pavot comestibles. Avec ces richesses, il se croyait dans sa fierté l'égal des rois et, quand tard dans la nuit, il rentrait chez lui, il chargeait sa table de mets qu'il n'avait pas achetés. Le premier au printemps il cueillait la rose, et des fruits à l'automne.

Julien l'Apostat pensait-il à ce vieillard lorsqu'il accéda au pouvoir en 300 et qu'il évoqua avec nostalgie le petit domaine mi-ferme mi-villa qu'il possédait sur les rives de la mer de Marmara ? Et il se pourrait que le hameau du Petit Trianon soit une lointaine réminiscence du jardin d'Alcinoos.

## Le jardin, lieu d'aménité

Le jardin peut être, sur un registre plus grandiose que celui d'Alcinoos, un lieu de plaisance et d'ascèse, mais également le lieu d'une rencontre politique. Xénophon, au chapitre IV de l'*Économique*, fait à ce propos l'éloge du vaste jardin ou *paradis* de Cyrus le jeune :

C'est ce même Cyrus à qui Léandre vint un jour apporter des présents offerts par ses alliés. Le prince entre autres démonstrations de son amitié lui avait fait voir lui-même ses jardins de Sardes. Frappé de la beauté des arbres, de l'alignement des allées, de la précision avec laquelle étaient

dessinés les massifs, de la suavité, de la variété des parfums qui semblaient quitter chaque parterre pour les accompagner, charmé de ce spectacle, le général lacédémonien lui dit : Cyrus, la beauté de ce lieu m'enchanté ; tout ici me ravit. Mais ce que j'admire le plus, c'est le talent de l'artiste qui a dessiné le plan et qui en a surveillé l'exécution – Eh bien lui répondit Cyrus flatté de ce qu'il entendait, c'est moi qui ai dessiné le plan et l'ai fait exécuter. Je peux même dire qu'il y a des arbres que j'ai plantés de mes propres mains.

Comme Cyrus, Louis XIV concevra l'organisation du parc de Versailles et aimera en faire les honneurs, allant même jusqu'à écrire de sa main un bref descriptif sur *La manière de montrer les jardins de Versailles* qui peut encore servir de guide aux visiteurs du temps présent.

### L'invention du jardin d'acclimatation

Le jardin du prince se fait parfois jardin d'acclimatation et cela très tôt dans l'histoire, comme nous l'apprennent les bas-reliefs qui ornent le temple de Deir el-Bahari, édifié par la reine Hatchepsout. Cette souveraine de la XVIII<sup>e</sup> dynastie égyptienne (de 1504 av. J.-C. à 1483 av. J.-C.) ayant envoyé une expédition victorieuse au pays de Pount, que l'on peut situer aux confins de la Somalie actuelle, fit représenter son triomphe sur les parois du temple de Deir el-Bahari. Y figurent non seulement des esclaves et de l'or, mais aussi de précieux arbres à encens emmottés et prêts à être replantés dans le jardin royal.

Dans la suite des temps, bien des princes auront ce même souci d'accroître ce qu'on peut appeler la biodiversité de leurs terres au rythme des voyages, des échanges ou des conquêtes. Témoignent de cette politique d'innombrables jardins de fondation royale : Kew Gardens en Angleterre, Padoue en Italie, le jardin du Vatican où Rabelais fit moisson de diverses graines, dont la laitue dite romaine, et, en France, Montpellier, le Muséum et le Jardin des retours à Rochefort, sans compter les merveilles de la ménagerie et de l'orangerie de Versailles.

### Les jardins de la démesure

À la modestie du jardin d'Alcinoos répond la démesure des jardins chinois. Celui de l'empereur mongol Kubilaï Khan ne serait, selon Marco Polo, qu'un vaste terrain de chasse :

On y voit [à Chang-tou] un très beau palais de marbre et de pierre [...] Autour de ce palais il y a un mur qui enferme au moins seize milles de terre, en quoi il y a fontaines, fleuves et rivières, et beaucoup de belles prairies. Il y a là des bêtes sauvages de toutes les espèces que le Seigneur y a fait mettre pour donner à manger aux gerfauts et aux faucons qu'il garde en cage [...] Et il chasse quelquefois dans ces prairies sur son cheval, avec un léopard en croupe derrière lui. Et quand il voit une bête qui lui plait, il laisse aller le léopard (T'Serstevens, 1960 : 167-168).

Cet empereur aimait à modeler l'espace au gré de sa fantaisie et Marco Polo décrit « un tertre qui est fait de main d'homme, long de bien un mille et tout couvert d'arbres qui dans aucun temps ne perdent leurs feuilles et sont toujours verts » et précise « que là où sont de beaux arbres, et que le Seigneur le sait, il les envoie chercher avec toutes leurs racines et toute la terre qui est autour, et les fait emporter et mettre sur sa colline » (T'Serstevens, 1960 : 189). Ces transferts d'arbres adultes exigeaient à l'époque des efforts considérables et seuls les souverains pouvaient s'offrir un tel luxe. Des siècles plus tard, Louis XIV procédera de même en faisant planter à Versailles des arbres adultes dont certains avaient été prélevés – ne faudrait-il pas dire pillés – dans le parc de Vaux-le-Vicomte.

Tout empereur qu'il soit, Kubilaï Khan reste un nomade et, faute d'une tente, il se fait construire un palais mobile qu'il transporte vers le nord ou le sud selon les saisons et au gré de sa fantaisie : « Il y a encore dans cette prairie, un autre palais, lequel est tout en cannes [...] Il est tout doré en dedans et ouvragé très subtilement. Et dessus sont des cannes si bien vernies que nulle eau ne les peut pourrir ». Ce palais est « si bien agencé qu'il se démonte et se remonte très vite [...] Quand il est debout, plus de deux cent cordes toutes de soie le soutiennent » (T'Serstevens, 1960 : 168-169). Ces campements nomades se retrouveront tout au long de l'histoire, l'exemple le plus fameux restant le Camp du drap d'or, vaste ville de toile édifiée pour une rencontre peu productive entre François Premier et Henry Huit.

Autre constante, le goût de la chasse restera dans la suite des temps, ce plaisir des grands qu'ont célébré chroniqueurs, peintres et sculpteurs. Sous l'ancien régime, le Grand Parc de Versailles sera aménagé comme un vaste terrain de chasse clos de murs et englobant plusieurs villages (Bois d'Arcy, Villepreux, Rennemoulin, Buc, Saint-Cyr, Bailly) couvrant au total 15 000 hectares, contre 765 aujourd'hui.

## La référence italienne

L'exemplarité potagère du jardin d'Alcinoos se retrouve en d'autres temps et d'autres lieux avec d'autres modèles. Les édiles du Quattrocento toscan ont trouvé une source d'inspiration féconde dans la fresque *Les effets du bon et du mauvais gouvernement*, peinte en 1338 par Lorenzetti pour le Palais communal de Sienne (figure 1). En représentant les effets du bon et du mauvais gouvernement par les paysages de campagnes prospères ou désolées, cette œuvre a établi un rapport direct entre politique et gestion territoriale. Au cours de leur élévation, les Médicis mirent en pratique cette leçon et multiplièrent les travaux d'amélioration foncière. En témoigne la chronique de Valori : « Laurent le Magnifique sachant combien l'agriculture est utile, plaisante et non indigne d'un prince, s'intéressa à de tels revenus et gains ; dans la campagne de Pise il fit aménager une très agréable propriété, asséchant des marais et des lieux humides » (cité par Acidini Luchinat, 1997 : 50). Dans ces jardins florentins, les fruits et légumes voisinaient avec les plantes et les arbres d'ornement. Il se fit toutefois dans leur agencement une évolution parallèle à celle qui fit du simple patricien un prince : alors que les jardins des premières générations, celles de Cosme et de Pierre, étaient ouverts à tous et faisaient une large place aux produits nourriciers, celui de Laurent le Magnifique fut clos de murs couverts de fresques à la gloire du prince, cependant que les plantes les plus belles et les plus rares relayaient les plantes nourricières.

Cette transformation d'un marais en jardin princier évoque déjà les travaux de Le Nôtre. Il est en tout cas certain que les deux reines de France issues de la lignée des Médicis introduisirent en France les jardins à l'italienne, notamment celui du Luxembourg, avec leurs ruptures de pentes et leurs jeux d'eaux courantes ou stagnantes, mais aussi avec leur rigueur géométrique tempérée par la recherche de la perspective, toutes caractéristiques préfigurant les choix de Le Nôtre. Elles firent également des jardins les instruments de leurs politiques, comme en témoignent les fêtes données en 1560 dans le parc de Chenonceau pour le mariage de François II et de Marie Stuart, celles données en 1564 dans ce même lieu pour célébrer la réconciliation (provisoire) entre catholiques et protestants et celles, surtout, données en 1573 dans le jardin des Tuileries en l'honneur des ambassadeurs polonais. On y vit pour la première fois ce mélange de concerts, de bals, de ballets, de représentations théâtrales



**Figure 1.**  
Ambrogio Lorenzetti, *Les effets du bon et du mauvais gouvernement* (détail), 1338,  
Fresque. Palais communal, salle des Neuf

et de feux d'artifice qui sera repris par la suite dans toutes les cours d'Europe, notamment à Versailles.

### Représenter pour posséder

Augustin Berque a établi le lien entre voir et posséder. La vision étant non pas celle d'un quidam, mais celle du prince dont la vertu sacramentelle légitime la possession du territoire que son regard domine. Va pour de petits royaumes comme l'île des Phéaciens, que l'œil peut embrasser depuis un point élevé, mais dès lors qu'il s'agit de vastes empires, un raccourci symbolique fait que voir et posséder la représentation d'un territoire par un monument ou trait marquant vaut possession de ce territoire: « À Chengdu à partir de 1703, l'empereur Kangxi fait reproduire les paysages les plus célèbres de l'empire mandchou, des provinces périphériques (représentées par un temple tibétain par exemple) aux plus centrales, celles de la Chine au sud du Yangzi-jiang (représentées notamment par le lac de Hangzou) » (Berque, 1995: 47). Parcourir son jardin, en fait un immense parc, équivalait pour l'empereur à parcourir symboliquement son empire et donc à le posséder.

On retrouve la même démarche et la même charge symbolique dans la Villa Hadriana, édifiée pour l'essentiel entre 126 et 134 par un

empereur Hadrien vieillissant et misanthrope. Cet ensemble de bâtiments et de jardins constitue un cas extrême de fusion entre un lieu emblématique d'un empire et le gouvernement de cet empire. Ce complexe monumental couvrant 120 hectares, construit à l'écart de Rome et gouverné hors contrôle du Sénat par un autocrate secondé par quelque 9 000 courtisans, fonctionnaires, gardes et esclaves, était à la fois le centre du pouvoir et un lieu de dilection qu'ornait la représentation des sites que l'empereur avait parcourus et aimés, depuis le portique d'Athènes (le Poecile) jusqu'au canal du Canope, en passant par une nymphée et un frais vallon évoquant le Tempé. L'ensemble comportait également, outre le palais impérial, des thermes, des bibliothèques et un prétoire, ce qui en faisait une véritable ville dont le grand luxe était l'abondance d'une eau issue d'une grotte. L'origine chtonienne de ces eaux mettait symboliquement le jardin de l'empereur en relation avec les eaux de toutes ses possessions. Le monument le plus surprenant de ce vaste complexe n'en reste pas moins ce qu'on appelle de façon impropre le théâtre maritime, un bassin circulaire dont le centre était occupé par une île où l'empereur aimait s'isoler : une cellule à partir de laquelle un homme seul dirigeait un empire qui s'étendait de l'Écosse au Sahara, de la mer Noire aux confins de la Perse et au Soudan (Aurigemma, 1962).

## Enfermement

Sur ce même registre de l'autocrate enfermé dans son jardin et commandant un empire, le jardin du prince, en l'occurrence l'île de Capri, que s'était approprié l'empereur Tibère, peut revêtir un aspect inquiétant si ce n'est cauchemardesque. Bien avant Hadrien, cet empereur, qui fut en ses jeunes années un légiste avisé, un chef de guerre heureux et un époux malheureux, devint, à en croire Suétone, une sorte de monstre hypocondre sur ses vieux jours. On peut certes accuser Suétone de prêter une oreille complice à d'infâmes ragots, mais tout de même... Incapable d'entrer dans une Rome qu'il vomissait au sens propre du terme, l'empereur confiné dans Capri aurait fait de cette île une sorte de jardin des supplices mâtiné de stupre. Peut-être, mais on peut également évoquer cette grotte bleue où l'empereur aimait, dit-on, se retirer et rêver. L'image est forte de cet homme seul au creux de son île et bercé par une eau de rêve. Comment ne pas évoquer ce propos de Lamartine, repris par Bachelard : « la barque est à certains égards un berceau reconquis. Longues heures insouciantes et tranquilles, longues

heures où, couché au fond de la barque solitaire nous contemplons le ciel, à quels souvenirs nous rendez-vous? Toutes les images sont absentes, le ciel est vide, mais le mouvement est là, vivant, sans heurt, rythmé. L'eau nous berce, l'eau nous endort, l'eau nous rend notre mère» (1971 : 178-179). Si l'on admet que le plafond de la grotte est plus évocateur d'un rêve utérin que le ciel, comment ne pas être frappé par l'ampleur du contraste entre la violence du récit de Suétone et le calme enchantement de la grotte bleue?

## LE PARADIS SUR TERRE

Le jardin du prince n'est pas seulement un lieu de pouvoir. Il peut avoir pour autres fins l'évasion, le rêve, la fantaisie. Le jardin de Cyrus évoque déjà un lieu de repos, un *paradis*, mais il semble qu'il ait eu également des fonctions utilitaires. En fait, les jardins de rêve princiers peuvent se ramener à une référence fondamentale, le jardin d'Éden, et à deux modèles, les jardins perses-arabes et les jardins chinois. Cette référence et ces modèles tendent à donner une image de cette perfection qui serait le propre de l'au-delà. On peut toutefois se demander si la perfection n'est pas ennuyeuse. Déjà, le sage Ulysse s'ennuyait à mourir dans le jardin paradisiaque de l'immortelle Circé où « un bois avait poussé près de la grotte avec richesse : des peupliers, des aunes, des cyprés qui sentent bon. Là, des oiseaux de vaste envergure nichaient, des chouettes, des éperviers, de criardes mouettes, oiseaux dont les travaux sont sur les mers ; là tapissant l'entrée de la profonde grotte, sous le poids de ses grappes, une jeune vigne montait ; là quatre sources surgissant en un même lieu dans quatre directions faisaient ruisseler leurs eaux blanches ; tout autour fleurissaient de tendres prés de violette et de persil. En un tel lieu survenu, même un dieu se fût senti émerveillé et plein de joie » (Odyssée, chant V, vers 64-75). De quoi alors Ulysse se plaint-il, si ce n'est de regretter la simple vie des mortels en leurs jardins? « Ulysse le généreux n'était point dans la grotte. Il pleurait sur le promontoire où il passait ses jours, le cœur brisé de larmes, de soupirs et de tristesses » (chant V, vers 81-85).

Ce texte appelle plusieurs remarques, dont certaines tendraient à justifier Ulysse. La première concerne ces quatre sources qui se retrouvent dans tous les récits fondateurs venus du Moyen-Orient, à commencer par celui de la Genèse. La seconde tient aux oppositions entre les deux

jardins, celui de l'immortalité, qui exclut le labeur du jardiner, et celui d'Alcinoos, qui doit tout au labeur et au génie du jardinier. Enfin, on peut reprendre le propos de Robert Harrison, sans doute inspiré par Michel Tournier :

Peut-être Adam détestait-il le jardin d'Éden, peut-être Dieu l'a-t-il puni en l'y laissant « malheureux, vu de personne, sans contact avec Dieu ». Il est bien plus vraisemblable selon moi – et la Genèse conforte cette hypothèse – que c'est Ève, plutôt, qui prit en horreur ce lieu infertilisant, et que ce fut la première femme, plus que le premier mari, qui trouva le chemin pour nous en expulser tous, indiquant à l'humanité la voie de la maturité. Au fond, Ève est la mère de l'histoire. Qu'elle nous ait fait sortir d'Éden ou qu'elle en ait fait sortir Dieu, le résultat est le même. Dans les deux cas, nous avons été remis à notre propre responsabilité; dans les deux cas, nous avons été laissés dans un jardin qu'il nous a fallu entretenir (Harrison, 2007 : 17).

Cette morale dans un jardin laisse entendre que l'immortalité doit être bien ennuyeuse et que nous devrions nous satisfaire de notre condition de mortel tout en cultivant notre jardin. Mais elle laisse également entendre, tout comme de nombreuses exégèses, qu'un lieu de repos peut aussi être le cadre d'une oisiveté stérilisante.

### La fortune du jardin d'Éden

Les cosmogonies diffusées à partir de la Mésopotamie et de l'Élam font toutes références à la perfection perdue du jardin d'Éden et à sa caractéristique principale, la partition du monde entre quatre régions par l'eau :

Un fleuve sortait d'Éden pour arroser le jardin et de là il se divisait pour former quatre bras. Le premier s'appelle le Pishôn : il contourne tout le pays de Havila, où il y a de l'or ; l'or de ce pays est pur et là se trouvent le bdellium et la pierre d'onyx. Le deuxième fleuve s'appelle le Gihôn : il contourne tout le pays de Kouch. Le troisième fleuve s'appelle le Tigre : il coule à l'orient d'Assur. Le quatrième fleuve c'est l'Euphrate. L'Éternel Dieu prit l'homme et le plaça dans le jardin d'Éden pour le cultiver et le garder (Genèse 2, 10-15).

Ce texte énonce deux principes. Le premier tient à l'unicité de l'eau, puisque tous les fleuves sont issus d'une même source, de sorte que l'eau est à la fois un don de Dieu et que ce don est offert à tous, ce qui fait de

l'eau l'élément primordial et, par la suite, la caractéristique essentielle des jardins princiers. Le second établit le partage du monde en quatre parties délimitées par les quatre fleuves. Ce partage se retrouve dans la cosmogonie indienne avec les quatre *dvipa* ou grands ensembles qui s'ordonnent autour d'un moyeu correspondant au mont Meru (actuellement le mont Kailash), d'où sont issus quatre fleuves, le Gange, l'Indus, l'Amou Daria et le Tarim. On retrouve le même dispositif dans la cosmogonie chinoise. Cette partition est conforme au caractère sacré du chiffre quatre correspondant aux quatre éléments, aux quatre saisons, et aux quatre côtés du carré.

On la retrouvera donc dans un ensemble de jardins carrés divisés en quatre sections par des rigoles d'irrigation qui figurent déjà dans les jardins princiers de Samarkand, puis dans ceux des rois sassanides et enfin dans les jardins arabes et moghols. Le principe directeur de ces jardins est toujours le même : par sa forme et par la richesse de son décor végétal, le jardin évoque l'Éden ; par sa partition symbolique opérée par quatre veines d'eau, il symbolise ou plus exactement il représente le monde, si bien que la possession du jardin annonce la possession du monde.

Sur le terrain, il ne subsiste pas grand-chose des premiers jardins carrés ou *chahar-bagh*, que ce soit à Kaboul avec le jardin où fut enterré l'empereur moghol Babur ou à Djalalabad avec le jardin d'Akbar. Le dernier avatar du jardin perse fut sans doute le Taj-Mahal, construit entre 1632 et 1654, mais son aspect actuel n'a plus grand rapport avec les descriptions qu'en ont donné l'Anglais Mundy ou le Français Bernier à l'époque de sa construction (Thacker, 1981). Du moins, de nombreuses représentations, miniatures ou tapis, permettent d'en évoquer la forme et la splendeur : le jardin princier ne comporte que des éléments décoratifs (l'oranger, le grenadier et le figuier étant aussi des arbres ornementaux) répartis dans de multiples casiers carrés ou oblongs, ornés de parterres aux formes variées et ombragés par des arbres. Au centre du jardin, un pavillon permet contemplation et méditation. Ces thèmes seront repris et pérennisés dans les jardins arabes.

## Le jardin clos du monde arabe

Il y a, dans le jardin arabe, une certaine ambiguïté. S'il reprend volontiers la logique cruciforme, s'il évoque le paradis tel que magnifié dans le Coran, il est fermé, clos, comme si le prince voulait s'abstraire

du monde. Il est vrai que le paradis d'Allah incite à ignorer les misères de l'ici-bas. Selon la sourate 56.15-26 :

sur des lits tressés  
 Ils seront accoudés, se faisant vis-à-vis.  
 Des éphèbes immortels circuleront autour d'eux  
 portant des cratères, des aiguières et des coupes remplies d'un breuvage  
 limpide  
 dont ils ne seront ni excédés ni enivrés ;  
 les fruits de leur choix  
 et la chair des oiseaux qu'ils désireront.  
 Il y aura là des Houris aux grands yeux,  
 semblables à la perle cachée,  
 en récompense de leurs œuvres.  
 Ils n'entendront là ni paroles futiles ni incitation au péché,  
 Mais une seule parole : Paix ! Paix !

Dans un milieu sec ou aride, l'opposition entre l'oasis et le désert a déterminé les principales caractéristiques du jardin arabe : le désert est tour à tour torride et froid, l'eau baigne de fraîcheur l'oasis et le jardin ; les couleurs du désert sont l'ocre et le rouge, celle du jardin le vert ; le désert est stérile, le jardin, fertile ; le désert impose la hâte, le jardin incite au repos. Ces contrastes n'impliquent pas le rejet du désert, mais c'est la tension entre ces deux éléments, le sec et l'humide, le rude et le doux, qui donnent sens à la vie. D'où les caractéristiques du jardin, telles que les décrit Louis Massignon (1981 : 10) :

Le jardin oriental se fait en prenant un morceau de terrain, en vivifiant un carré de désert [...], en amenant de l'eau, en faisant un mur au-dessus duquel la curiosité ne peut plus passer. À l'intérieur il y a des quinconces d'arbres et de fleurs qui se pressent de plus en plus au fur et à mesure qu'on va de la périphérie vers le centre, et au centre est le kiosque [...] Tandis que la perspective classique du jardin d'occident conduit à la conquête de tout le pays environnant, dans le jardin musulman, la première chose qui importe c'est la fermeture.

Abstraction faite du labeur jardinatoire, et pour autant qu'il soit apprécié avec les yeux du prince, le jardin arabe incite donc au repos, à la méditation tour à tour ascétique ou voluptueuse, et à l'exaltation paradisiaque des sens : l'eau et les fruits pour le toucher et le goût, la verdure et les fleurs pour la vue et pour l'odorat, le bruit du jet d'eau

pour l'ouïe. Ces sensations peuvent encore être perçues dans les jardins de Grenade, l'Alhambra et le Generalife, avec leurs allées d'eau, leurs pavages ruisselants, leurs fontaines, la disposition mystique des parterres où le carré symbolise la perfection, mais où les carrés emboîtés à huit côtés évoquent le paradis, leurs parterres fleuris qui malheureusement ne sont pas surbaissés par rapport aux allées comme ils l'étaient autrefois quand le parterre se faisait tapis. Il manque juste des divans, mais il est vrai que le prince n'est plus là.

Faut-il pour autant considérer le jardin arabe comme un lieu clos ? Les jardins de la Menara à Marrakech (figure 2) incitent à nuancer le propos de Massignon. Le grand bassin qui collecte les eaux et en constitue le dernier élément s'ouvre sur les jardins de l'Agdal, largement ouverts et fertiles.



**Figure 2**

Jardins de la Menara, Marrakech. Photo damiandude, Flickr : CC Attribution, non commercial.

## Le jardin chinois

Le plus ancien des jardins voués uniquement au plaisir est sans doute celui de l'empereur Wu Di (140 av. J.-C.-87 av. J.-C.), qui unifia la Chine. Cet empereur, très actif et qui s'illustra aussi bien sur le registre guerrier que sur celui de la bonne administration, puisqu'il fit creuser des canaux et développa l'irrigation, faute de pouvoir gagner de son vivant les îles fortunées du royaume des immortels, fit recréer leur domaine dans un jardin si vaste qu'il suscita une certaine opprobre. Ce jardin était parsemé de pièces d'eau où des rochers figuraient des îles, alors que d'autres rochers simulaient des montagnes. Disparu depuis longtemps, ce jardin n'en a pas moins par la suite servi de référence à tous les jardins de plaisir, chinois et japonais, qui s'organisent autour de l'association de la montagne et de l'eau sous le vocable de *shanshui*. Ce double caractère associe les deux sinogramme *montagne* et *eau*, la montagne donnant une forme à l'eau et l'eau donnant la vie à la montagne (Berque, 2008 ; Escande, 2005).

Depuis l'empereur Wu, les jardins impériaux, ou autres, ont toujours joué sur le contraste entre ces deux composants contemplés depuis des pavillons. Le visiteur, méditatif, passe d'un point de vue à un autre, selon des itinéraires et en tenant compte des heures et des saisons. Cette association de l'eau et de la montagne reste l'un des thèmes favoris de la peinture et de la poésie chinoises. Il faut aller plus loin dans la symbolique du jardin comme devant sa représentation, et le visiteur doit faire sienne la formule de Confucius selon laquelle «le sage savoure la rivière, alors que le bienveillant se délecte de la montagne», la rivière étant ici la métaphore de la pensée libre et sans cesse active, la montagne celle d'une recherche de paix et de stabilité.

Un livre de morale japonais cité par Benoist-Méchin (1975 : 70) reprend le *shanshui* et lui donne une logique politique :

Le cours d'eau symbolise la relation entre l'empereur et son peuple.  
 La montagne c'est l'empereur, le cours d'eau le peuple.  
 L'eau suit les directives de la montagne.  
 Si la montagne stoppe l'eau, l'eau obéit.  
 Pourtant l'eau est puissante, la montagne est faible.  
 L'eau peut détruire la montagne,  
 Les pierres en protègent les berges,  
 Comme les ministres protègent l'empereur.

Somme toute, le jardin de plaisir serait aussi un lieu de ce repos méditatif et précédant l'action que Cicéron appelait *otium* : un endroit retiré et fait pour le plaisir des cinq sens, mais à partir duquel on peut gouverner un empire. C'est ce que disent les chroniques mogholes évoquant Babur assis dans un pavillon, contemplant la splendeur de ses jardins, mais composant tour à tour des poèmes et des plans de conquête.

## VERSAILLES ET LES JARDINS DU ROI-SOLEIL

Dans son essai sur les jardins, Robert Harrison, après s'être délecté du jardin d'Épicure, avoue des réserves, si ce n'est une certaine aversion, pour les jardins de Versailles, « car on est ici très proche de la soumission du monde naturel à la forme pure et d'un contrôle des forces vitales potentiellement anarchiques poussé jusqu'à leur extinction totale » (Harrison, 2007 : 139). On peut rapprocher ce jugement à l'emporte-pièce de celui de Saint-Simon évoquant, à propos de ces mêmes jardins, « ce plaisir superbe de forcer la nature ». Faut-il souscrire à ces critiques ou admirer benoîtement la grandeur d'un parc conçu par et pour le plus puissant monarque de son temps ?

Il importe, avant d'en juger, d'observer que les jardins de Versailles, loin d'être nés *ex nihilo*, reposent sur quelques précédents. Tout d'abord, les jardins à l'italienne, ceux des Tuileries et du Luxembourg, que Louis XIV avait connus dès sa jeunesse. Vient ensuite la tradition italienne des jeux d'eau, importée en France par la famille des fontainiers Francine, dont plusieurs générations travailleront à Versailles et Marly. Viennent enfin, et surtout, le château et les jardins de Vaux-le-Vicomte, où l'on trouve l'essentiel du programme développé à Versailles : parterres géométriques, boulingrins, grand canal et perspective grandiose du Tapis vert balisé par la statue de l'Hercule Farnèse. Ces jardins constituent un précédent malheureux puisque c'est lors de la fête somptueuse offerte le 17 août 1661 par le surintendant Fouquet que Louis XIV, ulcéré et jaloux de tant de beauté et de richesse, décida de casser Fouquet et de faire mieux que lui, sur un site vierge. Ce qu'il fit avec le concours des artistes recrutés pour les jardins de Vaux : Le Nôtre, Le Vau, La Quintinie, Lebrun, mais aussi, quoique sur d'autres registres, Molière et Vatel. Versailles est donc né de la jalousie royale, voire d'une certaine rancœur non exempte de mesquinerie, puisque figure parmi les groupes ornant

les pièces d'eau un Encelade dont l'écrasement rappelle la disgrâce et la fin tragique de Fouquet.

Mais pourquoi Versailles? Le site, sans être désert, puisqu'y figurait un pavillon de chasse édifié par Louis XIII, était ingrat. Un terrain bosselé, un sol pauvre, des étangs et un marais, suintants ou mis à sec selon les saisons, car il n'y avait là d'autre eau que celle tombée du ciel. Mais Versailles, tout en étant assez près de Paris, de ses immenses ressources, de ses institutions et de ses élites, était situé à l'écart de cette ville que l'enfant-roi avait dû fuir nuitamment au temps de la Fronde et dont, pour cette raison, il se méfiait. Il ne semble pas que le roi ait conçu d'entrée de jeu ce qu'il allait faire de ce site ingrat. Les développements successifs du château et du parc ont accompagné le double cycle d'une vie royale et d'une politique de grandeur : le roi a fait Versailles, mais il se pourrait que Versailles ait donné au roi le cadre indissociable de sa grandeur.

Ce qui frappe de prime abord à Versailles, c'est moins la rigueur géométrique des allées que leur convergence vers un point nodal qui commande l'ensemble et correspond à la chambre du roi et à ses appartements. Tout Versailles s'oriente par rapport à cette chambre et, symboliquement, c'est de cette chambre que se diffuse à travers le royaume l'ordre royal. Bossuet appuiera lourdement sur ce recentrement de l'espace et sur ce foyer de diffusion : « Considérez le prince dans son cabinet. De là partent les ordres qui font aller de concert les magistrats et les capitaines, les citoyens et les soldats, les provinces et les armées par terre et par mer. C'est l'image de Dieu, qui assis sur son trône au plus haut des cieux fait aller toute la nature » (Bossuet, 1961). La rigueur de la composition versaillaise ne fait que traduire l'absolutisme royal.

L'absolutisme, mais aussi l'ordre qui en est le corollaire. La régularité des pentes, l'ordonnance des massifs, la géométrie complexe des allées principales, qui toutes commandent des points de vue, des ronds-points et des perspectives bien ordonnées, instaurent un ordre qui, partant des jardins, se diffuse dans tout le royaume. Le beau jardin est là pour témoigner des effets du bon gouvernement « à la ville et à la campagne », pour reprendre la formule de Lorenzetti. L'ordre, mais aussi la hiérarchie : au premier plan, en sortant du château, des parterres à la française ; au-delà, des allées délimitant des bosquets moins ornés que les parterres ; plus loin, la longue perspective du Grand canal et du Tapis vert (figure 3) qui s'ouvre, hors du parc, sur un champ de blé. En

contrechamp de ce vaste ordonnancement, des éléments subordonnés, l'orangerie, le jardin et les bâtiments de l'administration. Cette hiérarchie des formes est aussi une hiérarchie affective entre l'espace de parade délimité par les parterres du nord et du midi, les grandes allées où les courtisans peuvent croiser le roi, et les bosquets propices à diverses rencontres, qui vont des échanges diplomatiques aux privautés royales.



**Figure 3**  
Jardins de Versailles. Photo D\_P\_R, Flickr : CC Attribution.

Dans cet ordonnancement, le champ de blé, extérieur au parc mais bien visible depuis le degré des parterres, est certes l'élément le plus humble de cette ample machinerie paysagère, mais il en est peut-être le plus important. Il assume la continuité visuelle entre le parc royal et le royaume. Selon les saisons, le roi pouvait voir se succéder les labours, le blé en herbe, l'or des blés mûrs et assister à la moisson. Selon que celle-ci était bonne ou médiocre, il pouvait savoir ce que seraient les problèmes frumentaires du royaume, entre l'abondance des premières années du règne et la récolte désastreuse de 1710.

La rigueur de l'ordre va de pair avec la richesse des symboles, à commencer par ce grand canal aligné sur la course du soleil, symbole royal. Mais il faut également compter avec le programme de la statuaire où figurent, en bon ordre, les quatre fleuves, les quatre continents, les quatre saisons avec les bassins de Flore (le printemps), de Cérès (l'été), de Bacchus (l'automne) et de Saturne (l'hiver), les quatre éléments avec le Tapis vert, l'Allée d'eau, la terre représentée par le groupe de Pluton et l'air avec le défi des jets d'eau. Dans cette répétition, le quatre était évidemment le chiffre de la perfection, une perfection qui incluait la personne royale. Symboles également que le bassin de Latone, qui rend hommage à la mère du roi et ridiculise les tenants de la Fronde changés en grenouilles, le bassin d'Encelade, rappelant la disgrâce de Fouquet, le bassin d'Apollon, dédié à la gloire du roi. Symboles royaux enfin que les représentations du soleil ou de la gloire d'Apollon menant son char (que les mauvaises langues appelaient le char embourbé), symbole, enfin, cette flottille qui parcourait le Grand canal et permettait d'évoquer la flotte dont Colbert avait doté le royaume.

L'absolutisme, la maîtrise absolue des hommes et de l'espace, s'étendrait-il à la nature ? Le roi a plié à son goût et à sa gloire le terrain bosselé de Versailles et il en maîtrise les pentes. Il a également maîtrisé le domaine végétal en créant le jardin de La Quintinie et surtout l'orangerie, qui défie les rigueurs du climat de l'Île-de-France. Reste le problème de l'eau, qui sera le constant souci du grand roi. Il fera drainer les étangs proches et relèvera leurs eaux au moyen de diverses machines. Et comme cela ne suffisait pas, il songea à dériver les eaux de l'Eure avant de fixer son choix sur l'in vraisemblable machine de Marly, édifiée à grands frais et fonctionnant à grand bruit sans grande efficacité, pour amener les eaux de la Seine à Versailles. Des eaux toujours insuffisantes, de sorte que, de son vivant, les jets d'eau du parc n'ont jamais pu entrer tous en jeu simultanément, et qu'une armée de fontainiers ouvrait ou fermait

un jeu de vannes en suivant le parcours du maître des lieux... L'absolutisme a donc ses limites, mais le roi, qui se plaisait à faire admirer les fontaines et à forcer les jets d'eau, alla jusqu'à écrire de sa noble main un opuscule décrivant la manière de montrer les eaux en vingt-cinq stations, dont voici la première : « En sortant du chateau par le vestibule de la cour de marbre, on ira sur la terrasse : il faut s'arrêter sur le haut des egrez pour considérer la situation des parterres des pièces d'eau et les fontaines des cabinets » (Longnon, 1960 : 47).

Versailles n'était ni un simple décor, si somptueux qu'il fût, ni un symbole de la toute puissance royale. C'était également, et surtout, l'instrument d'une politique définie à plusieurs niveaux, dont le plus évident était le siège du Conseil de même que les bâtiments de l'administration. Mais Versailles était également le siège de la Cour où le roi cantonnait ces grands seigneurs qui avaient bravé l'autorité royale lors de la Fronde. Ils étaient logés dans le palais, mais dans des conditions de confinement et de confort telles qu'ils n'avaient guère d'autre ressource que de se promener dans le parc où ils pouvaient approcher le roi et, qui sait, s'en faire distinguer. C'est enfin dans le palais et dans le parc, qu'il fréquenta jusqu'aux derniers jours de sa vie, que le roi recevait les grands de ce monde, le doge de Venise, l'envoyé de Guillaume d'Orange, les ambassadeurs du Siam et les envoyés de la Cour d'Espagne, lors de la succession au trône de ce royaume. Le parc fut au centre de fêtes célébrant les victoires du roi. Il servit enfin de cadre à une politique culturelle où, parmi les fastes de grandes fêtes comme *L'impromptu de Versailles*, *Les plaisirs de l'Île enchantée*, et même *Le Tartuffe*, Molière et Lully illustrèrent le rayonnement de la France.

Tant de grandeur mâtinée d'ostentation s'avérait pesante à la longue et l'on comprend sans peine les tentatives du roi pour en atténuer les rigueurs avec la construction du Grand Trianon puis de Marly. Vains efforts au demeurant, car Marly, conçu initialement comme une paisible retraite, finit comme une quintessence de Versailles. L'on comprend également que, passé le règne du Grand roi, ses deux successeurs aient rompu la géométrie des allées en transformant le nord-est du parc à l'aide d'allées sinueuses, de *fabriques* à la mode anglaise et finalement de bergeries inspirées par Jean-Jacques Rousseau. La fin de l'absolutisme était proche, la fin de Versailles en tant qu'instrument de pouvoir aussi.

En dépit de ce déclin, le parc de Versailles, au temps de sa splendeur, servit de modèle à toute l'Europe, même à l'Angleterre où Guillaume

d'Orange, à peine couronné, fit faire à Hampton Court un grand parterre à la française. Des jardiniers français comme Girard et Leblond ou leurs émules conçurent des parcs sur le modèle de Versailles en Suède (Drottningholm), en Allemagne (Karlsruhe, Schwetzingen, Schloss-Benrath), en Autriche (Schönbrunn), en Russie (Peterhof), en Espagne (La Granja) et en Italie, où Caserte l'emporte sur Versailles par l'abondance des eaux. Mais Caserte n'était qu'un parc de loisir et non pas l'instrument d'une politique. Autant de jardins qui témoignent de l'influence culturelle de la France au XVII<sup>e</sup> siècle. Par la suite, Versailles ne fut plus qu'un décor jusqu'à ce que Louis-Philippe en fasse un monument dédié à toutes les gloires de la France. Une France bourgeoise, il est vrai, qui n'était pas à même d'endosser cet habit qui n'était pas taillé à ses mesures. On peut donc comprendre l'insolence et l'ironie de Musset rêvant dans *Sur trois marches de marbre rose* (1957 : 454) :

Depuis qu'Adam, ce cruel homme,  
A perdu son fameux jardin,  
Où sa femme, autour d'une pomme,  
Gambadait sans vertugadin,  
Je ne crois pas que sur la terre  
Il soit un lieu d'arbres planté  
Plus célébré, plus visité,  
Mieux fait, plus joli, mieux hanté,  
Mieux exercé dans l'art de plaire,  
Plus examiné, plus vanté,  
Plus décrit, plus lu, plus chanté,  
Que l'ennuyeux parc de Versailles...

Soit, et l'on peut médire de Versailles ! Mais comment expliquer, alors, qu'il se trouve de nos jours cinq millions de visiteurs plus ou moins bien inspirés pour visiter chaque année le parc et pour voir, les dimanches d'été, la splendeur des grandes eaux comme Louis XIV lui-même ne les vit jamais ? Versailles, chaque année embelli, enrichi, reste donc un pôle d'attraction et une référence. Pourtant, si la géométrie des lignes et l'ordonnement des masses demeurent, ils ne correspondent absolument pas au génie de notre époque, qui veut qu'on respecte la nature plus qu'on ne la force. D'où vient alors l'attrait qu'exerce Versailles ? Regret inconscient d'un ordre perdu ? Témoignage d'une époque révolue ? On ne sait, mais le charme des lieux demeure, surtout en automne, lorsque les arbres jaunissent, que les visiteurs se font rares et que ressurgissent, avec la

mélancolie des nuages qui dérivent dans le ciel et se mirent dans des miroirs d'eau délaissés, les fantômes du passé.

## LE PRINCE AU TEMPS DE L'HYGIÉNISME

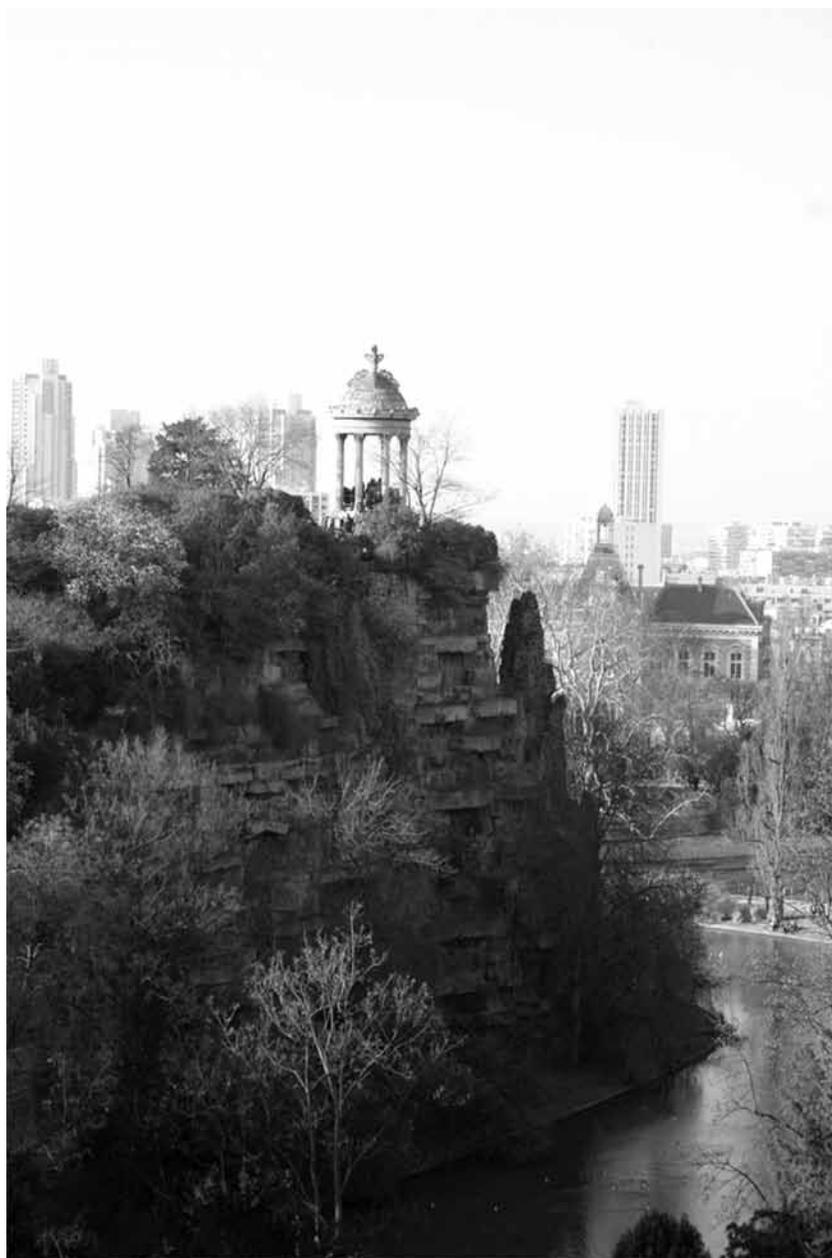
Le triomphe de la ligne droite, des tracés géométriques et des longues perspectives ne dura qu'un temps, mais, de façon paradoxale, les références le plus souvent évoquées par les grands jardiniers anglais du XVIII<sup>e</sup> siècle sont les peintres français Nicolas Poussin et Claude Lorraine, dit Le Lorrain, qui inspirèrent aux jardiniers anglais la recherche de l'esprit des lieux et un goût de la nature proscrivant la ligne droite. D'où cette définition du jardin anglais que donnait H. Repton : « une heureuse moyenne entre ce qu'il y a de sauvage dans la nature et ce qu'il y a de rigide dans l'art ; de même la constitution anglaise est une heureuse moyenne entre la liberté des sauvages et la rigueur du gouvernement despotique » (Baridon, 2001 : 83). Ce retour à une nature au demeurant fort artificialisée par la pratique des *fabriques*, fausses ruines antiques ou fausses pagodes chinoises comme celle de Chanteloup, va de pair avec un changement majeur dans les mentalités. Ce ne sont plus les souverains qui définissent les canons de l'art du jardinier, mais de grands aristocrates comme lord Burlington à Chiswick, Marlborough à Blenheim ou Horace Walpole à Strawberry Hill. Cette quête de jardins qui se voudraient arcadiens évoluera par la suite avec l'introduction de plantes exotiques acclimatées dans des serres vitrées.

Au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, la mode des jardins, après être passée des princes à l'aristocratie, gagnera la bourgeoisie, ce qui n'ira pas sans quelques-unes de ces aberrations du goût qui fourniront à Flaubert la matière de *Bouvard et Pécuchet*. Cela n'empêche pas le jardin de se démocratiser, comme en témoigne, dès 1777, l'ouverture au public du jardin impérial du Prater aux portes de Vienne. En France, la confiscation des biens du clergé permet, quelques années plus tard, l'intrusion du populaire dans les enclos monastiques ou dans les jardins princiers. Mais c'est d'Angleterre que naîtront, à l'initiative de John Cornélius Loudon, les premiers jardins spécifiquement conçus comme des instruments de réforme sociale. L'un de leurs visiteurs les plus attentifs sera un exilé en attente de jours meilleurs, Louis-Napoléon Bonaparte.

Devenu empereur des Français et agissant en autocrate à peine contrôlé par un Corps législatif aux initiatives limitées, Napoléon III,

qui n'avait pratiquement jamais vu Paris, fut impressionné tant par la vétusté du cœur de la capitale que par les risques inhérents à l'entassement et aux déficiences des réseaux de circulation en surface pour la voirie et sous terre pour l'assainissement. Ces risques impliquaient d'une part l'hygiène, dont la déficience entraînait une surmortalité et une forte morbidité, et d'autre part le risque insurrectionnel résultant d'un taux de marginalisation (absence de logement et de travail) qui affectait le quart de la population parisienne et d'un état des lieux (rues étroites, trame urbaine peu cohérente) qui facilitait les insurrections. D'où ce formidable programme de modernisation dirigé par Haussmann et ses proches collaborateurs, Alphand et Belgrand. Une partie importante de ce programme intéresse les jardins avec la modernisation des Bois de Boulogne et de Vincennes et la création, entre autres, des parcs des Buttes Chaumont (figure 4) et Montsouris, sans parler des nombreux squares de quartier. L'empereur apparaissait ainsi non plus comme un privilégié se réservant l'usage de ses parcs, mais comme une sorte de mécène qui offrait des jardins au peuple. Sans nier cet aspect de la question fortement tympanisée par les thuriféraires du régime, l'essentiel du propos tenait en deux points : aérer la ville et la doter d'espaces verts au nom de l'hygiène ; offrir au peuple des espaces de détente censés réduire les tensions sociales.

Quelles qu'eussent été les intentions de l'empereur, et même si sa politique urbaine suscite nombre de réserves, il est certain qu'elle constitue un succès en matière de jardins, ne fût-ce qu'au vu de l'action et des principes énoncés par Barillet-Deschamps, premier jardinier en chef de la ville de Paris (Limido, 2002). S'inspirant des jardins publics anglais, ce fils d'un simple ouvrier jardinier mit au point un certain nombre de principes qui, pour être répétitifs, n'en ont pas moins connu une extraordinaire fortune : établissement d'une topographie vallonnée, prédominance des pelouses alternant avec des bouquets d'arbres et ornées de massifs floraux sur les points les mieux exposés et les plus fréquentés, tracé d'allées courbes, légèrement encaissées et ramenant la circulation vers le centre. Mis en œuvre à Paris, ces principes ont essaimé dans les grandes villes françaises et à l'étranger (Milan, Turin, Bruxelles et même Le Caire). Leur avatar le plus répandu, le square de la préfecture, avec ses pelouses où il est interdit de marcher, son bassin où tournent poissons rouges et canards, son kiosque à musique et son gardien un temps rescapé de l'une ou l'autre guerre et par conséquent mutilé et décoré, restent des lieux de mémoire typiquement français.



**Figure 4**  
Parc des Buttes Chaumont. Photo Janet F, Flickr : CC Attribution.

## LES JARDINS PRINCIERS, ÉTAT DE LA QUESTION

Que sont devenus les princes, et donc leurs jardins? Bien entendu, tous les chefs d'État possèdent des résidences dotées de jardins. Certains d'entre eux sont privés, comme ceux du sultan de Brunei; d'autres ne sont accessibles qu'à certaines occasions et pour un public choisi, comme les jardins – à dire vrai très modestes – de l'Élysée. Le cas le plus intéressant est celui des parcs de la reine d'Angleterre (Buckingham, Windsor, Balmoral, Sandringham, sans parler des Kew Gardens), qui sont à la fois propriétés royales et centres de recherche. Tous sont démocratiquement ouverts au public et tous sont beaux. Mais sont-ils encore, comme le furent les jardins royaux d'antan, des centres d'impulsion et de diffusion de diverses modes et pratiques? Jusqu'à une date toute récente, la réponse eut été négative mais, au printemps 2009, une modeste superficie du parc de Buckingham a été convertie, sans doute à l'initiative du Prince Charles, en jardin potager écologique. Il est intéressant d'observer qu'au même moment, la First Lady, Madame Obama, a transformé en potager biologique, qu'elle a elle-même bêché, sarclé et planté, une partie du parc de la Maison-Blanche. Si modestes que soient ces prodromes, il se pourrait bien qu'ils suscitent à diverses échelles un certain engouement et que les jardins princiers – dans la mesure où il est permis d'assimiler un président démocratiquement élu à un prince – soient encore à même d'infléchir les comportements sociaux.

Existe-t-il en Orient, plus précisément dans les riches États pétroliers de la péninsule arabe, des jardins modernes perpétuant la tradition des jardins arabes? Le Plan d'Urbanisme d'Abu Dhabi 2030, fort prolixe sur les questions touchant tant aux marinas qu'à la protection ou à la restauration d'espaces verts comme les mangroves, reste muet sur ce point et ne dit rien sur les résidences de Sheikh Khalifa ben Zayed Al Nahyan. Mais il est intéressant d'observer, sur Google Earth, la présence, aux marges du désert, de bâtiments d'importance flanqués de vastes jardins visiblement clos.

D'autres jardins que l'on pouvait dire princiers ont disparu. Ayant travaillé en Roumanie dans les belles années de Ceausescu, j'ai pu constater que dans la région de Constantza, l'accès aux abords des meilleures plages, où se situaient les anciennes résidences d'été des tsars roumains, était rigoureusement interdit au public et réservé aux dirigeants du parti, tout comme l'étaient les abords et les jardins de la

Baneasa, proche de Bucarest. Mais il est probable que les choses aient évolué depuis ces dernières années.

Il se pourrait enfin que les jardins princiers aient connu certaines mutations et qu'ils soient maintenant l'œuvre de magnats, comme c'est le cas pour Hearst avec son domaine de Xanadu en Californie.

## MORT ET TRANSFIGURATION

Princiers ou non, les jardins sont des organismes vivants, donc mortels. Entendons par là qu'ils ne survivent pas à leurs jardiniers ; même Versailles a bien failli périr par faute d'entretien. Rien ne reste de certains jardins qui furent évoqués dans ces pages et qui pourtant furent célèbres en leur temps. Rien du jardin de la reine Hatchepsout, rien des jardins suspendus de Babylone, qui n'existent même plus à l'état de fouilles archéologiques, et les derniers restes du jardin de Babur à Kaboul ne résisteront sans doute pas aux événements actuels. L'immense jardin de Kubilaï Khan, décrit par Marco Polo, a été détruit, et il n'en reste que quelques fragments dont les Mongols ont perdu jusqu'au souvenir. Dalrymple cite pourtant le témoignage de l'Anglais S.W. Bushell, attaché à la légation britannique de Pékin vers 1850, qui décrit :

[L]es ondulations d'une vaste prairie couverte d'une herbe haute et d'arbrisseaux odorants, retraite de nombreux troupeaux d'antilopes [...] la cité a été abandonnée depuis des siècles. Le site est envahi par des herbes folles luxuriantes où ont élu domicile des renards et des hiboux qui s'attaquent aux rats des prairies et aux perdrix. À l'intérieur de ce qui reste de l'enceinte, le sol est jonché de blocs de marbre et d'autres restes des grands temples et des palais. À peine si une pierre repose encore sur une autre et on aurait peine à imaginer ruines et désolation plus complets. (Dalrymple, 1993 : 43).

Un siècle et demi plus tard, Dalrymple ne trouvera même plus trace de ces misérables restes. Le jardin du Grand Khan a-t-il pour autant disparu ? Il nous reste le récit de Marco Polo et ce récit a inspiré Coleridge puis Italo Calvino.

Même s'il n'est pas sûr qu'ils soient de nouveau les moteurs de quelconques politiques, les styles des jardins se renouvellent sans cesse parce qu'ils répondent à un besoin où l'esthétisme va de pair avec le plaisir. Et même s'ils ont disparu, ils demeurent à travers des témoignages, et peuvent être sources d'inspiration. Peut-être le jardin de

Kubilaï Khan sera-t-il, un jour ou l'autre, source d'une inspiration qui transfigurera une fois de plus sa mémoire, comme l'a fait Coleridge dans le poème dédié à la mémoire de l'illustre empereur (*Xanadu*, vers 1-11) :

In Xanadu did Kubla Khan  
 A stately pleasure-dome decree:  
 Where Alph the sacred river, ran  
 Down to an unless sea.  
 So twice miles of fertile ground  
 With walls and towers were girdled round:  
 And there were gardens bright with sinuous rills  
 Where blossom'd many an incense-bearing tree;  
 And here were forests ancient as the hills,  
 Enfolding sunny spots of greenery.

## BIBLIOGRAPHIE

- ABU DHABI PLANNING COUNCIL (2007) *Plan Abu Dhabi 2030. Urban Structure Framework Plan*. [En ligne.] <http://gsec.abudhabi.ae/Sites/GSEC/Navigation/EN/publications,did=90378.html>.
- ACIDINI LUCHINAT, Cristina (dir.) (1997) *Les jardins des Médicis*. Arles, Actes Sud.
- AURIGEMMA, Salvatore (1962) *La villa Adriana presso Tivoli*. Tivoli, Arti grafiche A. Chicca.
- BACHELARD, Gaston (1971) *L'eau et les rêves. Essai sur l'imaginaire de la matière*. Paris, José Corti.
- BARIDON, Michel (2001) *Jardins de Versailles*. Arles, Actes Sud, École nationale supérieure du paysage et Motta.
- BENOIST-MÉCHIN, Jacques (1975) *L'homme et ses jardins ou les métamorphoses du Paradis terrestre*. Paris, Albin Michel.
- BERQUE, Augustin (2008) *La pensée paysagère*. Paris, Archibooks, Sautereau.
- BERQUE, Augustin (1995) *Les raisons du paysage: de la Chine antique aux environnements de synthèse*. Paris, Hazan.
- BOSSUET, Jacques-Bénigne (1961) *La Politique tirée des propres paroles de l'Écriture Sainte*. Paris, Gallimard.

- CALVINO, Italo (1974) *Les villes invisibles*. Paris, Seuil.
- COLERIDGE, Samuel Taylor (1816) *Kubla Khan*. Dans *The Oxford Book of English Verse*. Clarendon, 1949, p. 670.
- DALRYMPLE, William (1993) *Voyage en Asie centrale : sur les pas de Marco Polo*. Paris, Éditions J.- C. Lattès.
- ESCANDE, Yolande (2005) *Montagnes et eaux. La culture du shanshui*. Paris, Hermann.
- HARRISON, Robert (2007) *Jardins, réflexions sur la condition humaine*. Paris, Le Pommier.
- HOMÈRE (1982) *L'Odyssée*. Paris, La Découverte.
- LIMIDO, Luisa (2002) *L'art des jardins sous le Second Empire: Jean-Pierre Barillet-Deschamps, 1824-1873*. Seyssel, Champ Vallon.
- LONGNON, Jean (1960) *Louis XIV, Mémoires et écrits divers*. Paris, Club Français du Livre.
- LOUIS XIV (1951) *Manière de montrer les jardins de Versailles*. Paris, Plon.
- MASSIGNON, Louis (2009) *Écrits mémorables*. Paris, Robert Laffont.
- MUSSET, Alfred de (1957) *Poésies complètes*. Paris, Gallimard.
- SUÉTONE (1931-1932) *Vie des douze Césars*. Paris, Les Belles Lettres.
- THACKER, Christopher (1981) *Histoire des jardins*. Paris, Denoël.
- TOURNIER, Michel (1975) *Les météores*. Paris, Gallimard.
- T'SERSTEVENS, Albert (1960) *Le livre de Marco Polo*. Paris, Albin Michel.
- XÉNOPHON (2008) *L'économique*. Paris, Les Belles Lettres.



## LE PAYSAGE, L'ÉTAT ET LA NATION

**Daniel Le Couédic**

Université de Bretagne occidentale, Brest

Le 2 février 1995, en France, le législateur a élevé le paysage au rang de « patrimoine commun de la Nation », utilisant le singulier pour affirmer la cohérence synthétique qui lui valait cette dignité. Ne doutant pas qu'une telle attention relevât d'un tourment identitaire, le commentaire juridique évoqua « un retour au sacré » (Guttinger, 2007 : 25). De fait, si certains n'y virent sans doute qu'une dramatisation visant à amplifier la protection des espaces fragiles et des sites menacés, d'autres – mieux instruits de l'histoire – subodorèrent une subtile évocation du rôle que le paysage avait tenu dans la fabrication du pays, sous-entendant que la dégradation du premier entraînerait inéluctablement celle du second et qu'elle serait impie, puisque le légendaire national faisait de la France le fruit d'une prédestination. Ce qui nécessite de revenir sur les moyens mis en œuvre pour constituer son unité longtemps précaire et encore parfois contestée. Elle est souvent associée au concept d'État-nation et il est commun d'user de la métaphore pour s'en expliquer : l'État y coïnciderait remarquablement avec une communauté humaine qu'il aurait réunie et façonnée sur un territoire dès lors particularisé « comme un jardin longuement amendé devient différent des terres qui

l'environnement» (Michel, 2002a : 7). Nous suggérerons un autre enchaînement où l'État se serait emparé des ressources théoriques et pratiques du jardinier pour fusionner brutalement ou subtilement diverses communautés récalcitrantes. Bien sûr, en dépit de leur permanente relation historique, le jardin n'est pas le paysage ; nous montrerons cependant que dans la constitution de la France comme dans sa cimentation, ils se sont tour à tour associés et confondus.

## UNE DISJONCTION

Jean-Yves Guiomar a consacré une méditation convaincante à la conception de la nation comme forme esthétique chez les penseurs de l'absolutisme et en a conclu que, sous Louis XIV, « le Royaume en son entier fut haussé à la perfection d'une œuvre d'art » (Guiomar, 1990 : 184). C'est effectivement dans le dernier quart du XVII<sup>e</sup> siècle que prit corps l'idée de transformer systématiquement le pays de manière à rendre compte de la capacité du Roi, inspirée par le droit divin dont il jouissait, à maîtriser la nature de telle façon que l'harmonie du résultat légitimerait l'ambition. Certes, dès le XV<sup>e</sup> siècle, Charles VII avait façonné la Touraine, où il résidait, de telle façon qu'elle devînt un modèle. Elle y avait gagné l'appellation de *Jardin de France*. Mais si cette exemplarité poussait les autres provinces à l'émulation, ce n'était nullement dans l'intention d'abolir leurs particularités, ni de réfuter le caractère composite de l'ensemble où elles s'inscrivaient. À l'inverse, un formidable projet d'asservissement prit corps durant le Grand siècle. Puisque tout, désormais, partirait du centre où le nouveau modèle avait été conçu, et surtout, puisque le royaume serait incessamment transformé selon ce principe, il n'était pas nécessaire de le découvrir dans son état révolu : Louis XIV renonça donc à la tradition du tour de France que les rois capétiens avaient scrupuleusement observé jusque-là (Michel, 2002b : 204).

Pour conduire à bien ce projet, on se référa au système d'organisation de l'espace qui le visualiserait avec le plus de détermination : le jardin à la française qu'André Le Nôtre avait expérimenté à Vaux-le-Vicomte et perfectionné à Versailles. Dans un formidable changement d'échelle et en donnant substance au désir de son inventeur « d'élargir le cadre à l'infini », son unité et sa régularité se substitueraient au *patchwork* qu'était encore la France (Mariage, 1990). L'opération s'inscrivait

parfaitement dans le souci de mise en ordre qui animait l'époque et dans son corollaire : un permanent recours à la raison, adossée aux progrès de la science. De fait, on convoqua les mathématiques. Avec le secours de l'optique, elles avaient explicité la perspective et inclinaient désormais vers les transformations ponctuelles, notamment du côté de l'homothétie, qui permettait d'agrandir une figure en lui conservant l'ensemble de ses caractéristiques. Point focal de l'opération, le souverain organisa en toute chose le passage du singulier au collectif. Autour de lui, de complexes scénographies s'organisèrent, l'étiquette s'élabora, un certain paysage – physique et social – s'esquissa. À ce propos, Norbert Elias a parlé de « système patrimonial au caractère représentatif et central » (Elias, 1974 : 20).

Ainsi se serait créé le territoire étatique dont la centralité symbolique aurait été rapidement doublée d'une centralisation fonctionnelle illustrée par le système de « la grande route des provinces à Paris », que Colbert mit en œuvre. Éprise d'une égalité vite confondue avec l'uniformité, la Révolution ne pouvait *a priori* se satisfaire d'une géométrie caractérisée par un point singulier. À l'homothétie précédente et à son point focal, elle entendit donc d'abord substituer un système dépourvu de polarité, ce dont témoigne le projet de départementalisation de la France, issu des travaux de Robert de Hessein, que le Comité de Constitution présenta le 29 septembre 1789. Inspiré par l'*illuminisme* universaliste et scientifique qui se donnait alors libre cours, il divisait le pays en cent carrés de dix-huit lieues de côté, eux-mêmes redécoupés en neuf cantons, tous identiques, qu'on fût en plaine ou en montagne (Pennec, 1989 : 9). Il fallut toutefois composer avec la géographie, mais aussi avec l'histoire qui irriguait la nation et ses peuples constitutifs, première intrusion charnelle dans un monde tout d'abstraction. Mirabeau exprima lucidement la nécessité d'en rabattre : « Je demande, non point une division mathématique, presque idéale [mais] une division qui ne paraisse pas, en quelque sorte, une trop grande nouveauté ; qui, si j'ose le dire, permette de composer avec les préjugés et même avec les erreurs, qui soit également désirée par toutes les provinces et fondée sur des rapports déjà connus » (Soboul, 1983 : 310). La carte administrative adoptée en 1790, et qui à quelques ajustements près demeure en vigueur, porte la marque de cette pondération. Toutefois, la paranoïa dont le Comité de salut public fut progressivement affecté le conduisit à suspecter les administrations départementales de fédéralisme : le décret du

14 frimaire 1793 ramena au centralisme, qui trouva des défenseurs fanatiques l'année suivante, durant la Terreur.

Les travaux de Jean-Yves Guiomar constituent un socle approprié pour en proposer une explication inscrite dans la longue durée. Il pointe en effet une confusion propre à la France entre le territoire de l'État et celui de la Nation. Le premier découlerait du projet de la monarchie absolue, qui n'avait pu le mener à son terme, mais dont la Révolution s'était emparée, convaincue de ses avantages pour imposer de nouveaux principes. Qu'il pût être contesté n'entamait pas sa cohérence. Le second, celui de la Nation souveraine proclamée en 1789, produisait en revanche une contradiction car deux passés s'y côtoyaient : « le passé du peuple français, mais aussi celui des peuples dits breton, occitan, corse, etc., avec cette différence capitale que l'un coïncidait avec le territoire de l'État, tandis que les autres se trouvaient en situation de disjonction ». Et Guiomar de conclure : « Là, les identifications se morcellent, s'éparpillent, se contredisent » (1990 : 169).

Provisoirement réglé par un autoritarisme à qui la violence était devenue un moyen préventif pour dissimuler ses inconséquences, le problème de la disjonction des deux territoires ne tarderait pas à ressurgir. Après le Consulat et l'Empire – qui avait donné au centralisme administratif son expression juridique –, la Restauration et le régime républicain apaisé qui lui succéda permirent à la contestation de s'exprimer. Divers projets de division du pays visant à concilier la puissance de l'État et l'épanouissement de la nation furent alors présentés. Deux furent élaborés dès 1851 ; ils proposaient la substitution de nouvelles circonscriptions au cadre départemental : vingt et un souhaitait Béchard, vingt-cinq espérait Raudot. Quelques grands noms de la pensée vinrent à la rescousse : en 1854, Auguste Comte (1798-1857) proposa un « système de politique positive » reposant sur dix-sept intendances. Dix ans plus tard, Frédéric Le Play (1806-1882), osant à nouveau le mot de province, appela de ses vœux une « réforme sociale de la France » qui en connaîtrait treize. En 1871, enfin, le parlement fut saisi pour la première fois d'une proposition de loi qui amorçait une longue suite de tentatives législatives prétendant corriger la division opérée en 1790 (Charles-Brun, 1911).

## LE TERRITOIRE COMME UN JARDIN

Le plus souvent, il s'agissait de réduire la contradiction mise en évidence par Guiomar, en offrant un cadre où l'efficacité de l'État s'exercerait en plein respect du pays réel. Si certains imaginaient une construction absolument nouvelle en conséquence des considérables changements économiques, la plupart entendait avant tout assumer l'avenir sans renier l'histoire. Mais la machine étatique, largement soumise à ses grands commis désormais formés dans des écoles tout acquises au centralisme qui garantissait leur pouvoir, contrecarrait chacune de ces propositions. Il convenait cependant d'atténuer la frustration, ce qui conduisit à une nouvelle esthétisation. À celle qui, jadis, avait affiché avec superbe les intentions sans nuances de ses instigateurs, persuadés de la justesse de leurs intentions, sûrs de leur pouvoir, convaincus de la puissance de leur modèle et de l'ingénieuse efficacité de leur savoir-faire (Baridon, 1998), succéda une figure rusée. Désormais, les principes de la centralisation – qu'il n'était nullement question d'amoinrir – avanceraient dissimulés derrière les apparences d'une bienveillante attention pour les singularités, qui pourraient même être mises en exergue dès lors que l'innocuité de leur manifestation serait avérée (Le Couédic, 2006).

Pour s'en expliquer, il est intéressant d'en revenir à l'art du jardin. En effet, devant l'attitude qui fut alors adoptée, comment ne pas songer à une habile conjugaison de la rigueur à *la française*, niveleuse des différences, qui avait prévalu jusque-là, et de la souplesse anglaise, prompte à tirer parti des particularités, spécialement lorsqu'elles donnaient l'occasion de remonter le temps. Commentant cette caractéristique des jardins de Grande-Bretagne, Marie-Madeleine Martinet note d'ailleurs que, loin de se cantonner dans l'hédonisme, elle fut mise à contribution pour soutenir des entreprises à caractère idéologique : « Ainsi les commentateurs tendaient à utiliser l'art des jardins pour des allusions politiques. Ce pouvait être en partie à l'aide du symbolisme emblématique, qui impliquait souvent une évocation du passé national » (Martinet, 1980 : 16).

Effectivement, le XVIII<sup>e</sup> siècle anglais ne fut pas exempt d'une duplicité que le pittoresque endossa. La libération de la Nature sans cesse affirmée à son propos y fit habilement diversion aux profondes transformations du royaume. La liberté ainsi proclamée était d'abord celle des grands propriétaires terriens, débarrassés de l'absolutisme et principaux

bénéficiaires d'un parlementarisme libéral et décentralisateur. Leur essor s'accompagna d'une reconstruction historiographique et, dès lors, les jardins matérialisèrent l'idéal whig d'une nation accédant à une sereine prospérité dans la fidélité à l'héritage saxon des *witenagemot* (Baudino, 2001 : 47). Cet environnement mué en paysage, prétendu témoin d'une continuité millénaire préservée des outrances, et donc accumulatrice des bienfaits du temps qui s'écoule, était une figure de rhétorique. Il chantait les louanges de la prédestination qui avait donné la merveilleuse mosaïque des *enclosures* subsumée en un pays magnifiquement unifié (Mathieu, 2005). Bien que ne répondant à aucun commandement, la procédure n'était évidemment pas dépourvue d'intention générale ni de codes partagés. « L'affectation à être simple » fut la règle et le concert avec la Nature proclamé à l'envi, plaçant l'art des jardins au service d'un projet de société ne laissant guère de place à l'improvisation et ne reculant devant aucune alliance objective. Pour construire l'image de ce monde, qui aurait préservé une part de la félicité des origines, il est ainsi piquant d'en avoir référé au *Paradis perdu* de Milton. Républicain radical, approbateur du régicide et participant au gouvernement du terrible Cromwell, le poète avait en effet tiré de sa cécité les admirables évocations de l'Éden pour mieux flétrir l'arrachement de l'Angleterre à la contexture de la révolution puritaine, qu'il tenait toujours pour inégalable.

Le système français avait également connu la dualité, mais, gorgé de certitudes et fier de les afficher, il ne s'était pas résolu à une complète dissimulation. Comme pour donner l'exemple de sa capacité à recevoir sans dommage des compléments qui semblaient le contredire et même le défier, Versailles n'avait-il pas accueilli, dès 1750, la ferme de la Pompadour, « évoquant de façon charmante les fabriques qu'affectionnaient Boucher et Fragonard » ? Puis, en 1774, un résumé de jardin anglais, conçu par le comte de Caraman et amélioré par Richard Mique, avait confirmé la tendance : « prairies, montagne, lac, rivière, belvédère, théâtre, temple de l'Amour, rien n'y manquait » (Escholier, 1942 : 135). L'intrusion de cette forme de sensibilité fut à son comble dans le hameau de Trianon édifié de 1783 à 1786 pour que Marie-Antoinette pût à loisir figurer le peuple sans compromettre le dispositif voulu par celui qui avait prétendu incarner l'État.

Nous poserons comme hypothèse que le jardin de Versailles, en admettant en son sein des inclusions suggérant une sauvegarde des particularités venant nuancer sa prétention à l'universel, a constitué une référence pour renouveler la conception visuelle du pays. Et que c'est

donc par l'entremise du paysage que l'entreprise d'exacte superposition entre les territoires de l'État et de la Nation put être présentée comme respectueuse de chacune des parties qu'on entendait en fait transmuter en un corps unique. Ce qui impliquait de pratiquer deux registres. L'un concernait l'intelligence : structurel et généralisé, il se savait ; l'autre s'adressait à la sensibilité : superficiel et local, il se voyait et s'offrait à la délectation. Antoine Picon a judicieusement évoqué le premier et ceux qui en furent investis : « Le territoire au XVIII<sup>e</sup> siècle ressemble à un jardin avec ses alternances d'ordre et de désordre, de régularité et d'irrégularité. Le travail de l'ingénieur consiste à aménager ce jardin pour améliorer la circulation des hommes et des marchandises » (1995 : 115). Le second registre se rapportait aux *irrégularités* qui *a priori* perturbaient l'ensemble. Loin de vouloir les occulter, il s'employa à les idéaliser et, pour cela, en référa au pittoresque et recourut sans cesse davantage aux ressources de l'architecture pour parachever son entreprise paysagère, quitte à emprunter encore aux pratiques anglaises. Thomas Whately (1728-1772) avait en effet théorisé, dès 1770, cette conduite dans *L'Art de former des jardins modernes*. Revalorisant les images que fournissait la poésie pastorale, il avait préconisé la construction de fermes ornées, voire même « simples », dont le bel effet aurait découlé d'une familiarité avec « les bâtiments qui se présentaient fréquemment dans le pays » (Whately, 2005 : 151).

## UNE ESTHÉTIQUE RÉGIONALISTE

Certes, le hameau de Trianon avait introduit l'être de chair et ses archaïsmes dans le « jardin de l'intelligence » (Escholier, 1942 : 79), mais il était demeuré dans l'abstraction en exprimant une campagne générique. Ce qui ne saurait étonner : longtemps immobilisé dans l'enseignement académique, le temps opéra généralement son retour dans l'architecture par l'entremise d'un historicisme apatride. Cependant, dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, l'essor de l'archéologie provinciale, souvent conçue comme une résistance au pouvoir central (Guiomar, 1987), allait lui offrir la matière d'une différenciation favorisée par le succès grandissant de l'éclectisme. Ainsi, répondant en 1860 au souhait de la princesse Narischkine, désireuse qu'il lui élevât une demeure assurément bretonne, Joseph Bigot (1807-1894), son architecte, lui présenta un assemblage de dispositifs grappillés dans les églises et les manoirs des environs (Paban, 1900). Mais il s'agissait d'un vaste château propice à

une telle composition qui n'aurait évidemment pas pu se concevoir dans de plus modestes maisons. Les études folkloriques, encore peu embarrassées de rigueur scientifique, vinrent y suppléer et firent du manoir, puis de la simple demeure paysanne – souvent appréhendée au travers de quelques détails pittoresques –, un *marqueur* de chaque entité englobée dans le pays. « Dans presque toutes les régions, il existe en effet, à l'usage des paysans, des centaines, des milliers de maisons à peu près semblables, et c'est cette maison type, c'est cette unité caractéristique dont il s'agit de dégager et de définir les éléments » : polytechnicien, féru de statistiques, Alfred de Foville (1842-1913) n'en considérait pas moins la chose comme certaine et ne diligenta d'enquêtes que pour en obtenir une confirmation qui, d'ailleurs, fut bien fragilement étayée (1894:11). Vingt ans plus tard, Paul Léon (1874-1962), directeur des Beaux-Arts, ne crut pas même nécessaire d'en opérer la vérification ; la chose, pour lui, ressortissait à l'évidence : « Il suffit d'avoir quelque peu voyagé en France pour reconnaître aussi sûrement un pays à ses maisons qu'à ses arbres ou ses cultures. Née sans architectes, l'architecture paysanne s'est librement développée dans nos provinces comme un produit naturel du sol, reflétant dans son infinie variété, celle même des pays de France » (Léon, 1918 : 10).

En fait, il est aisé de montrer que, contrairement à l'idée reçue, les régionalismes politique et artistique, habilement associés dans la sauvegarde et la promotion des paysages, furent d'emblée chargés de véhiculer l'image d'une France admirable, prédestinée, merveilleux assemblage de différences qui en eussent été les ingrédients. Nécessaires à son accomplissement, ils étaient inintéressants lorsqu'on les considérait indépendamment d'elle, désagréables en cas de présence insistante et parfois même redoutables dans leur plénitude. Il convenait donc de les encourager, mais en leur assignant une place précise et sans oublier de les contenir. Ces régionalismes étaient apparus dans le sillage de la décentralisation que Charles Maurras (1868-1952) voyait comme « un ensemble de réformes destinées à reconstituer la patrie, à lui refaire une tête libre et un corps vigoureux » (Maurras, 1898 : 8). Nulle intention, chez lui, de contester et moins encore de démembrer le pays, mais au contraire la volonté de l'amener à « un regain de vie organique » (Maurras, 1898). Acquis à ce principe, les premiers champions du régionalisme se gardèrent bien de condamner la centralisation qui avait offert à la France « son unité nationale » (Charles-Brun, 1911 : 10) ; ils n'en contestèrent que le caractère excessif. Aux yeux de Jean Charles-Brun (1870-1946), qui fut l'âme de la

Fédération régionaliste française, l'encouragement à certains éléments de la particularité régionale – pourtant fondamentaux –, pouvait constituer un péril considérable. Il en allait ainsi des langues, dont il traita avec embarras dans son ouvrage de référence, *Le Régionalisme*.

La question linguistique vint en dernier ressort dans le copieux chapitre qu'il réserva au « régionalisme intellectuel ». Certes, il livra les arguments de ceux qui préconisaient l'enseignement des idiomes encore bien vivaces dans une France pourtant décidée à en hâter la disparition. En effet, si le ton avait changé, la classe politique n'aurait jamais modifié son jugement depuis les anathèmes de Barère, le 8 Pluviose de l'an II, crachant son mépris des « dialectes barbares », véhicules de l'erreur, de l'obscurantisme et de la superstition, qu'il associait au fédéralisme et à la haine de la République (de Certeau et autres, 1975). Admettant qu'on les utilisât secondairement quand on les avait reçus par transmission orale, Charles-Brun n'entendait nullement en favoriser l'enseignement, se rangeant implicitement dans le camp de ceux qui étaient « médiocrement sympathiques à cette revendication ». En revanche, le régionalisme artistique et littéraire recevait tous ses encouragements : l'architecte était ainsi exhorté à développer « une qualité propre d'imagination et un choix d'images empruntées au décor régional » et à pratiquer une « accommodation au climat, au sol, aux matériaux » (Charles-Brun, 1911 : 143).

Ici apparaît une caractéristique méconnue de la théorie régionaliste, qui préconisa sans relâche la préservation des ambiances et la constitution de décors évocateurs, mais tint généralement en suspicion les différences essentielles, linguistiques notamment, considérées comme menaçantes pour l'unité nationale. Certes, il y eut des exceptions, mais le plus souvent chez ceux, tel François Jean-Desthieux, que le fédéralisme séduisait (1918 : 197-204). Rare doctrinaire du régionalisme à incliner vers le socialisme, Mafféo-Charles Poinot (1872-1954) fit d'ailleurs implicitement l'aveu de cette stratégie où les apparences devaient faire écran au démantèlement du monde dont on les proclamait indéfectibles garantes. Il plaça son ouvrage majeur, *Esthétique régionaliste*, sous l'égide de « l'idée de patrie créée par la France et, peut-être, par la Révolution », dont il absolvait tous les excès, allant jusqu'à rendre grâce « aux gueux rouges de quatre-vingt-treize » (Poinot, 1911 : 262). Selon lui, cette idée impliquait « la communauté de culture et de mœurs », mais pour ne pas entraîner de « colères légitimes », elle devait ménager une place à « la diversité de tempéraments, de traditions et de souvenirs ». Et pour cela, Poinot en appelait au pittoresque qui ferait de la France « un magique

verger dont les fruits d'or émerveilleraient le passant [...] où l'on jugerait enfin la patrie régénérée sans avoir perdu la moindre parcelle de ses progrès intellectuels et moraux» (Poinsot, 1911 : 262). Nulle allusion ici aux multiples langues dont auraient dû bruire les frondaisons de ce jardin glorifiant si joliment les différences. Et pour cause : il en avait scellé le sort soixante-dix pages plus tôt : « Le provençal et l'eskuara aussi bien que le catalan français sont destinés à végéter, à s'étioler, à mourir. C'est un fait, à quoi bon la révolte ? [...] Il serait absurde de croire que la vérité régionaliste ne peut exister sans la conservation des patois. Sa nécessité, sa beauté sont ailleurs » (Poinsot, 1911 : 195-197).

## UN FAUX ÉVOLUTIONNISME

On notera que les ouvrages de Charles-Brun et de Poinsot parurent en 1911, année où les pulsions autonomistes, demeurées vives dans plusieurs anciennes provinces, quittèrent les sociétés savantes qui les avaient longtemps cantonnées pour adopter des expressions politiques moins feutrées. Ainsi venait de naître le premier Parti nationaliste breton, dont les fondateurs organisèrent un puissant chahut le 29 octobre, à Rennes, lors de l'inauguration d'une sculpture symbolisant l'union de la Bretagne à la France. Cette concomitance accroît le soupçon qu'une certaine esthétique régionaliste aurait bien été instrumentalisée pour faire contre-feu aux velléités autonomistes, voire séparatistes, qui s'exprimaient ici ou là. Il aurait pris place dans un type de dispositif que Claude Lévi-Strauss a nommé, bien plus tard, le « faux-évolutionnisme » et qualifié de « tentative pour supprimer la diversité des cultures tout en feignant de la reconnaître pleinement » (Lévi-Strauss, 1952 : 23). D'ailleurs, dans un surprenant moment de franchise, Charles-Brun en fit l'aveu : « Il est clair, si l'on nous a suivi jusqu'à ce moment, que le régionalisme est, en un sens, une formule centralisatrice » (1911 : 179).

Ce sentiment trouve une confirmation dans le rôle de perpétuation de la personnalité nationale qui fut assigné au régionalisme architectural pendant la Grande Guerre. Il fut en effet puissamment suggéré aux 1 419 compétiteurs qui prirent part au grand concours patriotique lancé en 1917 pour définir l'esprit des reconstructions à venir dans les régions dévastées (Vigato, 1994). Les lauréats, en adoptant systématiquement le parti régionaliste, donnèrent une onction morale à un genre qui, soutenu par les diverses instances du tourisme naissant, avait pu, jusque-là, être

associé à un simple hédonisme. Il bénéficia ensuite d'une formidable orchestration : expositions, numéros spéciaux de revues, album *in-folio* financés par l'administration des Beaux-Arts en firent une doctrine d'État que nombre d'architectes, démobilisés et retournés dans leurs régions d'exercice, eurent à cœur – ou crurent de leur intérêt – de propager. Cacique de la profession et lauréat du concours, Charles Letrosne (1868-1939) donna même au régionalisme sa bible en publiant les trois tomes de *Murs et toits pour les pays de chez nous* (Letrosne, 1923-1926).

L'Exposition internationale des arts décoratifs, organisée à Paris en 1925, proposa un « Village français » où le régionalisme put affermir sa notoriété bien que l'entreprise ait eu à pâtir de permanents remaniements consécutifs à des financements parcimonieux. À celui qui, dans l'euphorie de cette manifestation festive, aurait oublié le rôle qui lui était assigné, Anatole de Monzie (1876-1947), ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, raviva la mémoire. Inaugurant le pavillon de la Bretagne et remarquant qu'il avait été baptisé dans la vieille langue celtique – *Ty Breiz* –, cet érudit latiniste, après s'être félicité que l'édifice traduisît par son architecture les caractéristiques de sa région, asséna une sentence sans appel : « Pour l'unité linguistique de la France, la langue bretonne doit disparaître » (Le Couédic, 1995 : 368). Avec l'onction d'Étienne Clémentel (1864-1936), un ancien ministre inventeur en son temps des régions économiques, François Prevet revint d'ailleurs sur les édifices du Village français pour en apprécier la médication lénitive : « Le régionalisme esthétique est à la fois inoffensif et bienfaisant puisqu'il conserve des éléments de pittoresque qui attirent les touristes français et étrangers et qu'il leur montre comment l'amalgame de ces races et de ces civilisations, dont les coutumes locales sont le vestige, a formé le génie français et lui a donné les qualités propres de sa supériorité » (Prevet, 1929 : 211).

L'Exposition universelle de 1937 amplifia la démonstration. L'élaboration de son « Centre régional » fut également chaotique, chaque complication qu'il connut ayant rapport à notre propos. Diverses voix s'élevèrent d'emblée pour en réfuter jusqu'à l'idée, suggérant qu'il eût été plus judicieux d'encourager les visiteurs à compléter leur station parisienne par un périple qui, de province en province, leur aurait révélé la diversité et les réelles richesses du pays. Edmond Labbé (1868-1944), commissaire de la manifestation, réfuta toute initiative en ce sens : le chemin idoine n'éloignait certainement pas de Paris, mais y amenait. C'était là et nulle part ailleurs que serait présentée « la France des

paysages : ainsi, tout en servant la cause de la province l'exposition démontrerait aux yeux du monde le vrai visage de la France, harmonieux ensemble [...], spectacle édifiant et réconfortant » (Labbé, 1936 : 115). Mais un tel agencement, pourtant subtilement imaginé pour exprimer la cohérence nationale, n'apparut pas comme une garantie suffisante à ceux qui ne pouvaient envisager la France autrement « qu'exprimée par un hexagone allégorisant le caractère clos et parfait d'un équilibre atteint à travers des siècles de vicissitudes » (Corboz, 1987 : 50). Il fallait donc atténuer la fragmentation, ce qui conduisit les organisateurs à proposer une division inédite du pays « en quinze groupes correspondant à de grandes sections géographiques » (Anonyme, 1935), bien loin donc des trente-trois provinces d'Ancien Régime. Le régionalisme architectural, quitte à révéler sa servilité, aurait eu pour mission d'exprimer les particularités factices de ces contrées sans substance (Vigato, 1987). La région, conçue comme un outil de liquidation des anciennes structures territoriales du pays, suscitait des controverses de longue date jusque dans les milieux académiques où Paul Vidal de La Blache (1843-1918) s'en était fait le champion, proposant même un projet de nouveau découpage de la France. En présentant sa suggestion – qui selon lui n'était que la confirmation d'une situation de fait –, le fameux géographe avait toutefois donné quitus à la division départementale, se félicitant qu'elle eût « mis un terme à des revendications particularistes, très sensibles encore dans les Cahiers de 1789 » (Vidal de La Blache, 1910 : 822). Cette entrée en matière le plaçait résolument dans la défiance des anciennes provinces dont le seul mérite, selon lui, était d'avoir contribué, en se désagrégeant et se mêlant, à cette « psychologie de la France » qui lui donnait sa si riche personnalité. Très bien reçu à la Fédération régionaliste française, le principe trouva une inattendue contestation chez Camille Vallaux (1870-1944). En effet, la thèse qu'il avait consacrée à la partie occidentale de la Bretagne, sous la direction de Vidal de La Blache, l'avait paradoxalement éloigné de son maître. Il s'en expliquait ainsi :

Je considère l'idiome breton comme un fait qu'il n'est pas possible de rayer d'un trait de plume. Une organisation régionale largement et sagement comprise, ne doit pas l'ignorer [...] Il n'y a aucun intérêt majeur à faire la chasse au breton : l'unité française est assez solide pour n'avoir pas à craindre cette survivance. Il y a tout intérêt, au contraire, à montrer aux Bretons que la France sait tenir compte de tout ce qui fait leur autonomie régionale, depuis le paysage jusqu'aux dialectes celtiques (Vallaux, 1912 : 13).

Il devait durement payer cette incartade : bien que normalien et docteur, brillant théoricien de la géographie de surcroît, il ne put obtenir un emploi de professeur des universités.

Trop évidente, la tactique visant à brouiller jusqu'au souvenir de l'ancienne France échoua. De proche en proche, au terme de négociations filandreuses où la menace d'un boycottage joua à plein, on en vint à retenir vingt-sept régions. Le choix des architectes et la conception des pavillons demeurèrent cependant sous la tutelle du Comité d'organisation. Toujours frondeuse, la Bretagne fut cependant réticente aux ukases et s'employa à les déjouer. On ne s'étonnera pas qu'à cette époque où un mouvement autonomiste s'y radicalisait, le veto le plus sèchement exprimé et qui ne put être levé portât sur le projet d'installation d'une salle de classe dévolue à l'enseignement du breton. Mais il avait fallu, aussi, batailler durement pour que le pavillon abritât la reconstitution d'un récent appartement urbain aménagé et meublé par des créateurs prétendant faire œuvre bretonne. Le régionalisme se devait en effet de chanter un monde révolu.

## BOUQUET DE FRANCE

Ces diverses manœuvres, d'ampleur disparate, subtilement conduites parfois, piteusement manigancées en d'autres circonstances, ont en commun d'accréditer l'hypothèse qui fait du régionalisme le cheval de Troie du centralisme. Sa composante architecturale fut incontestablement soutenue à dessein par certitude qu'elle donnerait inoffensivement satisfaction dans l'esthétisation d'une France qu'il fallait paysager de manière à ce que sa rigueur de principe s'agrémentât de charmants détails où chacun se reconnaîtrait. Par inoffensif, il faut entendre ce qui n'était pas de nature à entretenir ou réveiller des pulsions autonomistes dont la crainte était permanente et le resterait : *Urbanisme et tourisme*, un livre auquel Paul Léon avait apporté une caution officielle, le rappela sans détour en 1920. Ses auteurs appelaient « à renforcer ce qui [demeurait] chez nous de particularisme pittoresque » et, pour cela, suggéraient de confier à un *Comité de l'art régional* doublé d'un *Comité d'architecture* le soin de mobiliser « toute la puissance de l'art ». Cependant, afin qu'on ne se méprît pas sur la finalité de l'entreprise, ils rappelaient « aux obligations centralisatrices » et reprenaient à leur compte la mise en garde prononcée en 1904 par Robert de Souza

(1865-1946) contre « toute reconstitution des anciennes provinces ou toute simple agglomération de départements » (Auscher et Rozet, 1920 : 868-887).

Il fallait donc découpler la maison dûment pittoresque de la société frondeuse qui l'avait façonnée. Écrivain et journaliste en vue, Léandre Vaillat (1876-1952) s'y employa durant trois décennies, de sa propre initiative ou à la demande de l'État. Pèlerin du régionalisme naissant, il avait visité la Savoie en 1912 et la Bretagne l'année suivante. De ce dernier périple, il avait tiré un credo dont il ne se départirait plus :

S'il n'est pas nécessaire, quand on construit une maison en Bretagne, d'imiter jusqu'aux moindres errements, d'étaler du fumier devant la porte, de coucher dans la même pièce, de vivre sur le sol battu, de ne pas se servir de fourchettes, de manger uniquement de la bouillie, de laisser envahir la cuisine par les poules, d'avoir des lits superposés, il est possible de s'inspirer des anciennes maisons rurales qui, d'instinct, se soumettent à des nécessités physiques qui n'ont pas changé depuis l'époque de Gwenc'hlan et saint Yves (Vaillat, 1913 : 284).

Fille d'un déterminisme géographique, chez Vaillat, la maison valait mieux que son occupant, discrédité par ses manières bien éloignées de l'hygiène et du savoir-vivre qui, dans la République, perpétuaient l'étiquette de cour. Il n'était pas même besoin d'évoquer l'idiome de ce rustre : il ne pouvait qu'être à son image ; d'ailleurs, la circulaire signée le 29 septembre 1902 par le président du Conseil, Émile Combes (1835-1921), était censée conduire à son éradication.

L'ardeur de Vaillat dans la défense de la cause régionaliste ne s'était pas démentie durant la Grande Guerre (Vaillat, 1917), ce qui l'avait logiquement fait choisir comme commissaire de l'exposition dévolue à la reconstruction des régions dévastées. Letrosne lui avait ensuite demandé d'écrire le texte de *Murs et toits pour les pays de chez nous*. Enfin, il avait été nommé délégué aux régions lors de la difficile gestation du « Centre régional » de l'Exposition de 1937, profitant de la circonstance pour publier deux volumes au titre évocateur : *Bouquet de France*. Cette brassée, Vaillat l'imaginait aux couleurs de la France, celles du bleuet, de la marguerite et du coquelicot, fleurs issues spontanément de son sol, si belles dans leur assemblage bleu, blanc et rouge qu'elles en démontraient la prédestination. Les maisons ancestrales de chaque contrée, et mieux encore celles, régionalistes, qui leur succédaient, apportaient un

semblable témoignage : leur variété ne révélait ses richesses qu'en formant le cortège où la différence de chacune rehaussait les mérites de toutes, à l'instar des fabriques qui, dans leur succession soigneusement organisée, donnaient au jardin son unité et sa signification (Dumas, 2001).

Mais si une stratégie d'esthétisation lénifiante du pays mettant fortement à contribution l'architecture régionaliste fut bien mise en œuvre, peut-on imaginer qu'elle fit parfaitement illusion et, par conséquent, n'eut guère de détracteurs ? Certes non, mais la critique des édifices se fit généralement sans considération pour le système dont nous avons démonté les rouages. En fait, à notre connaissance, seuls quelques leaders du mouvement autonomiste breton constitué après la Grande Guerre mirent en évidence de façon argumentée l'ensemble du mécanisme qui jouait le paysage contre les dialectes, les apparences contre les différences soupçonnées d'entretenir le sentiment identitaire et de conforter les principes fédératifs dont l'État entendait se débarrasser à bon compte. Deux d'entre eux, Olivier Mordrelle (1901-1985) et Maurice Marchal (1900-1963) étaient architectes et portaient donc un regard spécial sur l'esthétisation du pays que soutenait le régionalisme (Le Couédic, 1994). Ils dénoncèrent avec constance ce piège qu'ils voyaient se refermer avec horreur, car progressivement les élites bretonnes y succombaient. Le manifeste que Mordrelle rédigea pour le mouvement *Noir et Blanc* expliquait : « Une sanglante ironie a baptisé art breton une production étrangère à la Bretagne, puisqu'elle s'inspire de quelque chose que le Breton authentique ne voit pas : son propre pittoresque et son exotisme par rapport aux Français » (Anonyme, 1934 : 105). Que « chacun [voulût] sa villa bretonne et sa salle à manger bretonne » l'inquiétait ; ceux qui formulaient un tel désir, selon lui, ne pouvaient être que « des Bretons défunts qui se donnaient avec des déguisements de papier, l'impression d'être encore bretons » (Ar Bardan, 1934 : 60). Marchal vitupérait en outre le cynisme de ceux qui avaient fait du régionalisme une arme au service du centralisme, songeant peut-être à la villa qu'Eugène Schueller (1881-1957), le financier de l'extrême droite nationaliste française, se faisait alors construire près de Paimpol dans le plus pur *style breton*.

## UN SENTIMENT D'ORGUEIL NATIONAL

Cette dénonciation eut toutefois un faible écho en Bretagne et ne franchit guère ses limites. Favorisé par la crise économique et les menaces de guerre, le régionalisme trouva durant les années 1930 les soutiens qui lui avaient d'abord manqué. Quant au régime de Vichy, il distilla durant l'Occupation une propagande ruraliste qui le conforta encore (Faure, 1989). On se gardera toutefois d'assimiler l'annonce d'une résurrection des provinces faite par le maréchal Pétain à un renoncement au centralisme. Charles-Brun se chargea d'ailleurs de lever l'ambiguïté en arrachant définitivement le masque. Nommé au Comité national, vaste regroupement de compétences selon les critères du nouveau régime, il louangea plus que jamais la centralisation : « Elle a été utile à la France, nécessaire peut-être, affirma-t-il. Elle a fait l'unité nationale, souvent à vrai dire avec quelque brutalité; elle nous a donné une appréciable avance sur une Europe en grande partie anarchique; elle a été un instrument de progrès » (Charles-Brun, 1941 : 132). Dès lors, comment expliquer la glorification des provinces, l'encouragement aux traditions, le soutien aux fêtes folkloriques et, plus largement, une politique culturelle que le gouvernement de Vichy sembla concevoir au bénéfice d'une France ramenée à un assemblage de composantes? Christian Faure suggère, avec arguments, qu'il s'agissait d'une stratégie faite de simulacres destinés à occulter la défaite et l'humiliant fractionnement du pays en deux zones : « En remplaçant la patrie perdue par un retour aux anciennes patries, ou « petites patries », un transfert s'opérait qui permettait aux Français de se réapproprier leur terre et de reporter sur elle les frustrations générées par l'occupation étrangère. La région devenait le territoire clos où le patriotisme s'exprimait dans un chauvinisme exacerbé » (Faure, 1989 : 103).

Mais il s'agissait à nouveau d'une ruse : « En fait, l'État français poursuivait deux politiques, l'une virtuelle – un discours permanent sur la rénovation des provinces –, l'autre [bien réelle] renforçant le pouvoir central par l'instauration des préfets régionaux » (Faure, 1989 : 103). Pour Faure, nul doute : « ces deux politiques, plus que contradictoires, étaient complémentaires ». Ce qui transparut de façon éclatante dans la préparation des reconstructions : en 1942 furent lancés, par région, des concours d'études provinciales censés dégager l'esprit dans lequel on relèverait les villes et les villages sinistrés. Comme en 1917, les produits en furent systématiquement régionalistes ou historicistes, mais, le

moment venu, le Commissariat à la reconstruction immobilière se garda bien d'y recourir (Le Couédic, 1995 : 785-789). Ce qui fut dissimulé par les projets – qui seraient réalisés – pour la reconstruction de quelques villes du Val-de-Loire, premières bombardées.

On ne saurait minimiser la politique d'épuration conduite durant l'après-guerre, mais il n'est pas douteux que la Libération fut aussi arrangée et célébrée de manière à endiguer les ressentiments et à masquer bien des déchirements que l'Occupation avait engendrés (Lottman, 1986). Dans ce contexte, le général de Gaulle (1890-1970) entendit incarner la Nation réunie et l'État retrouvé. Formellement, rien ne pouvait être reçu en héritage de Vichy. En conséquence, les régions furent abolies. Émile Baas fut alors bien seul dans le milieu issu de la Résistance à soutenir l'idée d'une « tension des contraires » qui eût placé dans un vis-à-vis productif l'unité de la Nation et « les diversités inférieures » (Baas, 1945 : 59-60). Ce professeur de philosophie, décidément en marge du courant qui gonflait, se défiait en outre du « régionalisme sentimental et pittoresque » pourtant plaisant au plus grand nombre. Célébrer une réconciliation nécessitait en effet de la rendre perceptible, ce qui conduisit à imaginer une vaste entreprise paysagère où le jardin fut à nouveau pris pour métaphore et pour modèle. André Véra (1881-1971) fut assurément le plus explicite en la matière :

L'art des jardins, écrit-il, doit s'occuper du territoire entier, de toute la France comme d'un domaine, et en faire un jardin ; il s'imposera le but de faire aimer la France aux Français [...] Il tâchera de faire briller au soleil la gloire de la France. Il préparera à travers le pays des étapes d'admiration pour produire un sentiment d'orgueil national qui sera un principe d'union et de concorde dans la population. Il faut que les voyages soient des pèlerinages de vénération aux beautés nationales. Bois, champs, bords de mer et de rivières sont lieux culturels où les gens puiseront une ferveur et un zèle ardent pour la patrie française (Véra, 1950 : 198-199).

Un tel propos relevait assurément de l'incantation : cette France paisible, édifiante et immuable que ses enfants devaient reconnaître et aimer s'ancrait dans une histoire imaginaire et n'entraînait guère en relation avec les dures réalités de l'heure. La pénurie de logements, le rationnement, l'érosion de l'Empire, l'instabilité constitutionnelle et la montée des antagonismes idéologiques : tout cela était mis sous le boisseau au profit d'une image d'Épinal. Il fallut attendre 1958 et le retour de Charles de Gaulle aux affaires pour que la question nationale relevât à nouveau d'une stratégie.

## UNE CERTAINE IDÉE DE LA FRANCE

Ses *Mémoires de guerre*, publiés quatre ans plus tôt, s'ouvraient par trois phrases demeurées fameuses : « Toute ma vie, je me suis fait une certaine idée de la France. Le sentiment me l'inspire aussi bien que la raison. Ce qu'il y a en moi d'affectif imagine naturellement la France, telle la princesse des contes ou la madone aux fresques des murs, comme vouée à une destinée éminente et exceptionnelle ». Moins connu est le second volet de l'apologie, qui pointait une fragilité nécessitant l'action : « Mon esprit me convainc que la France n'est réellement elle-même qu'au premier rang ; que seules de vastes entreprises sont susceptibles de compenser les ferments de dispersion que son peuple porte en lui-même » (de Gaulle, 1954 : 7).

Cette conviction, autant que les exigences du relèvement d'un pays accablé par cinq années d'occupation, avait certainement influé sur sa décision, en 1945, de confier à Jean Monnet (1888-1979) l'élaboration d'un plan investissant l'État d'un rôle qu'aucun autre pays réputé libéral ne lui concédait. Mais, pour reprendre la judicieuse formule de Jean-Pierre Rioux (1980), il s'agissait alors d'un rêve de grandeur sans moyens. La situation était tout autre au seuil des années 1960 où, en dépit du crépuscule colonial, la prospérité des Trente glorieuses prenait son essor. Tombé en léthargie, le plan retrouva donc logiquement vigueur, rebaptisé « la grande affaire » et proclamé « ardente obligation » dans un discours présidentiel du 6 juin 1961 consacré au développement de la France, « immense entreprise qui nous offre la puissance, la fraternité, la grandeur ». Sa mise en œuvre imposait évidemment d'en revenir au pays physique et non plus incarné dans une princesse ou une madone, ce qui n'était pas sans faire problème. Formé à la lecture de Maurras et flatté par l'accueil qui lui avait été réservé en tout lieu durant sa campagne de reconquête du pouvoir, de Gaulle avait envisagé de restaurer les provinces et d'en inscrire l'existence dans la Constitution. Nationaliste sourcilieux, persuadé que le seul mot de région, s'il n'était pas accompagné de l'épithète administrative ou économique, constituait « un risque grave pour l'État », Michel Debré (1912-1986) l'en avait dissuadé, arguant du danger de s'aliéner les Républicains (Debré, 1984).

Dès lors, tout semblait annoncer une réactivation de la doctrine centralisatrice héritée de l'absolutisme : la modernisation du pays posée comme levier d'une politique de grandeur, l'organisation volontariste de la région parisienne conçue comme nécessaire vitrine de la France,

les postures hautaines qu'affectionnait de Gaulle. Nulle esthétisation du pays n'était toutefois explicitement appelée en soutien de l'entreprise. Ou, plutôt, les agents de cette modernisation, par leur formidable présence, « parlaient » suffisamment, pensait-on, pour exprimer la magnificence du redressement national : désormais, le président inaugurerait des usines et les citoyens, le dimanche, visiteraient des aéroports. Rétrospectivement chagriné, Debré regretta cependant d'avoir manqué de temps pour se consacrer « à l'équilibre et à la beauté de la France » (Yvert, 2002).

Comprenant l'incomplétude de cette transformation technique et matérialiste du pays, qu'il approuvait par ailleurs, regrettant surtout son illisibilité symbolique, André Malraux (1901-1976) s'en émut et se désola plus encore du fait qu'on délaissât imprudemment le plus puissant symbole de la prétention de l'État à incarner la Nation : Versailles. Le château était en effet en piteuse condition, ce qui conduisit ce premier ministre des Affaires culturelles de la République à élaborer une loi concernant la restauration des monuments historiques. Il la défendit en ces termes, devant l'Assemblée nationale, le 14 décembre 1961 : « Versailles ! Lorsque, après la Libération, nous voyions les roseaux de la mort affleurer aux berges du grand canal, nous savions bien que cette mort n'eût pas été seulement celle de l'œuvre d'un roi [...] Châteaux, cathédrales sont les jalons successifs et fraternels de l'immense rêve éveillé que poursuit la France depuis près de mille ans [...] Comme Chartres, comme Reims, Versailles est la France » (Hervier, 2008 : 234-235).

Quand la loi fut promulguée, Georges Pompidou (1911-1974) avait succédé à Michel Debré à la tête du gouvernement. Avec lui, la crainte obsessionnelle d'une désagrégation de la France s'était estompée. Le nouveau premier ministre, beaucoup plus libéral que son prédécesseur, pensait que la modernité et son corollaire, la prospérité, porteraient le coup de grâce aux revendications particularistes. La planification prit dès lors une nouvelle allure : délaissant l'homothétie pour une géométrie aux multiples polarités, elle s'appuya sur une décentralisation dont la charge revint à un organisme *ad hoc* : la Délégation à l'aménagement du territoire et à l'action régionale (DATAR).

## L'ÉTAT SYSTÉMICIEN

Parmi ses initiateurs figuraient quelques planistes de la première heure, dont Philippe Lamour (1903-1992), ami de Le Corbusier (Pitte, 2002). Sans aller jusqu'au radicalisme du chantre de l'époque machiniste, qui dans *Les trois établissements humains* avait préconisé un maillage triangulaire systématique, la DATAR entendit mettre en valeur tout le pays en s'appuyant sur des territoires revitalisés par ses soins et structurés autour de villes conçues comme autant de métropoles d'équilibre. Il ne fait pas de doute que cette stratégie, conduite par une technocratie férue de modélisation, comportait le germe d'une indifférenciation du territoire et annonçait un paysage généralisé jusqu'à sa dissolution, ce dont témoignaient les remembrements agricoles défonçant le bocage, l'urbanisme universel des grands ensembles et leur architecture inspirée du style international. Malraux n'échapperait pas à l'esprit combinatoire, avouant même son « désir de répartir les monuments aussi harmonieusement [comprendre : régulièrement] que possible sur le territoire national » (Hervier, 2008 : 260). Il est tentant, par ailleurs, d'assimiler à une systémique le vaste chantier qu'il ouvrit d'un inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France. On notera enfin que la création des secteurs sauvegardés – comme des parcs naturels, leurs contemporains – engendra autant d'enclaves pointillistes dans un monde redessiné sans grand souci des antériorités.

La formule inquiéta évidemment les jacobins, traditionnellement méfiants devant l'affaiblissement du centralisme, mais aussi certains milieux économiques persuadés d'un imminent renouveau du régionalisme, dommageable au libéralisme, dont le Centre d'étude et de liaison des intérêts bretons (CELIB) donnait déjà l'exemple (Martray, 1983). Philippe Bauchard (1924-1998) pronostiqua même une « résistance des minorités » d'autant plus redoutable que les partis politiques, laminés par le gaullisme, ne seraient pas en mesure de la canaliser et que la technocratie figurant l'État ferait un ennemi de choix (Bauchard, 1963 : 253). Le premier ministre avait pourtant pris les devants en précisant qu'il entendait préserver Paris, « cerveau et cœur de la France », et en disant sa certitude d'en « renforcer l'unité en réalisant une politique harmonieuse d'aménagement du territoire » (Pompidou, 1962 : 4).

La crainte d'un émiettement était en outre balayée par les champions de « la projection dans l'espace du progrès économique », dont l'expertise irradiait la DATAR et le Commissariat général au Plan.

Jean Labasse (1918-2002) repoussa ainsi sans ménagement « la conviction que l'aménagement s'analysait en un régionalisme destructeur de la cohésion nationale » (Labasse, 1966 : 374). Cet adepte de la géographie volontaire connaissait toutefois son histoire et savait donc que certaines précautions s'imposaient. En effet, une trop grande négligence des affects comportait le risque d'une frustration vite mutée en rébellion. En quête de marqueurs apaisants pour la politique régionalisée, il en vint à examiner le cas du paysage considéré comme une vivante synthèse de la nature et de la culture. Mais il écarta l'idée d'en tirer parti, y voyant la marque d'un monde dominé par l'agriculture, dont le rôle historique lui semblait épuisé (Labasse, 1966 : 400). Or un découplage entre l'être et le paraître était évidemment inacceptable aux yeux du fonctionnaliste qu'il était. Ce dogmatisme n'encombrerait pas ses successeurs.

En fait, depuis quelques années déjà, un retour du refoulé se manifestait de façon pressante et multiforme, alimenté par le sentiment d'avoir cher payé l'entrée en prospérité, et spécialement de s'être ingrattement désolidarisé de la lignée ancestrale d'où l'on venait. Ce regret et ces remords se teintèrent d'hostilité envers l'État, cette « figure du maître » évoquée par le professeur de psychiatrie Jean-Jacques Kress, qui aurait exigé et obtenu « qu'on se [débarrassât], avec la langue, de ce qui était infantile, archaïque, originaire ; que [disparût] le système des signifiants constitutifs de l'inconscient de ses sujets » (Kress, 1984 : 1671). Dès 1961, bien au fait de cette animosité latente, l'ancien président du Conseil, René Pleven (1901-1993), avait d'ailleurs prédit à la France des déchirements qui eurent leurs prémices sous la forme d'attentats symboliques que des mouvements autonomistes ne tardèrent pas à pratiquer en Bretagne, en Corse et au Pays basque notamment.

L'attitude du gouvernement et l'action des administrations reproduisirent alors fidèlement le schéma esquissé durant l'entre-deux-guerres. Les exigences présumées de l'unité nationale ramenèrent à une stratégie éprouvée. Plus que jamais, les langues minoritaires furent maintenues sous l'éteignoir, mais le régionalisme d'apparence retrouva les coryphées en de puissantes orchestrations. Qu'on en juge. Les directions départementales du ministère de l'Équipement adressèrent aux concepteurs de lotissement des règlements types qui stipulaient : « Les constructions seront de style spécifiquement régional » (Le Couédic, 2003 : 121). Des plaquettes furent diffusées pour justifier cet ukase et la procédure du permis de construire, alors totalement maîtrisée par les services de l'État, fut mise à contribution pour imposer la formule en toutes circonstances.

De telles pratiques attirèrent rétrospectivement l'attention de la Commission interministérielle sur l'habitat, constituée en 1980. Faussement dubitatif, son rapport final usa de la forme interrogative pour asséner une conviction dérangeante : « Les contrôles esthétiques n'auraient-ils pas pour objet caché de manifester une unité sociale, économique, culturelle disparue que les usages et les apparences diversifiées de l'espace ne pourraient que mettre ostensiblement en question ? ». Et d'oser cette interrogation iconoclaste : « Dans ces conditions, la neutralité de l'administration n'est-elle pas mythique ? » (Mayoux, 1980 : 287).

## UN ENVIRONNEMENT À LA FRANÇAISE

Cette entreprise d'embaumement des paysages et de régulation de l'architecture visait essentiellement à circonvenir les pulsions identitaires et leurs ferments autonomistes. Mais elle soutint en outre efficacement la politique du logement tournée vers l'accession à la propriété de la maison individuelle. En l'occurrence, capter le retour du refoulé et le canaliser vers un style néo-régional constituait une aubaine, dont se saisit le secteur marchand en quête d'un modèle à proposer qui bénéficiait de multiples soutiens. Le style néo-régional profita donc d'une alliance objective de l'administration, productrice de normes et vérificatrice de leur respect, et d'un secteur commercial, tous deux ayant intérêt, pour des raisons différentes mais complémentaires, à créer l'illusion d'une sincère prise en considération de particularités bafouées par ailleurs (Le Couédic, 2003). Qu'un piège aussi grossier ait pu fonctionner, que cette architectonique ait été l'objet d'une demande massive, renvoie au *sublimisme* que Jean-Claude Passeron et Claude Grignon assimilent à un baroud désespéré et analyse ainsi : « Loin qu'on y saisisse ce qu'une culture dominée peut produire de plus distinct, de plus distant par rapport aux effets de la domination, on y touche du doigt l'action directe de sa servitude. Du même coup, il ne serait pas difficile de montrer que cette liberté minimale et résiduelle est une des réponses symboliques des dominés dont s'accommodent le mieux les dominants » (Grignon et Passeron, 1989 : 90).

Élu à la présidence de la République en 1974, Valéry Giscard d'Estaing fit de ce déguisement du pays une politique de très grande ampleur, dont il précisa les contours en installant le Haut Comité de l'Environnement promis durant sa campagne électorale : « Dans une

société humaniste dont la France devrait constituer le modèle et peut-être l'exemple, l'État n'a pas et ne doit pas avoir la prétention de gérer le bonheur ou d'imposer des diktats à la vie quotidienne. Mais dans une France terre d'équilibre, il doit faire en sorte que le respect des paysages séculaires évite les bouleversements inutiles. Il doit faire en sorte que l'espace soit "ménagé" par l'aménagement» (Giscard d'Estaing, 1975).

Dans un tel contexte, l'encadrement de la production architecturale allait évidemment se maintenir, mais avec une méthode et un cérémonial renouvelés. La parole présidentielle indiquerait la voie que divers organismes, débarrassés des habits de l'administration et traquant l'ukase pour le conseil, aideraient ensuite à emprunter.

À l'occasion, l'environnement se voyait reconnaître comme un enjeu politique majeur. En fait, un retour du refoulé succédant à l'autre, ou plutôt le complétant, depuis quelques années déjà, il donnait au souci identitaire une nouvelle coloration. On avait pu en prendre la mesure dès 1972, lors du procès devant la cour de sûreté de l'État intenté à des militants du Front de libération de la Bretagne. Jean-Yves Le Souëf, qui serait plus tard responsable scientifique du Conservatoire botanique de Brest, y était poursuivi pour avoir détruit par explosif des engins mis en action pour un remembrement qu'il jugeait désastreux et attentatoire à la Bretagne. Parmi les témoins cités par la défense, Jean-Claude Demaure, futur adjoint à l'Environnement du maire de Nantes (Jean-Marc Ayrault, aujourd'hui premier ministre), déclara : « Je crois qu'en matière de protection de la nature, la plupart des accusés qui sont ici ont fait œuvre de protéger l'ordre public, puisqu'ils ont fait sauter des bulldozers qui étaient en train de saccager la nature » (Comités, 1973 : 201). Anne-Marie Thiesse, attachée à l'élucidation des identités nationales, propose l'explication suivante : « La nature entre dans le patrimoine identitaire sur le mode de la tradition fragile et menacée de disparition imminente. La nature est éternelle, mais elle va succomber sous le viol des vandales ». Et d'ajouter : « au demeurant, est tenu pour espace naturel tout ce qui semble menacé par la modernité » (Thiesse, 1999 : 248-250).

Cette montée débordante du sentiment que la prospérité, en plus d'un reniement de l'ascendance, s'était gagnée au prix d'un saccage peut-être irrémédiable engendra le désir de réparer, mais aussi de retrouver une relation harmonieuse avec cette nature dont on avait insoucieusement toléré la mutilation. Et à nouveau, la puissance publique rechercha l'apaisement : une loi sur la protection de la Nature fut

promulguée et celle vouée à l'Architecture fut hâtivement augmentée de considérations environnementales et paysagères. Elles seraient dès lors systématiquement associées dans un registre qui deviendrait un intitulé ministériel : le cadre de vie. Les experts attelés à la préparation du VII<sup>e</sup> plan en avaient pris la mesure : « L'élévation rapide du niveau de vie a masqué l'insatisfaction latente quant au cadre de vie. Si le ralentissement de l'expansion rendait illusoire ou plus difficiles ces compensations matérielles, alors la revendication d'un meilleur cadre de vie ressurgirait dans toute sa force, jusqu'à devenir fondamentale » (Anonyme, 1975 : 15).

Ainsi alerté, le président s'employa à inscrire dans le paysage le changement de cap annoncé lors de son élection. Déjà bien affaiblies, les opérations d'urbanisme vigoureuses et spectaculaires seraient abandonnées. En contrepartie naîtrait « un environnement à la française », expression apparue dans un discours présidentiel le 1<sup>er</sup> juillet 1976. Sa définition tenait en peu de mots : « Un environnement quotidien conforme aux traditions de la France, faites de mesure et d'harmonie, conforme aussi aux aspirations nouvelles des Français pour un cadre de vie plus équilibré » (Jarreau, 1977 : 23). Bref : « Un urbanisme naturel ». Les Conseils d'Architecture, d'Urbanisme et d'Environnement (CAUE), créés dans chaque département par une loi qui proclama en outre d'intérêt public le respect des paysages naturels et urbains, eurent pour mission implicite de préciser ce concept évocateur mais nébuleux, puis d'en favoriser la matérialisation. Le président tint cependant à cadrer personnellement certains aspects de cette politique, lors d'un symposium organisé à l'UNESCO par l'Académie d'architecture agissant sur pressante sollicitation. En introduction, Robert Auzelle (1913-1983) afficha son soutien « au combat pour un meilleur environnement fait d'un juste équilibre entre la tradition et l'innovation ». Il restait à en livrer les arcanes, ce que Valéry Giscard d'Estaing fit en démêlant « les fils conducteurs qui pourraient inspirer ». Le premier, énonça-t-il, reliait à « l'architecture de raison, faite d'harmonie des volumes, de simplicité, d'une certaine rigueur ». Le second conduisait à « l'architecture naturelle, fortement liée à l'environnement et aux diversités géographiques locales ». Et de préciser : « Il existait des architectures régionales qui, assimilées et transposées, peuvent ouvrir de nouvelles voies à la création ». Au terme de cette allocution, le service de presse de l'Élysée distribua un recueil de textes et discours présidentiels rédigés entre mai 1974 et février 1977, intitulé *Pour un environnement à la française*.

## UN MONUMENT VÉGÉTAL À L'ÉCHELLE DE LA FRANCE

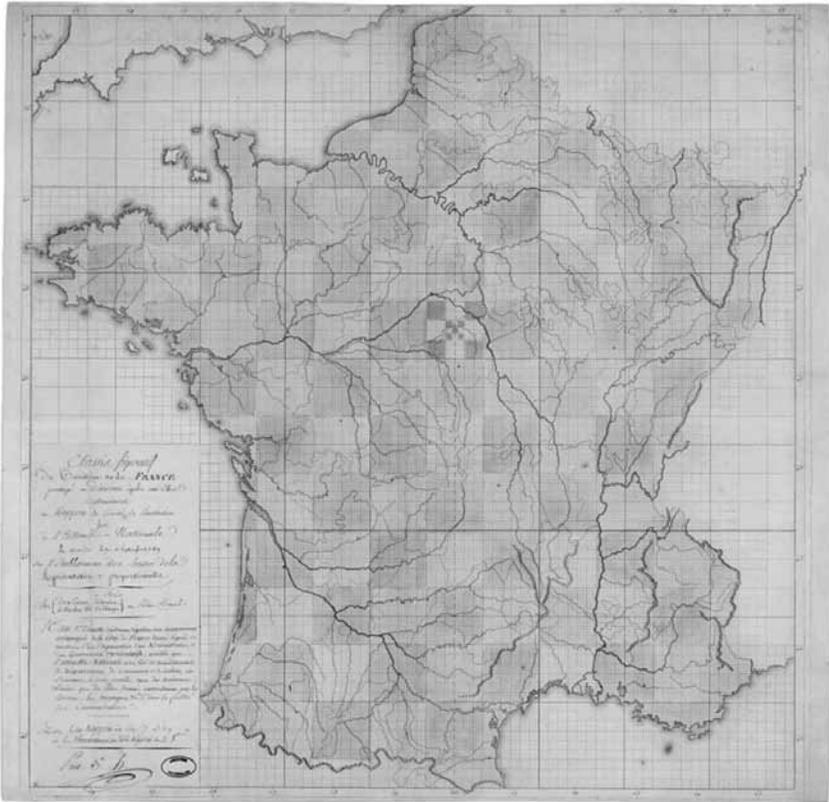
L'arrivée de la gauche aux affaires, en 1981, s'accompagna du permanent affichage d'une volonté de rupture avec la politique antérieure. Une ambitieuse réforme accorda des pouvoirs largement accrus aux différentes collectivités territoriales et locales, notamment dans la production des documents d'urbanisme. Les régions seraient en outre consultées lors de l'élaboration du plan. Quant à Roger Quilliot, ministre de l'Équipement et du Logement, il annonça la fin prochaine de l'encadrement esthétique de la production architecturale (Quilliot, 1981 : 39). Une dialectique entre les grandes orientations définies par l'État et les volontés exprimées par les diverses collectivités devait donc s'instaurer. Ce qui inquiéta à nouveau les sourcilleux défenseurs d'une république centralisée, mais aussi les protecteurs des sites et de l'environnement que la démocratie locale ne rassurait guère. Force est de constater, bilan dressé, que l'émiettement et l'inconséquence dramatiquement pronostiqués par les plus pessimistes ne sont pas advenus (Ohnet, 1996). Mais le paysage conçu comme l'outil d'une stratégie d'ampleur nationale semblait bien remisé. Il reviendrait pourtant dans l'actualité en 1992 par l'entremise de plans éponymes. Leur élaboration relèverait d'une démarche partenariale entre les collectivités locales et l'État qui, à l'évidence, en dépit de la décentralisation, se ressaisissait délibérément de ce thème dont il confirmait ainsi l'importance nationale. On put d'ailleurs le vérifier dans les modalités d'application de la loi sur la protection et la mise en valeur des paysages votée le 8 janvier 1993.

Certes, chargées désormais d'élaborer leurs plans d'occupation des sols (POS), les communes veilleraient d'elles-mêmes « à la préservation de la qualité du paysage ». Mais cette liberté apparente serait étroitement encadrée. Un décret publié le 11 avril 1994 annonça en effet que des directives paysagères élaborées par l'État ou sous sa surveillance fixeraient « les orientations et les principes fondamentaux de protection des structures des paysages ». Encore n'était-ce là que des mesures parcelaires nécessitant l'usage du pluriel, prises de surcroît dans l'ambiguïté d'une étymologie dévoyée faisant une place sans cesse accrue à l'environnement des écologues. D'où peut-être la rédaction solennelle de la loi du 2 février 1995, que nous avons citée en introduction : son emphase devrait alors se lire comme l'annonce d'un retour à l'ordre. Si tel était bien le cas, elle trouva sa matérialisation trois ans plus tard lorsque la

Mission pour la célébration de l'an 2000 retint comme projet majeur la suggestion de l'architecte Paul Chemetov, qui préconisait la constitution d'un formidable paysage linéaire de 1200 kilomètres, fait de 10 000 arbres alignés de manière à biffer le pays dans sa plus grande longueur.

Cette entreprise fut baptisée la « Méridienne verte » car elle reprenait le tracé abstrait du méridien de Paris, qui avait servi à Jean-Baptiste Delambre et Pierre Méchain, au XVIII<sup>e</sup> siècle, pour établir le mètre étalon et le calcul de l'heure légale. Paul Chemetov y voyait un gage d'universalité, mais Pierre Clavreuil, secrétaire général de la Mission, portait un autre regard sur cet alignement. Il fit en effet malicieusement remarquer qu'il avait Paris pour pivot et qu'il reliait successivement « le port de Dunkerque et la cathédrale d'Amiens, la basilique Saint-Denis, la pyramide du Louvre et l'aéroport d'Orly, une usine et un couvent, [empruntait] le tracé du TGV et [traversait] les remparts de Carcassonne » (Thibaud, 1998). Autrement dit, il associait des hauts lieux de l'histoire de France, royale et républicaine, religieuse et séculière, avec des équipements infrastructuraux et industriels parmi les plus spectaculaires, tous unis dans une rétrospective démontrant leur inéluctable et bénéfique complémentarité. Catherine Trautmann, alors ministre de la Culture, y ajouta une autre vertu. Venue planter vingt-cinq arbres à Saint-Martin-du-Tertre, où se dressait un obélisque témoignant des calculs de Méchain et Delambre, elle déclara : « Ce monument végétal à l'échelle de la France nous incite à porter un regard nouveau sur le paysage. Il constituera un symbole fort du lien entre les hommes du Nord et du Sud, qui trouvera son point d'orgue avec la fête du 14 juillet [...] Cette ligne historique entend célébrer la diversité du pays tout entier, de ses paysages contrastés, dans une œuvre commune » (Trautmann, 1998).

Cette Méridienne verte traverse huit régions, vingt départements et trois cent trente-sept communes ; elle est faite de chênes, de châtaigniers, de charmes, d'ifs et d'oliviers, essences choisies pour leur capacité à défier le temps. Elle a pour mission de transmettre aux générations futures un message consubstantiel à l'idée d'État-nation, dont le paysage, par sa puissance d'évocation, hâte l'avènement puis porte témoignage. Pour cela, il reprend de moderne façon des symboles maniés régulièrement depuis trois siècles dans une permanente intention. Il use spectaculairement de la perspective, ou ici de la ligne, qui, au propre comme au figuré, lui confère un sens. Versailles ou Paris en sont la focale, le phare d'où vient toute lumière. Aussi inconciliables qu'elles puissent d'abord paraître, les composantes de ce paysage s'avèrent harmonieuses



dans l'assemblage qu'il en fait et, tel un rébus, ultimement signifiantes dans leur concert. Enfin, elles seules sont affectées par le temps qui les désagrège; leur ensemble – la France – bénéficie alors d'une néguentropie fortifiante: organisée dans une impeccable géométrie, elle peut s'installer dans l'éternité. Ou se bercer de cette illusion.

## BIBLIOGRAPHIE

- ANONYME (1934) Manifeste de Noir et Blanc. *Stur*, n° 1-2, p. 105.  
 ANONYME (1935) Exposition de 1937. *Bulletin officiel de l'Association provinciale des architectes français*, n° 2, p. 79.

- Anonyme (1975) *Rapport de la commission « Aménagement et cadre de vie », préparation du VII<sup>e</sup> plan*. Paris, La Documentation française.
- AR BARDAN [pseudonyme d'Olivier Mordrelle] (1934) Bretons touristiques. *Stur*, n° 1-2, p. 56-60.
- AUSCHER, Léon et Georges ROZET (1920) *Urbanisme et tourisme*. Paris, Ernest Leroux.
- BARIDON, Michel (1998) *Les jardins : paysagistes, jardiniers, poètes*. Paris, Robert Laffont.
- BAUCHARD, Philippe (1963) *La mystique du Plan. Les menaces de la prospérité*. Paris, Arthaud.
- BAAS, Émile (1945) *Réflexions sur le régionalisme*. Lyon, Éditions Scouts de France, La Hutte.
- CHARLES-BRUN, Jean (1941) La France et ses provinces. Dans Collectif, *France 1941. La révolution nationale constructive : Un bilan et un programme*. Paris, Alsatia, p. 126-145.
- COMITÉS DE SOUTIEN AUX DÉTENUS POLITIQUES BRETONS (1973) *FLB 72/ Procès de la Bretagne*. Saint-Brieuc, Kelenn.
- CORBOZ, André (1987) « Non-city » revisited. *La ville inquiète*, volume 8, *Le temps de la réflexion*. Paris, Gallimard, p. 45-59.
- DEBRÉ, Michel (1984) *Trois républiques pour une France*. Paris, Albin Michel.
- DE CERTEAU, Michel, Dominique JULIA et Jacques REVEL (1975) *Une politique de la langue : la Révolution française et les patois : l'enquête de Grégoire*. Paris, Gallimard.
- DUMAS, Catherine (2001) Ermenonville : Un paysage philosophique. *Géographie et Culture*, n° 37, p. 59-80.
- ELIAS, Norbert (1974) *La société de cour*. Paris, Calmann-Lévy.
- ESCHOLIER, Raymond (1942) *Versailles*. Paris, Alpina.
- FAURE, Christian (1989) *Le projet culturel de Vichy : Folklore et révolution nationale, 1940-1944*. Lyon, CNRS, Presses Universitaires de Lyon, Centre régional de publication de Lyon.
- DE FOVILLE, Alfred (1894) *Enquête sur les conditions d'habitation en France : Les maisons-types*. Paris, Ernest Leroux.
- DE GAULLE, Charles (1954) *Mémoires de guerre. L'appel, 1940-1942*. Paris, Plon.

- GISCARD D'ESTAING, Valéry (1975) *Discours pour l'installation du Haut Comité de l'Environnement*. Paris, Service de presse du palais de l'Élysée.
- GRIGNON, Claude et Jean-Claude PASSERON (1989) *Le savant et le populaire: misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*. Paris, Gallimard, Seuil.
- GUIOMAR, Jean-Yves (1990) *La nation entre l'histoire et la raison*. Paris, La découverte.
- GUIOMAR, Jean-Yves (1987) *Le bretonisme. Les historiens bretons au dix-neuvième siècle*. Rennes, Société d'histoire et d'archéologie de Bretagne.
- GUTTINGER, Phillipe (2007) Approche du paysage en droit français. *Cahiers d'économie et sociologie rurales*, n° 84-85, p. 12-60.
- HERVIER, Dominique (dir.) (2008) *André Malraux et l'architecture*. Paris, Le Moniteur.
- JARREAU, Patrick (1977) La réforme du logement, *Le Monde*, n° du 19 juillet, p. 23.
- JEAN-DESTHIEUX, François et Charles LE GOFFIC (1918) *L'évolution régionaliste: Du félibrige au fédéralisme*. Paris, Bossard.
- KRESS, Jean-Jacques (1984) Changement de langue et traumatisme psychologique. *Psychologie médicale*, n° 4, p. 1369-1373.
- LE CORBUSIER (1945) *Les Trois établissements humains*. Paris, Denoël.
- LE COUÉDIC, Daniel (2006) The garden of illusions. *National Identities*, vol. 8, n° 3, p. 225-242.
- LE COUÉDIC, Daniel (2003) *La maison ou l'identité galvaudée*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- LE COUÉDIC, Daniel (1995) *Les architectes et l'idée bretonne, 1904-1945: D'un renouveau des arts à la renaissance d'une identité*. Rennes, Saint-Brieuc, Société d'histoire et d'architecture de Bretagne, Archives modernes d'architecture de Bretagne.
- LE COUÉDIC, Daniel (1994) Bouillé, Marchal, Mordrelle: Trois architectes en quête d'une modernité bretonne. *Kreiz*, n° 3, p. 81-104.
- LABASSE, Jean (1966) *L'organisation de l'espace: éléments de géographie volontaire*. Paris, Hermann.
- LABBÉ, Edmond (1936) *Le régionalisme et l'Exposition internationale de Paris, 1937*. Paris, Imprimerie nationale.

- LÉON, Paul (1918) *La renaissance des ruines, maisons, monuments*. Paris, H. Laurens.
- LETROSNE, Charles (1923, 1924, 1926) *Murs et toits pour les pays de chez nous*, 3 tomes. Paris, Dan. Niestlé.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1952) *Race et histoire*. Paris, UNESCO.
- LOTTMAN, Herbert (1986) *L'épuration*. Paris, Arthème Fayard.
- MARCHAL, Maurice (1925) La Bretagne au biniou. *Breiz Atao*, vol. 73, n° 1, p. 516.
- MARIAGE, Thierry (1990) *L'univers de Le Nostre*. Bruxelles, Mardaga.
- MARTINET, Marie-Madeleine (1980) *Art et nature en Grande-Bretagne au XVIII<sup>e</sup> siècle: de l'harmonie classique au pittoresque du premier romantisme*. Paris, Aubier-Montaigne.
- MARTRAY, Joseph (1983) *20 ans qui transformèrent la Bretagne*. Paris, France-Empire.
- MAURRAS, Charles (1898) *L'idée de la décentralisation*. Paris, Revue encyclopédique.
- MAYOUX, Jacques et Michel BURDEAU (1980) *Demain l'espace. L'habitat individuel péri-urbain*. Paris, Documentation française.
- MICHEL, Michel (2002a) Le Royaume et l'Empire: Considérations sur l'exception française. *Contrelittérature*, n° 10, p. 5-9.
- MICHEL, Michel (2002b) Postface. *Les communautés: Une question posée à la France*. Lausanne, L'âge d'homme.
- OHNET, Jean-Marc (1996) *Histoire de la décentralisation française*. Paris, Librairie générale française.
- PABAN, Adolphe (1900) *Catalogue du Musée départemental de Keriollet*. Concarneau, Le Tendre.
- PENNEC, Alain (1989) *De la Bretagne aux départements: Histoire d'un découpage*. Morlaix, Skol Vreizh.
- PICON, Antoine (1995) Cartographie et aménagement du territoire. Dans Catherine Bousquet-Bressolier (dir.) *L'œil du cartographe*. Paris, Comité des travaux historiques et scientifiques, p. 107-125.
- PITTE, Jean-Robert (2002) *Philippe Lamour, 1903-1992: Père de l'aménagement du territoire en France*. Paris, Fayard.
- PLEVEN, René (1961) *L'avenir de la Bretagne*. Paris, Calmann-Lévy.
- POINSOT, Mafféo Charles (1911) *Spectacles et recueils: Esthétique régionaliste*. Paris, Eugène Figuière et Cie.

- POMPIDOU, Georges (1962) Déclaration gouvernementale sur les problèmes régionaux. *La vie bretonne*, n° 63, p. 4.
- PREVET, François (1929) *Le régionalisme économique: Conception et réalisation*. Paris, Recueil Sirey.
- QUILLIOT, Roger (1981) Lettre aux DDE. *Le Moniteur*, n° 4068, p. 39.
- RIOUX, Jean-Pierre (1980) *La France de la quatrième République: Lardeur et la nécessité, 1944-1952*. Paris, Seuil.
- SOBOUL, Albert (1983) *La civilisation et la révolution française*, tome 3, *La France napoléonienne*. Paris, Arthaud.
- THIBAUD, Cécile (1998) Méridienne verte pour l'an 2000. *L'Express*, n° 15571.
- TRAUTMANN, Catherine (1998) *Allocution à Saint-Martin-du-Tertre: 25 novembre 1998*. Paris, Service de presse du ministère de la Culture.
- VAILLAT, Léandre (1917) *La Maison des Pays de France*. Paris, Flammarion.
- VAILLAT, Léandre (1913) L'art décoratif. La maison en Bretagne. *L'art et les artistes*, vol. 16, n° 96, p. 281-284.
- VALLAUX, Camille (1912) *La division régionale de la France appliquée à la Bretagne. La Dépêche de Brest*, Brest.
- VÉRA, André (1950) *L'homme et le jardin*. Paris, Plon.
- VIDAL DE LA BLACHE, Paul (1910) *Régions françaises*, tome 6, *Revue de Paris*, p. 821-849.
- VIGATO, Jean-Claude (1994) *L'architecture régionaliste: France 1890-1950*. Paris, Norma.
- VIGATO, Jean-Claude (1987) Le Centre Régional, le Centre Artisanal et le Centre Rural. Dans *Paris 1937: Cinquantenaire de l'Exposition internationale des Arts et Techniques dans la vie moderne*. Paris, Institut français d'architecture et Paris-Musées, p. 268-279.
- WHATELY, Thomas (2005) *L'art de former les jardins modernes*. Saint-Pierre de Salerne, Gérard Monfort.
- YVERT, Benoît (2002) *Premiers ministres et présidents du Conseil depuis 1815: Histoire et dictionnaire raisonné*. Paris, Perrin.



## PAYSAGES ROMANTIQUES : DE LA « LANGUE MUETTE QUI DIT TOUT » À LA « PAROLE QUI NE DIT RIEN »

**Olivier Lazzarotti**

Université de Picardie Jules Verne, Amiens

« Rien ne peut donner une idée du silence qui règne dans ces interminables prairies », peut-on lire dans les *Mémoires* d’Hector Berlioz, rédigés dans le courant des années 1840 (1969 : 266). Sur le chemin du retour vers Rome en ce jour déclinant d’octobre 1831, le compositeur s’approche alors de Subiaco, village des États du Pape près de Tivoli.

Et quel silence, en effet, puisque près de 180 ans après, on l’entend encore... Sans bruit, cette traversée pédestre le plonge en effet dans une « rêverie shakespearienne » si prenante qu’il put la mettre en musique et donner lieu, en 1834, à l’un des récits musicaux les plus poignants du genre, passant à travers ces pastorales montagnes de la fracassante griserie orgiaque au plus délicat de l’intime : Harold, habitant au prénom anglais – évocation à peine voilée d’un amour berliozien ou référence au très *British Grand Tour*? –, est en Italie<sup>1</sup>.

---

1. Son opus 16. L’œuvre, datée de 1834, est considérée comme sa seconde symphonie.

Pour autant, Berlioz n'est pas que l'un des musiciens plus inventifs, si ce n'est des plus pillés, du romantisme. Cela étant, il fait, clandestinement mais évidemment, œuvre de géographe. Il la fait non pas en glorifiant à sa manière quelque rêvasserie plus ou moins boursoflée du reste, mais en participant à installer dans le cœur des habitants, avant qu'il ne fût dans celui des Nations, un véritable et fondamental habiter poétique. Car c'est bien un rapport au Monde, dans son acception la plus globale, qui se met alors en place. Les passions renversent désormais la Raison, quand le sol, remplaçant les climats, devient le fondement des doctrines géographiques de ces temps révolutionnaires.

Ce n'est pas tout et ne nous y trompons pas. Décrivant ses sentiments, donc, l'enfant des montagnes dauphinoises, renonçant aux savoirs médicaux pour ses désirs musicaux, participe aussi à l'écriture de cette page du Monde autant qu'à sa formalisation, pour ne pas dire sa normalisation. Dans *Harold en Italie*, c'est en même temps, insidieusement si l'on peut dire, toute l'Italie ou, plus exactement, toute une Italie, qui est implicitement écrite, et tant pis, au passage, si celle-ci n'existe pas encore en tant que telle: paysage.

Paysage: la notion et la vision existent déjà. Mais leur transfiguration, au tournant de ces siècles, n'est pas seulement une conséquence de la «romantisation du monde» à laquelle aspire Novalis (2002), ce qu'elle est aussi. Elle n'en est pas le révélateur, bien qu'elle le soit encore. Elle est l'instrument ou, plus exactement, l'un des instruments de cette Seconde Renaissance de l'Occident à laquelle participe la révolution géographique dont le romantisme prend le visage. Puisque le Monde a un sens, que les paysages en soient les porte-parole!

Paysages? Soit, mais alors pas pour les explorer en tant que «choses» ou en tant que «représentation de ces choses», comme les décompose la juste première analyse d'Augustin Berque (1995: 11). Il faudrait reprendre, si ce n'est parodier, les innombrables travaux qui, de philosophes en historiens, de géographes en aménageurs, de biologistes en juristes, ici et là, etc., en ont déjà traité (Lazzarotti, 2002). Entre l'humaine expérience du Monde, sensibilisée à blanc par les romantiques, les mots qui vont avec et l'usage qui en est fait, ce projet regarde plutôt les mises en relation de la «chose» et de sa «représentation». Dépasant les stricts cadres chronologiques reconnus du romantisme artistique, il le fait alors par le double prisme des hommes dans le paysage et des paysages qui sont en eux. Bref, ce n'est pas de paysages qu'il sera

prioritairement question, mais de ce qui est dit, pensé, dessiné, mis en musique, etc., de ce qui est fait, aussi, et donc *avec*, à partir, *par*, *dans* et à travers les paysages.

Paysages, donc ! Et déjà, aussi, l'essentiel et l'ambivalent, spectaculairement installés par des romantiques qui ne font finalement que montrer ouvertement ce que toute expérience géographique comporte de fait. Par tous les sens du corps, nous traversons le Monde attestant par cela même de la pleine et entière profondeur de la condition géographique, l'humaine dimension géographique partagée des habitants du Monde. La grâce des romantiques est d'en faire un discours et d'en libérer le contenu : les paysages donnent au Monde sa parole. Et bien que disent-ils, que montrent-ils et que chantent-ils ? Et qu'en dire ? Mais alors, attention : qu'est-ce à dire ? Et si, le disant, le discours lui-même orientait, voire enfermerait du même coup l'expérience elle-même dans sa norme ?

Voilà bien un silence qui ne peut plus être tu...

## LES PAYSAGES, UNE « TRAVERSÉE DE SOI-MÊME »

Harold traverse donc le Monde, et nous en parle. Cela dit, et à bien l'entendre, il nous parle surtout de lui traversant l'Italie. *L'Italie en Harold*, serait-il plus judicieux de titrer. Et pourtant, cet être singulier n'est pas pour autant inaccessible. Ses sentiments, en effet, aussi personnels soient-ils, se rapportent déjà à cette expérience partageable de la « traversée de soi-même », à laquelle se réfère Novalis (2002 : 15), et l'insinue. Mieux – ou pire –, elle n'en est qu'un exemple...

### Un bonheur pour soi

« De toutes les habitations où j'ai demeuré (et j'en ai eu de charmantes), aucune ne m'a rendu si véritablement heureux et ne m'a laissé de tendres regrets que l'île Saint-Pierre au milieu du lac de Biemme. » Mettant ses souvenirs à vif et son orgueil entre parenthèses, Jean-Jacques Rousseau, qui a pratiquement 70 ans au moment de la rédaction de cette cinquième rêverie, fera de son expérience de bonheur le centre de son propos.

On la saisira d'abord comme celle d'un repli sur soi : « je m'étais enlacé de moi-même » (1964 : 97). Mais elle est aussi celle d'une échappée, plongeant alors « dans mille rêveries confuses mais délicieuses » (*ibid.*).

Tout est prêt pour ce troisième temps, celui de l'aboutissement dans sa pleine dimension, « qui ne laisse dans l'âme aucun vide qu'elle sente besoin de remplir » (1964 : 102).

Cela dit, la conception rousseauiste du bonheur n'est pas tant, ici du moins, l'intérêt du cas. Il tient plutôt dans la mise en relation entre l'état de son âme et sa présence dans l'île. Il n'y séjourna du reste, et encore poussé par l'épisode de la « lapidation » de Môtiers, que quelques jours, du 12 au 25 octobre 1765 exactement. Valorisant l'effet de lieu, Rousseau tend alors à nier celui des paysages : on peut se replier sur soi-même dans n'importe quel lieu clos, serait-ce au fond d'un cachot de la Bastille. C'est qu'ils tiennent autrement leur place, ce dont atteste le regard sur les rives de l'île Saint-Pierre, « plus sauvages et romantiques que celles du lac de Genève » (1964 : 97). L'involution s'opère donc plus aisément et « agréablement dans une île fertile et solitaire, naturellement circonscrite et séparée du monde » (1964 : 103). Et ces analyses, à l'occasion combinées à celles de la *Nouvelle Héloïse*, donnent des idées...

Dans son ouvrage intitulé *De la composition des paysages*, publié en 1777, et plus spécialement au cours de son XV<sup>e</sup> chapitre, le Marquis de Girardin (1992) reprend l'analyse de leurs effets sur ceux qui les regardent. Mais, retournant la problématique, il le fait avec le souci final d'en dégager des règles d'aménagement : elles seront celles de l'alliance du poétique et du solitaire, à l'origine des plus sûrs et des plus profonds effets humains, ceux que la nature – mais de quoi parle-t-on alors ? – est en mesure de produire. Telle est, très exactement, la situation dite *romantique* qui « doit être tranquille et solitaire afin que l'âme n'y éprouve aucune distraction et puisse s'y livrer toute entière à la douceur d'un sentiment profond » (1992 : 99). Le romantisme prend ainsi sa dimension pratique. Et, voulant briser le secret alchimique bien gardé, Girardin s'avance sur l'un de ces chemins qui, via la dimension géographique de chaque habitant, doit le guider de lui à lui-même.

Rousseau décrit un paysage « eutopique », pas exactement celui du bonheur, mais plutôt celui qui, par ses qualités esthétiques, y porte, que Girardin veut tracer. Tous deux créditent ainsi l'hypothèse de la relation, hallucinogène pour ainsi dire, entre paysages traversés et état d'âme. Mais encore, et poursuivant la Promenade où état et mouvement alternent si poétiquement, le bonheur semble aussi gagner celui des hommes qui, ressentant le lieu de leur être, s'y trouvent eux-mêmes au moins autant qu'ils s'y retrouvent. Car le cœur du discours de Rousseau

est Jean-Jacques lui-même. Jean-Jacques qui, s'initiant aux paysages, se regarde lui-même les ressentant. On ne peut alors qu'en faire le constat : de ceux de l'île Saint-Pierre à ceux des peupliers du parc de Girardin à Ermenonville où, pendant un temps, il reposa, cette quête résonne d'un sens bigrement géographique.

### Un accès au divin

Marseille, 20 mai 1832, Alphonse de Lamartine s'embarque pour l'Orient : « Ma mère avait reçu de sa mère au lit de mort une belle Bible de Royaumont dans laquelle elle m'apprenait à lire, quand j'étais petit enfant » (1856 : 9). Dès lors, il ne faudrait pas trop s'étonner que la lecture que fera Alphonse de ces paysages trouve sa raison au nœud, maternel et divin, de sa prime enfance : « O mon dieu, que la nature est une digne prière pour celui qui t'y cherche, qui t'y dévore sous toutes ses formes, et qui comprend quelques syllabes de sa langue muette, mais qui dit tout » (1856 : 32). Et le cas Lamartine n'est pas isolé. Une trentaine d'années auparavant, Chateaubriand, militant du Christianisme, le faisait déjà remarquer : « c'est à la vue des grandes scènes de la nature, que cet Être inconnu se manifeste au cœur de l'homme » (1978 : 590).

Les deux Français avaient encore été précédés, dans les années 1770, par le courant des peintres romantiques des pays de langue allemande. Parmi tous ces promeneurs, intéressons-nous aux aquarellistes qui parcouraient eux-mêmes les paysages, papiers et pinceaux sur le dos. Les mettant en images, ils y mettaient aussi beaucoup d'eux-mêmes, au point que leurs propos exploraient, tout autant que le beau, une dimension invisible et, pour ainsi dire, non représentable de leur expérience. Avec le gothique, Friedrich Gilly<sup>2</sup> parle de nation ; telle chouette sert la vision métaphorique de la mort ; et ce *wanderer* raconte, douce déploration, la nostalgie errante des êtres ; Adam Oeser<sup>3</sup> donne déjà à l'encre de cette montagne ses allures de solitude désolante et de refuge consolant quand Joseph Koch<sup>4</sup> coule en une cascade bouillonnante la bruyante promesse de toutes les libertés, etc. Bref, on assiste à un véritable renouvellement symbolique. Il donne, finalement, à la langue muette des paysages un nouveau sens, humain et non humain à la fois.

2. Friedrich Gilly, *L'église du château de Marienbourg*, 1794. Aquarelle.

3. Adam Oeser, *Voyageur au-dessus des nuages*, 1817, Encre.

4. Joseph Koch, *Les chutes de Schmadri*, vers 1794, Plume, encre.

Caspar David Friedrich se dégage aujourd'hui de ces autres artistes. Comme leur synthèse, il soutient une théorie du rapport au monde. La mer, la montagne, les falaises sont autant d'éléments « naturels » qui émerveillent ses paysages. Faits d'églises et de croix, ils sont aussi, et à première vue, historiques. Mais ce que chaque œuvre semble aussi montrer tient à cela même qui, étant invisible et inconnu, y est, et de manière aveuglante, révélé. À travers elle, fascinés par des couleurs que Friedrich sait rendre aussi glaçantes ici qu'éblouissantes là, les paysages explorent l'humain dans cette dimension inhumaine qui l'englobe et semble le dépasser, en ce moment ironique où il paraît justement l'atteindre. Là, le célébritissime *Wanderer*<sup>5</sup>, à peine hissé au-dessus d'une mer de nuages, semble tout autant écrasé par ce monde qu'il paraît le dominer. Ici, ces deux hommes<sup>6</sup>, minuscule dialogue au milieu de l'immensité d'un paysage rigoureusement gelé, affirment irrévocablement la force de cette vie si ténue. Partout, les échelles explosent quand, à partir de n'importe lequel de ses détails, l'œuvre révèle le Grand Tout. Et Friedrich le redit : « Le divin est partout, comme dans un grain de sable, tout comme je l'ai représenté dans un roseau » (Coll., 2006 : 28).

## De l'Histoire aux histoires

Jules Michelet est décédé depuis 12 ans lorsque, 16 ans après la défaite de 1870 donc, paraît *Notre France*. L'ouvrage est publié sous la houlette de son épouse qui rassembla ses notes, rédigea la préface et décida du titre. Le texte guide le lecteur à travers le pays. La description des paysages y tient une place particulièrement importante. Mais, à côté de ses aspects physiques, c'est par l'évocation du passé que l'historien leur donne tout leur sens, ou vise à le faire. Se livrant à une description des landes bretonnes des alentours de Quiberon, il installe le lecteur dans cette profondeur invisible, certes, mais sans laquelle, nous dit-on, rien ne vaudrait. C'est que, selon lui, « On ne sent bien l'histoire de Bretagne que sur le théâtre même des guerres bretonnes » (1886 : 44). Ce ne sont donc pas les alignements de Carnac qui l'émeuvent... Mais, montant au clocher de son église, il repère un objet funèbre qui le touche tant. De ce point du paysage, s'ouvre alors la pleine page de son histoire qui l'éclaire :

5. Caspar David Friedrich, *Wanderer au-dessus d'une mer de nuage*, vers 1818, Huile sur toile.

6. Caspar David Friedrich, *Paysage nordique, printemps*, vers 1825, Huile sur toile.

« une seule tombe avec cette brève inscription : *Hic ceciderunt*. Ce sont les prisonniers vendéens pris à Quiberon que les soldats ne purent sauver, qu'il fallut fusiller là » (1886 : 46). La même profondeur et la même démarche animent son regard à l'aplomb des Pyrénées : « Ici finit la France » (1886 : 111). Mais ce n'est certainement pas de géologie dont parle Michelet quand il fait de la montagne « une immense poésie historique » (1886 : 111). Historien, il rappelle des événements révolus mais dont il reste trace, inscription retenue au creux des paysages : « Ici le temps devient espace »<sup>7</sup>, pourrait-on dire, reprenant l'annonce faite, dans le poème wagnérien, par Gurnemanz à Parsifal. C'est donc bien d'une invisible présence qu'il est question, celle dont les paysages rendent compte à ceux qui, sachant les lire, se situent et se disent eux-mêmes aussi.

De la poésie historique aux croyances, du récit des faits à l'imaginaire de ce qui n'a pas eu lieu, de l'évocation à la vision, il n'y avait qu'un pas. Pour l'amour de la poésie, sans doute, certains n'ont pas hésité à le franchir. Charles Nodier (1740-1844) et son ami le Baron Taylor (1789-1879) sont, avec d'autres, à l'origine d'une vaste opération de poétisation des paysages. À partir des années 1820, et pendant plus de cinquante ans, ils donnèrent cours à la publication des « *Voyages pittoresques et romantiques dans l'Ancienne France* ». La lithographie venant d'être inventée, elle fut largement mise au service d'une entreprise à laquelle participèrent alors des signatures aujourd'hui célèbres. On reconnaîtra, sous l'Église Saint-Nicolas de Rouen<sup>8</sup>, celle de Théodore Géricault. Conformément au projet romantique, et le cultivant, le rapport à l'histoire est délibérément fantaisiste. Approchez-vous donc de l'entrée de la salle des gardes de Charles VII de l'Abbaye de Jumièges en Normandie, comme y invitent les premières pages du premier volume de 1820, et vous y trouverez peut-être, comme les deux jouvenceaux de la gravure, quelque étrange et énigmatique inscription. Et peu importe la véracité historique : les mots des auteurs confirment bien les choix des images de cette Normandie-là : « Nous aimons [...] à recueillir dans les vieux donjons la fable protectrice, dans les hameaux celle du lutin familier » (1820 : 5). Les paysages à parcourir sont donc bien ceux du pays des « mensonges enchanteurs ». Mais que reste-t-il, dans tout cela, des paysages quand la quête est, à ce point, celle du désir ? Quand le voyage,

7. *Zum Raum wird hier die Zeit*, Parsifal, Acte I, scène 1.

8. Planche 150 du tome 2 consacré à la Normandie.

tel que le déroule Nodier, « n'est [...] pas un voyage de découverte, [mais] un voyage d'impression » (1820: 5) ?

Finalement, l'enjeu de tout cela n'est donc pas tant les paysages eux-mêmes que, à travers eux, l'affirmation d'un travail existentiel, celle d'une conception et d'un modèle d'habitant : romantique.

## LES PAYSAGES, UNE « DRAMATISATION » DU MONDE

Les paysages de Michelet instruisent, scientifiquement et existentiellement, ceux qui, par le sensible accèdent au passé. Mais ils ouvrent aussi une fenêtre qui, dans l'apparence d'un miracle, met en contact des générations qui ne se sont pas vues. En Bretagne, ils sont le lien unique qui permet aux hommes de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle de rencontrer ceux de son début... Cela n'est ni aléatoire, ni fortuit.

### Couleur locale et personnage muet

Abolissant la règle des trois unités d'action, de temps et de lieu du théâtre classique, le drame romantique met en scène un autre aspect de la nouvelle lecture paysagère. Victor Hugo le définit désormais comme « un miroir qui réfléchit la nature » (1967b:70). Il n'y a plus d'art sans couleur locale (1967b: 69). Et celle-ci n'est surtout pas anecdotique ou décorative: « On commence à comprendre de nos jours que la localité exacte est un des premiers éléments de la réalité. Les personnages parlants ou agissants ne sont pas les seuls qui gravent dans l'esprit du spectateur la fidèle empreinte des faits. Le lieu où telle catastrophe s'est passée en devient le témoin terrible et inséparable; et l'absence de cette sorte de personnage muet décompléterait dans le drame les plus grandes scènes de l'histoire » (1967b: 63). Les lieux retiendraient donc la mémoire des faits qui s'y sont passés. Mais leur portée va plus loin: les paysages font intégralement partie de l'action elle-même. Du reste, l'expérience courante ne fait que l'enseigner. Aucune rencontre ne met en jeu que ses protagonistes et chacun peut l'éprouver: il n'est pas égal de croiser son voisin dans sa propre rue ou de le rencontrer dans les paysages d'un autre bout du Monde.

Les conséquences de cette mise en évidence ne sont pas minces: les paysages romantiques sont des paysages localisés. Abandonnant, avec l'âge classique, les évocations mythologiques ou purement symboliques

accessibles aux seuls initiés, ils montrent tel lieu et pas tel autre, et le singularise. Ce sont ceux que parcourt cet autre voyageur, Ernst Fries<sup>9</sup>. De bleus en gris détachés, il en rend compte par une image. Nous y voici donc, immanquablement, près de Berchtesgaden, là où se dressent fièrement le Grand et le Petit *Watzmann*, dont l'allure, immédiatement reconnaissable, est désormais localisable, comme l'un des points culminants des Alpes bavaroises.

Le phénomène se reproduit en Angleterre au tournant des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles avec d'autres aquarellistes. La question des effets du paysage sur les hommes y est aussi l'un des fondements de l'importante « Société des artistes de Norwich », créée en 1803. John Crome en fut, tout à la fois, l'un des fondateurs et des principaux représentants. L'une de ses œuvres aujourd'hui les plus connues tient encore un peu de l'idéalisation. Mais la majesté qu'impose la peinture n'est pas celle d'un chêne. Elle est, et toute la différence est là, celle de ce chêne, *Le chêne de Poringland* (figure 1)<sup>10</sup>. La rupture essentielle qui s'opère est celle du passage de la topographie aux paysages, comme le développe Jean-Jacques Mayoux (1998). Cette évolution fait bien écho à celle des États-Unis, où fleurit, autour de la personnalité de Thomas Cole (1801-1848), l'école de la vallée de l'Hudson. Elle est aussi celle des pays de langue allemande, au point d'inspirer la définition qu'Hinrich Sieveking en donne : « Chez des artistes de générations différentes ayant vécu et travaillé dans la même région, on note des traits communs : ainsi peut-on parler d'« écoles » » (2008 : 41).

Les peintres de Barbizon participent au même mouvement. Retranchés à la lisière de la forêt de Fontainebleau, ils travaillent en marge d'un centre parisien alors cramponné à l'académisme de normes esthétiques d'un XVIII<sup>e</sup> siècle qui n'en finit plus. Le choix du lieu n'obéit pas qu'à sa palette de paysages. Il est aussi stratégique. Et ce sera donc là que le groupe, Rousseau, Daubigny, Diaz puis Millet, le dernier arrivé, et quelques autres, rassemblés à partir des années 1820 autour de l'« Auberge du père Ganne », aura aussi produit, dessinant des paysages, cette autre lecture monde.

Cela dit, l'importance et l'originalité de Barbizon tiennent aussi au modèle d'aménagement qui en a été tiré. Expérimentées sur la toile

9. Ernst Fries, *Le Watzmann*, 1820, Aquarelle.

10. John Crome, *Le chêne de Poringland*, vers 1818-1820, Huile sur toile.



**Figure 1**

John Crome, *Le chêne de Poringland*, vers 1818-1820, Huile sur toile. Tate Britain

à partir d'un lieu, les règles du beau paysage sont ici mises en pratique. Bernard Kalaora (1993) rappelle les premiers classements de protection des « séries » de Fontainebleau, en 1852. Mais surtout, il insiste sur le lien entre représentation et aménagements : « Il est probable que les sentiers de promenades ont été créés sous l'influence des canons esthétiques propres aux peintres et aux artistes de Barbizon » (1993 : 130). La forêt devient ainsi un véritable objet « culturel » : « une œuvre architecturale, un monument où labyrinthes et galeries ont pour finalité de mettre en valeur ce musée d'agrément national » (1993 : 133-134).

### Lieux des autres

La localisation des paysages participe ainsi à la singularisation des lieux. Cela veut dire que l'expérience émotionnelle de la forêt de Fontainebleau peinte à Barbizon ne peut, *stricto sensu*, n'avoir lieu que là. Dès lors, et ce faisant, de tels lieux, parce qu'ils sont uniques et irremplaçables, prennent une valeur sociale. Au moment où l'accès aux mobilités donne à ceux qui les maîtrisent un degré de liberté supplémentaire dans le choix des lieux où ils se trouvent, on pressent tout le rôle que les paysages localisés vont avoir à tenir : la vision est bien « suspendue au mouvement », comme le montre Maurice Merleau-Ponty (2003 : 17). De fait, c'est au mont Hesselberg, précisément entre Franconie, Souabe et Bavière – ici et pas ailleurs –, que se rend, en 1801, la famille royale bavaroise, entraînée par le roi Frédéric-Guillaume III lui-même. Johan Dillis n'avait plus qu'à en dessiner l'image, témoignant à l'occasion des prémices d'une pratique promise à un bel avenir : le tourisme<sup>11</sup>.

À lire Victor Hugo, on saisira encore l'un des enjeux de cette pratique naissante. Dans « Guerre aux démolisseurs ! », texte de 1832, il s'en prend aux tenants de la « Bande noire », ces bourgeois matérialistes qui s'enrichissent en pillant les matériaux des ouvrages du passé mis en vente. Il retourne alors splendidement l'argument économique, montrant à quel point la présence des monuments participe désormais à la valorisation du territoire. Et si les arguments culturels ou humanistes ne suffisent pas, celui des marchands pourrait, quant à lui, l'emporter : « À quoi servent ces monumens ? disent-ils. Cela coûte des frais d'entretien, et voilà tout. Jetez-les à terre et vendez les matériaux. C'est toujours cela

11. Johann Georg von Dillis, *Visite royale au Mont Hesselberg*, 1801, aquarelle, gouache, plume et encre sur papier.

de gagné. Sous le pur rapport économique, le raisonnement est mauvais. [...], ces monumens sont des capitaux. Un grand nombre d'entre eux, dont la renommée attire les étrangers riches en France, rapportent au pays au-delà de l'intérêt de l'argent qu'ils ont coûté. Les détruire, c'est priver le pays d'un revenu » (1967a: 506).

## Lieux de tous

Thomas Cole (1801-1848), peintre, Ralph Waldo Emerson (1803-1882), philosophe de la nature, Henri David Thoreau (1817-1862), écrivain, ou, parmi tant d'autres, John Muir (1838-1914), naturaliste, sont autant de noms qui participent à la dynamique paysagère des États-Unis en ces temps du romantisme. Tous viennent d'Europe ou sont inspirés par elle. On comprend ainsi aisément que la réflexion paysagère d'ici présente des similitudes avec celle du Vieux Continent. La nature y tient une place aussi essentielle comme mise en rapport à Dieu, en particulier, mais pas seulement, selon les termes d'un transcendantalisme tel que R. W. Emerson a pu le synthétiser.

Mais tout n'y est pas semblable. Le rapport au monde « naturel » renvoie à la notion de *wilderness*, définie par Paul Arnould et Éric Glon comme « le sauvage, c'est-à-dire cette nature laissée à son propre sort et des individus jugés primitifs » (2006: 230). Et cela se voit.

Déjà connu pour avoir participé à la conception de Central Park, à New York, Frederic Law Olmsted (1822-1903) séjourne en Californie de 1863 à 1865, alors même que la terrible Guerre de Sécession fait rage. Rédigeant un rapport au gouvernement de cet État, il jette les bases des aménagements et des usages souhaitables de la vallée du Yosemite, en particulier pour le Bosquet de Mariposa, celui des séquoias géants et millénaires. Son parti n'est alors pas tant celui de la protection des paysages que de leur publicisation : il n'hésite pas à les comparer aux plus remarquables des monuments nationaux du pays. *A contrario*, l'un des grands dangers qu'il pressent serait celui de leur privatisation. Elle ouvrirait probablement les voies de leur exploitation dans le cadre d'une économie chauffée à blanc par ses logiques productivistes. Encore fallait-il, pour le convaincre, savoir donner des arguments à l'État californien.

Le premier d'entre eux souligne les prévisions de revenus d'un tel équipement. Les voies du tourisme sont immédiatement avancées, à peu près dans le même temps qu'est inaugurée, en 1869, la première ligne transcontinentale. Dès lors, et sans aucun doute, les Européens venant

visiter Yosemite y entraîneront les Américains de l'est du pays. Suit alors l'argument moral, voire hygiéniste. Les vertus des paysages, en particulier pour ce qui est de leur beauté, engagent l'ensemble de ceux qui les parcourent. L'auteur rappelle qu'il est du devoir des régimes politiques républicains d'en rendre possible la contemplation par le plus grand nombre : ses effets ne peuvent que lui être bénéfiques, tant sur le plan de la santé physique que sur celui du bien-être moral. Or, à Yosemite, le spectacle doit être grandiose. Le rapport à la nature n'est pas seulement présenté comme le moyen de former les civilisations, mais comme l'une des manières d'apprécier la différence entre peuples sauvages et civilisés.

Si, du reste, ailleurs et avant, la nature est monopolisée par quelques privilégiés, la démocratie américaine ne peut s'en accommoder. C'est la raison pour laquelle il lui semble que, pour la première fois dans l'histoire, comprend-on, un État doit prendre en charge les paysages à la manière d'un véritable service public : « *The establishment by government of great public ground for free enjoyment of the people under certain circumstances, is thus justified and enforced as a political duty* » (Olmsted, 1865 : 12).

La *wilderness*, fondement de l'idéal paysager des images et des lieux, prend une valeur sensible et symbolique, certes, mais aussi économique et politique pour se poser, comme peut le dire Samuel Depraz, en « base de l'éthique et du rapport au monde des Américains » (2008 : 51). Toute l'Amérique en émergence se localise ainsi dans certains de ses paysages, matrice de sa construction, modèle pédagogique et bannière de son identification. Utopie possible de ses habitants, ils valent aussi comme projet pour cette nouvelle société qui, en s'instaurant, se doit aussi d'instaurer, selon les termes mêmes d'Emerson, une nouvelle manière de regarder le Monde, la sienne : « *So shall we come to look at the world with new eyes* » (1836 : ch. 7).

L'affirmation d'une conception paysagère appliquée à la mise en paysage des lieux du Monde prend ainsi une autre dimension. Il n'est plus seulement question de dessiner les traits d'un habitant, mais ceux d'un modèle de cohabitation, autrement dit le déroulement, en fait le drame, des interrelations humaines telles qu'elles ont lieu à travers les paysages. Car le Monde n'est pas le pauvre décor des cohabitations, mais bien l'un de leurs enjeux, en l'occurrence, et à travers les paysages, celui de l'esthétique comme mise en ordre. Le paysage s'éclaire ainsi dans son sens politique, structuration du lien social, mais aussi sensible entre les

hommes, dans la pure veine de ce qu'Alfred Adler a pu désigner comme « sentiment social ou sentiment de communion humaine » (1990 : 143). Chacun doit s'y retrouver et c'est, précisément, de cette rencontre un peu fusionnelle que jaillit l'émotion. Dès lors, on peut parler, en ce sens le plus strict que les romantiques ont décidé, de dramatisation pour l'appliquer, par l'intermédiaire des paysages, aux lieux et territoires du Monde. Comment ne pas envisager les conséquences possibles de ce fait ? Dramatisés, les paysages acquièrent cette valeur d'échange qui réfléchit, dès lors, les rapports sociaux qui se jouent à travers eux. De la localisation, de la singularisation et de la dramatisation conjuguées des paysages, on passerait ainsi à leur marchandisation (Marx, 2006). Les paysages deviendront-ils payants ?

## DES PAYSAGES AUX INCONSCIENTS : GÉOGRAPHIES

Faire parler le Monde en inventant son langage comme paysage, telle est, d'une manière ou d'une autre, l'éblouissante entreprise de tous les romantiques. Dans le non-dit de leur vérité, ils font en sorte qu'il parle de nous, à la fois singulièrement et collectivement. Reste, aujourd'hui, à en apprécier, s'il se peut, les raisons fondamentales et la portée profonde.

### Un accès aux inconscients

Au-delà du constat de ce qui en est dit, la question n'est pas totalement traitée : qu'y a-t-il de commun, s'il y a quelque chose, entre la symbiose d'un Rousseau, le divin d'un Friedrich et l'enchantement d'un Nodier ?

#### *Des paysages à l'inconscient psychique : Carus, le chaînon manquant*

Un personnage vaut qu'on s'y intéresse, tout autant qu'à son œuvre. L'homme, né à Leipzig en 1789, peint. Par ce moyen, il se lie d'amitié avec Friedrich, qu'il rencontre au cours de l'année 1817 et qui le marque dans ses débuts d'artiste. Et, pour suivre les pas de son ami, il visite, au cours de l'été 1819, l'île baltique de Rügen et en tire un récit de voyage (Carus, 1999).

Son contenu n'est pas particulièrement original. La quête de la nature associée à son sentiment y tient une place classiquement

essentielle, parsemée de références scientifiques autant qu'historiques. L'expérience des paysages est l'immanquable point de départ de l'œuvre. Du voyage à sa représentation, l'auteur insiste alors sur les effets que produisirent sur lui ces paysages, faisant alors le constat de sa propre transformation : « je n'aurais certainement pas consigné cette petite randonnée avec une telle abondance de détails si ces visions n'avaient pas effectivement laissé en moi une impression si étrangement durable et n'avaient contribué à mon évolution intérieure » (1999 : 47). En écho avec ce qu'en voulait Novalis – « Romantiser n'est rien d'autre qu'une potentialisation qualitative » (2002 : 46) –, cette exploration prend des allures de découverte, celle de ce qui, étant inconnu de soi, en fait pourtant partie : « Que d'aptitudes, en effet – des centaines – gisent en l'homme, n'attendant que telle ou telle influence extérieure, au moyen ou à l'occasion de laquelle elles puissent enfin se manifester, devenir effectives » (1999 : 47-48). À moins qu'elle n'y perde toute valeur spontanée, la remarque a d'autant plus de portée que ce texte, racontant un épisode du début de sa vie, est rédigé à sa presque fin, soit en 1866, Carus étant décédé en 1869.

C'est là qu'un autre Carus met en perspective – et comment ! – l'œuvre du peintre et, avec lui, le sens de cette « découverte » absolument centrale du romantisme, ici portée par le rapport aux paysages. Philosophe de la nature, Carl Gustav est aussi homme de science reconnu. Dans un ouvrage pratiquement fondateur, *Psyche*, publié en 1846, le médecin qu'il est porte la lumière vers une notion à l'époque assez nouvelle, l'inconscient. Le mot *unbewußten* est signalé pour la première fois en 1777 sous la plume de Goethe, alors que le terme français apparaît au cours des années 1820 (Rey, 1992). Découpant l'âme en trois divisions, Carl Gustav est donc l'un des premiers à « proposer une vision globale du psychisme fondée sur cette notion » (Bres, 2004 : 227). Remercions maintenant notre collègue Geneviève Espagne pour sa traduction inédite<sup>12</sup> et reprenons-en quelques phrases particulièrement démonstratives du début (1846 : 1-2). La première est, à elle seule, tout à fait explicite : « La clé qui permet de connaître la vie de l'âme dans son essence se trouve dans la région de l'inconscient ». Et l'auteur de poursuivre, loin d'être une partie effacée de l'âme, l'inconscient en est le maître : « La partie la plus importante du royaume de la vie de l'âme repose toujours dans l'inconscient ». La suite du texte se construit non

12. Voir l'ensemble en annexe.

seulement sur le même thème, mais encore selon la même métaphore paysagère : « nous verrons que la vie de l'âme peut sous ce rapport être comparée à un grand fleuve sans cesse tourbillonnant et éclairé en un seul mince endroit par la lumière du soleil – c'est-à-dire précisément par la conscience ». Suit sa théorie sur l'origine de l'inconscient, comme « oublié » des représentations acquises au moment de la petite enfance... Mais peu importe la thèse ici.

Car nous voici au premier point crucial de cette réflexion. D'un côté, Carl Gustav est un homme sensible aux thèmes romantiques et, symptomatiquement, à l'expérience et à la peinture paysagère. De l'autre, et comme le souligne et l'explique Kerstin Koch, notre ami se situe à la « périphérie du romantisme » (2002 : 48). Abordant son œuvre à travers ses *Lettres sur la peinture de paysage*, rédigées entre 1815 et 1822, elle fait remarquer cette différence entre Carus et les premiers romantiques qui tient à sa « tendance "objective" de la peinture » (*ibid.*). L'auteure en montre le corollaire, l'intégration de l'approche scientifique. L'émotion est esthétique, certes, mais pour Carus, elle est aussi intellectuelle. Le paysage n'est pas création du « moi profond » de l'artiste, comme Philipp Otto Runge pouvait en défendre la cause : il vaut comme sa mise à distance par l'artiste, désormais porté à apprendre le langage et les lois de la nature, qui sont aussi celles de Dieu, comme les fondements de l'esthétique paysagère. Et encore : « Carus exige [...] que la peinture de paysage efface son individualité pour céder la place à l'expression même de la nature » (2002 : 38). Ainsi, les paysages sont ressentis, mais ils ont aussi une autonomie, une objectivité pour ainsi dire, autant d'idées que le philosophe tire assurément de sa formation scientifique. L'intérêt de Carus n'est pas seulement dans la notion d'inconscient ; il est dans l'hypothèse d'un lien à la fois fort et dynamique entre sa formulation et l'expérience paysagère.

Carus ne renie pas le romantisme. Il ne change pas de perspective non plus. Il en ajoute une autre et enrichit la première : les paysages habitent les hommes autant que les hommes les habitent. Se décalant, il les croise et inaugure en connaissance de cause ce travail de la réflexivité : l'artiste se regarde voyant, le scientifique regarde le peintre qui voit le paysage, et l'écrit sur la toile. Ce faisant, il les découvre et se découvre. Bien au-delà, il bouleverse la conception que les hommes peuvent avoir d'eux-mêmes, à commencer par leur dimension géographique. Comme relation de soi à soi qui passe par le Monde (Lazzarotti, 2006a, 2006b et 2007), l'identité des habitants comporte aussi sa part obscure.

L'enlacement sur soi-même et ses complaisances, Dieu et ses arguties, l'Histoire et sa fierté autant que les histoires et leurs délicieux délires, ou l'on ne sait quoi encore, se retrouvent dans ce qui est désormais saisi comme lieu. Entre paysages, art et science, voici le maître inconscient. Reprenant la métaphore géographique, Sigmund Freud pourra lui attribuer son blason: bienvenue, donc, au « royaume psychique de la fantaisie » (2001 : 453). En attendant, il aura fait de Carus, artiste savant, ce chaînon manquant, saisissant lucide, d'une humanité à la recherche de ce qu'elle connaît d'elle-même, mais sans le savoir, pour reprendre une autre des formulations de l'inconscient freudien.

### *Des paysages à l'idéologie : une preuve par la SPPF*

Vus par les romantiques, Hugo, Olmsted ou le « Sylvain » de Fontainebleau, les paysages se révèlent encore sous leur jour politique et cet aspect est aujourd'hui clairement reconnu (Bédard, 2009).

Reprenons-le peut-être comme ce qui pourrait bien constituer la marque de fabrique d'un temps où la Nation se fait allégorie paysagère. Le Rhin, poétiquement habité par Lorelei, la jeune fille douce et amère aux cheveux d'or d'un Heinrich Heine, tourmenté au fil des notes d'un bouillonnant Schumann ou, encore, porté en intrigue par un Richard Wagner qui en fait le commencement et la fin d'une œuvre sans pareil, n'est plus seulement un fleuve traversant en une vallée méandreuse et encaissée les massifs anciens de l'Hunsrück et du Taunus. Son cours devient celui de l'artère pulsionnelle d'une Allemagne en construction et ses rives celles dont la sinueuse allure, de Bingen à Coblenze, glorifie au rythme d'un démentiel statuaire la naissance du Second Reich (figure 2). Et, aujourd'hui encore, là, au détour d'un étroit virage et d'une marche presque brisée, là, dans cette raide montée qui conduit le promeneur du Rhin au *Besucher Zentrum* du rocher de la Lorelei devenu patrimoine mondial, là, se dévoile une discrète plaque pour évoquer l'inattendu et émouvant souvenir du sacrifice de ces Allemands ayant vécu, ou survécu, de 1933 à 1945. En aval, le paysage s'apaise dans sa large plaine, au Deutsches Eck, à cette confluence du Rhin bleuté et de la brune Moselle. Les emblèmes de ces territoires qui ne font désormais plus qu'un s'y enroulent autour d'un monumental Guillaume I<sup>er</sup> à cheval.

Montrons aussi comment l'argument paysager, porté par son esthétique implicite, valait aussi et ailleurs comme principe d'aménagement des lieux. Sans en juger, il est celui auquel appelle Camillo Sitte, militant



**Figure 2**

Germania, une Nation paysagée. Surplombant le Rhin à Rudesheim, la statue *Germania* a été achevée en 1883. Elle célèbre la naissance du Second Reich. Photo O. Lazzarotti, 2006

de l'urbanisme esthétique des paysages. C'est que le beau éduque, reprend-il : « les rues et les places principales devraient se présenter dans leurs plus beaux atours, afin d'être la joie et la fierté de leurs habitants, d'éveiller le civisme et d'inspirer sans cesse des sentiments grands et nobles à la jeunesse qui se prépare à la vie » (1996 : 98). La démonstration de l'Autrichien, réagissant à la modernisation viennoise de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, est aussi celle du beau qui instruit, rassemble et unit selon son mode. C'est qu'elle fait des paysages urbains une pédagogie sociale. Beauté et moralité s'y nouent. Et l'argument paysager devient non seulement un modèle de vertu, mais aussi une manière d'infléchir l'ordre implicite des lieux.

La Société pour la Protection des Paysages en France est fondée en 1902. S'y retrouvent des hommes et quelques femmes que l'on pourra considérer comme faisant partie des gens de lettres. En se réclamant d'une conception esthétique des paysages – et pas n'importe laquelle ! –, ils s'opposent à l'implantation de tout ce qui touche aux activités économiques du temps : industries, voies ferrées, affichages commerciaux, etc. Ces idées se retrouvent clairement dans les prises de position d'un membre éminent de la Société, le docteur Henri Cazalis, aussi connu sous le nom de Jean Lahor. Poète parnassien, donc en partie éloigné du romantisme, mais beaucoup moins de l'idée d'un habiter poétique, il a exercé une influence décisive sur la fondation et l'esprit de l'association. Les termes d'un article publié en 1901 et largement repris dans le bulletin n° 1 de cette Société ne sont pas équivoques : « Pouvoir contempler les choses belles n'est pas seulement une exaltation, c'est un assainissement » (Coll., 1902 : 14). Fait significatif, et première victoire juridique de l'esthétique sur l'industrie, l'argument du beau eut finalement juridiquement raison, dès mai 1902, du projet d'installation d'une usine électrique sur la cascade des sources du Lison dans le Jura français (Lazzarotti, 2012).

La légitimité du choix du beau sur l'industrie électrique n'est pas en balance ici. Il suffira d'en retenir qu'il valorise un type d'usage, donc de fréquentation, et prive, symétriquement et pour un temps du moins, les habitants locaux de l'équipement électrique. Le regard se fait droit de regard. La question de l'embellissement des lieux, y compris à la mode romantique, n'est donc pas neutre pour ce qui est de ses conséquences. C'est en son nom qu'un quartier se transforme, au point d'entraîner une recomposition sociale radicale. Les habitants du Marais à Paris, du

Vieux-Lyon, du Vieux-Québec, parmi tant d'autres, ne sont plus les mêmes : parfois moins nombreux, ils sont toujours plus riches.

Ainsi, des Nations aux villes et aux campagnes, à travers les paysages et leurs ordres esthétiques, c'est l'ensemble des rapports sociaux qui est en cause, autrement dit le contrôle des habitants et de leurs relations. L'histoire se poursuit toujours et se rapproche de nous. Décrivant le fonctionnement d'un collectivisme pratique, Michel Pinçon et Monique Pinçon-Charlot (2007) montrent comment la grande bourgeoisie contemporaine assure le maintien de ses positions dominantes, s'appuyant à l'occasion sur le relais étatique. Les auteurs pèsent ainsi tout le poids des arguments esthétiques et, plus précisément, celui de leur portée en tant que mode de collectivisation d'un intérêt privé. Ainsi, une conception spécifique du beau est construite en conception dominante et naturalisée comme telle : « La grande bourgeoisie maîtrise la culture dominante, aime les produits du terroir et les paysages bucoliques, recherche le calme, le luxe et la discrétion, cultive la courtoisie comme mode de relation aux autres, respecte les héritages du passé et les monuments historiques. Le mode de vie grand-bourgeois est porteur de valeurs universelles et donc de l'intérêt général. La haute société est en position de défendre, en s'appuyant sur l'esthétique et le droit, des valeurs partagées en défendant les siennes » (2007 : 159).

L'argument du beau, géographiquement celui du paysage, prend donc à travers tous ces exemples si différents, mais qui s'accordent au même diapason romantique, un trait commun. Il est celui de l'utilisation de l'esthétique comme moyen de construire des lieux et des territoires. Identités et altérités s'y confrontent quand le rapport de soi à soi à travers eux convoque également celui de soi aux autres. Au-delà, donc, et encore, ce sont bien les modalités mêmes des interrelations humaines qui s'y jouent. Du coup, l'argument paysager se présente sous les traits entiers d'une entreprise idéologique, *a fortiori* si l'on se réfère à l'analyse qu'en fait Louis Althusser. Il la définit, en effet, comme un « système (possédant sa propre logique et rigueur) de représentations (images, mythes, idées ou concepts selon les cas) doué d'une existence et d'un rôle historique au sein d'une société donnée » (2005 : 238). Plus loin, l'auteur considère que l'idéologie « est profondément inconsciente, même lorsqu'elle se présente [...] sous forme réfléchie » (2005 : 239). Autrement dit, l'idéologie d'Althusser se compare à un inconscient politique et, même saisie, ajoute-t-il, elle le demeure.

Les paysages issus du romantisme n'inscrivent donc pas un, mais deux inconscients, deux inconscients d'autant plus efficaces – redoutables pourraient dire certains – qu'ils sont noués. Car l'un crédibilise l'autre, quand l'argument éminemment politique du beau repose sur une émotion si troublante qu'elle pourrait passer pour « naturelle ». N'est-ce pas de cela, finalement, que parle l'artiste romantique ? Et, plus particulièrement, tel qu'il se conçoit et s'institue lui-même dans ce courant : très exactement à l'articulation muette de l'existentiel singulier et du collectif, en l'occurrence à travers les paysages, donc la géographie ?

### *Les artistes romantiques, nœud des inconscients*

Dans ce processus d'ancrage réciproque d'une émotion singulière à un sentiment collectif, la figure sociale de l'artiste est centrale. Sortant des cours aristocratiques, elle se renouvelle totalement dans le courant romantique.

La préface du traité de David Cox, datée de 1813 et intitulée *To the public*, le dévoile déjà et le confirme toujours : « *In the age when the patronage extended to the Fine arts bears a full proportion to the growing expansion of the human mind, and when our National Taste is no longer put out the nurse, an apology for the publication of a new Work, tend to the still more complete elucidation of principles not yet perfectly understood, and giving greater facilities to the labour of the young Artist, will scarcely-considered necessary* » (1922 : 10). Ce qu'il s'agit de former, en formant le goût, est une sensibilité collective, une idéologie esthétique nationale à faire entrer au plus profond des sensibilités de chacun (figure 3). Consciemment ou non, volontairement ou non, tous unissent ainsi idéologies et inconscients psychologiques dans un jeu de faux semblants et de défausses quasiment sans équivalent.

Ruse des artistes ? Apparemment désintéressés, certains d'entre eux vivent aussi dans l'alliance politique avec les groupes sociaux émergents du siècle. C'est que, comme le soutient Althusser, l'idéologie dominante n'est pas seulement l'idéologie de la classe dominante, mais celle qui tend ou aspire à le devenir. Et voici cette alliance à triple boucle, si l'on peut dire, avec les groupes montants du siècle. La première se noue avec les politiques, quand Victor Hugo, par exemple, fait partie de commissions monumentales très officielles. La seconde rencontre la bourgeoisie urbaine, celle qui, à l'occasion, fréquente la forêt de Fontainebleau et expérimente les pratiques touristiques. La troisième s'associe avec les



**Figure 3**

Ouvrir la plage, ordonner un nouveau territoire. David Cox, *La plage de Rhyll*, vers 1854, Huile sur toile. Tate Britain

habitants mobiles. Tous ces artistes, comme d'autres, se déplacent, participent à la sourde révolution qui s'engage et l'encouragent eux-mêmes, parfois comme déjà un peu touristes.

Les paysages, non seulement dimension géographique du romantisme mais encore mode de son affirmation, portent en eux les inscriptions inconscientes tracées par les artistes romantiques et redites par ceux qui les lisent. Elles sont celles qui servent la mise en place de la société urbaine, bourgeoise et nationale de ce siècle. Et la revendication est tout à fait claire, chez Victor Hugo en tout cas, faisant ouvertement, dans la *Préface* d'Hernani, du libéralisme en littérature le pendant du libéralisme politique.

### **Les paysages dans leur géographie : une écriture parlante**

Reste un dernier problème : comment comprendre le rôle charnière des paysages dans la découverte de l'inconscient ? Autrement dit, dans

quelle mesure, et si possible pourquoi, l'expérience géographique du Monde, qui pour les romantiques prend principalement la forme paysagère, conduit-elle à la saisie de cela même qui ne l'était pas ?

### *Les paysages, localisation de l'informel*

La mise en paysage n'est pas seulement une lecture du Monde. Elle est, réciproquement, une des modalités de cette écriture des hommes sur terre qui, constituant sans cesse le Monde, dessine les traits mêmes de la géographie, ici considérée en son sens strict et étymologique. On les prendra alors pour le résultat de cette entreprise, mais aussi comme l'un de ses procédés : les mots, les images et les sons des uns s'y combinent alors avec les pratiques géographiques et les regards des autres. Convertissant énergies humaines en matière, et informant de la sorte l'espace terrestre, ces inscriptions géographiques, produisant finalement une « structuralité » (Derrida, 2001 : 202), consolident et retiennent, dans une forme bien visible et matérialisée, un ou plusieurs sens, selon ceux qui les lisent. La spécificité du romantisme, et ce qui fait qu'il est une expérience unique et non renouvelable, est que ses paysages structurent, et structurent préférentiellement ce qui, autrement, était l'innommable amorphe, informel et indifférencié de l'époque, en même temps du reste qu'ils sont structurés par lui.

### *Les paysages, effet tableau du Monde qui voit*

Comme écriture géographique, les paysages sont une forme. En tant que tels, ils acquièrent une autonomie : animés d'une dynamique, donc d'une histoire, ils parlent un langage propre. Cela produit un premier effet, pratique et métaphorique à la fois, celui de la mise à distance. De fait, l'expérience paysagère est et ne peut être autrement que directe et réflexive. Elle est d'abord celle de l'émotion ressentie. Mais elle invite aussi celui qui la ressent à se ressentir lui-même. De fait, et par le regard même, cela ouvre la voie des réflexivités. Car, par les paysages, ce n'est pas seulement l'habitant qui voit le Monde, mais, et à sa manière, c'est aussi le Monde qui le regarde. Autrement dit, par le paysage, chacun peut aussi s'imaginer être vu par l'autre. Et nous voici alors portés vers ce que Jacques Lacan désigne comme « élément transcendant » (1973 : 84-85). Les paysages ne font pas du Monde qu'un spectacle. Ils pourraient bien en faire un tableau au sens que ce même

auteur explicite (1973 : 121) : « Je suis regardé, c'est-à-dire je suis tableau » ; le tableau se définissant lui-même comme « ce qui me détermine foncièrement dans le visible », soit « le regard qui est au-dehors » (*ibid.*). Les paysages rendent ainsi visibles ceux qui les regardent et, ce faisant, ils les rendent visibles à eux-mêmes. On comprend alors pourquoi toute approche de l'inconscient devait – aussi ? – passer par la géographie, en particulier si l'on retient cette possible saisie, envisagée par le même Lacan, « comme ce qui est à l'intérieur du sujet, mais qui ne se réalise qu'au dehors » (1973 : 165).

Autre constat, second effet : les mots parlent des paysages que des images dessinent et des sons mettent en musique. Mais aucun de ces langages ne résume ni n'épuise totalement l'humaine expérience émotionnelle de la présence physique dans le Monde. C'est que l'émotion des paysages, telle qu'elle est expérimentée par les romantiques, est unique. Si l'on peut en parler, si on peut la dessiner ou la mettre en musique, elle a aussi sa part d'intraduisible. Elle tiendrait, par exemple, dans cela que les paysages, et les paysages seuls, peuvent localiser, c'est-à-dire géographiquement structurer, structurer par l'écriture géographique, et qui – encore ? – n'a ni mots, ni images, ni sons. Voilà ce qu'une part de la magie romantique tendrait donc à contenir, interprétant les paysages à la manière d'un « *fragment* » : non pas un morceau brisé, mais cette partie dont le Tout peut être retrouvé. Et voilà, aussi, comment, dans l'émergence de l'« épiphanie romantique », faire advenir l'invisible des paysages. On le comprend désormais : l'invisible n'est, ni plus, ni moins, celui de l'habitant qui le regarde.

### *La tectonique des langages*

Cela dit, non seulement ce travail ne va pas de soi, mais il ne met pas en cause que l'émotion géographique. Pour en comprendre la dynamique, il faut croiser l'ensemble des langages en considérant, singulièrement, les relations qu'entretient celui de la géographie avec les autres. Voulant valoriser l'expérience émotionnelle des paysages en la mettant en mots, en images et en sons, les romantiques ont aussi exploré les relations entre ces langages. Cherchant à traduire les uns en les autres, ils en ont, de fait, exploré les limites qui sont ici celles de leurs imperfections. Les paysages ne localisent pas seulement ce qui ne peut être nommé, dessiné ou chanté. Ils localisent ce qui peut l'être, mais partiellement. Et les mots ne sont pas totalement impuissants à formuler une

expérience géographique. Ils peuvent la dire, mais incomplètement. Bref, dans cette implication synesthésique et polylinguiste, pour ainsi dire, s'engage, avec les romantiques et à travers leurs paysages, l'exploration des béances d'un front fuyant au moment même où l'on pense le tenir. Il est celui d'une tectonique langagière sans fin. Et cela ressemble, déjà et étrangement, à la dialectique que Carl Gustav Jung décrit comme celle de l'inconscient et du conscient et qu'il qualifie de « fonction transcendantale » (1996 : 189). Ainsi considérée, l'expérience paysagère est, pour partie, une expérience de l'inconscient. Disons les choses autrement : l'émotion géographique des romantiques fait de l'expérience du Monde une expérience véritablement primordiale parce qu'elle se présente, avec tous ses traits inconscients, comme celle des inconscients.

De manière éclatante, les romantiques ont ainsi montré, sans doute plus évidemment que tout autre courant de pensée, que la quête de soi et des autres est fondamentalement impliquée par la dimension géographique de l'humanité habitante. Autrement dit, ils ont signifié que non seulement les hommes habitent le Monde, mais que le Monde habite aussi en eux, comme l'affirme déjà Novalis : « Nous comprenons le monde quand nous nous comprenons nous-mêmes, car nous en sommes des moitiés intégrantes » (2002 : 115). Nous pouvons aujourd'hui penser qu'il y a bien plus qu'une passerelle entre les deux. En effet, parce que les découvertes des paysages comme inconscients, celle des inconscients comme paysage, de l'inconscient des paysages tout autant que des paysages inconscients relèvent bien plus sûrement de cette relation d'analogie sur laquelle repose, en partie, le rapport d'habitation qui structure, selon des modalités bien différentes suivant les lieux et les époques, une des constantes de l'humanité habitante.

Seule, une telle analogie rend possible tout à la fois l'accès aux inconscients par les paysages autant que celui aux paysages par les inconscients. Du coup, si Lacan retient que l'inconscient est structuré comme un langage, les romantiques ont proposé de l'approcher, avant de le nommer, par l'écriture géographique du Monde et la lecture paysagère qu'ils en ont faite. C'est que leur inconscient n'est pas encore désigné comme « les effets de la parole sur le sujet » (1973 : 142), mais qu'il se profile déjà par ceux des paysages du Monde dans ceux qui l'habitent.

## CONCLUSION : FIN DU CHARME, CHUTE DE L'ART, ÉPUISEMENT DES PAYSAGES ?

En localisant ce qui n'avait pas encore été prononcé, les paysages qui – du moins le disait-on –peuvent tout dire, autorisent la plus fantasmatique des libérations. Libération époustouflante d'énergies humaines dont la mise en mots, en images et en sons ne laisse, aujourd'hui encore, ni indifférent par leur volume, ni totalement détaché par leurs vérités. De pays en paysages (Berque et autres, 1999), tout un pan de l'humanité se saisit alors d'elle-même, par l'exploration infiniment subtile de régions jusque-là inconnues, et peut-être même insoupçonnées. En imaginant la quatrième dimension de l'espace habité géographique, nos héros ouvrirent largement les pistes du sixième continent. Dans son assourdissant silence, il demeure, aujourd'hui encore et très probablement pour quelques siècles, imparfaitement habité. La plaie de ces mêmes romantiques est alors d'avoir enfermé le paysage dans des normes qui, peu à peu, se sont faites idéologies, c'est-à-dire des modes et règles inconscientes de contrôle des relations sociales et d'emprise sur elles. C'est que la quête de soi peut se faire, au fil du temps et des idéologies, nostalgie régressive. Associés à un Monde en pleine transformation, les paysages initiés par les romantiques deviennent une sorte de refuge dans lequel se retrouvent ceux qui, par ignorances ou incompétences, ont peur de la nouveauté. Ou, mais ce sera alors plus cyniquement, ils deviennent l'asile qu'inventent les tenants du Monde nouveau pour y maintenir les autres et s'en ménager, ainsi, le monopole.

Tendus entre libération et asservissement, entre aspiration au nouveau et réflexe de repli, les paysages sont ainsi traversés de toutes les tensions existentielles et politiques de cette humanité qui, romantiquement, les habite. Et ainsi, leur invocation pourrait tout aussi bien être interprétée, encore selon les mots d'Althusser (2005 : 255), comme le « signal pratique » d'une injonction bien paradoxale, celle d'aller de l'avant avec des outils, mentaux et cognitifs, dépassés et inutiles. C'est qu'on se trouverait sur cette « ligne frontière », pour reprendre les mots du même auteur, sorte de butée où tout est dit mais rien ne se passe et dont l'exploration, loin de faire changer ceux qui en font l'expérience, se répète, de manière infinie et, pour tout dire, impuissante. Finalement, si une part de l'humanité est sortie transformée de cette expérience, on peut faire l'hypothèse qu'une autre part l'aura moins été. La langue muette qui devait tout dire se fait alors « parole qui ne dit rien », et ce

sera pour prendre tous les traits impératifs du surmoi, tel que Lacan l'aura à sa manière défini (2005 : 49).

Désormais, donc, c'est ailleurs que le paradoxe trouve les outils de sa résolution. Et, finalement, ce ne sont peut-être pas telles avant-gardes, futuristes reniant l'histoire et les traditions, ou abstractions brisant les formes et faisant de l'inquiétude critique les fondements d'un art renouvelé, qui auront ébranlé le romantisme au plus ardent de son pouvoir. Parce que Freud déplace, si l'on peut dire, le lieu de l'inconscient en l'installant dans le langage parlé et dans l'écriture logographique, il est sans doute l'un de ceux qui en rompent définitivement l'innocence et le charme. Ce faisant, il ouvre alors, pour qui les chercherait un tant soit peu, d'autres voies d'accès à soi et aux autres. On peut, avec lui, atteindre l'inconscient par les mots et en rendre compte, quitte à emprunter les métaphores géographiques. Lacan y reviendra, faisant de l'analyse cette « expérience qui se passe tout entière en paroles » (2005 : 16). Et, sachant cet inconscient désormais proprement nommé, il sera difficile de ne pas porter un regard autre sur l'attachement aux paysages :

La création du royaume psychique de la fantaisie trouve sa complète analogie dans l'institution de « réserves naturelles », là où exigences de l'agriculture, des communications, de l'industrie menacent de transformer, jusqu'à rendre méconnaissable, l'aspect primitif de la terre. La « réserve naturelle » perpétue cet état primitif qu'on a été obligé, souvent à regret, de sacrifier partout ailleurs à la nécessité. Dans ces réserves, tout doit s'épanouir sans contrainte, tout, même ce qui est inutile et nuisible. Le royaume psychique de la fantaisie constitue une réserve de ce genre, soustraite au principe de réalité (Freud, 2001 : 452-453).

Et alors, Freud, toujours lui, mettant désormais des mots sur ce qui n'avait que des lieux, déboulonne, en la dépouillant de ses atours, la figure romantique de l'artiste-roi : « À l'instar du névrosé, l'artiste s'était retiré de la réalité insatisfaisante dans ce monde imaginaire, mais, à la différence du névrosé, il savait trouver le chemin qui permettait d'en sortir et de reprendre pied dans la réalité » (1984 : 109). C'est que les paysages romantiques ne valent pas tant comme artialisation du territoire que comme artialisation du politique : autrement dit, son enfumage, ce qui n'est pas la même chose... Alors donc, fin du charme, chute de l'art et épuisement des paysages, lorsque la rêverie romantique, ainsi mise à nu, perd son séduisant mystère ? Et que reste-t-il, finalement, de Novalis, de Lamartine et de tant d'autres, après Freud, après Lacan ?

## ÉPILOGUE : LES MOTS D'UNE GÉOGRAPHIE

Une leçon de géographie, assurément : comme expérience du Monde en l'occurrence à travers les paysages, le romantisme montre cette dimension habitante de l'humanité dans ses pleines et entières portées, existentielles et politiques. Les lieux et les territoires seront désormais reconnaissables comme part constitutive de chaque habitant, comme celle aussi des interrelations humaines. Mais encore, et plus particulièrement, ce mouvement, engageant dans celle des paysages du Monde l'expérience primordiale des inconscients, pressent leurs dévoilements, y prépare et les annonce.

Du coup, entre art, science et politique, reste aussi la merveilleuse leçon de la Géographie, je veux parler des mots de la science géographique ou, plus précisément, d'une des voies qu'elle peut aujourd'hui prendre, comme science de l'habiter et que directement, le romantisme lui inspire. Se construire en construisant le Monde, et ce, quelles qu'en soient les modalités, c'est se construire soi-même dans le rapport aux autres, par le Monde. Ainsi présenté, le concept d'habiter n'est ni une hypothèse, ni une théorie. Il est simplement, mais cela se complique déjà, une analyse. Une analyse dont le matériau est toujours singulier, parce qu'il se construit sur une expérience sensible pour la mettre, raisonnablement, notions et concepts clarifiés autant que faire se peut, en mots. L'entreprise est immense, mais aussi problématique, au sens le plus fort du terme : comment, par des mots, rendre compte d'une expérience géographique du Monde, toujours primordiale parce qu'elle est d'abord et avant tout physique, matérielle, corporelle, donc sensible, et que, de ce fait, elle est aussi remplie de sa part d'insaisissable, d'inconnu et de confusion ?

On sait, maintenant, que cette Géographie-là ne s'élaborera en projet scientifique que dans le rapprochement de ce double travail : en épousant pour le pire l'orgueilleux projet de ces romantiques qui cherchaient, embrasant les corps, à embrasser le Monde ; en cultivant désespérément les ambitieuses raisons de ces analystes qui dépiautent, les grattant jusqu'aux os, les désirs humains. Et c'est en cela que cette Géographie, toujours sensible, se révélera elle-même, dans l'aveuglante invisibilité de tous les vivants, sous les jours éclatants de cette beauté scientifique qui fera qu'elle ne pourra plus être autrement que comme telle : une pensée sensible et, qui mieux est, s'il se peut, irrépressiblement vivante.

## ANNEXE<sup>1</sup>

---

### **Carus, Carl Gustav (1846) *Psyche zur Entwicklungsgeschichte der seele*. Leipzig, kröner.**

« La clef qui permet de connaître la vie de l'âme dans son essence, se trouve dans la région de l'inconscient... La partie de loin la plus importante du royaume de la vie de l'âme repose toujours dans l'inconscient: c'est ce que nous apprendrons dès le premier regard jeté dans notre vie intérieure. Si nous ne sommes réellement conscients que d'un petit nombre de représentations, nous disposons, en revanche, à tout instant de milliers de représentations soustraites à la conscience, dont nous n'avons pas la conscience à cet instant précis et qui pourtant sont là et montrent par conséquent que la majeure partie de la vie de l'âme est plongée dans la nuit de l'inconscient. Plus tard... nous verrons que la vie de l'âme peut sous ce rapport être comparée à un grand fleuve sans cesse tourbillonnant et éclairé en un seul mince endroit par la lumière du soleil – c'est-à-dire précisément par la conscience. Donc, le simple fait que la plupart des idées de notre conscience sont enfouies dans l'inconscient et ne peuvent que par intermittence et par parties remonter à la conscience, fait que la vie inconsciente de l'âme est caractérisée comme base de sa vie consciente. Mais cette relation va encore bien plus loin en profondeur. La vie de l'âme dans son ensemble, l'univers que constitue sa vie intime, que nous distinguons fort bien dans notre conscience de toute vie extérieure, reposent sur l'inconscient et ne sont issus que de lui. Il suffit que nous jetions un coup d'œil sur la formation progressive de toute la vie inconsciente de notre âme et nous ne pourrons que nous apercevoir qu'elle est de bout en bout basée sur des représentations, des idées qui ne sont plus là depuis longtemps pour nous, qui ont depuis longtemps sombré dans l'inconscient. Petits enfants, nous avons appris à penser à des représentations et à des suites de représentations qui, à l'époque, étaient impératives pour notre développement mental, mais qui maintenant ont totalement disparu pour nous, sont totalement perdues et dont la perte est une bonne chose puisque nous n'avons plus besoin d'elles, mais que quelque chose de nouveau s'est développé à partir d'elles. Quelque chose qui appartenait à l'époque à notre conscience est donc devenu quelque chose d'inconscient, et cet inconscient n'en est pas moins la base de notre conscience actuelle. »

---

1. La traduction de ces premières pages a été aimablement réalisée par ma collègue Geneviève Espagne, professeure de littérature allemande à l'Université de Picardie Jules Verne (mars 2009).

## BIBLIOGRAPHIE

- ADLER, Alfred (1990) *Connaissance de l'homme*. Paris, Payot, Rivages.
- ALTHUSSER, Louis (2005) *Pour Marx*. Paris, La découverte.
- ARNOULD, Paul et Éric GLON (2006) Wilderness, usages et perceptions de la nature en Amérique du Nord. *Annales de géographie*, vol. 115, n° 649, p. 227-238.
- BÉDARD, Mario (dir.) (2009) *Le paysage, un projet politique*. Québec, Presses de l'Université du Québec.
- BERLIOZ, Hector (1969) *Mémoires*. 2 volumes. Paris, Garnier-Flammarion.
- BERQUE, Augustin, Michel CONAN, Pierre DONADIEU, Bernard LASSUS et Roger ALAIN (1999) *Mouvance, cinquante mots pour le paysage*. Paris, Éditions de la Villette.
- BERQUE, Augustin (1995) *Les raisons du paysage: de la Chine antique aux environnements de synthèse*. Paris, Hazan.
- BRES, Yvon (2004) Home, Carus, Hartmann (histoire de l'inconscient). *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, n° 2, t. 129, p. 225-230.
- CARUS, Carl Gustav (1999) *Voyage à l'île de Rügen. Sur les traces de Caspar David Friedrich*. Paris, Premières Pierres.
- CARUS, Carl Gustav (1846) *Psyche. Zur Entwicklungsgeschichte der Seele*. Pforzheim, Flammerund Hoffmann.
- CHATEAUBRIAND, François-René (1978) *Le génie du Christianisme ou beautés de la religion chrétienne*. Paris, Gallimard.
- COLLECTIF (2006) *Caspar David Friedrich: dieErfindung der Romantik. Museum Folkwang*. Hamburger Kunsthalle, Munich, Hirmer.
- COLLECTIF (1902) Historique et fondation de la société. *Bulletin de la société pour la protection des paysages en France*, n° 1, p. 5-15.
- COX, David (1922) *A treatise on landscaping painting in water colours*. Londres, Geoffrey Holme.
- DEPRAZ, Samuel (2008) *Géographie des espaces naturels protégés. Genèse, principes et enjeux territoriaux*. Paris, Armand Colin.
- DERRIDA, Jacques (2001) La pharmacie de Platon. Dans Jacques Derrida, *La dissémination*. Paris, Seuil.
- EMERSON, Ralph Waldo (1836) *Nature*. [En ligne.] <http://oregonstate.edu/instruct/phl302/texts/emerson/nature-contents.html>.

- FREUD, Sigmund (2001) *Introduction à la psychanalyse*. Paris, Payot, Rivages.
- FREUD, Sigmund (1984) *Sigmund Freud présenté par lui-même*. Paris, Gallimard.
- GIRARDIN, René-Louis de (1992) *De la composition des paysages*. Paris, Seyselle, Champ Vallon.
- HUGO, Victor (1967a) Guerre aux démolisseurs ! Dans Victor Hugo (1967) *Œuvres complètes, tome 4*. Paris, Club français du livre.
- HUGO, Victor (1967b) Préface de Cromwell. Dans Victor Hugo (1967) *Œuvres complètes, tome 3*. Paris, Club français du livre.
- JUNG, Carl Gustav (1996) *Psychologie de l'inconscient*. Paris, Le Livre de poche.
- KALAORA, Bernard (1993) *Le musée vert. Radiographie du loisir en forêt*. Paris, L'Harmattan.
- KOCH, Kerstin (2002) *La représentation de la nature dans les lettres sur la peinture de paysage de Carl Gustav Carus*. Mémoire de DEA de littérature française comparée (sous la direction de Geneviève Espagne), Université de Picardie Jules Verne.
- LACAN, Jacques (2005) Le symbolique, l'imaginaire et le réel. Dans *Des noms du père*, Paris, Seuil, p. 11-63.
- LACAN, Jacques (1973) *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris, 1973, Seuil.
- LAMARTINE, Alphonse de (1856) *Souvenirs, impressions, pensées et paysages pendant un voyage en Orient (1832-1833) ou Notes d'un voyageur*, tome 7. Paris, Hachette.
- LAZZAROTTI, Olivier (2012) *Des lieux pour mémoires. Monument, patrimoine et mémoires-Monde*. Paris, Armand Colin.
- LAZZAROTTI, Olivier (2006a) Habiter : aperçus d'une science géographique. *Cahiers de Géographie du Québec*, vol. 50, n° 139, p. 85-102.
- LAZZAROTTI, Olivier (2006b) *Habiter, la condition géographique*. Paris, Belin.
- LAZZAROTTI, Olivier (2002) Le paysage, une fixation ? *Cahiers de Géographie du Québec*, vol. 46, n° 129, p. 299-322.
- MARX, Karl (2006) *Le caractère fétiche de la marchandise et son secret*. Paris, Allia.
- MAYOUX, Jean-Jacques (1988) *La peinture anglaise : de Hogarth aux Préraphaélites*. Genève, Skira.

- MERLEAU-PONTY, Maurice (2003) *L'œil et l'esprit*. Paris, Gallimard.
- MICHELET, Jules (1886) *Notre France. Sa géographie, son histoire*. Paris, Marpon, Flammarion.
- NODIER, Charles et autres (1820) *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France. L'ancienne Normandie*, tome 1. Paris, Didot.
- NOVALIS (2002) *Le monde doit être romantisé*. Paris, Allia.
- OLMSTED, Frederic Law (1865) *Yosemite and the Mariposa Grove. A preliminary report*. [En ligne.] <http://www.yosemite.ca.us/library/olmsted/report.html>.
- PINÇON, Michel et Monique PINÇON-CHARLOT(2007) *Les ghettos du Gotha. Comment la grande bourgeoisie défend ses espaces*. Paris, Seuil.
- REY, Alain (dir.) (1992) *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris, Le Robert.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1964) *Les rêveries du promeneur solitaire*. Paris, Garnier-Flammarion.
- SIEVEKING, Hinrich (2008) *L'âge d'or du romantisme allemand. Aquarelles et dessins à l'époque de Gœthe*. Paris, Paris Musées.
- SITTE, Camillo (1996) *L'art de bâtir les villes. L'urbanisme selon ses fondements artistiques*. Paris, Seuil.

## VOYAGES DES IMAGES

# PHOTOGRAPHIES, IMAGINAIRES GÉOGRAPHIQUES ET PRODUCTION PAYSAGÈRE

**Suzanne Paquet**

Université de Montréal

Le paysage pouvant se concevoir comme une portion de pays ou une étendue de terrain soumise à la vue et aussi comme la représentation de cette parcelle de territoire, les deux acceptions seraient liées puisqu'il faut, généralement, une sorte de déclencheur ou d'embrayeur pour que l'on aille admirer, *in situ*, le paysage. Cet embrayeur serait sa représentation, préalablement connue – ce qui peut ressembler à une contradiction puisqu'une *re-présentation* vient normalement *après* l'expérience de son objet, ou, à tout le moins, un motif doit être connu pour être représenté. En fait, ou plutôt en actes, le paysage se constitue en une succession d'allers et de retours entre la représentation et son objet. Les représentations paysagères seront donc ici considérées comme des figurations déjà connues qui feraient naître le désir d'y aller voir, des images incitant au déplacement physique vers les panoramas dépeints, afin d'apprécier sur place leur « original ».

Ce phénomène de déplacement en reconnaissance, qui ne date pas d'hier – que l'on pense au Grand Tour – s'est singulièrement amplifié avec l'avènement de la photographie. Celle-ci est rapidement devenue, dès après son invention, la médiation paysagère par excellence, parce que l'on voyait en elle un prodigieux moyen de reproduire les *vues* avec grande exactitude et authenticité. Mais, à cela, il faut ajouter l'évidence qu'une photographie ne vient jamais seule. D'abord, elle emporte avec elle son référent (Barthes, 1980 : 17), puisque la photographie se comprend comme une empreinte du réel ou un signe dont l'existence ne peut être séparée de sa cause physique ; à cet égard, Thierry de Duve (1978 : 114) affirme que la forte croyance en la réalité de l'image photographique tient au fait que son référent n'est pas uniquement ce à quoi le signe réfère, mais aussi ce de quoi il dépend. Ensuite, et cet aspect particulier nous intéressera assurément, la photographie est ordinairement couplée à un autre *véhicule*. C'est dire que pour qu'elle soit véritablement une médiation *paysagère*, un moyen de transport ou de communication lui est nécessaire.

Le premier mode de transport rapide associé à la photographie fut le chemin de fer, les deux technologies ayant d'ailleurs été développées presque simultanément<sup>1</sup>. Rapidement démocratisé, le couple train et photographie donne déjà la clé d'une mobilité pour ainsi dire circulaire, incluant personnes et images dans une incessante interaction. Et grâce à cette action réciproque, un certain modèle géographique s'installe dès le XIX<sup>e</sup> siècle.

C'est en quelque sorte une *formule paysagère*, dont l'image photographique est l'ingrédient indispensable, que l'on verra naître et traverser les décennies, s'enrichir d'innovations technologiques, tout en demeurant constante et agissante. Une formule qui, à terme, déterminera les modes de production de l'espace.

## CONQUÊTES

Les représentations iconiques, au même titre que les représentations discursives, accompagnent les conquêtes territoriales depuis fort

---

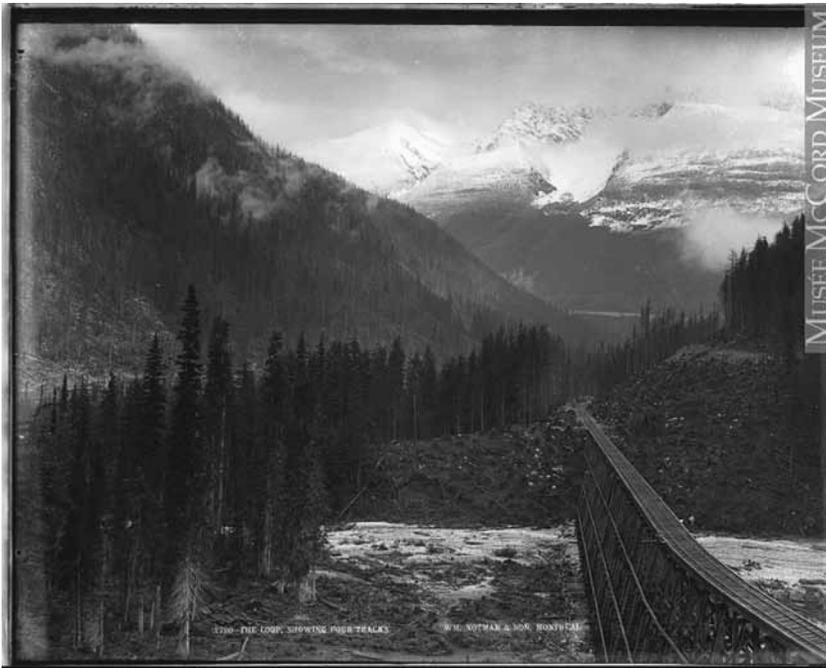
1. La première ligne de chemin de fer destinée aux voyageurs est inaugurée en Grande-Bretagne en 1825. Nicéphore Niépce réussit à fixer la première image photographique connue en 1826. Dans les deux cas, des recherches et des expériences plus ou moins concluantes sont menées à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle.

longtemps. Grâce à la peinture, aux gravures puis à la photographie, les empires et les nations en formation ont élaboré des imaginaires géographiques, des imaginaires qui parfois incitaient des populations au déplacement, des déplacements dont le résultat fut l'humanisation des paysages et l'expansion des voies de transport, les deux phénomènes étant symétriques. Le XIX<sup>e</sup> siècle voit, avec l'invention de la photographie et le développement ferroviaire, une accélération de ce processus.

L'interaction conquêtes territoriales, images photographiques et chemin de fer peut être brièvement illustrée par un cas particulier, celui de l'ouverture à l'occupation des terres du centre et de l'ouest du Canada, un cas qui n'est pas unique, mais tout à fait typique. De 1884 à 1909, le studio de photographie William Notman & Sons de Montréal est associé à la compagnie Canadian Pacific Railway (CPR), qui est elle-même liée au gouvernement canadien dans une double entreprise de colonisation : le long du chemin de fer, à mesure qu'il traverse les terres, des colons s'implantent sur des terrains de 160 acres gratuitement offerts par l'État. Plus il y a d'occupants, plus le réseau ferroviaire s'étend. Simultanément, le gouvernement canadien met en réserve des portions du territoire pour en faire des parcs nationaux où le train, bien sûr, se rendra et où le CPR construira des hôtels et des agglomérations touristiques. Les étendues sauvages et inexploitées du centre sont mises en culture, celles de l'Ouest sont morcelées en zones de loisir et de tourisme, et la photographie devient rapidement un agent incontournable dans cette entreprise d'annexion territoriale, car les brochures publiées par le gouvernement pour attirer les colons sont richement illustrées d'images de scènes rurales idylliques, alors que les photographies des panoramas grandioses que l'on peut voir dans les parcs nationaux circulent abondamment sous forme de stéréogrammes, d'albums reliés, de cartes postales, souvent publiés par la compagnie du chemin de fer elle-même. Ainsi, grâce à ces images pouvant être vues et admirées très loin de leur motif, un imaginaire géographique typiquement canadien s'élabore, en même temps que, attirés par elles et voulant exploiter ou contempler sur place les richesses et les merveilles que l'on y découvre, les gens se déplacent. Ces mouvements entraîneront l'humanisation des paysages : occupation permanente par les colons et installations à l'usage des touristes laissent certes des traces dans le territoire (figure 1)<sup>2</sup>. La photographie est donc

---

2. Pour une étude plus détaillée de cette relation Studio Notman, CPR et État canadien, voir Paquet (2009a).



**Figure 1**

Studio Notman, *The Great Loop Showing Four Tracks, Glacier Park, B.C., 1887*. Montréal, Musée McCord, VIEW-1720

un intermédiaire d'importance dans la transformation physique des lieux, tout aussi bien qu'un vecteur essentiel de la formation de perspectives territoriales et d'idéologies nationales, toutes choses évidemment liées.

Les touristes, au XIX<sup>e</sup> siècle, suivent de près l'expansion géographique des empires et des nations. Le tourisme, à tout le moins celui que l'on dit *de masse*, naît concurremment à la mise au point de la photographie et au développement des chemins de fer, à un moment où une certaine accélération impérialiste se produit partout dans le monde. Si on le considère à l'échelle de l'individu, le tourisme est une petite conquête. Toutefois, envisagé comme une manifestation globale, il apparaît plutôt comme une véritable annexion du monde par une attitude singulière, un acte collectif qui génère une image, une vision, une idée du monde et de ses habitants, voire une idéologie rassembleuse pour certaines sociétés (MacCannell, 1999: 13 et 15). Un phénomène somme toute assez définitif qui, à terme, aura un effet de *compression*

*spatiale* (Urry, 2002 : 141) fondé sur la réciprocité des déplacements ; une sorte de *mode touristique* teintera éventuellement toutes les pratiques spatiales et sociales (Paquet, 2009b). Cette norme (ou cette perception du monde) aujourd'hui dominante, qui est aussi un modèle paysager, trouve sa source dans les mobilités qui déterminent la photographie et ses véhicules.

## MOBILITÉS

En 1852, Louis de Cormenin, chroniqueur enthousiaste de *La lumière*, affirme que « la gloire et la récompense de ce siècle si fécond en découvertes » sera « d'avoir abrégé pour l'homme la distance et le temps », soulignant qu'« une heureuse coïncidence a permis que la photographie soit trouvée au moment même de la plus grande expansion des chemins de fer ». Et, dit-il encore, « [n]ous n'avons plus besoin de monter sur le vaisseau des Cook et des Lapeyrouse pour tenter de périlleux voyages ; l'héliographie, confiée à quelques intrépides, fera pour nous le tour du monde, et nous rapportera l'univers en portefeuille, sans que nous quittions notre fauteuil » (de Cormenin, 1852 : 124). Ces « quelques intrépides » sont bien sûr des photographes qui parcourent le monde en train ou en bateau pour en ramener des images des sites les plus majestueux ou les plus exotiques. Les opérateurs se rendent donc à destination, y prennent leurs clichés et retournent à leur point d'origine avec ces images, là où se trouvent leurs potentiels destinataires. Les photographies ainsi produites sont reproduites et multipliées puis vendues d'abord à des collectionneurs aisés, ensuite au plus grand nombre, des avancées techniques nombreuses autorisant bientôt une production rapide et peu coûteuse. Ainsi, tous peuvent devenir des « voyageurs en fauteuil ». Éventuellement, le collectionneur ou le voyageur en fauteuil se déplacera lui-même vers les lieux d'où proviennent les images. Mais n'anticipons pas.

Si l'on considère 1839 comme le moment de l'avènement de la photographie – c'est, en fait, le moment où la France rend publique l'invention du daguerréotype –, l'on constate que, très vite, des entreprises commerciales envoient des opérateurs photographier *Les vues et monuments les plus remarquables du globe*. C'est ainsi que N. P. Lerebours, promoteur des *Excursions daguerriennes*, nomme une série d'images reproduites à partir de daguerréotypes qu'il commercialise dès 1841.

Plus d'une centaine d'images différentes sont diffusées en multiples, « des vues de Paris, de France, d'Italie, d'Allemagne, de Suisse, d'Angleterre, de Constantinople, Jérusalem, Damas, le Caire, les Pyramides, etc. » (Lerebours, 1844 : 60<sup>3</sup>). De telles collections bénéficient d'un engouement de plus en plus grand pour la photographie, mais c'est la stéréoscopie qui, quelques années plus tard, marquera l'apogée d'une certaine frénésie collectionneuse. Avec elle, en plus de l'authenticité certaine de la vue photographique qui ravit ses amateurs, s'ajoute la vision en relief : le stéréogramme est une photographie double, prise avec une caméra à deux lentilles et visionnée à l'aide d'un appareil spécialement conçu à cet effet, le stéréoscope. Les deux images, parce qu'elles sont fondues en une seule lors du visionnement, donnent une impression de profondeur, de vision en trois dimensions (figure 2). Des années 1850 aux années 1870, le visionnement de vues stéréoscopiques devient un passe-temps largement pratiqué en Occident (Naef et Wood, 1975 : 73), une activité possiblement comparable à l'écoute télévisuelle aujourd'hui.

Oliver Wendell Holmes, auteur et médecin états-unien, est si enthousiasmé par la photographie en relief qu'il invente une visionneuse pour stéréogrammes, facile d'emploi et portable. Il écrit aussi quelques textes sur le sujet. L'un d'entre eux, « The Stereoscope and the Stereograph », publié en 1859 dans *Atlantic Monthly* (Holmes, 1980), retient tout particulièrement l'attention en ce qu'il expose une vision du futur tout à fait curieuse, dont l'auteur dit lui-même qu'elle pourrait sembler extravagante. Holmes y annonce que *la matière est désormais détachée de la forme*, proposant ainsi une sorte de dématérialisation par la photographie qui pourrait en effet sembler prémonitoire<sup>4</sup>. Il soutient que grâce à la stéréoscopie, la matière n'est simplement plus utile, sauf à servir de matrice, ou de moule, pour la forme. Et, ajoute-t-il, les hommes chasseront tous les objets beaux, grands ou curieux, pour leur *enveloppe*, laissant derrière leurs carcasses, devenues de peu de valeur<sup>5</sup>. Holmes

3. L'auteur souligne.

4. C'est dans les années 1960 qu'il sera question de dématérialisation, tout spécialement au sujet des œuvres d'art, en rapport avec l'intérêt grandissant pour les médias électroniques (et vraisemblablement suivant les réflexions de Marshall McLuhan). La photographie, largement utilisée par les artistes de l'époque, sera l'une des constituantes de ce principe de dématérialisation. Voir, entre autres, Lippard (1973) et Lippard et Chandler (1968).

5. « *Every conceivable object of Nature and Art will soon scale off its surface for us. Men will hunt all curious, beautiful, grand objects, as they hunt the cattle in South America, for their skins, and leave the carcasses as of little worth* » (Holmes, 1980 : 81).



**Figure 2**

Stéroscope « mexicain », v. 1889. Photo stepnout, Flickr : CC Attribution.

préconise l'accumulation de grandes collections, l'ouverture d'immenses bibliothèques (des *Stereographic Librairies*) où l'on irait voir des formes ou des enveloppes détachées de leur moule, pour lesquelles des *systèmes d'échanges universels*, basés sur la *circulation* des stéréogrammes, seraient établis. Pour lui, le stéréoscope est un véritable appareil à voyager, qui nous donne le monde à voir. En 1861, Holmes publiera également « Sun-Painting and Sun-Sculpture, with a Stereoscopic Trip across the Atlantic » : inutile de dire qu'il est grand amateur de « voyage imaginaire en relief », loisir de masse très prisé à partir des années 1860 aux États-Unis (Holmes, 2001 : 109). Ce sont donc les images qui doivent transiter d'un lieu à l'autre, apportant au voyageur en fauteuil tous les paysages du monde rassemblés en collections stéréographiques.

La carte postale photographique, elle aussi grande voyageuse, prendra éventuellement le relais de la stéréoscopie dans les années 1890.

Dans le cas de la carte postale, on pourrait parler d'une médiation paysagère multiple. Plusieurs médias ou véhicules s'y amalgament ou lui sont nécessaires, d'abord la photographie, bientôt l'imprimerie et, bien sûr, la poste – qui elle-même emprunte le train entre autres moyens de transport possibles. De plus, une étape supplémentaire dans la mobilité est alors franchie : pour envoyer une carte postale, il faut habituellement en faire l'acquisition dans le lieu qui y est représenté. Le voyageur passe dès lors à l'acte et la carte qu'il poste agira comme preuve de son séjour en des endroits lointains. Or, avec la carte postale, en plus du passage du fauteuil à l'acte, advient la possibilité de s'exprimer ou de personnaliser l'image puisqu'on peut y écrire ses impressions et ainsi s'approprier doublement le lieu dépeint. En 1902, le président de l'Association philatélique nancéienne, manifestement aussi illuminé qu'Oliver Wendell Holmes avait pu l'être en son temps, explique que « les échanges de cartes postales [...] nous font trouver des sympathies au-delà des frontières et des mers, [...] nous font rencontrer d'autres hommes capables de penser comme nous sans qu'aucun abîme nous sépare<sup>6</sup> ».

## HYBRIDES

La carte postale connaît son âge d'or au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, au moment même où la photographie amateur est de plus en plus pratiquée. Et c'est bien cette dernière qui deviendra la véritable preuve des petites conquêtes du touriste, du voyageur quittant son fauteuil pour aller admirer *in situ* les panoramas.

La firme états-unienne de George Eastman met au point le Kodak en 1888, un appareil de maniement aisé, chargé de sa pellicule en usine, laquelle pellicule sera développée en usine également. L'arrivée du Kodak sur le marché – aux États-Unis puis très vite dans tout l'Occident – marque les débuts de la pratique photographique populaire et accessible à tous et, selon Bruno Latour (1995 : 278), « le photographe amateur et l'appareil Kodak sont inventés, construits, définis en même temps » par Eastman et son entreprise. Déjà en 1897, Alfred Stieglitz, artiste photographe new-yorkais reconnu, s'insurge contre la facilité et la médiocrité que sa popularisation installe dans la pratique de la photographie. Il en a contre « la photographie au mètre » et « la cohorte enthousiaste des

6. *RICP*, décembre 1902, n° 36, cité par Ripert et Frère (1983 : 12).

*button pressers*» (Brunet, 2000 : 214<sup>7</sup>). C'est que la « révolution Kodak », pour employer l'expression de François Brunet, n'est pas qu'une ingénieuse avancée technologique, c'est une innovation à large portée sociale et culturelle (Brunet, 2000 : 216). L'idéal démocratique d'un art accessible à tous, de cet art pour tous dont on rêvait depuis la cession de son procédé par Daguerre à l'État français en 1839<sup>8</sup>, se concrétise enfin, et cela, grâce à une industrie états-unienne. Dorénavant, tous peuvent prendre des photographies à peu de frais – en 1900, Eastman lance une caméra à un dollar –, ce qui n'était pas si simple avant l'apparition du Kodak ; auparavant, la photographie était un loisir généralement réservé à de riches dilettantes : l'amateur devait développer lui-même ses images photographiques, ce qui s'avérait long, salissant et plutôt coûteux.

Ainsi, la boucle se boucle. D'abord, la photographie, sous forme de stéréogrammes et de cartes postales, a permis de voir tous les lieux, tous les paysages du monde, de les connaître à distance. Éventuellement, le voyage se démocratisant, l'on pourra envisager d'y aller voir, d'aller vers le motif lointain (la carcasse, même si on l'a déjà écorchée). Une image incite à partir pour admirer sur place la vue et, surtout, pour en ramener *sa propre photographie*. Ajoutons que, toujours au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, une autre innovation technologique, l'ancêtre de cette chose aujourd'hui si simple – et pratiquement désuète – qu'on appelle la télécopie, permet pour la première fois de transmettre des images photographiques par les fils téléphoniques. En 1902, Arthur Korn, physicien allemand, transmet des images par télégraphe (bildtelegraphie) et, en 1907, en France, Édouard Belin présente son bélinographe.

Toutes ces inventions et innovations techniques, autour desquelles les auteurs du XIX<sup>e</sup> siècle élaboraient chimères et visions, sont aujourd'hui devenues des choses banales, ingrédients du quotidien, simples composantes de gestes infiniment répétés. Le monde ne nous vient plus « en portefeuille », mais bien en paquets de pixels, des pixels en quantités sans cesse croissantes, diffusés par l'écran de l'ordinateur, alors qu'il nous est toujours (et encore plus) loisible de ne pas quitter notre fauteuil. Grâce à ces pixels, la matière est écorchée et sa forme nous parvient

7. Évidemment, les *button pressers* sont la catégorie construite par le succès du slogan « Appuyez sur le bouton, nous ferons le reste » (*You press the button, we do the rest*), qui fera en partie la renommée de la firme Kodak.

8. Pour se rendre compte à quel point l'Académie des sciences et François Arago estimaient que la photographie serait un art à portée de tous, démocratique et aisé à pratiquer, voir Arago (1839).

effectivement par des systèmes d'échanges « universels » dans lesquels sans cesse tout circule... Et puis, Facebook ne remplit-il pas ce souhait de « trouver des sympathies au-delà des frontières et des mers » que le président de l'Association philatélique nancéienne émettait au sujet de la carte postale ?

En 1964, Marshall McLuhan, autre auteur enthousiasmé par la communication et la transmission universelles, était ravi d'apprendre à son lecteur que le magazine *Vogue*, en 1953, « annonçait la naissance d'un nouvel hybride, né d'un croisement entre la photographie et l'avion », parce qu'on y trouvait réunies, dans un même numéro, les collections de mode des cinq continents (McLuhan, 1992 : 305). Ce type d'« hybride », toutefois, était déjà centenaire si l'on considère sa première forme, le croisement ou le composite chemin de fer et photographie ; de plus, la transmission des photographies par les fils téléphoniques était pratiquée déjà depuis des décennies lorsque McLuhan publie son texte « La photographie. *Le bordel imaginaire* ». Suivant cette logique, l'hybride parfait – qui aurait certes enchanté McLuhan – ne serait-il pas celui qui est composé du téléphone portable et de la photographie, un hybride qui comprend et résume toutes ces inventions minutieusement conçues les unes après les autres ? Avec cet hybride, la photographie peut être reçue ou prise et immédiatement (re)transmise par le même appareil, qui nous suit dans tous nos déplacements terrestres ou aériens, tout en ayant le pouvoir de témoigner de l'authenticité de ceux-ci. On ne pourrait rêver meilleur moyen ou meilleure machine à s'approprier terres et paysages.

Bien sûr le téléphone-appareil photographique n'est pas un tapis magique ou un balai de sorcière qui nous transporterait littéralement ailleurs. Reste que c'est un moyen *mobile* de communication, de transmission, apte à faire circuler les images entre autres choses, et le rôle que peuvent dorénavant tenir les utilisateurs de ce type d'appareils mérite que l'on s'y arrête car, à même les attitudes autorisées par les nouvelles technologies, se profilent de lourds enjeux paysagers. Si une boucle s'était bouclée avec la « révolution Kodak », l'image voyageuse révélant une destination vers laquelle le destinataire de la photographie pouvait se déplacer pour en ramener sa propre image, la « révolution numérique », en revanche, permet au touriste photographiant de devenir *destinateur*. Avec les technologies numériques et les possibilités de transmission qu'elles offrent, les photographes amateurs peuvent en effet montrer leurs réalisations au monde entier. À partir du même fauteuil, où l'on était récepteur passif – ou même carrément *in situ* avec son téléphone

portable –, l'on est devenu *émetteur actif*. Et ce qui était réservé aux séances de projection ou aux incontournables épisodes de feuilletage d'albums au retour des voyages est accessible partout et en tout temps, grâce aux sites Internet de sociabilité ou de partage d'images qui aujourd'hui foisonnent. Chacun a virtuellement le pouvoir de diffuser ses propres réalisations, ses paysages favoris, à une échelle globale.

Roland Barthes a affirmé que l'avènement de la photographie « partage l'histoire du monde » (Barthes, 1980 : 136). Si cela est vrai, la photographie n'a pas, à elle seule, opéré ce clivage. Il fallait également la mobilité – celle des images à tout le moins – pour que cela se produise. Et ce sont certainement les moyens de leur transmission, en constant perfectionnement (ou serait-ce la création *d'hybrides* de plus en plus sophistiqués?), qui ont permis à des images, fixes et plutôt banales, de traverser le temps sans que jamais l'on se lasse de les fabriquer, et de les regarder.

## PHOTOGRAPHIES (GÉOGRAPHIES)

Le touriste, aujourd'hui, est un être actif, mobile plutôt qu'absorbé dans la contemplation d'images ramenées par d'autres; actif parce qu'il se déplace et aussi parce qu'il aime bien prendre ses propres photographies. Et si le voyage témoigne parfois de la condition sociale d'une personne<sup>9</sup>, la photographie de voyage, suivant ce principe, est une *preuve du déplacement*.

À l'ère de la photographie numérique, l'on met souvent en doute la véracité des images enregistrées, puisque toutes seraient modifiables, manipulables. Sa fonction indicielle, qui fait de la photographie un signe qui opère traditionnellement non seulement par ressemblance, mais aussi comme une trace ou une empreinte, semble devoir être remise en question. Or, la formule fameuse de Roland Barthes (1980 : 120), le « *ça a été là* », qui désigne précisément cette capacité d'enregistrement de la photographie comme son essence même, ouvre une piste d'un grand intérêt. Ce ne serait plus l'évidence ou l'importance du « *ça a été là* » qui motive aujourd'hui l'incommensurable production photographique et sa dissémination tout aussi démesurée, mais bien une sorte d'*empreinte*

9. « *The duty to appropriate the foreign that competitive participation in the vanities of a consumer culture imposes* » (Chard, 1999 : 220).

*inversée*: désormais, il s'agirait plutôt d'*avoir été là*. Geoffrey Batchen affirme, à propos de l'instantané (ce *snapshot* que l'on faisait avec les anciens appareils à pellicule), qu'il est « une trace indicielle de la présence de son sujet » confirmant, généralement parlant, « la réalité » de l'« existence » du sujet photographiant (Batchen, 2008 : 30). Le cliché serait une façon de déclarer « j'étais là ». Au-delà de cette généralité, qu'on ne saurait nier si l'on considère le nombre d'images photographiques en tous genres qui se prennent et circulent depuis 1888, *l'avoir été là* serait aussi, dans le cas des photographies de voyage – des photographies de paysage –, *géographique*: j'étais *au lieu où* il faut être. La question de la possible manipulation des images, dans ce cas, se pose bien peu. L'on aura d'ailleurs soin de se placer devant le motif, *dans le site*, façon d'établir irréfutablement la preuve de sa présence (figure 3).



**Figure 3**

Place de la Bourse, Bordeaux. Photo S. Paquet

Geoffrey Batchen distingue les *snapshots* des images numériques, différenciation que je n'aurais pas tendance à pratiquer : malgré des technologies dissemblables, ses *usages* sont trop similaires pour découper

la pratique amateur de la photographie en catégories de la sorte. Une possible nuance entre les pratiques ou les usages de la photographie de type *snapshot* et la photographie numérique tient à mon avis aux *véhicules* qui lui sont associés – la photographie et les véhicules en question étant évidemment conjointement tributaires de l'amélioration des technologies. Avec les nouveaux médias, ce qui a véritablement changé, c'est que de destinataire ou simple preneur de l'image, le photographe amateur de paysages est devenu un destinataire ou un émetteur essentiel dans des réseaux à la fois géographiques et électroniques, eux-mêmes inscrits dans un système économique particulier dans lequel la notion de *destination* prend une importance notable.

Dans une économie qualifiée de « culturelle » (Rifkin, 2005), le tourisme est bien entendu l'industrie dominante. À l'heure actuelle, dans ce système où les échanges se font en fonction des deux pôles local et global, les villes entrent en compétition pour attirer le plus de gens possible – travailleurs migrants, voyageurs, touristes. Les instances municipales répondent alors à l'impératif de rendre leur ville attrayante, plus attirante que les autres de même catégorie. Cela passe par l'offre culturelle – événements, festivals, expositions et monuments –, mais aussi par l'embellissement des lieux, particulièrement celui des places publiques urbaines, qui sont les plus susceptibles de donner de la ville une image forte. On s'applique donc à y mettre en scène de grands récits identitaires ou historiques. Pour ce faire, il faut « articuler l'image touristique avec l'aménagement urbain, la morphologie de l'espace devant faire écho aux grands thèmes structurants du récit de la ville et inversement » (Vlès, Berdoulay et Clarimont, 2005 : 74<sup>10</sup>). Avec pour résultat que les villes et leurs places se conçoivent, concrètement, comme des images vouées à la diffusion, puisque « l'espace public constitue aujourd'hui un élément essentiel de la politique d'image nécessaire à la concurrence entre les villes » (*ibidem* : 66). Ces espaces publics seraient alors, physiquement et par la volonté des technocrates et des politiques, transformés en ce que Bruno Latour (2006 : 42) appelle des « mobiles immuables ». Les mobiles immuables sont des représentations qui restent inchangées alors même qu'elles se déplacent ou sont déplacées, de sorte que « des avenues à double voie relient le monde et ses images », les choses pouvant ainsi être « absentes et présentes à la fois » (*ibidem* : 43-44). Selon Latour,

---

10. Les auteurs parlent même de « *mise en tourisme* dans un système concurrentiel international » (Vlès, Berdoulay et Clarimont, 2005 : 210 ; je souligne).

c'est l'invention de la perspective légitime qui serait à l'origine des mobiles immuables, puisqu'elle permet de *reproduire* ou de restituer les choses de façon mathématique, réglée ou régulée. Et si la photographie, prenant la suite de la peinture, est incontestablement un dispositif qui fabrique comme automatiquement de la perspective linéaire, *les perspectives* (architectoniques) sont aussi l'une des incontournables conditions esthétiques des ensembles urbains. Ainsi, pour répondre à la logique de l'économie culturelle qui demande que les lieux deviennent des destinations attrayantes, les sites, les places, les paysages doivent être façonnés en *mobiles* visibles de partout et en tout temps ; la perspective s'avère alors un modèle utile.

## GÉOGRAPHIES (PHOTOGRAPHIES)

Chacun devient donc, potentiellement, diffuseur ou émetteur à l'échelle globale dans un réseau géoéconomique fondé sur la circularité entre trois termes : destination, destinataire, destinataire – ces trois termes qui sont le fondement du mode touristique devenu comme un mode de vie ou une norme perceptive. *L'hybride* composé de la photographie et de son véhicule a toujours la même fonction qu'au temps des chemins de fer : fabriquer des imaginaires géographiques et, surtout, inciter aux déplacements physiques ; il est aussi devenu, avec le temps, témoignage de la mobilité physique du sujet photographiant. Depuis les *Excursions daguerriennes*, la formule est sensiblement la même, à quelques détails près. D'abord, il est devenu inutile d'envoyer des opérateurs photographier *les vues et les monuments les plus remarquables du globe*, les touristes s'en chargent et font eux-mêmes circuler les images. Si cela peut signifier la mort du commerce lucratif des photographies, en revanche, ce phénomène peut faire la fortune des sites eux-mêmes. D'une part, les sites mythiques, ceux qui ont marqué et marquent toujours l'imaginaire géographique depuis l'époque de l'hybride train et photographie, circulent de plus en plus et, d'autre part, de nouvelles images – ou de nouveaux mobiles immuables – sont créées dans le but d'attirer les voyageurs qui à leur tour les reproduiront presque à l'infini. Chaque paysage, chaque site, semble devoir être une photographie prête à être reproduite et transmise.

Oliver Wendell Holmes avait vu juste jusqu'à un certain point : la *forme* voyage maintenant continûment. Mais il est certain que la matière

reste nécessaire, puisqu'il faut *avoir été là* pour l'écorder et s'en approprier l'enveloppe. Et, à partir du moment où les hybrides sont partout présents, cette chose inédite se produit : on *construit* les lieux eux-mêmes comme autant d'images. Un exemple pourra illustrer ce fait, celui de la place de la Bourse à Bordeaux.

Dans le cadre d'un grand projet de rénovation urbaine mis de l'avant par la Ville de Bordeaux et étalé sur plusieurs années, les quais de la Garonne sont dégagés et nettoyés, les façades des majestueux édifices du XVIII<sup>e</sup> siècle sont rafraîchies. En bordure du fleuve, un « miroir d'eau » est aménagé, le plus grand du monde, dit-on. Sorte de fontaine horizontale imaginée par le paysagiste Michel Corajoud et achevée en 2006, ce plan d'eau rectangulaire, d'où s'exhale parfois de la vapeur, reflète généralement les bâtiments entourant la place de la Bourse (figure 4).



**Figure 4**  
Miroir d'eau, Bordeaux. Photo S. Paquet

Au-delà de la mise en représentation d'une certaine idée du patrimoine bordelais (auguste architecture du XVIII<sup>e</sup> siècle), cet aménagement récent a manifestement un grand succès... photographique. L'endroit est très photogénique, très couru par les photographes amateurs, qui sont aussi des photographes internautes. Ce sont eux qui font circuler

« le miroir d'eau » et « la place de la Bourse ». À titre indicatif, de mars 2008 à mars 2009, la quantité de résultats dénombrés dans le moteur de recherche Google Images est passé du simple à un peu plus du triple<sup>11</sup>.

La place de la Bourse n'est pas que photogénique, elle est aussi très *photographique*. À son commencement, on avait dit de la photographie (plus particulièrement du daguerréotype, à cause évidemment de son support de métal poli) qu'elle était un miroir, un « miroir qui garde toutes les empreintes » (Janin, 1839 : 50) ou ce miroir vers lequel la société de l'époque s'était ruée « comme un seul Narcisse, pour contempler sa triviale image » (Baudelaire, 1859 : 1034). Bien sûr, l'eau ne garde pas les empreintes, mais les amateurs internautes, eux, capturent les reflets produits par le miroir de Bordeaux. Par ailleurs, à la place de la Bourse, la perspective est parfaite, suivant ses deux sens, liés : tout est, sur le plan physique, précisément agencé, organisé, et l'image se donne promptement et uniment selon un point de vue qui est unidirectionnel, exactement comme dans un instantané ou n'importe quelle photographie. La perspective est un *code de l'espace* par lequel « se disposent et se composent d'une manière à la fois connue et surprenante » ses éléments matériels (Lefebvre, 2000 : 59) et la perspective légitime, visuelle, ordonne le monde, en donne une représentation compréhensible à partir d'un point de vue unique, pour en faire l'objet d'une saisie *par un sujet collectif*, l'objet d'une *vision partagée* (Damisch, 1993 : 56). Bruno Latour affirme que « ce que permet la perspective, c'est d'offrir une "cohérence optique" à toutes les images », une *concordance* permettant « à la forme des choses » de se perpétuer, même s'il y a « déplacement continu » (Latour, 2006 : 43-44). De même, une portion de l'espace peut être aménagée, organisée, réglée pour produire une perspective qui, par-delà la mise en représentation, se proposera au regardeur comme une image formidable, immuable... et reproductible.

C'est dire qu'à Bordeaux, on a réussi un impeccable « mobile immuable » ou un parfait instantané *physique*, qui n'attend que d'être reproduit – ou écorché, puisqu'il s'agit de perpétuation de la forme dans le déplacement. Car il est bien là, l'enjeu essentiel : les villes doivent devenir des *images* reproductibles et transmissibles. C'est à ce prix

11. Le 31 mars 2008, Google image affiche 16 900 résultats pour « miroir eau Bordeaux » ; le 26 mars 2009, 63 400 sont dénombrés, avec un taux de pertinence très élevé dans les 10 premières pages. La requête « place de la Bourse Bordeaux » donne 101 000 résultats le 26 mars 2009, avec une pertinence encore plus grande.

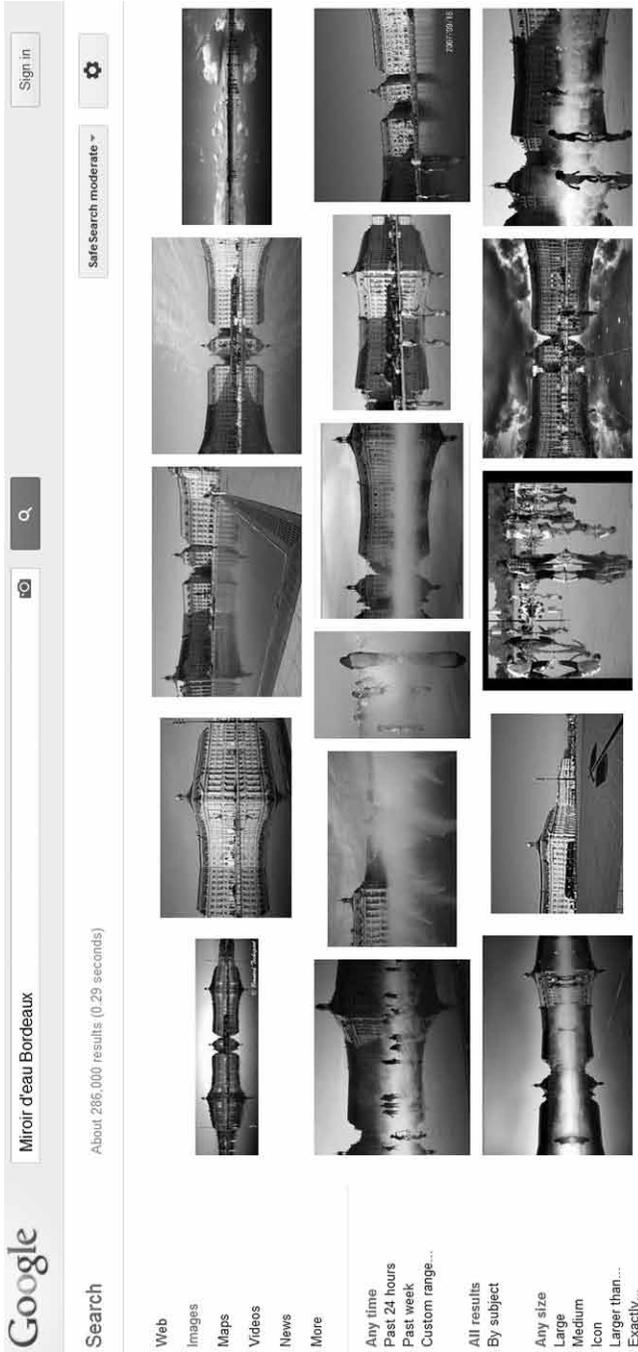


Figure 5  
Page de Google images : le miroir d'eau

qu'elles peuvent s'inscrire dans la nécessaire circularité destinataire-destination-destinateur, du local au global et inversement, à titre de destinations. Il y aurait, par le façonnement d'une image apte à circuler, *production politique d'une valeur* (Desnoilles, 2007 : 38), une valeur qui ne serait pas que symbolique mais aussi économique. Plus les images sont omniprésentes (ou plus les mobiles sont mobiles), plus il y a de gens pour aller sur les lieux, plus il y a d'écorceurs de motifs, plus il y aura d'images en circulation et, on l'aura deviné, plus le phénomène aura d'incidences économiques.

Pour que leur économie tourne, les villes doivent aujourd'hui se positionner dans les réseaux d'échanges commerciaux et touristiques. Pour ce faire, les autorités tablent sur l'exhibition ou le déploiement d'une identité de la ville qui lui serait particulière : « La dimension cosmopolite de l'échange ne peut paradoxalement être réalisée que dans la recherche chaque fois d'identités locales, y compris reconstruites, bricolées, voire inventées : personne ne va chercher ailleurs ce qu'il trouve chez lui » (Michaud, 2003 : 200). À Bordeaux, la solution est toute trouvée, le patrimoine doit être mis en valeur puisqu'il est susceptible de se poser en « vecteur des idéaux et de la mythologie de la ville » (Desnoilles, 2007 : 42). Il ne reste qu'à le mettre en représentation. Dans cette optique, la place de la Bourse et son miroir d'eau fonctionnent admirablement. Une Bordeaux du temps de son apogée, splendeur retrouvée, se dédouble en une image et son reflet, une irréprochable photographie qu'il ne reste qu'à inscrire dans les réseaux où interagissent destinataires, destinations et destinataires. L'entreprise est une réussite, si l'on considère le nombre d'images qui circulent, la majorité d'entre elles étant le fait de photographes internautes qui auront satisfait à l'exigence *d'avoir été là* (figure 5).

## VISAGES PHOTOGRAPHIQUES

« Feuilletter le monde, folio après folio, tel est le rêve du chercheur » (Latour, 2006 : 57), et très certainement celui de chacun, promeneur ou voyageur en fauteuil, depuis le XIX<sup>e</sup> siècle. En 1927, Siegfried Kracauer, parlant des journaux illustrés – qui sont bien sûr des *hybrides* de moyen terme, situés entre la photographie qui prend le train et l'Internet –, explique que le monde s'est composé un *visage photographique*, qu'il tend à se confondre dans le « continuum spatial qui se forme avec les instantanés » (Kracauer, 2008 : 46). Il parle d'inventaire général, de catalogues

qui incluraient et incorporeraient le monde entier. Il y aurait déjà là *compression spatiale* fondée sur la mobilité des images, mais le continuum, selon Kracauer, ne serait pas que spatial, il serait plutôt spatio-temporel : « le monde est devenu le présent photographiable, et le présent photographié est entièrement éternisé » (*ibidem* : 47). Entre perspectives matériellement élaborées et mobiles immuables, s'inscrit le visage photographique de chaque site, car faire image, faire paysage, est devenu le mode privilégié de la production de l'espace. D'un seul point du monde, on peut voir le monde et on peut, de là, y aller voir. Et se rendre sur les lieux, c'est vouloir revoir un mobile immuable, *retourner vers une image*.

Destinations perpétuellement photographiées, reproduites et transmises, ce sont véritablement des *instantanés* physiquement façonnés, formant paysages, vers lesquels s'effectuent dorénavant les voyages.

## BIBLIOGRAPHIE

- ARAGO, François (1982) Rapport à la Chambre des députés, séance du 9 juillet 1839. Dans Louis-Jacques-Mandé Daguerre, *Historique et description des procédés du Daguerrotypage et du Diorama*. La Rochelle, Éditions Rumeurs des âges, p. 9-29.
- BARTHES, Roland (1980) *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris, de l'étoile, Gallimard, Seuil.
- BATCHEN, Geoffrey (2008) Les snapshots. L'histoire de l'art et le tournant ethnographique. *Études photographiques*, n° 22, p. 4-37.
- BAUDELAIRE, Charles (1961) *Salon de 1859. Œuvres complètes*. Paris, Gallimard.
- BRUNET, François (2001) Oliver Wendell Holmes : Un voyage stéréoscopique. *Études photographiques*, n° 9, p. 109-123.
- BRUNET, François (2000) *La naissance de l'idée de photographie*. Paris, Presses Universitaires de France.
- CHARD, Chloe (1999) *Pleasure and Guilt on the Grand Tour. Travel Writing and Imaginative Geography 1600-1830*. Manchester, New York, Manchester University Press.
- DAMISCH, Hubert (1993) *L'origine de la perspective*. Paris, Flammarion.

- DE CORMENIN, Louis (1989) À propos de *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie*, de Maxime Du Camp. Dans André Rouillé (dir.) *La photographie en France. Textes et controverses, une anthologie 1816-1871*. Paris, Macula, p. 124-125.
- DE DUVE, Thierry (1978) Time Exposure and Snapshot: The Photograph as Paradox. *October*, n° 5, p. 113-125.
- DESNOILLES, Richard (2007) Bordeaux Québec. Politiques patrimoniales au XX<sup>e</sup> siècle, à la recherche de l'utopie urbaine. Dans Marie-Blanche Fourcade (dir.) *Patrimoine et patrimonialisation. Entre le matériel et l'immatériel*. Québec, Presses de l'Université du Québec, p. 35-52.
- HOLMES, Oliver Wendell (2001) Sun-Painting and Sun-Sculpture, with a Stereoscopic Trip across the Atlantic. *Études photographiques*, n° 9, p. 111-123.
- HOLMES, Oliver Wendell (1980) The Stereoscope and the Stereograph. Dans Alan Trachtenberg (dir.) *Classic Essays on Photography*. New Haven, Leete's Island Books, p. 72-82.
- JANIN, Jules (1989) Le Daguerotype. Dans André Rouillé (dir.) *La photographie en France. Textes et controverses, une anthologie 1816-1871*. Paris, Macula, p. 46-51.
- KRACAUER, Siegfried (2008) *L'ornement de la masse*. Paris, La Découverte.
- LATOUR, Bruno (2006) Les « Vues » de l'Esprit. Une introduction à l'anthropologie des sciences et des techniques. Dans Madeleine Akrich, Michel Callon et Bruno Latour, *Sociologie de la traduction. Textes fondateurs*. Paris, Presses de l'École des mines de Paris, p. 33-69.
- LATOUR, Bruno (1995) *La science en action. Introduction à la sociologie des sciences*. Paris, Gallimard.
- LEFEBVRE, Henri (2000) *La production de l'espace*. Paris, Anthropos.
- PAYMAL LEREBOURS, Noël-Marie (1989) Excursions daguerriennes. Dans André Rouillé (dir.) *La photographie en France. Textes et controverses, une anthologie 1816-1871*. Paris, Macula, p. 60-61.
- LIPPARD, Lucy R. (1973) *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. New York, Praeger.
- LIPPARD, Lucy R. et John CHANDLER (1968) The Dematerialization of Art. *Art International*, vol. 12, n° 2, p. 31-36.
- MACCANNELL, Dean (1999) *The Tourist. A New Theory of the Leisure Class*. Berkeley, University of California Press.

- MCLUHAN, Marshall (1993) *Pour comprendre les médias. Les prolongements technologiques de l'homme*. Saint-Laurent, Bibliothèque québécoise.
- MICHAUD, Yves (2003) *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*. Paris, Hachette.
- NAEF, Weston J. et James N. WOOD (1975) *Era of Exploration. The Rise of Landscape Photography in the American West, 1860-1885*. New York, Albright-Knox Art Gallery, Metropolitan Museum of Art.
- PAQUET, Suzanne (2009a) Les liaisons transcontinentales et la production paysagère: tracés ferroviaires et photographies migrantes. Dans Mario Bédard (dir.) *Le paysage, un projet politique*. Montréal, Presses de l'Université du Québec, p. 145-160.
- PAQUET, Suzanne (2009b) *Le paysage façonné. Les territoires postindustriels, l'art et l'usage*. Québec, Les Presses de l'Université Laval.
- RIFKIN, Jeremy (2005) *L'âge de l'accès. La nouvelle culture du capitalisme*. Paris, La découverte.
- RIPERT, Aline et Claude FRÈRE (1983) *La carte postale: son histoire, sa fonction sociale*. Paris, Lyon, Éditions du CNRS, Presses Universitaires de Lyon.
- URRY, John (2002) *The Tourist Gaze*. Londres, Sage.
- VLÈS, Vincent, Vincent BERDOULAY et Sylvie CLARIMONT (dir.) (2005) *Espaces publics et mises en scène de la ville touristique. Rapport final de recherche*. Ministère délégué au tourisme, Direction du tourisme, Université de Pau et des Pays de l'Adour.



## LE DRAME DU PAYSAGE

**Guy Mercier**

Université Laval, Québec

*Omnia nunc rident : at, si formosus  
Alexis montibus his abeat, videas et flumina sicca  
Virgile, Bucoliques, VII, 55-56*

### LA PERTE PAYSAGÈRE

D'aucuns, à l'instar de Jakob (2008 : 7), clament que « notre époque est décidément celle du paysage ». Il est vrai qu'il ne manque pas aujourd'hui de lois, de règlements, de politiques, de chartes, de projets et de discours en faveur du paysage. À force de se multiplier, ces proclamations témoignent, ne serait-ce que par leur accumulation, de l'ampleur du souci contemporain envers le paysage. De même, leur teneur laisse peu de place au doute. Toutes soutiennent que le paysage, bénéfique à maint égard à l'existence humaine, mérite attention. La *Convention européenne du paysage* de 2000<sup>1</sup>, emblématique à ce titre, déclare que la défense du paysage servirait à la fois l'intérêt économique, la qualité de vie et l'épanouissement individuel ou collectif (annexe 1). D'où la

---

1. Cette convention a été adoptée en octobre 2000 par le Conseil de l'Europe. En juillet 2012, 37 pays l'avaient ratifiée.

nécessité qu'il y aurait d'établir et de consolider un droit<sup>2</sup> assurant la conservation de la qualité et de la diversité du paysage. Il faudrait également que ce droit du paysage garantisse au plus grand nombre la possibilité d'en jouir et d'en décider. Le but étant d'infléchir, au nom de l'exigence paysagère, l'aménagement du territoire, ce vaste chapitre de la vie sociale où se conçoit et éventuellement se réalise l'organisation de l'espace terrestre devant servir au mieux l'intérêt public (Corbin, 2001 ; Montpetit et autres, 2002). Tout, à ce chapitre, doit servir la cause paysagère : composition des espaces publics, revitalisation des quartiers anciens, implantation résidentielle, construction d'infrastructures de transport, extension du tissu urbain, reconversion de sites abandonnés ou en déclin, sauvegarde de l'habitat rural et des activités agricoles, préservation et mise en valeur du patrimoine culturel et naturel, entretien des rivières et des lacs, protection des littoraux et des forêts, extraction des ressources naturelles, planification des lieux voués à la détente, au loisir et au tourisme, etc. (figure 1). Cette préoccupation aménagiste envers les paysages tiendrait également, si on en croit les mêmes proclamations, à la gravité de la menace qui aujourd'hui pèse sur eux. Les promoteurs de la *Convention européenne du paysage* soulignent à cet égard que notre actuel mode de vie exercerait une pression indue sur les paysages. La technique, la gestion et l'économie, comme nous avons pris l'habitude de les pratiquer, imposeraient aux paysages de nombreuses et radicales transformations. Nous ferions du coup face à un double danger. Il faudrait, d'une part, regretter et craindre une détérioration des paysages. On devrait, d'autre part, déplorer ou redouter que les paysages soient ou deviennent hors de contrôle, laissant individus et pouvoirs publics impuissants en la matière. Ainsi, un préjudice, présent ou anticipé, justifierait la cause paysagère. C'est pourquoi, aux bénéfiques et aux plaisirs que procure le paysage, se mêlent une désolation et une inquiétude qui orientent la volonté et poussent à l'action, afin de contrer son déclin déjà en cours (figure 2).

---

2. Guttinger (2007) et Billet (2009) ont bien décrit la récente consolidation du droit du paysage français et européen. Nous avons naguère esquissé un tableau des normes paysagères au Québec (Mercier, 2002). La volonté de doter le Québec d'une politique et d'un droit du paysage plus affirmés a dernièrement été exprimée dans le livre vert préparé en vue de la révision de la *Loi sur les biens culturelles* (Grandmont et autres, 2007) et dans le *Guide de gestion des paysages au Québec* édité sous les auspices du ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine du Québec (Paquette, 2008). On notera que la nouvelle *Loi sur le patrimoine culturel*, adoptée par l'Assemblée nationale du Québec en octobre 2011, renforce significativement le droit du paysage dans cette province canadienne (Mercier, 2012).



**Figure 1**

Aménagement paysager. Les rives bétonnées de la rivière Saint-Charles, à Québec, étaient tombées en défaveur. Il importait d'offrir à la rivière de plus beaux atours. C'est pourquoi on entreprit de la *renaturaliser*. Photo G. Mercier, 2008



**Figure 2**

Patrimoine ou paysage ? Encastrée dans un plus vaste ensemble architectural, l'église Saint-Vincent-de-Paul avait longtemps dominé le flanc nord de la falaise de Québec. Ne résista au pic des démolisseurs que sa façade qui, paraissant digne de conservation, devait être intégrée à un nouvel édifice. Alors que la construction neuve tardait à surgir de terre, apparut plutôt un paysage. La ruine s'y inséra autant qu'elle l'insérerait. Photo G. Mercier, 2008

L'action en faveur du paysage suscite bien des interrogations. À la base, réside le problème de la définition du terme lui-même. Car s'il faut agir sur le paysage, il importe évidemment de savoir de quoi il en retourne. Si l'exercice peut à l'occasion se prêter à la spéculation théorique ou éthique – comme chez Augustin Berque –, il penche le plus souvent vers des fins pratiques, l'objectif étant de se munir d'une définition assurant la description utile de chaque paysage qui appelle une intervention. Les définitions proposées sont nombreuses, mais cette connaissance essentiellement opératoire, oscillant entre la caractérisation et le diagnostic, porte toujours sur les mêmes aspects: la composition du paysage, sa genèse, sa signification (sa valeur ou son intérêt), les dommages qu'il a subis, les dangers qui le menacent, le potentiel qu'il présente. Les méthodes d'acquisition de cette connaissance sont elles aussi diversifiées. Toutes visent cependant le même but: évaluer les paysages afin d'établir des normes édictant les mesures les plus appropriées pour les protéger, les restaurer ou les mettre en valeur (Bethemont, 2009)<sup>3</sup>. Au début, l'intention était d'établir, sur des bases scientifiques, des normes permettant aux autorités publiques d'exercer, au moyen d'interdictions, de prescriptions et de permissions, un contrôle sur les paysages. On soutient aujourd'hui que ces normes, conçues par des experts, approuvées par des politiciens et gérées par des bureaucrates – quand il ne s'agit pas d'entreprises privées –, risquent d'être trop fortement extérieures aux collectivités et aux personnes avec lesquelles le paysage fait corps (Candau et autres, 2007). Dans l'optique d'un contrôle plus authentiquement démocratique des paysages, on juge du coup pertinent de les réduire au minimum et plus encore de les inscrire dans une normativité paysagère qui s'élabore et s'impose au travers de projets<sup>4</sup>. Conçue avant tout comme un projet, la norme paysagère devient ainsi un instrument privilégié du développement social en raison de sa capacité à inspirer et à mobiliser la population, les entreprises et les

---

3. L'évaluation paysagère a fait l'objet d'une abondante littérature, dont on retrouve un éventail représentatif dans Puech et Rivière Honneger (2004). Signalons, dans le même esprit: Domon et autres (2000), Droeven et autres (2004 et 2007), Ramadier et autres (2008), Brossard et autres (2008) et bien d'autres encore. Nous avons commenté l'entreprise générale d'évaluation paysagère dans Mercier (2009).

4. L'ouvrage collectif dirigé par Mario Bédard (2009) explore les différentes facettes de la nouvelle normativité paysagère fondée sur l'idée de projet.

autorités<sup>5</sup>. C'est pourquoi les efforts aujourd'hui déployés pour instituer ou affiner la norme paysagère ne se comptent plus. Toutefois, rivé à l'expectative d'un progrès en la matière, ce mouvement semble peu enclin à comprendre le mal à combattre. Serait-ce que l'esprit, en la circonstance, est moins porté à expliquer la perte paysagère – sinon en répétant le lieu commun que nous sert, par exemple, la *Convention européenne du paysage* – qu'à la postuler? Quoi qu'il en soit, il demeure certainement pertinent de se livrer, à côté des études à destination pratique, à une méditation sur la perte paysagère contemporaine, sur les raisons de s'en désoler et de la combattre.

Optant pour la compréhension des causes et des conséquences de la perte paysagère, nous nous sommes demandé plus spécifiquement, à l'instar d'Olivier Lazzarotti (2002), si la perte en question est assimilable, comme on le suggère régulièrement, à celle que les politiques patrimoniales cherchent à prévenir<sup>6</sup>. S'est alors posée la question de l'expérience vécue à travers le paysage et le patrimoine. Est-elle la même dans l'un et l'autre cas? Or, au terme de l'exercice comparatif, il apparaît que l'expérience paysagère est bel et bien singulière, car le sujet contemporain vit à travers elle un drame où domine le sentiment de déréliction, alors que l'expérience patrimoniale le plonge plutôt dans la nostalgie. À l'inverse de la préoccupation patrimoniale, le drame paysager favorise une pratique de l'espace et du temps où dominant la totalité et l'immédiat et où sont négligés le spécifique et la durée. Au point où il faut se demander si le souci contemporain envers le paysage ne témoignerait pas d'une propension à profiter *hic et nunc* de l'image du monde, plutôt qu'à se projeter dans son étendue géographique et dans sa durée historique.

## PAYSAGE ET PATRIMOINE

Si un drame paysager secoue aujourd'hui la société, ce n'est pourtant pas d'hier que l'être humain est fasciné et attiré par la beauté

5. Cet idéal de normativité paysagère inspire, par exemple, le récent *Guide de gestion des paysages du Québec* que la Chaire en paysage et environnement de l'Université de Montréal a produit pour le compte du Gouvernement du Québec (Paquette et autres, 2008). Bédard (2009), Dewarrat et autres (2003) ainsi que St-Denis et Jacobs (2003) partagent cet idéal, que l'on retrouve aussi dans l'œuvre du Conseil du paysage québécois.
6. Cette assimilation est posée, par exemple, par la *Loi sur le patrimoine culturel*, récemment adoptée par l'Assemblée nationale du Québec, et la *Loi sur la conservation du patrimoine naturel*, du même législateur.

du monde qui l'entoure. En effet, son admiration pour la prodigalité de la terre se double depuis toujours du plaisir que procure la contemplation de sa physionomie (Le Dantec, 1996; Bethemont, 1998; Harrison, 2007). Ainsi, Virgile ne s'y trompait pas en rappelant que les « trésors des jardins » ne tiennent pas seulement dans la manne qu'ils procurent. Flore, précisait-il aussi, « savait aligner, pour le plaisir des yeux, / Des poiriers déjà forts, des ormes déjà vieux, / Et des pruniers greffés, et des platanes sombres, / Qui déjà recevaient les buveurs sous leurs ombres<sup>7</sup> ». Si le goût des paysages n'est pas nouveau, il serait toutefois aujourd'hui troublé, selon Alain Corbin (2001 : 149), parce que s'y mêle, depuis peu, une vive préoccupation de les préserver ou de les restaurer. Or une telle volonté, mêlée d'appréhension, rapproche-t-elle la présente quête paysagère de l'ambition patrimoniale qui, elle aussi, anime notre époque (Jeudy, 2008; Babelon et Chastel, 2008; Morisset, 2009)? Et si oui, faut-il plus encore assimiler le paysage au patrimoine, celui produit par nos propres soins ou constitué naturellement?

Qu'il y ait un rapport entre le souci paysager contemporain et le soin apporté à la protection du patrimoine culturel et naturel semble aller de soi. Des législations de toutes origines confirment d'ailleurs l'assimilation du paysage au patrimoine. Au Québec, par exemple, la *Loi sur les biens culturels*, récemment abrogée, permet de constituer un territoire en arrondissement historique « en raison de l'intérêt esthétique, légendaire ou pittoresque que présente son harmonie naturelle » (art. 45). De son côté, la *Loi sur la conservation du patrimoine naturel* s'attache au paysage dit *humanisé*. En vertu de cette loi, un paysage humanisé est « une aire constituée à des fins de protection de la biodiversité d'un territoire habité, terrestre ou aquatique, dont le paysage et ses composantes naturelles ont été façonnés au fil du temps par des activités humaines en harmonie avec la nature et présentent des qualités intrinsèques remarquables dont la conservation dépend fortement de la poursuite des pratiques qui en sont à l'origine » (art. 2). La nouvelle *Loi sur le patrimoine culturel*, qui vient de remplacer la *Loi sur les biens culturels*, vise pour sa part à protéger, à titre de paysage culturel patrimonial, « tout territoire reconnu par une collectivité pour ses caractéristiques paysagères remarquables résultant de l'interrelation de facteurs naturels et humains qui méritent d'être conservés et, le cas échéant, mis en valeur en raison de leur intérêt historique, emblématique

7. *Géorgiques*, livre IV, cités d'après Le Dantec (1996 : 25).

ou identitaire» (art. 2). Bref, qu'il s'agisse de paysage ou de patrimoine, une disparition est redoutée et combattue. C'est pourquoi, tout comme la *Convention européenne du paysage* s'oppose à la détérioration des paysages, la *Convention sur la protection du patrimoine mondial, culturel et naturel* déplore « que le patrimoine culturel et le patrimoine naturel [soient] de plus en plus menacés de destruction non seulement par les causes traditionnelles de dégradation mais encore par l'évolution de la vie sociale et économique qui les aggrave par des phénomènes d'altération ou de destruction encore plus redoutables ». Elle entend combattre cette fâcheuse tendance, car elle considère « que la dégradation ou la disparition d'un bien du patrimoine culturel et naturel constitue un appauvrissement néfaste du patrimoine de tous les peuples du monde » (Préambule).

Que le paysage et le patrimoine doivent être tous les deux préservés de la perte, cela signifie-t-il pour autant que la perte de l'un soit complètement assimilable à la perte de l'autre ? Et même s'il y a parenté entre les deux situations, l'actuel souci paysager n'aurait-il pas une qualité propre, non réductible à la question patrimoniale ?

## PÂMOISON PAYSAGÈRE

*Behind every beautiful thing  
there's been some kind of pain*  
Bob Dylan, *Not Dark Yet*

Une méditation de l'écrivain contemporain Orhan Pamuk (annexe 2) suggère que le paysage, du moins en ce qu'il a d'intrinsèque, n'est pas un état du monde, mais un état du sujet humain regardant le monde. Courant le risque de formaliser indûment sa pensée, on remarque que cet état paysager du sujet humain suppose, chez le romancier, un regard qui ne distingue pas les choses sur lesquelles il porte, mais qui s'attache en priorité à l'ensemble qui les contient. Toutes ces choses regardées, mais non fixées une à une, forment alors une totalité qui, se suffisant à elle-même, devient une chose en soi. Or cette chose en soi, avance Pamuk, se substitue, à l'instant même de sa saisie, à l'entièreté de l'espace et du temps, comme s'il n'y avait plus rien en dehors du paysage ou comme si tout le reste du monde et de l'histoire se concentrait en lui. Pour que cela survienne, il faut, selon Pamuk, une profondeur de

champ qui, dans le regard du sujet, tienne toutes les choses visibles à distance, suffisamment pour les fondre en une seule entité. Il importe aussi que le sujet soit complètement absorbé par son propre regard, au point de cesser tout mouvement, toute parole et toute pensée et de laisser toute la place en lui à l'émotion que suscite son état paysager. Cette émotion plonge le sujet dans un univers purement esthétique où seule apparaît l'ineffable beauté du monde. Le sujet en ressent un plaisir tellement intense qu'il en est troublé, au point de douter de la raison de son existence. Sa vie même est, dans cette situation, menacée, de sorte qu'au plaisir s'ajoute l'effroi. Ce double envahissement émotif est, d'après Pamuk, littéralement vertigineux, parce qu'à travers le monde ainsi contemplé, c'est sa propre fin que le sujet entrevoit, qu'il s'agisse de sa place dans le monde ou encore de sa mort. Percevant que le sens véritable du paysage n'est rien d'autre que son propre destin, le sujet s'en trouve alors bouleversé, si bien qu'il craint de perdre l'équilibre et de basculer dans le vide. Bref, le paysage provoque le surgissement du *drame d'être soi*, dont l'issue risque d'être fatale ou insupportable. Heureusement, le trouble que suscite le paysage, poursuit Pamuk, ne peut être que momentané. Apparu soudainement, il disparaît aussitôt, laissant les choses qui s'étalent devant le sujet à leur condition habituelle. Ce relâchement libère le sujet de la tyrannie de l'émotion que lui fait subir le foudroiement paysager. En somme, suivant Pamuk, l'espace géographique n'aurait véritablement valeur de paysage qu'à l'occasion d'une saisie émotive aussi brève que paroxystique de la totalité du monde. Le reste du temps, l'espace géographique n'est au mieux, pour le sujet regardant, qu'un tableau, qu'il peut certes apprécier pour ses qualités esthétiques ou identitaires, mais qui ne le plonge pas dans un pur et total état paysager. Dans ce contexte, il y aurait par conséquent matière à distinguer paysage et patrimoine paysager. La portion de l'espace géographique formant un tableau estimé peut pour sa part être conçue comme un patrimoine et faire l'objet, à ce titre, d'une protection. Quant au paysage lui-même, au sens strict et fort du terme, il se rapporte spécifiquement à un état du sujet qui, sortant momentanément et complètement de l'ordinaire, s'abandonne, à la faveur d'un seul regard, au drame de sa destinée. Et comme le paysage, aussi cher soit-il, s'évanouit dès que le temps reprend son cours, sa patrimonialisation est par définition impossible.

En échappant ainsi à la patrimonialisation, le paysage perd dès lors tout intérêt pour l'aménagement qui, lui aussi, suppose la durée (Sansot,

2009: 29-30; Bethemont, 2002). La protection de l'environnement et des vestiges historiques, comme l'aménagement auquel du reste elle appartient, porte sur des objets concrets qui se plient à l'action humaine. Cette efficacité anticipée garantit pour l'un comme pour l'autre un progrès – la sauvegarde du patrimoine ou un changement souhaité – et justifie l'espoir dont la démarche est investie. Tandis que le patrimoine inspire, selon l'optique aménagiste, des solutions concrètes à des problèmes précis qui, bien que sérieux, ne démoralisent pas celui qui veut les affronter, le paysage, essentiellement émotif et foudroyant, livre le sujet à l'angoisse, cette peur sans objet précis et sans solution apparente. Ainsi, à côté du patrimoine qui reconforte le sujet nostalgique – qui regrette qu'un bien soit perdu ou menacé –, le paysage le plonge dans la dérédiction, c'est-à-dire dans une condition où il se sent abandonné, laissé à lui-même, sans secours ni issue. Désemparé et démuné devant ce que devient le monde, le sujet qui ne veut pas s'y résoudre n'a dès lors que son va-tout à jouer. Puisque le monde ne semble pas se plier à sa volonté, la tentation est forte d'en profiter tel qu'il est. Car même si le monde résiste à ses espérances, rien ne l'empêche d'en tirer quelque satisfaction. Et comme rien ne risque de durer, cette satisfaction ne peut être autrement qu'immédiate, car la dernière chance que le monde lui offre n'est rien d'autre que son propre spectacle à consommer sur-le-champ. Le spectacle du monde étant en effet la seule chose qui, en la circonstance, lui est encore accessible. Tel pourrait donc être à notre époque le motif d'une quête non patrimoniale – et du coup non aménagiste – du paysage, une quête dont l'assouvissement est d'autant plus impérieux que, la peur mêlée de jouissance l'emportant, il n'est aucune attente possible.

L'hypothèse qui se dessine laisse entrevoir que le souci paysager contemporain ne traduirait pas seulement une volonté de conserver ou d'améliorer le monde qui nous entoure, mais aussi – et peut-être surtout – l'envie pressante de jouir de son spectacle. À l'opposé de l'aménagement du territoire, qui actualise et réactualise continuellement une détermination d'être dans le monde, d'en faire partie en agissant sur lui (à des fins de protection ou de transformation), une quête spécifiquement paysagère témoignerait d'un désir d'être face au monde, afin d'en saisir, sur un mode purement affectif, la totalité et l'immédiateté. Cette saisie plongerait le sujet dans une sorte de pâmoison quand, sous l'emprise d'une scène paysagère, un sentiment à la fois vif, agréable et troublant lui interdirait toute action, sinon de s'abandonner au moment présent.

## DRAMATISATION DE LA QUESTION PAYSAGÈRE

*Si quis in caelum ascendisset naturamque mundi et pulchritudinem siderum perspexisset, insuauem illam admirationem ei fore; quae iucundissima fuisset, si aliquem, cui narraret, habuisset.*

Cicéron, *De Amiticia*, XXIII, 88

Une fois cette hypothèse formulée, il convient de poser le problème de la signification sociale de la quête non patrimoniale du paysage, tout particulièrement à notre époque. La pâmoison paysagère n'est certainement pas propre à notre monde contemporain, même si on peut concevoir qu'elle n'existe pas de tout temps et en tous lieux (Gombrich, 2009 : 203-204 ; Roger, 1977 : 48 et suiv.). En effet, le sujet, pourvu qu'il ait les moyens psychologiques et sociaux de se concevoir et d'agir comme une personne pleinement instituée, s'expose au risque de l'émotion paysagère. Peut-on, en revanche, avancer qu'une étape critique serait désormais franchie, où ce désir de *sortir du monde* pour le *voir de l'extérieur* serait plus impétueux que jamais, au point de couper plus nettement encore le sujet des conditions réelles de la géographie et de l'histoire, et de l'enfermer encore davantage, à cause du voile que le paysage lève devant lui, dans une vision narcissique de sa seule destinée ? Une telle question invite à se demander si le drame d'être soi que déclenche le paysage chez le sujet ne serait pas aujourd'hui doublé et exacerbé par un autre drame qui frappe quand, à travers le regard qu'elle jette sur le monde, la société dans son ensemble constate que son destin la désespère ?

Les nombreuses plaintes actuellement entendues concernant la détérioration des paysages et les mesures prises pour y remédier attestent que notre époque est animée, à cet égard, d'une réelle préoccupation. Il reste néanmoins à savoir si cette préoccupation est complètement absorbable par l'œuvre aménagiste. En programmant soigneusement protection et amélioration, on peut certes espérer contrer le danger qui mine le paysage, mais saura-t-on pour autant soulager ou consoler une société qui, devant le paysage, désespère ? La distinction soulève le problème de la spécificité du drame du paysage. À moins qu'il nous faille comprendre comment nous dramatisons notre condition paysagère. Cette question, on en conviendra, appelle au préalable quelques précisions sur le drame et la dramatisation.

Précisons d'abord qu'un drame vécu n'a pas à être raconté. À la vérité, il laisse souvent muet et inerte, tant l'émotion y est intense. De

plus, le récit que l'on peut en tirer, en recourant au geste, à l'image ou à la parole, n'est ni le lieu ni le moment de l'émotion alors ressentie. Il peut néanmoins la raviver et la faire connaître, ce qui en fait la base même d'une réitération sociale de l'expérience dramatique. Car si un autre sujet vit lui aussi le même drame, c'est qu'il y est déjà initié. Cette expérience – qui est en ce sens une imitation – dépend d'une transmission préalable ayant donné au drame, par le truchement des mots, des gestes et des images, une constitution culturelle. Le récit est en cette situation moins la conséquence du drame que la cause de sa répétition et de sa diffusion. Ainsi, le drame, comme phénomène social, repose sur une dramatisation préalable qui elle-même renvoie à la dimension fictive de la vie en société. La fiction sociale, qui plus fondamentalement encore participe de la « constitution normative de l'être humain » (Supiot, 2005 : 36 et suiv.), fait que la manière de présenter une chose, par le geste, l'image ou la parole, y a autant d'importance que la chose elle-même. Car les choses, c'est-à-dire les objets, les situations et les idées dans leur plus grande diversité, valent non seulement pour ce qu'elles sont intrinsèquement, mais aussi pour la façon par laquelle, en chaque circonstance, les gestes, les images et les paroles les font paraître. Autrement dit, chaque chose s'incorpore dans la fiction qui l'emporte. Or si, de cette manière, on attribue à une chose une valeur négative la faisant paraître repoussante, fâcheuse ou déplorable – ce qui est le cas lorsque l'on dénonce le danger menaçant le paysage –, sa mise en fiction donne prise à une dramatisation. Ainsi sont mises en récit les passions que suscite la chose laide, désagréable ou vile. Sous la forme de l'attraction ou de la répulsion, de l'envie ou de l'aversion, de l'admiration ou du mépris, ces passions subjuguent le sujet et le transportent malgré lui en le faisant agir. Cet agissement n'est pas une action dans le sens « d'une opération d'un être produite par cet être lui-même » (Lalande, 2002 : 19-20), mais l'effet d'une condition d'hétéronomie générée par le récit dramatique lui-même. En effet, en s'identifiant aux passions mises en scène, le sujet est également entraîné dans un mouvement à la fois émotif et historique qui l'amène de la crainte du drame à l'espoir de son dénouement. L'hétéronomie se manifeste donc, en l'occurrence, quand le sujet participe à la dramatisation. Cette participation, comme l'expliquait déjà Aristote dans sa *Poétique*, a une valeur cathartique puisque, tout en maintenant le sujet dans sa condition passionnelle, elle le libère d'une angoisse où elle l'a elle-même plongé. Par ailleurs, cette participation fait que le récit dramatique ne tient pas en un seul discours, déjà formulé, que chacun

répéterait à l'envi. Il se constitue plutôt au fil des répliques que s'échangent les uns et les autres qui, du coup, deviennent autant de personnages du drame autour desquels se tissent des intrigues. La fiction sociale en cause est donc, à ce titre, littéralement théâtrale. Enchaînement de faits et d'actions où se joue l'issue même du drame, les intrigues partagent de plus la responsabilité entre les différents personnages dans l'accomplissement ou dans la résorption du danger. Une telle organisation narrative exige que des figures, c'est-à-dire des idées dominantes et structurantes, règlent l'interprétation des personnages, des faits et des actions. Sans ces figures, les intrigues ne pourraient faire comprendre ni la nature et l'ampleur du danger, ni la responsabilité que, face à lui, chacun des personnages doit assumer. Or, quelles seraient les figures composant l'actuel drame du paysage dont nous faisons l'hypothèse? Quelles intrigues ces figures tisseraient-elles et quels personnages mettraient-elles en scène? Et en quoi tout cela, finalement, peut nous aider à comprendre la question paysagère contemporaine?

## INDUSTRIALISATION, PATRIMONIALISATION ET ENCHANTEMENT

Si le paysage fait aujourd'hui l'objet d'une dramatisation, cela suppose que l'on soit socialement convaincu du dommage qui lui est fait ou du péril qui le guette. Cela suppose également qu'un récit collectif, suscitant une forte adhésion, dénonce cette situation déplorable, en explique ou en cherche la raison, en prévoit ou en craint les conséquences, en présente ou en espère une solution. Ce récit n'a pas besoin d'être unanime. Il peut même être tissé de contradictions, mais en son cœur doit résider une figure hautement rassembleuse qui fonde le drame en désignant le danger auquel la société fait face. Sans ce ralliement premier, aucune dramatisation n'est possible, le reste n'étant, en ses formes variées et parfois contradictoires, qu'un attribut ou une extension. Or, quelle est cette figure primatiale du drame paysager de notre époque, celle qui justifie que la société se consacre à cette cause? Une interprétation officielle de la *Convention européenne du paysage* – cette réplique prépondérante dans le grand récit paysager d'aujourd'hui – en révèle la substance en quelques mots: les « citoyens [...] ne peuvent plus accepter de “subir leurs paysages” en tant que résultat d'évolutions de nature

technique et économique décidées sans eux<sup>8</sup> ». Ainsi, à la base, le drame du paysage reposerait sur ce que nous appellerons tout simplement l'*industrialisation*. Conçue comme une figure narrative, l'industrialisation ne se résume pas à une économie où, par le fait de la division sociale et technique du travail, le grand capital organise sur une large échelle la production, la distribution et l'achat des biens. Elle ne se réduit pas non plus à la période de l'histoire où cette économie, animée par la recherche du rendement maximal dans un contexte de forte concurrence et de constante innovation technologique, s'implante et devient dominante. L'industrialisation s'imposerait plus globalement comme une force qui agit sur nos manières de ressentir, de penser et de faire. Sans cette puissance, elle n'aurait en effet aucune efficacité dramatique. Le drame tiendrait au fait que l'économie, en s'industrialisant, sous l'impulsion du capitalisme, serait devenue, comme Karl Polanyi (1972) l'expliquait brillamment, une entité de plus en plus autonome au sein de la société. Pis, cette économie industrielle aurait étendu son emprise sur l'ensemble de la société, non seulement en produisant et en distribuant la plupart des biens, mais plus encore en produisant et en distribuant elle-même la signification que les consommateurs devraient reconnaître dans ces biens. Ainsi, sous la coupe du capitalisme industriel, l'usage et la signification des biens tendent à se plier aux conditions de la maximisation du taux de profit. Dès qu'un bien ne remplit plus ces conditions, il est menacé d'être abandonné et remplacé.

Les établissements humains seraient eux aussi soumis aux contraintes de l'industrialisation. Mais à cette échelle, la dynamique des délaissements et des remplacements serait un perpétuel facteur de désarticulation qui affecte autant le fonctionnement et l'organisation que la signification de l'espace géographique. C'est pourquoi la ville occidentale, depuis la révolution industrielle, aurait perdu la cohérence qui traditionnellement la caractérisait. Soumise à des forces économiques qui la disloquent en autant d'entités spécialisées, la ville moderne serait devenue un signifiant confus. Désormais agrégat d'éléments disparates, elle aurait perdu son unité sémantique et sa puissance d'évocation. Tel serait le prix du détournement de la destination de la ville à des fins économiques. La forme construite résultante n'aurait de sens que pour l'économie et elle perdrait toute sa signification lorsque celle-ci, le moment venu, n'en a plus besoin et l'abandonne. Une fois désuète sur le

---

8. *Rapport explicatif de la Convention européenne du paysage*, § 23.

plan économique, la forme ne laisserait aucune trace d'un établissement humain fondé sur un investissement affectif assez fort pour résister aux vicissitudes de l'économie et conserver une signification dans l'ordre de l'urbanité. La forme s'enfoncerait alors dans l'insignifiance et, pis encore, elle deviendrait la victime d'une perception négative quand la dégradation physique s'accroît et que la marginalité sociale s'y réfugie. Dépouillée de son rôle dans l'économie et dépourvue des insignes de l'urbanité, la forme ne pourrait plus mobiliser les forces qui la maintiendraient et qui lui permettraient de conserver une certaine historicité (Choay, 1972 et 2011 ; Harvey, 2008 ; Dollé, 2010).

À la figure centrale de l'industrialisation s'en ajoutent deux autres, qui orientent le récit paysager selon deux intrigues qui, bien qu'opposées, répondent au même impératif : dénouer le drame paysager. D'une part, la *patrimonialisation* fait espérer la pérennité de certaines choses en dépit de l'obsolescence qui les frappe, alors que, d'autre part, l'*enchantement* serait un moyen de valoriser celles qui sont aliénées aux impératifs de l'industrialisation (Poullaouec-Gonidec, 2002 ; Beaudet et Domon, 2003). Chacune à leur manière, ces deux intrigues paysagères témoignent d'une tension entre une perte que l'on subit ou qui menace et une éventuelle satisfaction qui motive. Le dénouement s'accomplirait parce que la patrimonialisation et l'enchantement offrent une preuve que l'histoire appartient encore à la société tout entière. En préservant des éléments anciens, la patrimonialisation convaincrat que l'épisode industriel, conçu comme une incongruité, est enfin terminé. Il s'agirait moins, en l'occurrence, de préserver des traces du passé que de renouer avec le cours de l'histoire. Il en serait de même quand on enchante l'héritage géographique de l'ère industrielle. Ancrée dans l'idéologie environnementaliste, dans la culture des loisirs ou encore dans nos plus récentes identités individuelles ou collectives, une nouvelle sensibilité prouverait en effet que l'industrialisation ne nous a pas complètement dépouillés de notre droit de participer à la suite de l'histoire. Partant de la même figure de l'industrialisation, le drame contemporain du paysage offrirait donc la possibilité de reconstituer une historicité. Notre temps présent devant à la patrimonialisation et à l'enchantement la chance d'avoir à nouveau un passé et un futur. Ainsi, selon les termes du drame dont nous avons entrepris l'interprétation, notre époque consommerait la fin du paysage (Bardet, 1973). Soumise aux impératifs de l'industrialisation, elle n'arriverait plus à produire spontanément des paysages pleinement représentatifs de la société. Mais cette aliénation ne serait plus notre seul

horizon puisque nous pourrions, grâce à l'enchantement et à la patrimonialisation qui retissent la trame historique, recréer une harmonie paysagère. Ainsi, désormais, la société, bien qu'incapable de créer *naturellement* des paysages, peut à tout le moins les programmer volontairement et les réaliser méthodiquement.

## LE SACRÉ ET L'UTOPIE

La reconnaissance de la structuration du drame du paysage en trois figures et deux intrigues ne suffit pas. Encore faut-il comprendre sa temporalité. Car toute dramatisation, parce qu'elle tend au dénouement, recouvre l'histoire de sa signification, en ce sens que l'expérience du présent qu'elle donne à vivre est modelée par une représentation du passé et du futur. Saint Augustin, dans ses *Confessions*, distinguait ainsi le présent du passé (la mémoire), le présent du présent (la vision) et le présent du futur (l'attente). Selon notre approche, cela signifie que la dramatisation s'accompagne de figures qui prennent en charge la signification du passé, du présent et de l'avenir, tandis que des intrigues définissent la relation entre ces catégories historiques. Or, quelles sont les figures historiques de la dramatisation paysagère contemporaine et comment y sont-elles mises en intrigue? Quelle conception de l'histoire offre le drame du paysage qui se noue aujourd'hui autour des figures de l'industrialisation, de la patrimonialisation et de l'enchantement? La question revient à se demander à quel régime d'historicité appartiennent les figures de la dramatisation paysagère que sont la patrimonialisation et l'enchantement. Selon Hartog (2003), un régime d'historicité concerne le rapport existant entre les trois catégories historiques que sont le passé, le présent et l'avenir. Au cœur d'un régime d'historicité réside plus précisément un opérateur assurant le passage d'une catégorie historique à l'autre. Cet opérateur est par essence une critique du temps présent énoncée au nom d'un principe moral, d'une conception de la justice et du devoir-être. Cette critique, qui déplore un défaut, exige une correction, condamne une faute et appelle à un plus grand bien, implique à la fois le tracé d'une frontière entre les catégories historiques et le franchissement de cette frontière. Car dans cette critique, le présent apparaît comme une occasion soit de renouer avec le passé, soit de préparer l'avenir. Dans un cas comme dans l'autre, le présent est nécessairement différent du passé et de l'avenir, puisque c'est cette différence qui explique pourquoi il est critiqué.

On peut par ailleurs avancer que les régimes d'historicité, en Occident du moins, se rangent en deux ordres (Racine, 1993). Le premier est associé au sacré, le second, à l'utopie. Un régime d'historicité procède du sacré quand le présent est critiqué pour que l'avenir soit comme le passé; il réalise une utopie quand le présent est critiqué afin que l'avenir ne soit pas comme le passé. Autrement dit, un régime d'historicité relève du sacré lorsque l'espoir est de redevenir ce qu'il faut être; il relève de l'utopie lorsque l'espoir est de devenir ce que l'on devrait être. Dans les deux cas, le présent est critiqué parce qu'il est marqué par un défaut. Or ce défaut appelle une correction, qui elle-même est liée à une catégorie historique. Dans l'ordre du sacré, la critique du défaut est déterminée par la crainte que l'avenir soit définitivement différent du passé. La catégorie historique de la correction, en l'occurrence, est le passé. Dans l'ordre de l'utopie, la critique du défaut est déterminée par la crainte que l'avenir ne soit pas différent du passé. L'avenir est alors la catégorie historique de la correction. Le passage du présent à l'avenir ne s'accomplit pas de la même manière selon l'ordre – sacré ou utopique – auquel le régime d'historicité appartient. Dans un régime d'historicité à caractère sacré, l'opérateur du passage, comme l'a bien décrit René Girard (2004), est le sacrifice du bouc émissaire. Son sacrifice corrige le défaut qui rend le présent déplorable. Il accomplit l'œuvre de la critique du présent et permet de passer à l'avenir, pour reprendre l'expression de Jocelyn Létourneau (2000). La désignation et le sacrifice du bouc émissaire marquent la fin du présent et font de celui-ci un moment distinct du passé et de l'avenir. Le plus grand bien appartenant au passé, l'avenir advient grâce à la correction sacrificielle du présent qui permet de revenir à la condition initiale. Dans l'ordre sacré, le défaut est une faute impardonnable, car le plus grand bien, acquis par le passé, risque d'être à jamais perdu. C'est pourquoi seule la radicalité du sacrifice peut donner l'espoir d'une correction. Car sans la purification que procure la mort, l'exclusion ou l'exil du bouc émissaire, qui contrebalance la radicalité de la perte, jamais l'avenir ne pourra être l'égal du passé. En revanche, dans l'ordre utopique, le défaut n'est pas une faute impardonnable: le plus grand bien n'étant pas encore réalisé, la faute ne peut être fatale puisque le défaut qui en résulte n'est jamais total; elle n'est qu'un manquement au devoir de rechercher constamment ce plus grand bien. Si le coupable reconnaît sa faute, expie et s'amende, l'espoir reprend tous ses droits. La confession et la remise de la faute marquent donc, en régime utopique, la fin du présent et font de celui-ci un moment distinct du passé et de l'avenir.

Partant d'une unanime condamnation de l'industrialisation, le récit paysager contemporain se déploie en suivant deux intrigues distinctes au registre de l'historicité. La première, autour de la figure de la patrimonialisation, élève, selon une historicité de type sacré, le passé au rang de catégorie historique de la correction. La seconde, valorisant la figure de l'enchantement et suivant une historicité à caractère utopique, associe au contraire la correction au futur. Ces deux intrigues constituent l'assise culturelle des institutions aménagistes, l'une justifiant qu'il leur faille protéger le patrimoine, et l'autre, qu'il leur faille mieux organiser et mieux utiliser le territoire. Mais cela suffit-il pour dénouer entièrement le drame du paysage? On peut en douter, car l'œuvre aménagiste de protection du patrimoine et d'amélioration du territoire n'assume que la complémentarité des deux intrigues, alors qu'elles sont, sous un autre angle et peut-être plus fondamentalement, paradoxales. En effet, bien que les figures de la patrimonialisation et de l'enchantement entraînent chacune une intrigue spécifique, elles ne constituent pas moins un seul récit collectif où s'expriment une chose et son contraire : préserver et transformer. Ce récit formule donc un paradoxe dont il reste encore à établir la fonction cathartique.

## PAYSAGE : PAR-DELÀ LE SACRÉ ET L'UTOPIE

*Relax. The future is now.  
Stop, sit and enjoy the view<sup>9</sup>.*

Pour aborder la question du paradoxe du récit paysager contemporain, il convient de rappeler rapidement comment la fiction dramatique transforme le temps en histoire en considérant, plus précisément que nous l'avons fait jusqu'à maintenant, les ressorts narratifs de cette constitution culturelle de l'histoire. Toute dramatisation, qu'elle soit paysagère ou non, confère au déroulement du temps un sens propre. Cette interprétation particulière de l'histoire définit un régime où s'articulent, selon des modalités spécifiques de passage de l'une à l'autre, les catégories que sont le passé, le présent et le futur. La critique consomme le passé et institue, sans avoir à le nommer tel quel, le présent. Elle est, dans la fiction dramatique des récits collectifs, la substance même de l'état

---

9. Texte d'un écriteau placé sur un banc public de Coal Harbour à Vancouver.

présent. Cette critique identifie un défaut, distribue les torts et appelle une correction. Cette correction advenant ou ne paraissant plus pertinente, le présent cesse, faisant place au futur. Bien sûr que, physiquement, les sujets ne vivent pas autrement que dans le présent, mais la critique devenant sans objet, ce présent perd une substance dramatique qui constituait sa différence face au passé et face au futur. Pour instituer le présent, la critique appelle une correction qui, directement ou indirectement, porte un jugement sur l'ensemble des catégories historiques. Quand le passé est considéré comme étant le moment de l'histoire le plus favorable, la correction souhaitée est présentée comme un retour ou un respect de la tradition. La dramatisation incite alors à la sacralisation. Quand, au contraire, le futur est considéré comme étant le moment de l'histoire le plus favorable, la correction souhaitée est présentée comme un rejet de la tradition et un appel à l'innovation. La dramatisation incite alors à l'utopie. Or, si l'on retient ce cadre théorique, comment interpréter un récit paysager qui, paradoxalement, mène aujourd'hui la critique du présent en y mêlant respect et mépris du passé, de même que crainte et espoir du futur ?

Le paradoxe narratif de l'actuel récit paysager brouille les catégories historiques. Certes, ce récit formule une critique qui institue le présent et désigne le passé et le futur en leur attribuant une valeur corrective. Mais comme cette valeur est ambivalente, elle peut aussi neutraliser la valeur sacrale du passé et la valeur utopique du futur, instituant du coup, mais sans avoir à le déclarer trop ouvertement, un présent qui, tout en conservant sa substance critique, s'érige en catégorie de la correction. Nous serions par conséquent face à un régime d'historicité— en l'occurrence un *présentisme*, pour emprunter à nouveau à Hartog (2003) — où ni le passé n'est sacré, ni l'avenir, utopique, puisque que le présent assume leur valeur corrective respective. Ainsi, en absorbant à la fois patrimonialisation et enchantement, le récit paysager contemporain se trouve à contredire voire à nier, sans avoir à l'affirmer ouvertement, la temporalité de l'une et de l'autre.

Une telle conclusion invite à une méditation sur le sens que revêt l'histoire à notre époque. Limitons-nous ici à la problématique paysagère. Dans ce cadre restreint, elle pose la question du paysage en des termes qui font écho à la critique formulée il y a quarante ans déjà par Guy Debord (1987). En effet, si notre époque fait l'objet d'un régime historique inédit, un *présentisme*, il faudrait par conséquent assumer que l'actuelle norme paysagère, en recherchant autant la patrimonialisation

et l'enchantement, risque de faire du passé et du futur de simples éléments de décor. Le passé et le futur, parce qu'ils en viennent en quelque sorte à se confondre, seraient, davantage que des catégories historiques, des catégories géographiques d'un spectacle ou d'une *vision*, pour reprendre le terme augustinien. Ce spectacle, objet d'un désir partagé, concourt au triomphe du paysage qui, dans ce contexte, doit continuellement se reproduire (patrimonialisation) ou se renouveler (enchantement) pour que l'instant présent donne constamment l'impression d'être un plus grand bien que le passé ou que le futur. Dès lors, ce qui s'annonce comme la fin des paysages se confond avec une boulimie paysagère, puisque le présent, dans ces conditions, doit générer à l'infini – du moins autant qu'il en consomme – des paysages *patrimonialisés* ou *enchantés*. Or une telle production de paysages équivaut à leur destruction, à leur dévoration dira-t-on plutôt en suivant Daniel Le Couédic (2002), car la société, pour se purger de sa déréliction, n'aura de cesse, dès l'instant qu'elle les adore, de les dévorer. Vu sous cet angle, l'actuel souci pour les paysages serait donc non pas seulement l'effet de leur perte, mais aussi sa cause, voire sa cause première.

## **ANNEXE 1 :**

---

### **L'EMBLÉMATIQUE CONVENTION EUROPÉENNE DU PAYSAGE (2000)**

#### ***Intérêt économique***

« Le paysage participe de manière importante à l'intérêt général, sur les plans culturel, écologique, environnemental et social, et [...] il constitue une ressource favorable à l'activité économique, dont une protection, une gestion et un aménagement appropriés peuvent contribuer à la création d'emplois » (Préambule).

#### ***Qualité de vie***

« Le paysage est partout un élément important de la qualité de vie des populations : dans les milieux urbains et dans les campagnes, dans les territoires dégradés comme dans ceux de grande qualité, dans les espaces remarquables comme dans ceux du quotidien » (Préambule).

#### ***Épanouissement des individus et des sociétés***

« Le paysage concourt à l'élaboration des cultures locales et [...] il représente une composante fondamentale du patrimoine culturel et naturel de l'Europe, contribuant à l'épanouissement des êtres humains et à la consolidation de l'identité européenne » (Préambule).

#### ***Nécessaire coopération***

« La qualité et la diversité des paysages européens constituent une ressource commune pour la protection, la gestion et l'aménagement de laquelle il convient de coopérer » (Préambule).

#### ***Droit d'en jouir et d'en décider***

« Le paysage constitue un élément essentiel du bien-être individuel et social, et [...] sa protection, sa gestion et son aménagement impliquent des droits et des responsabilités pour chacun » (Préambule).

#### ***Menace***

« Les évolutions des techniques de production agricole, sylvicole, industrielle et minière et des pratiques en matière d'aménagement du territoire, d'urbanisme, de transport, de réseaux, de tourisme et de loisirs, et, plus

généralement, les changements économiques mondiaux continuent, dans beaucoup de cas, à accélérer la transformation des paysages» (Préambule).

### **Préjudice**

« Les populations européennes demandent que les politiques et les instruments qui ont un impact sur le territoire tiennent compte de leurs exigences concernant la qualité de leur cadre de vie. Elles estiment que cette qualité repose, entre autres, sur le sentiment issu de la perception, notamment visuelle, de l'environnement qui les entoure, à savoir le paysage, et elles ont pris conscience du fait que la qualité et la diversité de nombreux paysages se détériorent sous l'effet de facteurs aussi nombreux que variés et que ce phénomène porte atteinte à la qualité de leur vie de tous les jours » (*Rapport explicatif de la Convention européenne du paysage*, § 21).

### **Intérêt général**

« Le paysage doit devenir un sujet politique d'intérêt général parce qu'il contribue de façon très importante au bien-être des citoyens européens et que ces derniers ne peuvent plus accepter de " subir leurs paysages " en tant que résultat d'évolutions de nature technique et économique décidées sans eux. Le paysage est l'affaire de tous les citoyens et doit être traité de manière démocratique, notamment aux niveaux local et régional » (*Rapport explicatif de la Convention européenne du paysage*, § 23).

### **Sources**

*Convention européenne du paysage* : [En ligne.] <http://conventions.coe.int/Treaty/fr/Treaties/Html/176.htm>.

*Rapport explicatif de la Convention européenne du paysage* : [En ligne.] <http://conventions.coe.int/Treaty/fr/Reports/Html/176.htm>.

## **ANNEXE 2 :**

---

### **PAYSAGE par Orhan Pamuk**

J'allais parler du monde et des choses qu'il recèle.

J'ignore pourquoi je commence par là. Par une chaude journée, dans l'île de Heybeliada où nous passions l'été, Rüya et moi étions sortis faire une promenade en calèche. Je me suis assis dos à la route, face à ma fille installée dans le sens de la marche. Nous avançons parmi des vergers en fleurs, des maisons en bois et des jardins derrière des murets en pierre. Tandis que la calèche avançait en cliquetant, j'observais le visage de ma fille, l'expression qui s'y peignait et ce qu'elle percevait du monde à travers ses yeux de cinq ans.

Des choses, des objets ; des arbres, des murs ; des affiches, des inscriptions, des rues, des chats. L'asphalte. La chaleur. Une chaleur torride.

Et puis, la voiture s'est engagée dans la côte, les chevaux soufflaient, le cocher a fait claquer son fouet et la calèche a ralenti. J'ai regardé une maison. Et c'est comme si ma fille et moi portions en même temps notre regard sur un point du monde qui défilait devant nos yeux – un feuillage, une benne à ordures, un ballon, un cheval, un enfant, une maison, une bicyclette. Mais c'est le vert de cette feuille, le rouge de cette benne à ordures, le rebond de ce ballon, le regard de ce cheval ou le visage de cet enfant qui retenaient notre attention. Puis chacune de ces choses s'évanouissait ; d'ailleurs, nous ne les regardions pas vraiment, nos yeux ne se fixaient sur rien. En ce torride après-midi d'été, le monde entier semblait s'amollir et s'évaporer sous l'effet de la chaleur. Nous étions passablement assoupis, nous aussi. Nous regardions sans voir vraiment. Le monde s'était retiré derrière un voile ardent et c'est intuitivement que nous le percevions.

Nous avons traversé la forêt ; mais elle ne nous offrit aucune fraîcheur. Au contraire, on eût dit qu'il en émanait encore plus de chaleur. Quand la côte s'accroissait, les chevaux ralentirent le pas. Nous entendions les cigales. La calèche avançait tranquillement, la route semblait se resserrer entre les pins quand, soudain, elle nous dévoila un magnifique panorama.

« Brrrs, s'exclama le cocher en stoppant les chevaux. Qu'ils se reposent. »

Nous avons contemplé le paysage... Le précipice s'ouvrait à nos pieds. En contrebas, des rochers, la mer ; au loin, les autres îles dans la brume. Le bleu de la mer et le reflet du soleil à sa surface étaient d'une beauté à couper le souffle ; chaque chose semblait à sa place et resplendissait de pureté. Cette vue était tout un monde à elle seule. Rüya et moi prenions grand plaisir à la regarder en silence.

Le cocher alluma une cigarette, et les effluves de la fumée se répandirent autour de lui.

Pourquoi contempler le monde était-il si beau, d'ici ? Peut-être parce que tout s'offrait à nos yeux. Peut-être parce que si nous tombions dans ce gouffre, nous mourrions. Peut-être parce que rien de mal ne semblait devoir nous atteindre, vu de loin. Peut-être parce que nous ne regardions jamais d'aussi haut. Que faisons-nous donc ici, en ce bas monde ?

« C'est beau ? demandai-je à Rüya. Pourquoi trouves-tu ça beau ?

– Si on tombait d'ici, est-ce que nous serions morts ?

– Oui, nous mourrions. »

Elle fixa un instant le précipice avec effroi. Puis, elle en eut assez. Le précipice, la mer, les rochers : tout restait tel quel, immobile. Lassant. Un chien surgit. Nous nous écriâmes en chœur : « Un chien ! » Il se trémoussait et remuait la queue. Nous l'avons caressé et nous sommes détournés du paysage.

### **Source**

Orhan Pamuk (2009) *D'autres couleurs*. Paris, Gallimard, p. 67-68.

**BIBLIOGRAPHIE**

- BABELON, Jean-Pierre et André CHASTEL (2008) *La notion de patrimoine*. Paris, Liana Levi.
- BARDET, Maurice (1973) *La fin du paysage*. Paris, Anthropos.
- BEAUDET, Gérard et Gérald DOMON (2003) Les territoires de l'émergence paysagère. Dans Philippe Poullaouec-Gonidec, Sylvain Paquette et Gérald Domon (dir.) *Les temps du paysage*. Montréal, Presses de l'Université de Montréal, p. 63-84.
- BÉDARD, Mario (dir.) (2009) *Le paysage, un projet politique*. Québec, Presses de l'Université du Québec, p. 253-276.
- BERQUE, Augustin (2008) *La pensée paysagère*. Paris, Archibooks.
- BETHEMONT, Jacques (1998) Jupiter, Mars, Quirinus. Une grille de lecture pour les jardins d'hier et d'aujourd'hui. Dans Guy Mercier et Jacques Bethemont (dir.) *La ville en quête de nature*. Québec et Lyon, Septentrion et Centre Jacques Cartier, p. 15-31.
- BETHEMONT, Jacques (2002) Logiques et limites des politiques et attitudes paysagères. *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 46, n° 129, p. 393-405.
- BETHEMONT, Jacques (2009) Les paysages au risque des politiques. Dans Mario Bédard (dir.) *Le paysage, un projet politique*. Québec, Presses de l'Université du Québec, p. 164-188.
- BILLET, Philippe (2009) La protection des paysages. Regards du droit, droit du regard : approche franco-helvétique. Dans Mario Bédard (dir.) *Le paysage, un projet politique*. Québec, Presses de l'Université du Québec, p. 253-276.
- BROSSARD, Thierry, Jean CAVAILHÈS, Mohamed HILAL, Daniel JOLY, François-Pierre TOURNEUX et Pierre WAWRESKY (2008) La valeur des paysages périurbains dans un marché immobilier en France. Dans Marius Thériault et François Des Rosiers (dir.) *Information géographique 2, accessibilité, environnement, paysage et valeur foncière*. Paris, Hermès Science Publications et Lavoisier, p. 225-253.
- CANDAU, Jacqueline, Olivier AZNAR, Marc GUÉRIN, Yves MICHELIN et Patrick MOQUAY (2007) L'intervention publique paysagère comme processus normatif. *Cahiers d'économie et sociologies rurales*, n°s 84-85, p. 167-190.

- CHOAY, Françoise (1972) Sémiologie et urbanisme. Dans *Le sens de la ville*. Paris, Seuil, p. 9-30.
- CHOAY, Françoise (2011) *La Terre qui meurt*. Paris, Fayard.
- CORBIN, Alain (2001) *L'homme dans le paysage*. Paris, Textuel.
- DEBORD, Guy (1987) *La société du spectacle*. Paris, Éditions Gérard Lebovici.
- DEWARRAT, Jean-Pierre, Richard QUINCEROT, Marcos WEIL et Bernard WOEFFRAY (2003) *Paysages ordinaires. De la protection au projet*. Liège, Mardaga.
- DOLLÉ, Jean-Paul (2010) *L'inhabitable capital. Crise mondiale et expropriation*. Paris, Nouvelles Éditions Lignes.
- DOMON, Gérald, Gérard BEAUDET et Martin JOLY (2000) *Évolution du territoire laurentien. Caractérisation et gestion des paysages*. Montréal, Isabelle Quentin Éditeur.
- DROEVEN, Émilie, Catherine DUBOIS et Claude FELTZ (2007) Paysages patrimoniaux en Wallonie (Belgique), analyse par approche des paysages témoins. *Cahiers d'économie et sociologies rurales*, n<sup>os</sup> 84-85, p. 215-243.
- DROEVEN, Émilie, Claude FELTZ et Catherine DUBOIS (2004) *Les territoires paysagers de Wallonie*. Namur, Ministère de la Région wallonne, Direction de l'Aménagement du territoire, du Logement et du Patrimoine, Division de l'Observatoire de l'habitat. [En ligne.] <http://www.lepur.geo.ulg.ac.be/telechargement/publications/atlas-paysages/1/tout.pdf>.
- GIRARD, René (2004) *Les origines de la culture*. Paris, Desclée de Brouwer.
- GOMBRICH, Ernst (2009) *Ce que l'image veut dire. Entretiens sur l'art et la science* (avec Didier Eridon). Paris, Arléa.
- GRANDMONT, Gérald et autres (2007) *Un regard neuf sur le patrimoine culturel. Révision de la Loi sur les biens culturels. Document de réflexion*. Québec, Ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine. [En ligne.] <http://www.mcccf.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/consultation-publique/livrevert.pdf>.
- GUTTINGER, Philippe (2007) Approche du paysage en droit français. *Cahiers d'économie et de sociologie rurales*, n<sup>os</sup> 84-85, p. 11-60.
- HARRISON, Robert (2007) *Jardins. Réflexion sur la condition humaine*. Paris, Le Pommier.

- HARTOG, François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*. Paris, Seuil.
- HARVEY, David (2008) *Géographie de la domination*. Paris, Les Prairies Ordinaires.
- JAKOB, Michael (2008) *Le paysage*. Gollion, Infolio.
- JEUDY, Henri-Pierre (2008) *La machine patrimoniale*. Paris, Circé.
- LALANDRE, André (2002) *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. Paris, Presses universitaires de France.
- LAZZAROTTI, Olivier (2002) Le paysage, une fixation? *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 46, n° 129, p. 299-322.
- LE COUÉDIC, Daniel (2002) Le paysage tué par ceux-là mêmes qui l'adoraient. *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 46, n° 129, p. 281-297.
- LE DANTEC, Jean-Pierre (1996) *Jardins et paysages. Textes critiques de l'Antiquité à nos jours*. Paris, Larousse.
- LÉTOURNEAU, Jocelyn (2000) *Passer à l'avenir: histoire, mémoire, identité dans le Québec d'aujourd'hui*. Montréal, Boréal.
- MERCIER, Guy (2002) La norme paysagère. Réflexion théorique et analyse du cas québécois. *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 46, n° 129, p. 357-392.
- MERCIER, Guy (2009) Incommensurable, irréductible et immédiat paysage. Dans Mario Bédard (dir.) *Le paysage, un projet politique*. Québec, Presses de l'Université du Québec, p. 189-196.
- MERCIER, Guy (2012) Dans l'œil de la loi. *Continuité*, n° 132, p. 20-24.
- MONTPETIT, Christiane, Philippe POUULLAOUEC-GONIDEC et Geneviève SAUCIER (2002) Paysage et cadre de vie: réflexion sur une demande sociale émergente et plurielle. *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 46, n° 128, p. 165-189.
- MORISSET, Lucie K. (2009) *Des régimes d'authenticité. Essai sur la mémoire patrimoniale*. Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- PAQUETTE, Sylvain, Philippe POUULLAOUEC-GONIDEC et Gérard DOMON (2008) *Guide de gestion des paysages au Québec. Lire, comprendre et valoriser le paysage*. Québec, Ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine. [En ligne.] <http://www.mcccf.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/publications/guide-gestion-paysage.pdf>.
- POLANYI, Karl (1972) *La grande transformation. Aux origines politiques et économiques de notre temps*. Paris, Gallimard.

- POULLAOUËC-GONIDEC, Philippe (2002) Les cultures du paysage. Dans Denise Lemieux (dir.) *Traité de la culture*. Québec, Presses de l'Université Laval et Éditions de l'IQRC, p. 643-660.
- PUECH, Daniel et Anne RIVIÈRE HONEGGER (2004) *L'évaluation du paysage: une utopie nécessaire?* Montpellier, Publications de l'Université Paul Valéry.
- RACINE, Jean-Bernard (1993) *La ville entre Dieu et les hommes*. Paris, Anthropos.
- RAMADIER, Thierry, Chryssanthi PETROPOULOU, Hélène HANIOTOU, Christine BRONNER et Christophe ENAUX (2008) Mobilité quotidienne et morphologie urbaine: les constantes paysagères des lieux fréquentés et représentés comme indicateurs des valeurs environnementales. Dans Marius Thériault et François Des Rosiers (dir.) *Information géographique 1, analyse et simulation de la mobilité des personnes*. Paris, Hermès Science Publications et Lavoisier, p. 167-196.
- ROGER, Alain (1997) *Court traité du paysage*. Paris, Gallimard.
- ST-DENIS, Bernard et Peter JACOBS (2003) Le paysage, un projet collectif? Dans Philippe Poullaouec-Gonidec, Sylvain Paquette et Gérald Domon (dir.) *Les temps du paysage*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, p. 171-186.
- SANSOT, Pierre (2009) *Variations paysagères*. Paris, Payot et Rivages.
- SUPIOT, Alain (2005) *Homo juridicus. Essai sur la fonction anthropologique du Droit*. Paris, Seuil.



## URBANISME, PAYSAGISME<sup>1</sup> ET PAYSAGE URBAIN : LE QUÉBEC SOUS INFLUENCE<sup>2</sup>

**Gérard Beaudet**

Université de Montréal

L'idée de paysage a d'emblée renvoyé aux milieux ruraux et aux grands espaces naturels. Il est cependant désormais admis que le paysage peut aussi être urbain. Cette évolution du point de vue est révélée par la multiplication des références aux paysages urbains, suburbains et périurbains dans de nombreuses réflexions savantes, comme dans les écrits des spécialistes de l'aménagement – et dont rendent compte des publications extrêmement nombreuses et diversifiées –, aussi bien que dans le propos artistique, la rhétorique du marketing territorial, la prose touristique et le commentaire du badaud. À un point tel qu'on en vient souvent à confondre le paysage urbain et la forme urbaine telle qu'elle

1. Le terme n'est pas utilisé ici dans son sens usuel, soit celui de courant pictural qui s'inspire de la nature et des paysages; il renvoie plutôt à l'art et aux techniques d'aménagement, à différentes échelles, des espaces libres. Il englobe de ce fait les réalisations des jardiniers, des horticulteurs, des architectes du paysage et des autres spécialistes de l'utilisation des végétaux aux fins de la production de l'espace.
2. Je tiens à remercier mes deux collègues, Bernard St-Denis et Michel-Max Raynaud, pour leurs commentaires et suggestions.

s'offre à la vue. Mais l'urbain, pas plus que le rural, n'est d'emblée un paysage. À l'instar du second, le premier a été mis en paysage.

Cette mise en paysage de l'urbain n'est qu'un avatar, somme toute relativement récent, de l'invention paysagère dont on situe les premiers moments à la Renaissance (Cauquelin, 1989) et qui procède, comme l'a montré Alain Roger (1997), d'une double artialisation – *in visu* et *in situ*. L'artialisation *in visu* de la ville – une différenciation qualitative des formes bâties et des espaces libres constitutifs de la morphologie urbaine opérée par le regard – remonterait au premier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, au moment où « la tradition du cadrage pittoresque propre aux paysagistes quitte le domaine de la nature, ainsi que le culte des ruines, pour entrer dans la ville où elle fera souche » (Loyer, 2000 : 303). L'expression *paysage urbain* ne deviendra toutefois d'usage courant qu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, alors qu'écrivains, peintres et critiques d'art s'intéressent aux bouleversements que subissent les cadres bâtis de la ville européenne et aux nouvelles pratiques sociales qui s'y déploient.

Entre-temps, soit à partir des années 1860, l'idée de paysage urbain aura été corrélée de manière particulièrement étroite au caractère pittoresque des morphologies des centres historiques, des quartiers anciens et des petites villes préindustrielles dont l'avenir inquiétait certains observateurs, notamment l'historien de l'art anglais John Ruskin, l'architecte viennois Camillo Sitte et le bourgmestre de Bruxelles Charles Buls (Choay, 1992). En Italie, la diffusion du concept d'*ambiente artistico*, en vogue à compter des années 1880, témoignera également d'une esthétisation du regard porté sur la ville ancienne (Jannière et Pousin, 2007). À la même époque, au Québec, les interventions du gouverneur général du Canada, Lord Dufferin, en vue de la préservation des ouvrages fortifiés et de la reconstruction des portes de la ville de Québec dans un style néomédiéval s'inscrivent dans cette mouvance.

Si l'invention du patrimoine urbain et celle du paysage urbain s'alimentent l'une l'autre, la morphologie de la ville préindustrielle n'est toutefois pas l'unique objet de l'artialisation qui a cours. L'espace public et ses dispositifs végétaux auront en effet eux aussi constitué le lieu et le produit du renouvellement du regard citoyen. Or, de ce point de vue, on peut repérer les balbutiements de l'invention paysagère à la fin du XVII<sup>e</sup> et au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, au moment où se forment les figures du promeneur et du touriste urbains, deux des principaux artisans de la construction d'un nouveau rapport fonctionnel aussi bien que sensible à la ville (Turcot, 2007 ; Vaillancourt, 2009). L'aménagement paysager

– une organisation spatiale où la végétation s'impose comme matériau principal – y tient la place prépondérante, tenue jusque-là par le bâti ancien. Tout comme le promeneur sort du jardin pour partir à la conquête de la ville, l'idéal de nature est reporté, à la faveur d'un détour par la proche campagne, hors du cadre privé et enclos où il a été longtemps confiné. L'embellissement urbain de l'époque des Lumières, la régulation urbaine de l'ère haussmannienne puis l'urbanisme naissant convoqueront dès lors le paysagisme pour adapter la ville existante et façonner les lieux de sa croissance de manière à répondre à cette sensibilité paysagère du moment. De nos jours, le *landscape urbanism* s'inscrirait en quelque sorte dans la continuité de ce moment inaugural.

Le présent survol abordera les liens entre urbanisme et paysagisme à l'époque industrielle, puis en fera autant pour la période postindustrielle. Une attention particulière sera accordée au Québec, dont les réalisations, passablement nombreuses et variées, témoignent d'une adaptation marquée par une grande diversité d'influences. Aussi évoquera-t-on plusieurs sources européennes et états-uniennes auxquelles les pratiques d'ici se sont abreuées. Loin de prétendre à l'exhaustivité, le présent texte ne constitue qu'un survol des apports respectifs de deux pratiques qui se sont considérablement modifiées au fil des deux derniers siècles.

Ce survol ne s'intéresse pas tant aux disciplines et à la professionnalisation disciplinaire, qui a cours depuis le début de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle dans les domaines de l'urbanisme et du paysagisme, qu'à la manière dont l'une et l'autre pratiques ont contribué à transformer les cadres de vie des populations urbaines à la faveur du chevauchement de leurs territoires et de leurs échelles d'intervention<sup>3</sup>. Il vise, dans un premier temps, à montrer comment l'idée de nature a été prise en charge et transformée par la sensibilité paysagère émergente au moment où la ville et l'urbanisation ont posé un certain nombre de problèmes inédits à des sociétés que les révolutions bourgeoises et industrielles transformaient en profondeur. Dans un deuxième temps, il vise à présenter les pratiques aménagistes qui ont traduit, *in situ*, un rapport à l'espace renouvelé par la construction d'un point de vue inédit. Il ne sera

---

3. Un chevauchement favorisé d'entrée de jeu par la formation et les compétences multidisciplinaires de nombreux professionnels et par une faible étanchéité disciplinaire. L'Institut canadien des urbanistes et architectes paysagistes, fondé en 1934, témoignera, jusqu'à sa dissolution, en 1961, de cette tradition remontant à la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.

conséquemment pas tant question du paysage urbain en tant que tel que des lieux et des matériaux d'articulation des artialisations *in visu* et *in situ*.

\* \* \*

*Nous montâmes au haut d'une maison par un escalier où l'on voyait clair. Quel plaisir ce fut pour moi, qui aime la vue et le bon air, de rencontrer une terrasse ornée de pots de fleurs et couverte d'une treille parfumée. Le sommet de chaque maison offrait une pareille terrasse, de sorte que les toits, tous d'une égale hauteur, formaient ensemble comme un vaste jardin, et la ville aperçue d'en haut d'une tour était couronnée de fleurs, de fruits et de verdure.*

Louis-Sébastien Mercier (1771)  
L'an 2440, rêve s'il en fut jamais.

La ville apparaît d'emblée une construction contre nature. Aussi, depuis l'Antiquité, oppose-t-on de manière récurrente les visions idylliques d'une campagne restée proche de la nature aux perceptions moins harmonieuses, souvent pathologiques, voire carrément répulsives, de la ville. De manière en apparence paradoxale, la ville est néanmoins le lieu d'inscription de constructions métaphoriques d'une nature fantasmée (Ritchot, 1998). Des jardins d'Épicure cédés à la ville d'Athènes au profit de ses citoyens aux parcs-nature de Montréal, en passant par les jardins monastiques des bourgs du Moyen Âge, les jardins arabes d'Andalousie, les jardins des villas urbaines des princes italiens de la Renaissance, les grands parcs périurbains de l'ère romantique ou les réseaux verts actuels, la nature est en effet depuis toujours présente au cœur des villes. Elle s'y manifesta cependant longtemps sous forme d'espaces enclavés et réservés. L'espace vert public, au sens où nous l'entendons aujourd'hui, est essentiellement une création de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>4</sup>.

Dans l'Europe du XVIII<sup>e</sup> siècle, alors que la croissance urbaine s'accompagne de nombreux problèmes sociaux et environnementaux

4. Certaines réserves de chasse royales d'Europe sont ouvertes à la population dès le XVII<sup>e</sup> siècle. Ce fut le cas, notamment, de *St. James Park* à Londres. Situées à l'écart de la ville, elles ne sont toutefois fréquentées que par les classes privilégiées.

qui heurtent les sensibilités exacerbées par l'hygiénisme, la ville sera notablement l'objet de critiques sévères. Le texte intitulé *Des embellissements de Paris*, rédigé par Voltaire en 1749, en constitue un exemple. Le célèbre écrivain y dénonce l'insalubrité et la piètre qualité des aménagements de la ville et en fustige les autorités. Évoquant les travaux réalisés à Londres à la suite du grand incendie de 1666, il se désole de devoir souhaiter que Paris soit ravagée par un tel cataclysme pour que puissent s'engager les réaménagements dignes du Siècle des lumières. Le mouvement physiocrate, tout comme la littérature et la peinture pastorales, ainsi que le rousseauisme, ont alors constitué diverses déclinaisons d'une dénonciation des maux urbains ou, à l'inverse, d'une valorisation de la campagne. Aux États-Unis, Thomas Jefferson, parmi d'autres critiques de la ville et de la civilisation urbaine, fera écho à ces courants, ouvrant ainsi la voie à une célébration des vertus de la nature dont Henry David Thoreau, un des pères fondateurs du mouvement environnementaliste états-unien, et Ralph Waldo Emerson, un des pionniers du transcendantalisme, seront les principaux chantres (Harrison, 1992 : 313-328) et à laquelle adhéreront les peintres paysagistes du XIX<sup>e</sup> siècle, puis, au cours de la deuxième moitié du siècle, les aménagistes.

Caractérisé par le passage d'une société rurale et agraire à une société industrielle et urbaine, le XIX<sup>e</sup> siècle aura été une époque particulièrement prolifique, tant en ce qui concerne les critiques et dénonciations virulentes qu'en ce qui a trait aux utopies, qui paraissaient, aux yeux de plusieurs, la seule réponse possible compte tenu de l'ampleur des défis, en apparence insurmontables, que posaient l'industrialisation et l'urbanisation. La multiplication des épidémies de choléra, après les années 1830, agira en quelque sorte comme révélateur des problèmes de la ville industrielle. Certes, l'entassement sordide des ouvriers et l'insalubrité des cadres de vie et de travail s'étaient manifestés dès le tournant du XVIII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle en Angleterre, puis dans les autres pays européens. Mais c'est à compter des années 1830 qu'on prit véritablement conscience de l'importance du déterminant environnemental sur la morbidité et la mortalité en milieux urbains.

## L'ÈRE INDUSTRIELLE ET LA NAISSANCE DE L'URBANISME

Au XIX<sup>e</sup> siècle, la démolition quasi systématique des enceintes à travers l'Europe a favorisé la généralisation de ce type d'aménagement – le boulevard<sup>5</sup> –, dont Vienne proposera, avec la création du Ring à compter de 1860, l'un des exemples les plus connus. Même si les préoccupations hygiénistes et une certaine volonté de contrôler l'expansion des villes expliquent en partie le succès et la portée de ces opérations, il est difficile de leur attribuer une dimension urbanistique. Mais elles auront constitué de véritables bancs d'essai d'un urbanisme dont on fait remonter la naissance à la publication, en 1867, de la théorie générale de l'urbanisation de Cerdà (1867). Elles constitueront un modèle dont on s'inspirera, durant la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, pour réorganiser la voirie et les cadres bâtis associés, à la suite des percées haussmanniennes, d'abord à Paris, puis dans la plupart des villes européennes d'importance.

### L'urbanisme<sup>6</sup> géorgien et haussmannien

Versailles et les nombreuses réalisations que ce chantier influence à travers l'Europe avaient imposé une subordination de la dimension urbanistique du projet à la dimension paysagère<sup>7</sup>. Ciblant d'emblée la ville – dans ses expansions pour le premier et dans la reconfiguration de ses quartiers centraux pour le second –, l'urbanisme géorgien et haussmannien positionne davantage le paysagisme au service de la cohésion de l'organisation formelle des cadres bâtis. Squares, jardins et avenues plantées, équipés d'un mobilier invitant à la promenade et à la détente, y confèrent en effet aux environnements bâtis qui les accueillent et

- 
5. Avec son allée centrale consacrée à la circulation des attelages et ses contre-allées réservées aux piétons, le boulevard transpose, à l'emplacement des enceintes, les attributs du cours et du jardin-promenade. Ce faisant, il rend public un dispositif jusque là privé.
  6. Le terme n'est pas utilisé ici dans l'acception qu'il acquerra après la publication de l'ouvrage de Cerdà précité, mais il désigne plutôt une planification des infrastructures, des équipements et aménagements publics et des formes bâties qu'on assimile habituellement à un pré-urbanisme.
  7. Versailles instaure un nouveau rapport à l'établissement rural. Jusqu'alors, le village reste un ancrage social et économique important de la mise en valeur des grandes propriétés. Les tracés des parcs et jardins composant davantage avec le village qu'ils ne lui imposent un ordre nouveau. Ce ne sera plus nécessairement le cas après Versailles (Mariage, 2003).

auxquels ils sont intrinsèquement associés une grande unité de composition.

Cet héritage des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, dont la ville de Bath, la *New Town* d'Édimbourg et le centre de Paris proposent trois des exemples les plus achevés de cette conciliation des préoccupations urbanistiques et paysagères, aura produit des ensembles urbains éminemment durables. Empruntant à l'art des jardins formels, les aménagements paysagers mis au service de la composition urbaine introduisent dans la ville une nature policée, poursuivant ainsi le travail amorcé en France au XVII<sup>e</sup> siècle. À Londres, comme dans plusieurs autres villes des îles britanniques, le square distingue la quasi-totalité des beaux quartiers développés aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles (Lloyd, 1998 : 129-157 ; Summerson, 1998)<sup>8</sup>.

Les espaces verts, bien que parfois ouverts à la population des villes, ne constituent pas des parcs urbains, au sens où on l'entend aujourd'hui. Il faudra en effet attendre le début du XIX<sup>e</sup> siècle pour que soient créés de tels parcs au profit de l'ensemble des habitants. L'Angleterre inaugurerait ce chantier destiné à contrecarrer certains des méfaits d'une urbanisation sauvage dopée par l'industrialisation. Les pays de l'Europe continentale, les États-Unis et le Canada ne tarderont pas à l'imiter. Impressionné par les réalisations qu'il découvre durant son exil des années 1846-48 dans les îles britanniques, Louis-Napoléon Bonaparte entend, dès son accession au pouvoir, doter Paris d'espaces verts publics. La création de ces parcs accompagnera souvent la réalisation de percées.

Préfet de la Seine de 1853 à 1870, le baron Haussmann n'a pas inventé la percée urbaine. Il l'a en revanche fondée sur une approche intégrée qui visait à aérer, assainir, équiper et réguler la ville préindustrielle (De Moncan, 2009 ; Des Cars et Pinon, 1991). Il emprunte le square planté à l'urbanisme géorgien et le transpose dans les cadres bâtis existants. Il en fait l'une des composantes d'un imposant système végétal qui englobe les Bois de Boulogne et de Vincennes, les parcs Monceau, des Buttes Chaumont et Montsouris, ainsi que les plantations d'alignement des boulevards et des avenues qui relient, à l'instar de leurs homologues britanniques, les places publiques et les squares. Les parcs et boulevards parisiens s'affirment toutefois davantage que leurs équivalents londoniens, tant par leur dimensionnement que par l'opulence

---

8. En 1700, Londres comptait une douzaine de squares. La ville en comptera plus de 150 à la fin de l'époque victorienne.

de leur architecture et par la qualité du mobilier et des équipements dont on les pare.

Homme de confiance de Haussmann, l'ingénieur Jean-Charles Alphand retisse littéralement le tissu parisien après la réalisation des percées, notamment en rattachant au domaine public et en transformant en placettes les résidus du parcellaire inadaptés à la reconstruction. Comme dans l'exemple géorgien, la dimension urbaine est première. Dans l'un et l'autre cas, on fabrique littéralement des morceaux de ville. Le végétal y tient une place de choix. Il ne s'agit toutefois pas de préserver des îlots de nature, mais bien de combiner le végétal et le minéral de manière à créer de nouveaux types d'espaces publics. La réussite de l'exercice tient essentiellement à la manière inédite dont ont été mobilisés les savoirs et les compétences du topographe, de l'ingénieur, de l'hydraulicien, du paysagiste, de l'horticulteur, du jardinier, du forestier et de l'architecte.

L'influence de l'œuvre de Haussmann a été telle que la pratique des percées, qu'il a promue et perfectionnée, ainsi que les reconstructions et les réaménagements qui les accompagnent, sont désormais connus sous le nom d'haussmannisation. Plusieurs villes y ont eu recours, généralement à la faveur de chantiers d'assainissement. Elles ont produit certains des paysages urbains les plus emblématiques d'un âge d'or des capitales et des métropoles européennes. Cerdà s'en inspirera par ailleurs dans son célèbre plan pour l'agrandissement de Barcelone.

Ces deux réalisations phares de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle réalisent *in situ* une transformation *in visu* de la ville amorcée au XVII<sup>e</sup> siècle finissant. Cette transformation aura été, on l'a déjà souligné, concomitante de l'émergence de la figure du promeneur. La promenade n'est en effet pas réductible au déplacement. Étroitement associée à la liberté intellectuelle et à l'individuation, elle fonde un nouveau rapport au monde. Le promeneur<sup>9</sup>, dont les pérégrinations éventuelles à l'extérieur du jardin, de la cour et du boulevard primitif favoriseront une esthétisation élargie de la ville et forceront les administrations publiques à déployer hors de ces lieux certains des dispositifs qui leur étaient

---

9. Le promeneur dont il est question ici est à la ville ce que le marcheur est à la campagne et aux vastes espaces naturels. W. Wordsworth et S.T Coleridge, poètes et chantres du Lake District anglais à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, J.-J. Rousseau, esthète des solitudes, de même que H. D. Thoreau, qui avait trouvé refuge dans la forêt appalachienne de Walden au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, constitueront certaines des figures les plus célèbres du second.

propres (Plante, 2007 ; Turcot, 2007), est ainsi en mesure de décoder son environnement, de lui donner un sens et d'en penser le devenir. Aux côtés du philosophe, du littéraire et du peintre, il invente le paysage urbain, ce moyen terme entre les apparences et la nature des lieux (Berque, 2000).

\* \* \*

Jusqu'au début du XIX<sup>e</sup> siècle, le Québec présente essentiellement une physionomie urbaine d'Ancien Régime. À Montréal, Québec et Trois-Rivières, les places publiques sont des espaces libres minéralisés destinés à des usages collectifs divers. Les jardins conventuels – notamment ceux du Grand Séminaire et des Ursulines à Québec, celui des Ursulines à Trois-Rivières et ceux du Vieux Séminaire Saint-Sulpice, des Sœurs Grises et des Hospitalières de Saint-Joseph à Montréal – y constituent, avec quelques jardins attenants aux résidences de notables, l'essentiel des aménagements paysagers.

La démolition des fortifications de Montréal, décidée en 1801 et complétée seulement vers 1817, sera l'occasion d'adapter une pratique déjà passablement répandue en Europe. Le plan dit des Commissaires proposera en effet de profiter de la libération des emprises pour y aménager une place publique, le Champ-de-Mars, et de larges voies de circulation qui ceintureraient le vieux bourg, tandis qu'aux angles nord-ouest et nord-est seraient dégagées des places destinées à intégrer les nouveaux quartiers résidentiels à celui-ci (Marsan, 1974). Le plan ne sera réalisé qu'en partie. Il aura néanmoins montré la familiarité des élites locales avec certaines préoccupations – notamment en matière d'hygiène – et réalisations du vieux Continent.

Les avancées seront néanmoins timides. Les premières plantations sur rues n'ont lieu qu'au début des années 1820. La place d'Armes, désormais libérée de la vieille église Notre-Dame, est agrandie et transformée en square en 1845. À l'extérieur du bourg, la place Viger est transformée en un jardin public qu'agrémentent des plantations échelonnées de 1848 à 1852.

Entre-temps, le Québec se sera ouvert à l'influence de l'urbanisme géorgien. À Montréal, où vivait l'élite commerçante écossaise, on crée, après 1830, une *New Town* inspirée de celle d'Édimbourg (Bertol-Icart, 1993). Là où se dressent aujourd'hui plusieurs des principaux immeubles du centre-ville de Montréal, sont construites des maisons en rangée

érigées en retrait le long d'avenues qu'on prévoit border d'arbres et qui relie, dans sa partie est, les futurs squares Victoria, du Beaver Hall – aujourd'hui place du Frère-André – et Philips, ainsi que le campus de l'Université McGill, fondée en 1829. L'architecture d'inspiration géorgienne du début y cèdera éventuellement le pas à l'architecture éclectique de l'époque victorienne.

Dans la partie est de la ville, là où se constitue le bastion de la bourgeoisie canadienne-française, un maillage de rues d'une largeur généreuse se déploie progressivement au voisinage de ce qui deviendra le square Viger, le square Pasteur (la place Saint-Jacques, créée en 1823), le square Saint-Louis – le site d'un réservoir municipal converti en place publique en 1879 – et le parc Lafontaine (créé en 1874). La *New Town* et ses excroissances, de même que son équivalent canadien-français, connaîtront leur apogée avant la fin du siècle. Le square restera cependant une composante distinctive du paysage urbain montréalais de l'ère industrielle, comme en témoignent encore de nos jours le square Saint-Henri, créé en 1890, et le square Molson, aménagé dans les années 1920 (Marsan, 1974). On en comptera 16 au début des années 1880, 24 en 1900 et plus d'une trentaine une décennie plus tard (De Laplante, 1990).

Ailleurs au Québec, cette influence sera plus tardive et plus retenue. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, dans la plupart des petites villes industrielles et dans quelques villages, une place parcourue d'allées qu'ombragent des arbres à grand port est aménagée à proximité des équipements publics les plus importants – par exemple la cathédrale, le Palais de justice, l'Hôtel de Ville, l'église paroissiale, le collège, une succursale bancaire – et des résidences de notables. Le parc Champlain, à Trois-Rivières, quoique passablement remanié dans les années 1960, reste une des réalisations les plus intéressantes. Le square Labelle, à Saint-Jérôme, et le parc Saint-Frédéric, à Drummondville, en proposent des variantes. Plus rarement trouve-t-on un square résidentiel. À Sherbrooke, le square Portland, dans le quartier nord, en constitue un exemple précoce puisqu'il date des environs de 1845. Le parc Dessaulles de Saint-Hyacinthe en est un autre exemple. Le dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle voit par ailleurs se généraliser les plantations d'alignement le long de la rue principale et des rues des beaux quartiers, ainsi que dans le noyau institutionnel, de la plupart des localités. Malheureusement amputée de plusieurs de ses grands ormes, la Grande Allée, à Québec, reste une des réalisations du genre parmi les plus remarquables.

Au Québec, comme dans la plupart des pays industrialisés, l'idéal de nature opère une percée significative à la faveur de l'introduction du végétal dans l'espace public. L'artialisation *in situ* de cet idéal n'est plus confinée aux jardins des résidences urbaines, des maisons de campagne et des villas de la bourgeoisie, ni à ceux des grands domaines institutionnels de l'ère victorienne. Il en faudra toutefois davantage pour que soient plus équitablement partagés les bienfaits que procurent, à ceux qui les fréquentent, ces îlots de distinction (Des Gagniers, 1994 ; Martin et Morisset, 1996 ; Reford, 1999).

### Le grand parc urbain

Généralement dépourvue d'espaces verts, particulièrement dans ses vastes extensions destinées à accueillir les grands équipements infra-structurels, les entreprises industrielles et les populations ouvrières, la ville de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle n'offre aucune solution satisfaisante au problème de l'insalubrité des faubourgs et des voisinages ouvriers. Même les résidents des beaux quartiers sont exposés aux risques pour la santé qu'engendrent l'entassement des populations, la rareté d'installations sanitaires, la pollution du sol, de l'air et de l'eau, ainsi que la fréquence des épidémies. Plusieurs sont alors persuadés que le milieu rural et la nature, dont le premier constituerait en quelque sorte la version apprivoisée, neutralisent la nocivité de la vie et des cadres urbains. D'où l'attrait d'une proche campagne dotée de vertus hygiénistes.

C'est en effet dans la proche campagne que seront réalisés des aménagements dont s'inspireront les concepteurs des grands parcs urbains (Schuyler, 1993 : 37). Au Canada, certaines des pratiques du pré-urbanisme, alimentées par le mouvement hygiéniste, seront progressivement adaptées sous l'influence de la culture pastorale qui prévaut chez nos voisins du Sud. Le mouvement est lancé à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle dans le Connecticut. Confrontés à la saturation du vieux cimetière de la ville, des citoyens de New Haven inaugurent, en 1796, un nouveau cimetière, localisé au voisinage du campus de l'Université Yale. Situé à l'extérieur du périmètre urbain, ce lieu d'inhumation se distingue par ses aménagements propices au recueillement et à la promenade. Réinterprétée sous l'angle du cycle biologique du retour à la terre, la mort contribue dès lors à renouveler l'expérience esthétique des vivants. Moins d'une décennie plus tard, on aménage à Paris le cimetière du

Père-Lachaise. Premier grand cimetière *extra urbem* calqué sur le jardin anglais, sa renommée s'étend rapidement hors des frontières de l'hexagone. Aux États-Unis, cette renommée trouve un écho favorable auprès des membres fondateurs du *Rural Cemetery Movement*.

En Europe, l'origine des parcs urbains remonte, pour une certaine part, à l'ouverture, à compter du XVII<sup>e</sup> siècle, des réserves de chasse royales aux populations des grandes capitales et métropoles. Il faudra toutefois attendre l'explosion urbaine du XIX<sup>e</sup> siècle pour que leur nécessité s'impose, à la faveur notamment du renforcement des préoccupations concernant les problèmes de santé publique. Un peu partout dans les villes industrielles de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, l'espace vert aère les milieux bâtis, offre un lieu de détente et devient une des constituantes de la morphologie de la ville.

Aux États-Unis, puis au Canada, c'est à l'occasion de l'aménagement des premiers grands parcs, eux aussi à l'écart des principales concentrations de populations, que l'architecture paysagiste, désormais reconnue comme discipline de l'aménagement à part entière, déploie tout son art. À Central Park (New York, 1869), à Delaware Park (Buffalo, 1870), comme dans les parcs du Mont-Royal (1876) et de l'île Sainte-Hélène (1870), à Montréal, ou dans celui des Plaines d'Abraham, à Québec (1908), une certaine idée de la nature en ville se matérialise (Hall, 1995). Ces réalisations consistent en effet moins en une préservation des attributs naturels dont serait doté un espace réservé à cette fin qu'en une construction inspirée d'une certaine conception de la nature.

Bientôt absorbé par la croissance urbaine, le grand parc joue un rôle déterminant en matière d'urbanisation, notamment en polarisant certains des voisinages les plus prestigieux, comme on le voit autour de Central Park à New York ou sur les flancs du mont Royal à Montréal, où se multiplient, dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les grands équipements associés au savoir, à la santé et au sacré, ainsi que les résidences des représentants des grandes bourgeoisies anglophones et francophones, ou encore à Québec, où le quartier Montcalm propose à ses résidents, au début du siècle dernier, un environnement bâti à la mesure de l'idéal incarné par le parc des Plaines d'Abraham (Mathieu et Kedl, 1993).

Malgré ses retombées sanitaires, sociales et économiques globalement positives, le grand parc ne pouvait à lui seul corriger tous les maux d'une urbanisation débridée. Il avait néanmoins permis de donner corps à un idéal de nature qui avait connu une large diffusion à compter du

début du XIX<sup>e</sup> siècle. Cet idéal restait cependant inaccessible pour beaucoup des résidents des quartiers les plus défavorisés, notamment en raison de l'éloignement de la plupart des parcs créés là où l'urbanisation ne s'était pas encore déployée. Il faudra de ce fait quelques décennies avant que certains parcs ne soient absorbés par la ville.

### *Parks, Parkways et Park System*

Le grand parc ne sera toutefois pas qu'absorbé passivement par la ville. Il participera, selon les souhaits de ses concepteurs, à la structuration de sa croissance, notamment en étant intégré dans un réseau. Cette mise en réseau, comme la création des premiers grands parcs, a été expérimentée hors de la ville. L'initiative en revient à Oakland, où des *pleasure drives* relient, dès 1865, le campus de l'Université Berkeley aux collines avoisinantes. À New York, le plan de Prospect Park, élaboré en 1867 par F.L. Olmsted, proposait quatre *parkways*, dont un permettait de faire le lien avec Central Park (Hall, 1995). À Buffalo, Olmsted relie les parcs de la ville en aménageant une dizaine de kilomètres de *parkways* et d'allées plantées.

Aux États-Unis, l'espace vert isolé se constitue désormais en un système qui est pensé sur le mode urbanistique. Minneapolis et Kansas City donnent ses lettres de noblesse à ce concept en aménageant, respectivement en 1883 et 1893, un véritable réseau d'espaces verts et d'avenues qui structure l'ensemble du territoire municipal. Harrisburg (Pennsylvanie), Denver (Colorado) et Seattle (Washington) s'engageront également dans cette voie au tournant du siècle. Ces réalisations, dont les plus tardives seront influencées par le mouvement *City Beautiful*, auront constitué les premières tentatives d'une planification intégrée destinée à orienter et à informer le développement urbain, à distribuer dans la ville une grande variété de parcs, d'espaces verts et de lieux publics constitués en un réseau que renforce un maillage de boulevards et d'avenues paysagés (Wilson, 1994).

En s'attaquant aux problèmes d'hygiène, en faisant valoir la contribution de parcs à l'amélioration de la fibre morale des populations et à l'éclosion d'une sociabilité renouvelée et en insistant sur la contribution des espaces verts à la valorisation du foncier, les paysagistes de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle contribueront, de manière significative, à l'émergence de l'urbanisme tel qu'il se développera de ce côté-ci de l'Atlantique.

L'échelle de la ville se révèle toutefois inadéquate dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, dès lors que le réseau de parcs doit constituer l'armature de base de tissus urbains de plus en plus distendus. Déposé en 1893, le plan du district métropolitain de Boston transpose pour la première fois à l'échelle de l'agglomération en devenir un concept de distribution des espaces ouverts jusque-là arrimé à celle de la ville (figure 1). Il prend ainsi le relais du réseau de parcs conçu par F.L. Olmsted dans les années 1870, répondant par le fait même aux préoccupations que ce dernier partage avec beaucoup d'autres observateurs et aménagistes pour qui l'expansion urbaine risquait de détruire l'Amérique rurale (Harter, 2002). Quelques années plus tard, le Bronx River Parkway poursuit sur cette lancée en anticipant dans son essence même la place qu'occupera désormais l'automobile dans la construction des territoires métropolitains.



**Figure 1**

Common Park, Boston. Ce parc, d'une vingtaine d'hectares, a longtemps été un pâturage. Son utilisation publique à des fins de promenade et de détente remonte à la fin des années 1720, ce qui en ferait, aux dires des Bostonnais, le plus ancien parc urbain d'Occident. Situé au voisinage de certains des quartiers les plus recherchés de la ville, il fait partie d'un vaste réseau vert métropolitain conçu par F.L. Olmsted et aménagé à compter de 1875. Le parc a été déclaré *National Historic Landmark* en 1987. Photo G. Beaudet

Dans l'un et l'autre cas, il ne s'agit en effet plus seulement de doter la ville d'espaces verts, mais aussi d'assurer la préservation de milieux fragiles et de composantes paysagères que l'urbanisation – et notamment le déploiement du réseau routier – risque de faire disparaître. Il ne s'agit plus de créer des isolats d'une nature régénératrice dans la ville dense, mais bien de « naturaliser » une urbanisation de plus en plus diffuse, en l'inscrivant dans des dispositifs paysagers d'échelle régionale. En d'autres termes, on cherche à convertir la campagne agricole en une nature-canevas à partir de laquelle pourrait se constituer le tissu d'une urbanisation diffuse.

\* \* \*

Au Québec, une telle articulation entre urbanisme et paysagisme reste tout à fait exceptionnelle. Le seul exemple comparable à ce qui se pratique aux États-Unis prend place dans le cadre de l'aménagement de la capitale fédérale. En 1902, Frederick Todd<sup>10</sup> soumet une proposition d'aménagement à la Commission d'embellissement d'Ottawa. Deux grands parcs naturels situés du côté québécois constituent les principaux points d'ancrage périurbains d'un réseau comportant des parcs suburbains, des parcs riverains, des parcs urbains, des squares et des terrains de jeu, ainsi que des boulevards et des *parkways*. Jacques Gréber, urbaniste français dont les services sont retenus à compter de 1937, assume l'héritage légué par Todd, dont plusieurs des recommandations ont été mises en œuvre. Il en précise toutefois la portée dans la partie centrale de l'agglomération, qu'il souhaite libérer des contraintes et des nuisances héritées de l'ère industrielle, allant jusqu'à proposer la renaturalisation des berges et des îles de l'Outaouais, tandis qu'il recommande la création, côté ontarien, d'une ceinture verte destinée à contenir l'urbanisation. Son plan, publié en 1950, reste l'exemple le plus achevé d'une articulation étroite entre urbanisme et paysagisme (Lortie, 1997).

Le Québec aura été peu influencé par un mouvement qui est porté, chez nos voisins du Sud, par une adhésion mythique à un idéal de nature (Maumi, 2008). Deux raisons peuvent expliquer cette disparité. La

---

10. Né aux États-Unis, Todd commence sa carrière dans les bureaux de la célèbre agence d'Olmsted. Outre les mandats dans la région de la capitale fédérale, il travaillera à de nombreux projets à Montréal, Québec, Sherbrooke, Valleyfield et Granby. Il s'agit toutefois d'aménagements en sites propres, aucun réseau vert n'étant alors planifié par les municipalités où il œuvre.

première réside dans l'ampleur résolument moindre du phénomène de la banlieue-jardin, du moins jusqu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale. Au Québec, les poussées résidentielles hors les périmètres urbains restent, avant la fin des années 1950, limitées en nombre et en superficie. Elles ne constituent presque jamais des opérations intégrées mobilisant d'imposantes ressources, notamment financières. Quant aux municipalités qui les accueillent, elles sont la plupart du temps à la solde des propriétaires fonciers et des promoteurs qui cherchent avant tout à satisfaire des intérêts immédiats. Seule la partie ouest de la confluence de Montréal, bien desservie par un service de train de banlieue, accueillera quelques voisinages résidentiels calqués sur la banlieue-jardin états-unienne.

### Du parc résidentiel à la cité-jardin

La proche campagne des villes et des métropoles de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle n'est pas réservée aux seuls défunts inhumés dans les cimetières ruraux. Tant s'en faut. Un mouvement d'évasion résidentielle avait vu le jour en Grande-Bretagne et aux États-Unis à compter de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Alimentée à la fois par l'hygiénisme et par le romantisme, cette évasion était cependant réservée à quelques nantis qui avaient les moyens d'accéder à un habitat périurbain. Le développement du transport ferroviaire contribuera, à compter des années 1830, à donner plus d'ampleur au mouvement.

Cette évasion sera encouragée par de nombreux auteurs qui vantent les mérites de la vie à la campagne et définissent les attributs de ces aménagements pittoresques<sup>11</sup>. Bientôt, des promoteurs proposeront à des clients fortunés une solution de remplacement à l'ordre urbain dominant, caractérisé par la distribution contiguë et en alignement régulier à la rue du bâti et par une présence parcimonieuse de végétation.

Aux États-Unis, Saratoga Springs constituera, au cœur de l'État de New York, un séjour de rêve qui incorporera certains des attributs de la

---

11. En Grande-Bretagne, le biologiste, jardinier et architecte John Claudius Loudon publie, en 1838, *The Suburban Gardener and Villa Companion*. Aux États-Unis, l'architecte Alexander Jackson Davis fait paraître son célèbre *Rural Residences* en 1833, tandis que l'écrivain et horticulteur Andrew Jackson Downing signe, en 1850, *The Architecture of Country House*. Quelques années plus tard, l'architecte, écrivaine et cofondatrice du féminisme domestique Catherine Beecher publie *The American Woman's Home* (Nicolaidis et Wiese, 2006: 15-33).

ville d'eau européenne, notamment le caractère pittoresque des aménagements paysagers au cœur desquels sont blotties les somptueuses résidences construites durant la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle (Spiegel, 1988). Mais l'art du paysagiste sera davantage mobilisé par les promoteurs de banlieues résidentielles. Llewellyn Park, une *suburban community* fondée en 1857 dans le New Jersey et conçue par A.L. Davis, constituera un des premiers exemples de banlieue résidentielle définie comme un parc habité. À la fin de la décennie suivante, Frederick Law Olmsted élabore les plans de *Riverside*, un projet de la banlieue de Chicago qui combine de manière durable, aux dires de son auteur, les avantages de la ville et de la campagne.

Au Québec, les glacis du mont Royal, en particulier du côté de ce qui deviendra la municipalité de Westmount (Gubbay et Hooff, 1979), ainsi que le promontoire de Québec (Gagnon-Pratte, 1980), seront les terrains d'expérimentation de ce type d'habitat, qui sera toutefois plus le résultat d'initiatives individuelles que d'entreprises planifiées. Il en sera de même dans le domaine de la villégiature, où rien de comparable aux stations balnéaires européennes ne sera construit au Québec (Beaudet, 1999a; Dubé, 1986).

Influencée par la culture paysagère britannique et la conception de la nature qui la nourrit, l'expérience états-unienne jouera à son tour un rôle de premier plan dans la conception d'un modèle d'urbanisation qui sera élaboré en Angleterre et qui connaîtra un rayonnement considérable. En 1871, un jeune sténographe anglais de 21 ans débarque aux États-Unis pour un séjour de quelques années. Après avoir vécu brièvement à la campagne, il s'installe à Chicago, où il découvre les écrits romantiques de Walt Whitman et de Ralph Waldo Emerson, ainsi que les réalisations de F.L. Olmsted en banlieue de la ville. De retour en Grande-Bretagne en 1876, Ebenezer Howard saura éventuellement tirer profit de cette expérience.

Publié en 1898, l'ouvrage de Howard intitulé *Garden Cities of To-Morrow* marque un changement de cap dans la mesure où, plutôt que de miser sur la transposition d'éléments de nature dans la ville industrielle, il propose de transporter la ville à la campagne. Certes, cette transposition vise à mettre fin à l'expansion urbaine incontrôlée qui affecte l'ensemble des villes industrielles de l'époque et à humaniser les cadres de vie et de travail en réalisant une communauté équilibrée d'un point de vue social, économique et environnemental. Mais elle mise

également sur le potentiel régénérateur de la campagne agricole, susceptible de nourrir l'esprit autant que le corps. Beauté de la nature, facilité d'accès à la campagne et air pur constituent en effet quelques-uns des attributs distinctifs de la ville à la campagne telle que la conçoit Howard (1969).

Ce dernier ne vise pas qu'à démocratiser l'accès à un cadre de vie plus sain. Le père des cités-jardins souhaite plutôt créer de véritables villes. Il ne donne toutefois qu'une forme schématique à son projet. D'autres devront prendre le relais pour conférer une forme plus achevée à la cité-jardin. Il reviendra à Raymond Unwin et à Barry Parker de s'attaquer à cette tâche dans le cadre de l'élaboration du plan de la toute première cité-jardin, celle de Letchworth, mise en chantier en 1903. La ville, contenue par une ceinture agricole, est pourvue de vastes espaces libres. L'habitat y est constitué de résidences alignées le long d'avenues plantées d'arbres et entourées de jardins. Les types architecturaux et leur arrangement, qui conféreront au paysage urbain son caractère distinctif, empruntent à l'architecture et à la morphologie des bourgs préindustriels, notamment ceux qu'Unwin avait découverts en Allemagne et dont l'influence marque ses réflexions sur la composition urbaine et une grande partie de sa production (Unwin, 1994). Mais, à la différence de ces établissements, la cité-jardin se drape d'une très abondante végétation. Si l'influence originelle est anglaise, l'Allemagne, où la première cité-jardin – Hellerau, en banlieue de Dresde – a été inaugurée en 1908, constituera également une référence de premier plan.

\* \* \*

Au Québec, l'influence de la cité-jardin se fait sentir dès les années 1910. Frederick Todd élabore, pour le compte de la *Canadian Northern Railway*, le plan d'une ville dont la réalisation, au cœur de l'île de Montréal, permettrait de rentabiliser la construction d'un tunnel ferroviaire sous le mont Royal (Julien, 2008). Conçu autour d'une place centrale attenante à la gare, le tracé orthogonal des rues de la cité de mont Royal est traversé par deux diagonales qui canalisent les circulations tandis qu'une ceinture intermédiaire de rues au tracé organique relie un chapelet d'espaces verts et d'équipements institutionnels. Le tout est généreusement pourvu d'arbres.

Toujours à Montréal, l'urbaniste français Jacques Gréber soumettait, en 1935, un projet de cité-jardin pour un emplacement de plus de

200 hectares dans le centre-nord de l'île. À l'instar de la proposition de Todd, le plan de Gréber conçoit l'organisation d'ensemble autour d'un noyau central comportant un vaste espace vert. Une grande diversité de bâtiments résidentiels caractérise les unités de voisinage, ponctuées de nombreux espaces verts et desservies par des équipements collectifs. Le projet ne sera toutefois pas réalisé (Ploegaerts, 2001).

Isolée au sud du Témiscamingue, en bordure du lac éponyme, la ville de Témiscaming est planifiée en 1917 par Thomas Adams, un urbaniste autodidacte britannique associé au mouvement des cités-jardins qui jouera un rôle de premier plan au Canada (Trépanier, 1996)<sup>12</sup>. Adapté à une topographie accidentée, le plan combine tracés rectilignes et organiques pour encadrer des îlots au centre desquels sont disposés des jardins communautaires. Les maisons isolées, jumelées et en rangée y adoptent des styles pittoresques caractéristiques des réalisations britanniques de l'époque. Là aussi, une abondante végétation constitue un véritable écrin de verdure<sup>13</sup>.

Les quartiers destinés aux cadres des villes industrielles de Shawinigan et de Grand-Mère témoignent également de l'influence du mouvement des cités-jardins. Cette influence se résume cependant aux tracés organiques des rues, à l'architecture pittoresque s'inspirant du cottage anglais et à la présence d'une végétation qui confère au paysage une grande unité de composition.

Situé sur un plateau du centre-ouest de l'île de Montréal, la municipalité de Hampstead tire son nom de la banlieue éponyme anglaise. Essentiellement construite dans la quinzaine d'années qui ont précédé la Seconde Guerre mondiale, cette cité-jardin est destinée à la classe moyenne supérieure. Rues au tracé curviligne, cottages d'inspiration *Arts & Crafts*, parcs nombreux et plantations d'alignement en constituent les attributs distinctifs. La municipalité d'Outremont s'enorgueillit également du titre de cité-jardin. Elle s'avère un bon exemple de la notoriété d'un concept qui a été passablement vidé de sa substance.

---

12. Architecte-urbaniste britannique formé à l'école des cités-jardins, Adams jouera un rôle de premier plan au Canada, notamment en tant que président de la Commission de la conservation, fondée en 1909 (Girard, 1994). Concepteur du plan de la ville industrielle de Témiscaming, il œuvrera dans plusieurs villes canadiennes, dont Ottawa et Halifax. De 1923 à 1930, il sera directeur du projet d'élaboration du premier plan régional de la ville de New York et de ses environs.

13. Le plan d'Adams ne sera réalisé qu'en partie. La ville n'en conserve pas moins plusieurs des attributs voulus par ce dernier.

L'urbanisation sur plan en damier, qui date essentiellement des premières décennies du siècle dernier, ne retient en effet des modèles britanniques que la faible densité de l'habitat – des cottages isolés ou jumelés, et plus rarement en rangées –, la présence de nombreux espaces verts, dont certains s'apparentent à des squares, et des rues où la végétation est abondante (Bisson, 1991).

Plus tardive, la Cité-jardin du Tricentenaire a été mise en chantier en 1942, à l'occasion du troisième centenaire de fondation de Montréal (Choco, 1988). Porté par le mouvement coopératif canadien-français, le projet table davantage que les précédents sur la dimension socio-économique du concept élaboré par Howard. Mais on sent aussi l'influence de Radburn, un projet phare réalisé au New Jersey à compter de la fin des années 1920, notamment en ce qui concerne la fermeture des voisinages résidentiels sur eux-mêmes<sup>14</sup> et la continuité des circulations piétonnes souvent intégrées aux espaces verts, assez nombreux. La Cité-jardin du Tricentenaire aura été contemporaine du quartier ouvrier Norvick, sis dans l'actuel arrondissement montréalais de Saint-Laurent. Ce projet, à l'instar de la soixantaine d'autres réalisés à travers le Canada par la Wartime Housing Limited, reprenait également certaines caractéristiques de la cité-jardin, dont le caractère pavillonnaire de l'habitat et le tracé incurvé des rues (Brochu et Sokoloff, 2001).

Le Parc de la falaise, à Sillery (1948), s'inscrit également dans cette mouvance. Ce voisinage résidentiel de quelque 180 maisons unifamiliales, conçu par les urbanistes Gréber et Fiset, se distingue de la production usuelle et des développements pavillonnaires qui se multiplieront au cours des années suivantes par son caractère intégré et par une organisation qui tire habilement parti de la topographie du site (Bergeron, 1989: 164-165).

Lancé en 1969, l'ambitieux projet de l'Île des Sœurs peut être considéré comme une expression tardive de cette tradition née en Angleterre sept décennies plus tôt. Mais la conception des cinq collectivités de 10 000 habitants chacune, réparties sur quelque 390 hectares, n'emprunte pas qu'au courant britannique. Les tours résidentielles qui permettent de libérer le sol et d'y aménager de vastes espaces verts

---

14. Cette fermeture, combinée à la présence d'un noyau de services commerciaux et communautaires, est l'essence même du concept d'unité de voisinage élaboré par le sociologue-urbaniste états-unien Clarence Perry au début des années 1920. Il constituera le fer de lance de l'urbanisme pavillonnaire.

parcours de sentiers piétonniers maintenus à l'écart des voies de circulation automobile transposent en effet en territoire montréalais le concept de cité-jardin verticale cher à Le Corbusier et à d'autres chantres du fonctionnalisme.

### **Le parc d'équipement, la ceinture verte et le campus institutionnel**

Comme on l'a déjà souligné, la conception organique de l'espace vert structurant les milieux bâtis trouvera globalement peu d'écho au Québec. Ici comme dans les autres contrées occidentales, les quartiers d'expansion de la ville et la banlieue d'après-guerre, compartimentés en zones fonctionnelles, sont tachetés d'espaces verts dépouillés et de parcs d'équipement distribués en fonction de considérations purement utilitaires et aménagés en regard d'une programmation strictement fonctionnelle (Williams, 2008). Un peu partout s'impose l'atteinte de ratios rapportant les superficies réservées aux espaces verts au nombre d'habitants (Relph, 1987; DeChiara et Koppelman, 1975a et 1975b). À une échelle de proximité, l'architecture du paysage est confinée dans ses plates-bandes par un urbanisme de zonage et par une architecture fonctionnaliste qui voit dans les espaces libres un dispositif de mise en scène. Appelés en quelque sorte en renfort après que l'essentiel ait été déterminé, les paysagistes doivent souvent camper le rôle ingrat d'« ambulanciers de l'urbanisme moderne » (Sébastien Marot, cité par Donadieu, 2002: 121).

Mal encadrée par les municipalités, qui laissent les coudées franches aux développeurs, l'urbanisation québécoise d'après-guerre se caractérise essentiellement par un desserrement des cadres bâtis et des usages, au détriment des terres agricoles et, le cas échéant, des milieux humides, des boisés et d'autres environnements sensibles. Même si les pressions de développement sont particulièrement fortes dans la région métropolitaine de Montréal, l'étalement urbain touche aussi bien la région métropolitaine de Québec que l'ensemble de villes moyennes du Québec. Certains s'en inquiètent, en particulier dans la région de Montréal. Le plan Gréber, déposé en 1950 dans le cadre d'un mandat obtenu du service d'urbanisme de la Ville de Montréal, visait à mieux définir les périmètres d'urbanisation, notamment en consacrant l'utilisation agricole de vastes superficies, tant sur l'île de Montréal que sur l'île Jésus et ailleurs dans la plaine. Il proposait également la protection des berges, de la plaine inondable et des boisés.

Une quinzaine d'années plus tard, le service d'urbanisme de Montréal lançait une vaste étude dont on souhaitait tirer une représentation cohérente du territoire métropolitain à l'horizon de l'an 2000 (Montréal, 1967). L'étude reprenait certaines des visées du plan Gréber, notamment en ce qui concerne le confinement des périmètres d'urbanisation et la protection des milieux sensibles. Quant à la dimension paysagère, elle était assumée à la faveur d'une analyse des formes d'urbanisation soutenue par la méthode de lecture du paysage urbain mise au point par Kevin Lynch (1960) à la fin des années 1950 (Montréal, 1964-66).

Contrairement au plan Gréber, qui restait profondément empreint d'une conception classique de la ville, le document *Montréal, Horizon 2000* témoignait d'une nouvelle réalité, celle de l'agglomération, désormais caractérisée par des densités construites relativement faibles, une forte ségrégation sociale et fonctionnelle, d'importantes discontinuités, ainsi que par la survivance de nombreux délaissés d'occupations anciennes, en particulier agricoles. Mais l'urbanisation québécoise sera également marquée par l'érosion des vieux cadres bâtis consécutive à une désindustrialisation extrêmement rapide. Urbanisme et paysagisme seront dès lors confrontés à des défis inédits.

Plus ponctuellement, le campus institutionnel reste un des principaux espaces de contribution du paysagisme au façonnement du paysage urbain et périurbain, notamment en raison de l'importance relative des espaces non construits et de leur apport à la cohésion d'ensemble. L'Université McGill, le collège McDonald et l'Université Bishop's de Lennoxville avaient en quelque sorte anticipé cette pratique, à la fin du XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècle, en puisant dans un répertoire formel élaboré de longue date en Grande-Bretagne.

Les réalisations de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle se distingueront cependant des exemples précédents par une adhésion plus explicite aux crédos de la modernité, tant dans la conception d'ensemble que dans l'architecture des bâtiments et les partis paysagers. L'influence des nombreux campus institutionnels et industriels des banlieues états-unienues est ici manifeste. La Cité universitaire de l'Université Laval, à Sainte-Foy, lancera le mouvement en 1948; elle sera suivie, quelques années plus tard, de la Cité universitaire de Sherbrooke. Le campus Notre-Dame-de-Foy, à Cap Rouge, qui groupe plusieurs communautés enseignantes, le Centre civique de Tracy, la Cité des jeunes de Vaudreuil et le campus de l'Université de Montréal, où les propositions d'Ernest

Cormier, remontant au début des années 1960 et encore empreintes de l'influence Beaux-Arts, sont remplacées, en 1963, par une conception plus résolument moderne<sup>15</sup>, constituent les principales réalisations des années 1960 et 1970.

Coïncidant en quelque sorte avec la fin de l'ère industrielle, la tenue de l'exposition universelle de Montréal aura permis aux urbanistes et aux paysagistes de redonner une seconde vie au parc victorien de l'île Sainte-Hélène. Ce projet est précurseur de la reconquête du Saint-Laurent, confisqué, depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, au profit des infrastructures et des activités industrielles, portuaires et ferroviaires, puis à celui de la construction de voies rapides, comme on peut le voir à Longueuil, Saint-Lambert et La Prairie, sur la rive sud de Montréal, ou sur les battures de Beauport, à Québec.

## L'ÈRE POSTINDUSTRIELLE

L'Europe de l'entre-deux-guerres avait connu plusieurs expériences de planification régionale et métropolitaine qui avaient fait de l'espace vert un dispositif de contrôle et de structuration de l'urbanisation. On citera, parmi l'ensemble des expériences menées, celle des ceintures vertes britanniques, dont le principe avait été esquissé dès le début du siècle, mais qui ne seront déployées qu'après la Seconde Guerre mondiale. Ou celle qui a conduit à l'adoption, en 1947, du célèbre plan en doigts de main de Copenhague. Ou encore celle de la Randstad, au Pays-Bas, dont le principe – la réservation d'une immense zone verte au cœur d'un collier de villes –, proposé dans les années 1930, devint, dans les années 1960, un des attributs distinctifs d'une vaste conurbation polycentrique.

À l'échelle des territoires périurbains et exception faite de l'expérience ayant mené à l'adoption de *Montréal, Horizon 2000*, une telle préoccupation pour un paysage d'échelle métropolitaine ne parviendra pas à s'imposer au Québec. Les voisinages résidentiels et les grands équipements commerciaux et industriels s'accompagnent d'aménagements qui tiennent souvent plus de l'horticulture ornementale que de la véritable composition paysagère. Partout, l'automobile impose ses

---

15. Les services d'Ernest Cormier avaient été retenus par l'Université de Montréal dès 1924. Le concepteur du pavillon principal proposa, en 1961, un plan d'ensemble qui fut jugé trop ambitieux. On lui préféra celui de la société La Haye Ouellet. Cormier quitta le poste d'architecte de l'université en 1962.

réseaux et ses infrastructures, parfois au détriment de l'héritage paysager de la ville industrielle ou des milieux naturels de la proche campagne épargnés par une pratique ancienne de l'agriculture. Ainsi, l'art de l'ingénieur n'a alors que faire des préoccupations pour le paysage. Au mieux tente-t-on parfois timidement de limiter l'envahissement de l'abord des principales voies de circulation par la publicité, comme ce fut le cas le long de l'autoroute des Laurentides, inaugurée à la fin des années 1950<sup>16</sup>. Le paysage est ainsi réduit à quelques panoramas appréciés des excursionnistes, des vacanciers et des touristes. En ce domaine, la « Belle Province » ne constitue pas une exception. La modernisation accélérée, lancée dans le cadre de la Révolution tranquille, a suivi la voie tracée par d'autres, en particulier les États-Unis, dont l'influence en matière d'aménagement est manifeste.

### Les parcs nature dans la région métropolitaine de Montréal

L'incapacité chronique à atténuer les pressions de l'urbanisation sur les milieux fragiles, combinée à l'émergence d'une sensibilité pour les paysages hérités des proches campagnes agricoles, favorise toutefois, à compter du milieu des années 1960, la mise en œuvre de mécanismes de conservation et de mise en valeur de sites exceptionnels. L'exercice n'est pas sans rappeler les circonstances qui ont mené à la création du parc du Mont-Royal en 1876. L'inauguration des parcs de Côte-Sainte-Catherine, en bordure de la voie maritime du Saint-Laurent, et d'Oka, sur la rive nord du lac des Deux Montagnes, lance le mouvement à la veille d'Expo 67. Au cœur de l'agglomération, la défunte Communauté urbaine de Montréal entreprend, à compter de 1979, de créer plusieurs grands parcs régionaux<sup>17</sup>. D'autres initiatives similaires seront menées au mont Saint-Bruno, aux Îles de Boucherville et en quelques autres endroits. Ces interventions ne participent cependant pas d'une véritable intégration des préoccupations urbanistiques et paysagères. Elles consistent plutôt en une « réserve » similaire à celle qui a permis, depuis le

---

16. L'autoroute des Laurentides a été qualifiée d'autoroute panoramique. C'est toutefois moins en raison de sa conception que d'un cadre géographique extrêmement contraignant qui a obligé les responsables de son tracé à composer avec cette contrainte.

17. Plusieurs de ces parcs sont créés là où de grands bourgeois avaient constitué, à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, des domaines ruraux, préservant de ce fait des caractères que le drainage agricole et les autres améliorations productivistes auraient autrement fait disparaître.

début des années 1960, de protéger les centres historiques de Québec, Montréal, Trois-Rivières et Charlesbourg ou les ensembles agricoles de l'Île d'Orléans et de Beauport. Les paysagistes qui sont mobilisés dans ces opérations y œuvrent en quelque sorte à titre de conservateurs.

Le classement de l'arrondissement historique de Sillery, en 1964, celui de l'arrondissement naturel de Saraguay, en 1981, de même que celui de l'arrondissement historique et naturel du Mont-Royal, en 2005<sup>18</sup>, auront relevé de la même dynamique, même s'il ne s'agit pas à proprement parler, exception faite de la forêt de Saraguay, de milieux dits naturels. L'attribution du statut vise fondamentalement à soustraire ces milieux caractérisés par la présence de vastes propriétés institutionnelles et de nombreux aménagements paysagers aux fortes pressions immobilières qui s'y exercent<sup>19</sup>.

Dans les années 1970, la prise de conscience des conséquences de l'étalement urbain sur la forme des agglomérations et sur les rapports entre les espaces bâtis et les milieux naturels et agricoles avait toutefois amené certains paysagistes à s'interroger sur la nature de l'intervention que commande cette nouvelle échelle urbaine. Cette réflexion est alimentée par des revendications écologistes qui font valoir la nécessité de la prise en compte des milieux naturels et de leur fragilité et dont l'ouvrage de Ian L. McHarg *Design with Nature*, paru en 1969, constitue la véritable bible. Elle débouche sur la proposition d'une plus grande sensibilité aux caractéristiques – topographique, hydrologique, pédologique, floristique, faunique – des environnements considérés dans le but de déterminer un usage et un aménagement optimaux des territoires. Une grande place est par ailleurs faite aux dimensions sensibles, notamment paysagères, des lieux (Routaboule, 1975). Peu à peu, le concept de réseau vert retrouve une pertinence qu'il semblait avoir perdue.

---

18. La Ville de Montréal avait auparavant (1987) attribué le statut de site du patrimoine à la partie de cet arrondissement comprise dans les limites municipales du moment.

19. Les débats sur le projet de réaménagement du site de l'ancien collège des Sulpiciens (collège Marianopolis) déposé au début de 2009 montrent que de telles mesures restent indispensables, malgré la place prise par la sensibilité paysagère.

## Les réseaux verts

Le point de vue n'est évidemment pas entièrement nouveau. Nos voisins du Sud ont en effet aménagé de tels réseaux à compter de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, notamment en inscrivant des infrastructures routières et autoroutières dans des corridors paysagers destinés à relier des parcs de toutes tailles, dont certains étaient créés afin de préserver des îlots de nature sauvage. En Europe du Nord, la ville de Stockholm réalisait, dans les années 1930, un programme de parcs dont la configuration et l'aménagement permettaient l'insertion de la nature dans la ville et un raccordement des espaces verts urbains aux milieux naturels périurbains. Encore de nos jours, il s'agit là d'un trait distinctif de l'urbanisme de plusieurs villes et agglomérations scandinaves.

Les années 1970 voient cependant émerger un renouvellement de l'intérêt pour le concept de réseau vert. La montée des sensibilités environnementales, la volonté de limiter la privatisation des bandes riveraines et la construction en bordure de cours d'eau épargnés par l'urbanisation, l'abandon et le démantèlement d'infrastructures ferroviaires, la découverte des potentiels d'appropriation des emprises des canaux et d'autres corridors infrastructurels, de même que la patrimonialisation de proches campagnes agricoles, y contribuent de manières diverses. De nos jours, tant aux États-Unis qu'au Canada, plusieurs villes ont constitué de tels réseaux, notamment Chicago, Denver, Milwaukee, Portland, Cleveland, Minneapolis-Saint Paul, Ottawa, Toronto, Calgary et Vancouver (Erickson, 2006).

Aux États-Unis, la réappropriation des emprise ferroviaires à des fins d'aménagement de sentiers, notamment dans le cadre du mouvement *From Rail to Trail*, aura constitué, à compter de la fin des années 1970, une des principales manifestations d'un vaste projet pan-national de création de corridors verts intra aussi bien que périurbains destinés à relier les espaces verts et les parcs existants, à protéger la faune et la flore et à préserver les grands paysages à l'échelle régionale (Grove, 1990).

À une échelle réduite, cette reconquête de friches infrastructurelles – notamment ferroviaires – aboutit parfois à la création de promenades urbaines qui évoquent, à certains égards, les jardins, cours et boulevards d'une autre époque. C'est le cas, entre autres, de la Promenade Plantée, aménagée à la fin des années 1980 dans le XII<sup>e</sup> arrondissement parisien, et de la High Line, inaugurée en 2009 dans l'ancien quartier des abattoirs et des boucheries de New York. L'un et l'autre aménagement recyclent

des emprises et des infrastructures ferroviaires autrement vouées à la destruction.

À Montréal, le projet Archipel proposait, au tournant des années 1970, une conception renouvelée de la confluence. Les cours et plans d'eau y étaient moins considérés comme des espaces *non ædificandi* aux confins des aires urbanisées que comme un réseau d'espaces bleus susceptible de contenir et de qualifier l'urbanisation, tout en constituant une ressources pour de nouveaux usages sociaux. Ce réseau serait éventuellement prolongé, principalement dans l'île de Montréal, par un réseau englobant les espaces verts existants (parcs, espaces naturels protégés et domaines institutionnels) et dont les principales mailles récupérerait les corridors infrastructurels présents sur le territoire (Décarie, 1985, 1992 et 2002). Ce faisant, ces deux propositions renouaient avec la tradition des *park systems* et des *parkways*, inaugurée aux États-Unis plusieurs décennies auparavant, et s'inspiraient des nombreuses initiatives menées plus récemment dans plusieurs villes, dont celles promues par le mouvement *From Rail to Trail* à la faveur de l'abandon de plusieurs corridors ferroviaires. Urbanisme et paysagisme étaient à nouveau conviés à relever le défi d'une collaboration étroite.

Quelques années plus tard, le plan intermunicipal d'urbanisme Magog-Orford (Sotar, 1989) proposait un maillage vert intégré aux bandes riveraines de la rivière aux Cerises et du ruisseau Castle, aux lignes de crête, ainsi qu'aux corridors infrastructurels (ligne de transport d'énergie, voie ferrée). Celui-ci englobait le marécage de la rivière aux Cerises et reliait le secteur du parc du mont Orford à la tête du lac Memphrémagog, en voie de réaménagement. Il contenait, organisait et valorisait un archipel de voisinages urbains, périurbains et ruraux existants et d'espaces à aménager. Seules l'acquisition à des fins de protection et la mise en valeur du marécage ont cependant été réalisées.

Un regard similaire était posé dans la décennie suivante sur la région du Suroît (secteur Beauharnois–Salaberry-de-Valleyfield). Il était suggéré que la structuration du territoire, héritée de l'ère des canaux puis de l'ère industrielle, puisse y constituer l'ossature et le maillage d'une requalification d'un espace éprouvé par l'abandon de nombreuses infrastructures, la désindustrialisation et les déprises agricoles (Beaudet, 1999b; Décarie, 1999). Le projet paysager y serait mis au service d'une urbanisation métropolitaine revue et corrigée.

Cette conception de l'intervention aménagiste, appelant une articulation étroite entre urbanisme et paysagisme, a toutefois été passablement travestie par la persistance d'approches sectorielles, ce dont témoignent les nombreux parcs linéaires qui se sont multipliés au Québec dans les trois dernières décennies, dont le parc linéaire du P'tit train du Nord et ceux des canaux de Lachine, de Chambly, de Soulanges, de Beauharnois, ou encore les pistes cyclables déployées dans les nombreuses emprises ferroviaires abandonnées, en particulier celle des voies du CP à Montréal. Il s'est agi, en l'occurrence, moins de restructurer l'espace urbain, les proches périphéries des villes ou l'espace rural, que de donner une autre configuration à des espaces verts conçus en mode trop strictement utilitaire.

Ce constat n'équivaut évidemment pas à dénier l'intérêt de ces réalisations. La qualité de plusieurs aménagements et les succès en matière de fréquentation de certains sont indéniables. Quelques interventions, à l'instar de l'aménagement de la promenade Samuel-De Champlain ou de la renaturalisation des berges de la rivière Saint-Charles, à Québec – et sur lesquelles nous reviendrons –, relèvent même d'une approche passablement intégrée de requalification qui tient du projet urbain. Leur portée reste néanmoins limitée, tant en raison de leur relative rareté que de leur confinement spatial.

## Le territoire et le paysage industriels

À compter de la fin des années 1960, la multiplication des friches et la patrimonialisation des bâtiments et des ouvrages de l'ère industrielle ont par ailleurs défini un nouveau terrain de réflexion et d'intervention pour l'urbanisme et le paysagisme. L'intérêt pour ces milieux a coïncidé avec une remontée des préoccupations pour le paysage urbain. L'attention, initialement centrée sur des bâtiments exceptionnels, s'est conséquemment rapidement reportée sur des ensembles architecturaux et des quartiers entiers.

Cet intérêt renouvelé pour le paysage urbain remonte à la fin des années 1940 alors que s'affirme, en Angleterre, une transformation des sensibilités à l'égard des milieux bâtis, notamment à la faveur des initiatives lancées par l'équipe éditoriale de la revue *The Architectural Review* (Poussin, 2007). La publication, au début des années 1960, de deux ouvrages phares – *Townscape* (Cullen, 1961) et *The image of the City* (Lynch, 1960) – donnera ses lettres de noblesse à un mouvement qui

trouvera éventuellement dans les espaces industriels en déclin ou abandonnés un terrain d'expérimentation extrêmement fertile.

Contrairement aux ensembles architecturaux historiques et aux milieux naturels exceptionnels, ces lieux se prêtent difficilement à une approche conventionnelle de conservation, dans la mesure où le déclin de la vocation originelle, l'érosion des ouvrages, l'importance des superficies libérées, l'impression de désolation qui se dégage souvent de ces vastes champs de ruines, de même que les nombreuses formes de contamination des sols – et parfois même des installations –, commandent d'ambitieuses et coûteuses opérations de reconversion et de réhabilitation.

De ce côté-ci de l'Atlantique, l'héritage industriel s'est progressivement inscrit au cœur des préoccupations des aménagistes à compter des années 1960. Dans le nord-est des États-Unis, la petite ville de Lowell, au Massachusetts, berceau de la révolution industrielle états-unienne, aura été une des toute premières expériences de valorisation intégrée du patrimoine industriel. Alors que bon nombre de villes où s'était enracinée la première révolution industrielle états-unienne s'étaient engagées sur la voie de la rénovation urbaine, démolissant allègrement d'imposants complexes manufacturiers et remblayant des canaux pour faire place à du stationnement automobile ou à des édifices à bureaux, le centre historique de Lowell fut désigné, à la fin des années 1960, *National Cultural Park* (Frenchman et Lane, 1977). Manufactures, ouvrages divers, barrages et canaux constitutifs d'un paysage urbain caractéristique de nombreuses petites villes manufacturières des Appalaches y furent réhabilités dans le but de transformer ce milieu en un incubateur d'une économie postindustrielle et en une destination touristique culturelle. De nombreux aménagements publics, en particulier le long des canaux de cette petite Venise industrielle, visaient à y renouveler l'expérience urbaine. Il ne s'agissait plus d'inscrire des espaces ouverts et paysagers dans le tissu bâti, mais bien de considérer un cadre bâti hérité comme un parc (Dublin, 2001). D'autres réalisations similaires suivirent, notamment à Paterson, au New Jersey, et à Troy, dans l'État de New York.

La situation se présentait autrement dans les grandes villes qui avaient connu une importante croissance à la fin de la première révolution industrielle et au cours de la seconde<sup>20</sup>. Connu, jusqu'à la fin des

---

20. La première révolution industrielle est lancée en Nouvelle-Angleterre dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, avec la construction des premières manufactures. Celles-ci sont habituellement implantées dans des environnements ruraux ou au voisinage de villages et de bourgs

années 1970, sous l'appellation de *manufacturing belt*, mais désormais sous celle de *rust belt*, la région où se trouvent de nombreuses villes industrielles, dont Chicago, Pittsburg, Détroit, Cleveland, Buffalo et Rochester, en est particulièrement représentative. Ce territoire, compris entre les Appalaches et les Grands Lacs, a été sévèrement touché par la désindustrialisation et plusieurs villes centres ont connu une baisse importante de population et une dégradation marquée de certains quartiers. Si les dimensions socioéconomiques des problèmes vécus sont manifestes et particulièrement difficiles à prendre en charge, elles se compliquent de sérieux problèmes environnementaux. Là, le gigantisme des installations, la présence de nombreuses installations qui tiennent plus de machines industrielles que de véritables bâtiments, de même qu'une contamination extrêmement nocive des sols et des cours d'eau, assimilent les aires industrielles à une contrainte d'autant plus lourde que les villes cherchent désespérément à se défaire d'une image passablement négative. Plusieurs projets de réhabilitation de sites industriels ont été menés à compter des années 1980. La transformation de l'image urbaine y repose sur des stratégies qui misent souvent davantage sur l'innovation paysagère que sur une valorisation stricte du patrimoine bâti. La recomposition spectaculaire du *Waterfront* de Pittsburg – une des villes dont la réputation avait été le plus sérieusement entachée par le passé industriel – en aura constitué un exemple particulièrement éloquent (Toker, 1987).

Cette reconquête des fronts fluviaux allait ainsi constituer un des fers de lance d'un *urban design* états-unien mis en œuvre aux fins de la requalification des espaces urbains riverains, jusque-là occupés par des installations portuaires, ferroviaires et industrielles, voire encombrés de voies rapides qu'on avait trouvé commode d'y construire dans les décennies d'après-guerre. Démolitions ciblées, recyclages d'édifices remarquables, construction de nouveaux bâtiments et aménagement de

---

localisés en bordure de cours d'eau dotés d'un potentiel hydraulique. La réalisation d'aménagements hydrauliques de grande envergure permet toutefois de multiplier, dès les années 1820, les implantations d'équipements manufacturiers et de créer de véritables petites villes industrielles. Lowell et Manchester en constituent deux des exemples les plus achevés. L'utilisation de la vapeur comme source d'énergie alternative permettra le déplacement progressif des entreprises vers de plus grands centres urbains. La deuxième révolution industrielle voit se développer l'électrochimie et l'électrometallurgie à compter des années 1880. L'amélioration des méthodes de transport de l'électricité permet de désolidariser les lieux de production de l'énergie et les lieux de sa consommation.

places publiques, de parcs, de promenades et d'espaces verts permettront de réaliser des morceaux de ville sur des territoires généralement interdits de fréquentation et à partir desquels il sera possible d'ouvrir des fenêtres fluviales et maritimes et de découvrir de nouveaux points de vue sur des profils urbains souvent spectaculaires. Boston et Baltimore ont lancé, dès les années 1960, un vaste mouvement de ressaisie de vieux ports qui allait rapidement gagner le Canada, l'Amérique du Sud, l'Europe, et les autres continents (Chaline, 1994; Vermeersch, 1998). Parfois considéré essentiellement comme des réserves foncières à livrer au marché immobilier, ces espaces, stratégiquement localisés, offriront en d'autres circonstances des occasions pour une conjugaison judicieuse de préoccupations urbanistiques et paysagères, Barcelone, Londres et Montréal constituant des cas de figure souvent cités.

\* \* \*

Au Québec, les initiatives en milieu industriel ont été globalement plus modestes, notamment en ce qui concerne les superficies en jeu. On n'y relève en effet rien qui soit comparable à Lowell ou à d'autres réalisations similaires. On a par ailleurs démoli beaucoup de grands équipements industriels dans les années 1960, 1970 et 1980, notamment à Montréal, Trois-Rivières, Saint-Jérôme, Saint-Hyacinthe, Montmorency, Granby et Salaberry-de-Valleyfield. Les projets en cours de Trois-Rivières sur Saint-Laurent (un ancien emplacement industriel d'une trentaine d'hectares en bordure du Saint-Maurice) et de Griffintown à Montréal (un des premiers faubourgs industriels de Montréal) montrent que les démolitions massives apparaissent d'emblée à certains promoteurs une condition préalable indispensable à la bonne conduite de reconversions d'envergure<sup>21</sup>. D'autres réalisations suggèrent en revanche qu'il est souvent extrêmement pertinent d'intégrer la contrainte patrimoniale.

La première réalisation d'envergure reliée au patrimoine industriel remonte aux années 1970, alors que sont entreprises des fouilles archéologiques sur le site des Forges du Saint-Maurice, exploitées de 1733 à 1883. Menée à l'écart des villes industrielles de la Mauricie, la mise en valeur avant-gardiste du site reste pour cette raison en marge des préoccupations et des pratiques urbanistiques de l'époque. La sauvegarde et

---

21. Le projet originel a été revu suite à de très nombreuses critiques. La dimension patrimoniale reste néanmoins difficilement assumée.

la valorisation des installations de l'Île des Moulins à Terrebonne (figure 2) et de la Pulperie de Chicoutimi, deux sites menacés au début des années 1970, allaient lancer le Québec sur la voie des parcs culturels urbains. D'emblée motivées par la volonté de préserver des témoins importants du patrimoine industriel, les deux initiatives comporteront en effet un volet culturel combinant interprétation, animation et programmation ouverte aux arts et aux activités culturelles, le tout profitant de caractères pittoresques habilement pris en compte par les aménagistes.



**Figure 2**

Le classement de l'île des Moulins, à Terrebonne, à titre de site historique et la mise en valeur du lieu et des bâtiments (moulins de la chaussée, bureau seigneurial, boulangerie et moulin neuf) ont fait de ce joyau de l'ère seigneuriale l'élément central d'un vaste dispositif d'espaces verts déployés sur le pourtour d'un segment de la Rivière-des-Mille-Îles, animé par de nombreux rapides, auxquels une passerelle, construite sur le barrage-déversoir, donne visuellement accès. Archétype des parcs culturels urbains qui se sont développés au cours des trois dernières décennies, le lieu accueille de nombreuses activités à longueur d'année. Photo Pierre Lahoud

Quelques années plus tard, la Cité de l'Énergie de Shawinigan allait transposer ce concept sur un site beaucoup plus contraignant, tant en raison des conditions topographiques que du maintien en service de centrales hydroélectriques et de la prise en charge d'installations et d'espaces contaminés. Inscrite à la frange d'une ville née à la faveur de

la seconde révolution industrielle, la Cité de l'énergie constitue le levier touristique d'une indispensable régénération urbaine. On y mobilise à la fois un paysage industriel hérité d'une grande puissance évocatrice, des vestiges divers, ainsi que des ajouts récents destinés à accueillir les activités interprétatives et culturelles.

L'aménagement de la digue des sulpiciens et des vestiges attenants – dont certains remontent au Régime français –, à l'entrée du parc nature de l'Île-de-la-Visitation, au centre-nord de l'île de Montréal, propose une autre avenue. Dalles de béton, vestiges de murs et colonnes consolidés cohabitent avec des structures contemporaines, tandis que des arbres y définissent des parcours de découverte qui font davantage appel aux effets de mémoire produits par le lieu qu'à son histoire *stricto sensu* (Noppen et Morisset, 1998). S'inspirant d'un courant un peu abusivement qualifié d'*urbanisme végétal*<sup>22</sup>, cette réalisation n'est pas sans rappeler d'autres projets, dont celui du Vieux-Port de Montréal.

Originellement assimilé à une réserve foncière, le territoire du Vieux-Port est rapidement devenu un enjeu majeur d'aménagement urbain. Au terme de presque deux décennies de consultations publiques et de mobilisations d'un grand nombre d'acteurs, les projets immobiliers proposés par l'organisme mandaté par le gouvernement fédéral furent abandonnés au profit d'un espace public où se côtoient anciens quais, nouveau bassin, constructions contemporaines, hangars, ainsi que vestiges et traces d'équipements portuaires (Courcier, 2008) (figure 3). Là aussi, des insertions végétales participent de la pérennisation de la mémoire du lieu en évoquant des composantes aujourd'hui disparues.

---

22. L'urbanisme n'est en effet pas réductible à des interventions physico-spatiales. De ce point de vue, l'urbanisme végétal doit plutôt être assimilé au design urbain ou à la composition paysagère.



**Figure 3**

Les grands équipements de l'ère industrielle constituent de puissants marqueurs du paysage urbain. Construit en trois étapes à compter des années 1920 et en attente d'une vocation, le silo-élévateur n° 5 se dresse en arrière-plan du jardin des Écluses, à l'extrémité ouest du Vieux-Port de Montréal. Ici comme dans beaucoup d'autres sites industriels, l'apparition de la végétation a accompagné la progressive réappropriation du lieu. Photo G. Beaudet

Inauguré au début des années 1990, cet aménagement se distinguait de la plupart des initiatives menées sur de tels territoires, tant au Canada et aux États-Unis qu'en Europe, par la prépondérance des espaces libres et la sensibilité à la dimension patrimoniale dont on a fait preuve. Cette ressaisie du front fluvial aura par ailleurs facilité la reconquête du canal de Lachine, dont les rives avaient été rendues accessibles aux promeneurs et aux cyclistes en 1978, un peu moins de 10 ans après la fermeture de cette voie d'eau à la navigation commerciale. Il s'agissait alors davantage d'une utilisation opportuniste d'un espace facilement transformable en parc linéaire que d'un véritable projet urbain. L'architecture du paysage y jouait alors un rôle essentiellement cosmétique. L'aménagement du parc des Écluses, à l'extrémité est du canal – inauguré en 1992 –, et d'espaces verts riverains au lac Saint-Louis, à l'autre extrémité, devançaient par ailleurs la réouverture du canal à la navigation de plaisance en 2002. Après avoir été le berceau de la révolution industrielle

canadienne, le canal devenait l'épine dorsale d'un corridor résidentiel défini par l'alternance de bâtiments industriels recyclés et de nouveaux immeubles. Un paysage urbain original s'est ainsi constitué. Présentée au début des années 1990 au Centre canadien d'architecture, l'exposition *Regard sur un paysage industriel: le canal de Lachine* (Désy, 1992) rendait compte de l'artialisation en cours, notamment à travers la lentille des photographes David Miller et Clara Gutsche.

Ailleurs en province, on s'est surtout contenté de mettre à profit le caractère spectaculaire de gorges plus ou moins encaissées dont les versants conservent les traces nombreuses de constructions industrielles au milieu d'une végétation qui a progressivement rétabli ses droits. Sentiers, belvédères et autres aménagements permettent aux résidents et aux visiteurs de porter un regard alternatif sur des paysages qui conservent des traces du passé industriel. Coaticook, Granby, Saint-Jérôme et Sherbrooke proposent de tels « parcs industriels ». Dans le cas de Sherbrooke, la gorge de la rivière Magog, particulièrement spectaculaire, abrite deux petites centrales hydroélectriques toujours en service et est dominée par les immeubles industriels de la Paton, recyclés en 1983, et de la Kayser, transformés au début des années 2000 pour abriter des logements et un musée de la nature. Quant à la rue Wellington, principale artère commerçante du centre-ville, elle est désormais reliée à la gorge par l'esplanade Frontenac, une place dessinée par l'architecte Melvin Charney, concepteur, entre autres, du jardin urbain du Centre canadien d'architecture et de l'œuvre d'art de la place Émilie-Gamelin à Montréal.

Paradoxalement, les diverses modalités de reconquête de ces sites industriels accordent de manière générale une place importante à la végétalisation – entre autres par un laisser-aller plus ou moins assumé –, au point où celle-ci éclipse parfois la présence des installations industrielles dont l'implantation et le fonctionnement avaient souvent contribué à transformer radicalement les sites<sup>23</sup>. Les gorges des rivières Magog à Sherbrooke, Coaticook dans la ville éponyme et Yamaska à Granby, de même que l'île de la Visitation au centre-nord de l'île de Montréal, constituent des exemples éloquents de telles pratiques. Cette

---

23. New York offre un exemple particulièrement étonnant de laisser-aller. En effet, 35 des quelque 117 km<sup>2</sup> de parcs y sont laissés volontairement à l'abandon depuis plusieurs années. L'intention était de permettre un retour à un état primitif susceptible d'évoquer les paysages des premiers temps de la colonie. Un ouvrage a été récemment consacré à ces îlots de nature sauvage (Meyerowitz, 2009).

végétalisation rudérale favorablement accueillie se présente évidemment sous un jour autre que les aménagements paysagers dont étaient dotés plusieurs sites industriels prestigieux, en particulier ceux de bon nombre de grandes centrales hydroélectriques construites au Québec dans le premier tiers du siècle dernier<sup>24</sup>. Souvent destinés à la promenade et à des activités de loisirs, ces lieux d'une urbanité renouvelée incarneraient, en quelque sorte, la revanche de la nature. À tel point que le site de l'île de la Visitation, bien qu'entièrement refaçonné lors de la construction de la centrale hydroélectrique de Rivière-des-Prairies et des ouvrages associés, est aujourd'hui qualifié de *parc nature*.

D'autres espaces fortement marqués par des occupations et des pratiques d'aménagement caractéristiques de l'ère industrielle ont aussi été l'objet de réappropriation et de requalification. Ce fut le cas, ces dernières années, de la rivière Saint-Charles et de la rive gauche du Saint-Laurent à Québec. Véritable égout à ciel ouvert dont les rives avaient été bétonnées dans les années 1970, la rivière Saint-Charles contribuait, parmi d'autres legs, à l'image négative dont souffre la basse ville. Sa renaturalisation visait la création d'habitats fauniques diversifiés, une amélioration de l'accès aux berges, de même que l'intégration de pistes cyclables et piétonnières à un parc linéaire ouvert sur les quartiers environnants, le tout dans une perspective paysagère susceptible de contribuer à la redynamisation du secteur.

Lourdemment artificialisée, vouée à des activités portuaires et à diverses formes de stockage de matériel et de matériaux, parcourue de voies ferrées, parsemée de réservoirs et longée par une quasi-autoroute, la rive du Saint-Laurent en contrebas des hauteurs de Sillery était depuis longtemps interdite d'accès. L'aménagement de la promenade Samuel-De Champlain, à l'occasion du 400<sup>e</sup> anniversaire de fondation de la ville, visait à redonner l'accès visuel au Saint-Laurent, à requalifier un espace sensible inscrit entre fleuve et escarpement, à remodeler un des principaux corridors d'accès au cœur de la capitale et à créer un lieu public permettant une vaste gamme d'activités de plein air (figure 4).

---

24. Les grandes centrales hydroélectriques construites dans les premières décennies du siècle dernier ont souvent été qualifiées de cathédrales du XX<sup>e</sup> siècle. Le caractère prestigieux de ces complexes industriels incitait souvent les promoteurs à apporter beaucoup de soin à l'aménagement des lieux. Le site des centrales de Shawinigan en constitue un des exemples parmi les plus remarquables puisque les aménagements paysagers en furent confiés aux professionnels de l'agence de F.L. Olmsted.



**Figure 4**

La promenade Samuel-De Champlain, aménagée à l'occasion du 400<sup>e</sup> anniversaire de la fondation de Québec, a permis une réappropriation de la rive du Saint-Laurent, longtemps vouée aux usages portuaires et industriels. L'aménagement de la promenade a été l'occasion de revoir le statut de la voie rapide construite dans les années 1950, ce qui a permis d'y réduire la vitesse et, partant, le niveau de nuisance. Photo G. Beaudet

Ces décennies de reconquête des milieux industriels ont aussi été marquées par de nombreux combats pour la protection des squares, des espaces verts et des grandes propriétés institutionnelles des quartiers centraux de l'époque victorienne, particulièrement à Montréal. Ces espaces verts et leurs abords étaient en effet alors convoités par de nombreux promoteurs qui souhaitaient en tirer parti pour conférer une plus-value à leurs projets immobiliers. Le maintien de l'intégrité architecturale du square Saint-Louis et la sauvegarde du couvent des Sœurs Grises, boulevard René-Lévesque, auront été deux des succès les plus significatifs des mouvements pour la préservation du patrimoine urbain. Plusieurs espaces verts auront néanmoins été sévèrement altérés par des interventions se réclamant des conceptions épurées d'un modernisme peu enclin aux compromis (Williams, 2008), quand ils n'auront pas été

simplement sacrifiés en tout ou en partie, à l'instar du square Victoria à Montréal, aux impératifs de la circulation automobile<sup>25</sup>.

Malgré l'entrée en vigueur de la Loi sur l'aménagement et l'urbanisme, à la fin des années 1970, et l'adoption subséquente de schémas d'aménagement pour l'ensemble des territoires humanisés, la sensibilité paysagère reste extrêmement confinée. Elle est associée à des archipels de lieux urbains et ruraux caractérisés par leur intérêt patrimonial culturel ou naturel. La prise en charge de l'avenir de l'essentiel du territoire relève en conséquence d'une approche strictement utilitaire, y compris là où les affectations souhaitées et les aménagements qui les supporteraient peinent à se substituer à des usages anciens et à des occupations fortement érodés. Si quelques initiatives ont tenté de définir les modalités d'une intégration de la dimension sensible aux approches aménagistes (Domon et autres, 2000), notamment en vue d'une requalification des territoires, rares en auront été les applications concrètes.

### Les défis de l'« entre-ville »

De ce point de vue, le Québec affiche un retard certain. Certes, ici comme ailleurs, le verdissement des villes est à l'ordre du jour. Il se traduit par l'adoption de politiques de l'arbre, la multiplication des plantations dans l'espace public, l'aménagement de ruelles vertes et d'îlots de fraîcheur, la place prise par une horticulture ornementale qui transforme les cours arrière des citadins en jardins de banlieue, la mise en œuvre de projets de phytorestauration, ainsi que par la construction de murs végétaux et de toits verts. L'échelle de la parcelle, de l'îlot, du bâtiment et du voisinage rapproché privilégiée ici n'est toutefois pas seule en jeu.

Un peu partout dans les pays développés, l'espace ouvert d'échelle kilométrique est désormais au cœur des réflexions des aménagistes régionaux, des urbanistes, des environnementalistes et des paysagistes.

---

25. L'ouverture, dans les années 1950, d'un *parkway* qui relie l'avenue des Pins et le chemin de la Côte-des-Neiges en traversant le parc du Mont-Royal, la construction de deux échangeurs étagés à ses deux extrémités et l'aménagement d'un vaste stationnement en plein cœur du parc constituent un autre exemple éloquent des compromis exigés au nom de l'accessibilité automobile. La démolition de l'échangeur Parc-Pins, au début des années 2000 et son remplacement par une intersection conventionnelle auront constitué la première étape d'une restauration de l'intégrité du parc et de ses abords. Quant au square Victoria, il a été réaménagé dans le cadre du projet du Quartier international.

De plus en plus, des théoriciens et des praticiens voient dans la prise en charge de cet espace ouvert le principal enjeu et le premier défi de l'aménagement métropolitain et régional. Les modalités et les patrons d'urbanisation des dernières décennies ont en effet conduit à une dispersion croissante des cadres bâtis, contribuant notamment à la multiplication de délaissés d'occupations antérieures. Or, cette « entre-ville » (Sieverts, 2004), tout à la fois mal comprise et négligée par un urbanisme davantage préoccupé par la croissance urbaine et les formes pleines (Beaudet, 2008), s'impose de manière « durable ». Il convient en conséquence de cesser d'y voir une réserve foncière à urbaniser pour lui attribuer plutôt le statut d'espace d'expérimentation par lequel peut être reconstituée la cohésion et la cohérence de l'établissement humain (Masboungi et Mangin, 2009 ; Migliorini, 1998 ; Secchi, 2006). Un défi que doivent relever conjointement l'urbanisme, l'aménagement du territoire et le paysagisme, renouant d'une certaine manière avec une approche qui avait montré sa pertinence à la fin du XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècle.

Dans la plupart des pays industrialisés, les réseaux verts intra-urbains et métropolitains se multiplient en réponse à ce défi de la requalification. Ils sont destinés à contenir l'urbanisation, à sauvegarder et à mettre en relation des écosystèmes fragiles, à intégrer des aménagements destinés à la mobilité active, à fournir des espaces de récréation et de loisir et à valoriser les milieux bâtis auxquels ils sont associés (Erickson, 2006). Le parc écologique de l'archipel de Montréal, proposé en 2011 par une coalition de quelque 90 organismes, dans le cadre de l'élaboration du plan métropolitain d'aménagement et de développement, constitue un exemple de tels dispositifs.

Ces réseaux n'occupent toutefois qu'une partie de cette « entre-ville », constituée d'aires agricoles, d'emprises infrastructurales, de lotissements pavillonnaires distribués de manière aléatoire, et des vastes espaces interstitiels engendrés par une urbanisation discontinue, ainsi que par les déprises industrielles et agricoles. La requalification évoquée ci-dessus ne peut conséquemment reposer sur le seul déploiement de ces réseaux. Quant à la portée de leur présence, elle est extrêmement variable, dans la mesure où elle est tributaire du potentiel de valorisation des espaces associés. Or, ceux-ci se présentent sous forme d'archipels dotés d'attributs extrêmement contrastés. Si certains d'entre eux, à l'exemple des campagnes agricoles patrimonialisées, des lieux de villégiature du tournant du XIX<sup>e</sup> siècle et des milieux naturels épargnés par l'agriculture

et l'urbanisation, sont progressivement devenus des territoires d'appropriations et de revendications paysagères, beaucoup d'autres, en revanche, ne semblent jouir d'aucun intérêt particulier ; dans une certaine mesure, à l'instar des milieux où se pratique une agriculture industrialisée et un élevage intensif, ils peuvent même avoir un caractère répulsif. L'engouement pour les premiers et l'indifférence à l'égard des seconds s'avèrent toutefois mal adaptées aux défis paysagers auxquels les sociétés sont aujourd'hui confrontées. C'est pourquoi, au Québec comme dans plusieurs autres pays, la revendication paysagère sélective se double peu à peu d'une approche paysagère plus englobante (Masboungi et Mangin, 2009 ; Domon, 2009 ; Boisclair et Côté, 2009).

### ***Landscape Urbanism :*** **le paysagisme à l'échelle des territoires**

L'urbanisation diffuse des dernières décennies est au cœur de la transformation des enjeux paysagers dans nos sociétés. Par son intensité d'abord, puisque rares sont les territoires qui ne sont pas touchés, d'une manière ou d'une autre, par les poussées d'urbanisation ou par leurs conséquences sur les cadres géographiques et les modalités de leur occupation. Par son caractère en apparence déstructuré ensuite, la dispersion des équipements et des voisinages semblant souvent répondre à une stricte logique réticulaire, au détriment d'agencements formels cohérents.

Si des courants urbanistiques, en particulier le *Slow Growth* et le *Smart Growth*, ont tenté de réfréner cette urbanisation diffuse en insistant sur la configuration des pleins, qu'on souhaite plus compacts et moins discontinus, d'autres intervenants ont davantage misé sur une dynamique qui a cours à compter du début des années 1980, dynamique en vertu de laquelle le paysage « sort de sa réserve » (Legrand, 1985). En Europe de l'Ouest, cela s'est traduit de manière générale par la diffusion, dans le monde de l'urbanisme, du concept de structure verte (COST, 2005). En Angleterre, cela avait donné naissance, dès la première moitié des années 1990, à la *Thames Landscape Strategy*, un projet mené conjointement par la Countryside Commission, English Heritage et le Royal Fine Arts Commission Trust afin de préserver et de mettre en valeur un territoire emblématique célébré depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle (Batey et autres, 1994) En France, la requalification des territoires et la mise en cohérence des interventions ont notamment été abordées sous l'angle de la chartre paysagère (Gorgeu et Jenkins, 1995), cependant qu'on s'y est aussi

préoccupé de l'insertion des grands équipements infrastructuraux sur le territoire (Houtet, 1993).

Aux États-Unis, ce défi a donné naissance, au milieu des années 1990, au mouvement du *landscape urbanism* (Waldheim, 2006). La production industrialisée de l'habitat pavillonnaire durant les décennies d'après-guerre y aura constitué un terreau favorable à l'émergence de ce mouvement. Déjà en 1981, Barrie B. Greenbie, professeur d'architecture de paysage et de planification régionale à l'Université du Massachusetts, écrivait qu'il était persuadé que l'architecture de paysage et l'aménagement de site, combinés au design industriel, constituaient la véritable architecture moderne<sup>26</sup> (Greenbie, 1981 : 49).

Le *landscape urbanism* postule que le paysage est dorénavant mieux en mesure de structurer les espaces de l'urbanisation postfordiste que l'architecture. Alors que l'architecte justifiait ses prétentions à l'égard du projet de ville par la métaphore albertienne, qui assimilait cette dernière à un grand bâtiment et le bâtiment à une petite ville, le paysagiste le fait par une assimilation métaphorique de l'archipel urbain constitutif des agglomérations à un grand paysage<sup>27</sup> qui peut être appréhendé par les outils de l'écologie. Le *landscape urbanism* peut de la sorte prétendre exercer les responsabilités d'un urbanisme qui serait en quelque sorte dépassé par les événements.

Ce mouvement, passablement éclectique, s'enracine dans plusieurs expériences antérieures (Shane, 2003). Il partage les critiques formulées à la fin du XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècle par Ebenezer Howard (1969) et Patrick Geddes (1915) à l'égard d'une urbanisation qui dévore littéralement les campagnes et détruit les fragiles équilibres qui les caractérisent. Il fait écho aux réflexions de Lewis Mumford, qui souhaitait, au début des années 1960, la constitution de matrices vertes d'échelle régionale servant d'ossature à de véritables parcs-paysages (Mumford, 1969 : 79-91). Il intègre les legs du mouvement de l'écologie du paysage, particulièrement actif en Allemagne et en Hollande après la Seconde

26. « I became convinced and remain convinced that the real creative design role for modern architects is the way buildings are arranged on the landscape. Really modern architecture is landscape architecture and site planning, combined with industrial design ».

27. Même s'il considérait que les appellations *architecte* et *architecture de paysage* ne rendaient pas justice à la pratique dont il était un des pionniers, F.L. Olmsted n'en a pas moins été tenté par la métaphore architecturale. Chez ce dernier, la métropole émergente était assimilée à une maison dont les pièces et les corridors sont conçus en fonction des différents usages qu'on compte en faire (Maumi, 2008 : 93 ; Schuyler, 1993 : 167).

Guerre mondiale et dont les percées aux États-Unis remontent aux années 1980. Il est également héritier des travaux de Ian L. McHarg, auteur de *Design with Nature*, paru en 1968. Il revendique finalement certaines réalisations phares, dont le parc de La Villette, à Paris, œuvre de Bernard Tschumi (1987).

De ce point de vue, le *landscape urbanism* se démarque du *new urbanism*, qui prône plutôt un retour à des morphologies caractéristiques de la petite ville industrielle. Il s'agit toutefois moins de proposer des formes d'aménagement précises et finies que de révéler un ensemble de potentiels d'appropriations à différentes échelles, l'« infrastructure » paysagère, parfois assimilée à une armature écologique, contenant en quelque sorte les archipels d'une urbanisation diffuse (AUDIAR, 2008 ; Werquin et autres, 2005). Ce faisant, le *landscape urbanism* aurait bouclé, en subordonnant de manière plus ou moins marquée les questions d'urbanisme aux préoccupations paysagères, le parcours initié à Versailles.

Une telle conclusion ne peut toutefois s'imposer qu'à la faveur d'une réduction de l'urbanisme à un art urbain, qui avait relativement bien servi le Prince jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle mais qui s'avérera incapable, à l'heure de la révolution urbaine et industrielle du siècle suivant, de relever les défis inédits auxquels les élites et les professionnels seront désormais confrontés. On ne pouvait en effet plus se contenter de donner belle apparence aux percées monumentales et aux abords des palais, tout en menaçant de représailles les populations des quartiers insalubres qui seraient tentées de revendiquer une amélioration de leur sort. Comme en beaucoup d'autres domaines, dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, il fallait inventer et l'urbanisme fut du nombre des inventions.

Le mouvement du *landscape urbanism* est de ce point de vue un peu abusivement qualifié d'urbanisme, dans la mesure où bon nombre de ses protagonistes en négligent plusieurs dimensions, en particulier celles qui sont inhérentes aux questions d'équité et de justice sociale (Shane, 2003). Certes, des préoccupations sociales ont souvent été au cœur des travaux des paysagistes, comme l'ont montré plusieurs expériences de cités-jardins européennes (Werquin et Demangeon, 1985 ; Cladel, 1985), de même que les projets des grands parcs olmstediens (Hall, 1995). On doit même reconnaître que l'urbanisme métropolitain qui s'est développé aux États-Unis et au Canada à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle doit beaucoup à l'approche développée par Olmsted et ses disciples. Il

n'en reste pas moins que l'analyse et la pratique paysagères n'alimentent que très imparfaitement la saisie des enjeux et des défis sociaux. Comme le souligne Pierre Donadieu, le paysagisme véhicule souvent une « séduisante utopie » qui prend naissance « dans un idéal social d'urbanité où les liens spatiaux du territoire urbain [offriraient] une promesse de liens sociaux » (2002 : 126).

Les chantres de ce mouvement apportent par ailleurs encore relativement peu d'attention aux aménagements, morphologies et occupations existants, ignorant notamment les travaux menés, entre autres, par Bernardo Secchi (2006) et Thomas Sieverts (2004) sur les morphologies territoriales et les rapports entre leurs différentes composantes. Issu en quelque sorte d'un retour en force de l'architecture du paysage à la faveur d'une critique du mouvement moderne, d'une part, ainsi que du statut et du rôle auxquels celui-ci avait confiné cette dernière, d'autre part (Donadieu, 2002), et parcouru de tentations disciplinaires hégémoniques qui s'apparentent à celles qui nourrissent depuis longtemps les rapports de l'architecture et de l'urbanisme, le *landscape urbanism* n'apporte qu'une réponse partielle aux enjeux et aux défis d'une société urbaine toujours obsédée par l'idée de nature et depuis longtemps mobilisée par un chantier paysager sur lequel urbanisme et paysagisme sont sans cesse convoqués.

## CONCLUSION

L'idéal de nature qui s'est progressivement imposé dans l'imaginaire urbain au tournant du XVIII<sup>e</sup> siècle a d'abord présidé à l'évasion de quelques rares privilégiés et à la sortie progressive du végétal hors du jardin, cet espace clos où il avait été confiné depuis presque toujours. La proche campagne a par la suite été le banc d'essai d'aménagements curatifs dont sera dotée la ville industrielle, mais elle s'imposera également, dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, comme territoire d'une nouvelle urbanité. L'habitat pavillonnaire qu'on y aménagea, après avoir permis à un nombre toujours limité de citadins fortunés d'habiter des parcs disséminés dans l'espace périurbain, deviendra, dans la deuxième moitié du siècle dernier, un rêve de plus en plus accessible. La cité-jardin d'Howard n'aura été qu'un bref interlude d'un mouvement irrésistible ayant mené un nombre toujours croissant d'habitants de la ville à la proche campagne, devenue en la circonstance banlieue.

Thérapeute de la ville industrielle, le paysagiste s'est rapidement fait complice de l'urbaniste en vue de façonner le nouveau cadre de la transformation et de l'expansion de celle-ci. Le système de parcs proposera de faire du règne végétal un nouvel horizon urbain. Les promoteurs de la banlieue d'après-guerre n'en auront cure. Ceux à qui elle s'adresse devront se satisfaire d'espaces verts répondant d'un compartimentage spatial en zones fonctionnelles. La quête ne s'en poursuit que de loin en loin. Après avoir fait reculer les campagnes agricoles, la banlieue s'y glisse désormais, transformant celles-ci en campagnes urbaines (Donadieu, 1998). Comment composer avec les enjeux inhérents à cette urbanisation diffuse ?

Le Québec, à l'instar des autres sociétés occidentales, est aujourd'hui confronté à une redéfinition du rapport de ses collectivités à l'espace. Cette redéfinition s'intègre, pour une certaine part, à des préoccupations paysagères, environnementales et écologiques. Contrairement à ce qui s'est passé au XIX<sup>e</sup> siècle, alors que l'idée de nature imprégnait significativement les pratiques qui donneront naissance à l'urbanisme, les préoccupations évoquées ci-dessus semblent difficilement capables de transformer un urbanisme qui reste animé par l'idéologie de la croissance, ce qui se traduit par une approche conquérante, comme le montrent plusieurs dossiers où des milieux et des sites d'intérêt paysager ou écologique sont l'objet de projets d'aménagement qui soulèvent, pour cette raison même, la controverse.

La difficulté d'intégrer, à l'échelle des agglomérations, les espaces ouverts ou partiellement construits autrement qu'en prévoyant, généralement à la pièce, les modalités de leur reconversion ou de leur protection témoigne également de l'impasse dans laquelle se trouve un urbanisme qui perpétue le compartimentage des territoires favorisé par le zonage fonctionnel des occupations. On ne s'étonnera donc pas que le paysagisme soit aujourd'hui considéré comme l'avenue privilégiée d'un retissage de la cohérence urbaine et d'une prise en charge par anticipation d'une croissance urbaine qui se caractérisera par ses attributs hétéroclites (Donadieu, 2002).

Bernard Debarbieux soutient que les pratiques architecturales actuelles et l'essaimage des équipements dans l'espace expliqueraient, pour une bonne part, « la tentation de recourir à des artifices paysagers pour compenser [le] déficit de lisibilité » (2005). Le paysagisme, longtemps confiné à des lieux clos où s'exprimait, à différentes échelles

et selon des modalités diverses, le désir de nature, s'exercerait de nos jours à toutes les échelles et ne serait tenu à l'écart d'aucun territoire en vertu d'un « empaysagement général » de nos rapports à l'espace.

Au Québec, cet empaysagement s'est surtout traduit, jusqu'à maintenant, par une patrimonialisation paysagère. L'attribution du statut d'arrondissement historique et naturel au mont Royal et la requête faite par les Amis de la vallée du Saint-Laurent de proclamer le couloir laurentien patrimoine national<sup>28</sup> en constituent deux des plus importantes manifestations. Mais il se traduit également, dans les milieux universitaires et professionnels, par la multiplication des études des grands paysages, qu'ils soient urbains, banlieusards ou ruraux, leurs résultats alimentant diversement, et parfois à leur insu, la patrimonialisation.

Il est néanmoins permis de croire que la difficulté chronique à élaborer, à adopter et à mettre en œuvre des schémas d'aménagements régionaux et d'agglomérations, combinée à une subordination croissante des problématiques aménagistes à des préoccupations de développement, favorisera l'essor d'un *urbanisme paysager* qui n'aura que faire des prétentions d'un urbanisme traditionnel en apparence incapable de s'adapter aux enjeux et défis territoriaux actuels. La mise en cohérence spatiale dont serait porteur cet *urbanisme paysager* ne doit toutefois pas reléguer dans l'ombre le fait que la complexité de nos rapports à l'espace, réel aussi bien que fantasmé, ne saurait être appréhendée et résolue par les seuls outils du paysagisme, quand bien même ce dernier se draperait de la scientificité de l'écologie (Emelianoff, 2000). La présence de la nature dans la ville, aussi affirmée soit-elle, ne doit pas occulter le fait que la ville n'est pas et ne sera jamais un milieu naturalisé.

## BIBLIOGRAPHIE

Agence d'urbanisme et de développement intercommunal de l'agglomération rennaise (AUDIAR) (2008) *De la nature en ville à la ville-nature*. [En ligne.] <http://www.audiar.org/>.

---

28. Les Amis de la vallée du Saint-Laurent, *Le Saint-Laurent, patrimoine national du Québec*. [En ligne.] <http://www.avsl.qc.ca/patrimoine.html>.

- BATEY, Mavis, Henrietta BUTTERY, David LAMBERT et Kim WILKIE (1994) *Arcadian Thames. The River Landscape from Hampton to Kew*. Londres, Barn Elms.
- BEAUDET, Gérard (2008) Les défis lancés par une urbanisation généralisée à un urbanisme « mésadapté ». Dans Daniel Pinson (dir.) *Métropoles au Canada et en France: dynamiques, politiques et cultures*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, p. 21-31.
- BEAUDET, Gérard (1999a) Du jardin au paysage: le façonnement des lieux de la villégiature et du tourisme au Québec. *Téoros*, vol. 18, n° 1, p. 14-25.
- BEAUDET, Gérard (1999b) Les enjeux d'une mise en valeur touristique de la région Beauharnois-Salaberry-de-Valleyfield. Dans *Association québécoise pour le patrimoine industriel, Le patrimoine industriel du Suroît: les acteurs se concertent*. (Actes du 12<sup>e</sup> congrès annuel tenu à Salaberry-de-Valleyfield, du 30 avril au 1<sup>er</sup> mai 1999), p. 39-46.
- BERGERON, Claude (1989) *Architectures du XX<sup>e</sup> siècle au Québec*. Québec, Musée de la civilisation, Méridien.
- BERQUE, Augustin (2000) *Médiancée: de milieux en paysages*. Montpellier, Paris, Reclus Belin.
- BERTOL-ICART, Michèle (1993) Urbanisme privé et structuration du tissu urbain par des places publiques: le plan Phillips à Montréal. *Trames*, n° 7, p. 18-28.
- BISSON, Pierre-Richard (1991) Outremont et son patrimoine: dix circuits de découverte architecturale. *Continuité*, Hors série, n° 2, p. 4-52.
- BLANC, Patrick (2008) *Le mur végétal: de la nature à la ville*. Neuilly-sur-Seine, Michel Laffont.
- BOISCLAIR, Katerine et Judith CÔTÉ (2009) *Paysages du Québec: manuel de bonnes pratiques*. Sherbrooke, Paysages estriens, Comité du patrimoine paysager estrien.
- BROCHU, Johanne et Béatrice SOKOLOFF (2001) *Saint-Laurent: du village à la ville*. Saint-Laurent, Musée d'art de Saint-Laurent.
- CAUQUELIN, Anne (1989) *L'invention du paysage*. Paris, Plon.
- CERDÀ, Ildefonso (2005) *La théorie générale de l'urbanisation*. Besançon, l'Imprimeur.
- CHALINE, Claude (dir.) (1994) *Ces ports qui créèrent des villes*. Paris, L'Harmattan.

- DeCHIARA, Joseph et Lee KOPPELMAN (1975a) *Manual of Housing, Planning and Design Criteria*. Englewood Cliffs, Prentice-Hall.
- DECHIARA, Joseph et Lee KOPPELMAN (1975b) *Urban Planning and Design Criteria*. New York, Van Nostrand Reinhold Company.
- CHOAY, Françoise (1992) *L'allégorie du patrimoine*. Paris, Seuil.
- CHOCO, Marc (1988) *Une cité-jardin à Montréal: la Cité-jardin du tricentenaire, 1940-1947*. Montréal, Méridien.
- CLADEL, Gérard (1985) Le végétal dans les Sidlungen : à la rencontre des parcs populaires et des jardins ouvriers. *Urbanisme*, n° 209, p. 70.
- COST – European cooperation in the field of scientific and technical research (2005) *Green Structure and Urban Planning*. [En ligne.] <http://www.greenstructureplanning.eu/COSTC11-book/index.htm>.
- COURCIER, Sabine (2008) L'effet structurant d'un projet urbain : le cas du Vieux-Port de Montréal. Dans Mario Gauthier, Michel Gariépy et Marie-Odile Trépanier (dir.) *Renouveler l'aménagement et l'urbanisme: planification territoriale, débat public et développement durable*. Montréal, Presses de l'Université de Montréal, p. 311-327.
- CULLEN, Gordon (1961) *The Concise Townscape*. Londres, Van Nostrand Reinhold Compagny Book.
- DEBARBIEUX, Bernard (2005) *Du paysage magnifié à l'empaysagement*. [En ligne.] [www.nfp48.ch/download/debarbieux.pdf](http://www.nfp48.ch/download/debarbieux.pdf).
- DÉCARIE, Jean (2002) Le réseau vert, « système sympathique » de la ville postindustrielle. Dans Gilles Sénécal, Jacques Malézieux et Claude Manzagol (dir.) *Grands projets urbains et requalification*. Sainte-Foy, Paris, Presses de l'Université du Québec, Publication de la Sorbonne, p. 201-213.
- DÉCARIE, Jean (1999) Une géographie industrielle en héritage : une géographie récréo-touristique en partage. Dans *Le patrimoine industriel du Suroît: les acteurs se concertent*. (Actes du 12<sup>e</sup> congrès annuel tenu à Salaberry-de-Valleyfield, du 30 avril au 1<sup>er</sup> mai 1999), p. 31-38.
- DÉCARIE, Jean (1992) La réutilisation marginale des emprises ferroviaires à des fins de loisir : le projet du réseau vert de Montréal. Dans *Montréal Portuaire et Ferroviaire* (Actes du 5<sup>e</sup> congrès annuel de l'Association québécoise pour le patrimoine industriel, tenu à Montréal en mai 1992), p. 68-76.
- DÉCARIE, Jean (1985) Montréal enlève sa ceinture : de l'Archipel à l'Archiparc. *Urbanisme*, n° 209, p. 135-139.

- DE LAPLANTE, Jean (1990) *Les parcs de Montréal: des origines à nos jours*. Montréal, Méridien.
- DE MONCAN, Patrice (2009) *Le Paris d’Haussmann*. Paris, Éditions du Mécène.
- DES CARS, Jean et Pierre PINON (dir.) (1998) *Paris. Haussmann: le pari d’Haussmann*. Paris, Picard, Pavillon de l’Arsenal.
- DES GAGNIERS, Jean (1994) *Charlevoix, pays enchanté*. Sainte-Foy, Presses de l’Université Laval.
- DÉSY, Louise, Jean BÉLISLE et Phyllis LAMBERT (1992) *Regards sur un paysage industriel: Le Canal de Lachine*, Montréal, CCA.
- DOMON, Gérald (2009) (dir.) *Le paysage humanisé au Québec: nouveau statut, nouveau paradigme*. Montréal, Presses de l’Université de Montréal.
- DOMON, Gérald, Gérard BEAUDET et Martin JOLY (2000) *Évolution du territoire laurentien: caractérisation et gestion des paysages*. Montréal, Université de Montréal, Chaire en paysage et environnement, Isabelle Quentin.
- DONADIEU, Pierre (2002) *La société paysagiste*. Arles, Versailles, Actes Sud, École nationale supérieure du paysage.
- DONADIEU, Pierre (1998) *Campagnes urbaines*. Arles, Versailles, Actes Sud, École nationale supérieure du paysage.
- DUBÉ, Philippe (1986) *Deux cents ans de villégiature dans Charlevoix*. Québec, Presses de l’Université Laval.
- DUBLIN, Thomas (2001) *Lowell: the Story of an Industrial City*. Washington, Division of Publications, U.S. National Park Service, Library of Congress.
- ERICKSON, Donna (2006) *MetroGreen: Connecting Open Space in North American Cities*. Washington, Island Press.
- FRENCHMAN, Dennis et Jonathan S. LANE (1977) Saving Past for the Future. *Practicing Planner*, n° 7, p. 24-30.
- GAGNON-PRATTE, France (1980) *L’architecture et la nature à Québec au XIX<sup>e</sup> siècle: les villas*. Québec, Ministère des Affaires culturelles, Musée du Québec.
- GEDDES, Patrick (1915) *Cities in Evolution: an Introduction to the Town planning Movement and to the Study of Civics*. Londres, Williams & Norgate.

- GORGEU, Yves et Catherine JENKINS (dir.) (1995) *La charte paysagère*. Paris, La documentation française.
- GREENBIE, Barrie B. (1981) *Spaces: Dimensions of the Human Landscape*. New Haven, Yale University Press.
- GROVE, Noel (1990) Greenways, Paths to the Future. *National Geographic*, vol. 177, n° 6, p. 77-99.
- GUBBAY, Aline et Sally HOOFF (1979) *La petite montagne: un portrait de Westmount*. Montréal, Les livres Trillion.
- HALL, Lee (1995) *Olmsted's America. An "Unpractical" Man and His Vision of Civilisation*. Boston, Little, Brown and Company.
- HARRISON, Robert (1992) *Forêts. Essai sur l'imaginaire occidental*. Paris, Flammarion.
- HARTER, Hélène (2002) Frederick Law Olmsted ou l'art paysager américain. *Urbanisme*, n° 325, p. 79-84.
- HOUTET, Jacques (1993) *Éléments pour une théorie du paysage autoroutier*. Paris, Direction de la communication, Autoroutes du Sud de la France.
- HOWARD, Ebenezer (1969) *Garden Cities of Tomorrow*. Paris, Dunod.
- JANNIÈRE, Hélène et Frédéric POUSIN (2007) Paysage urbain: d'une thématique à un objet de recherche. *Strates*, n° 13, [En ligne.] <http://Strates.revue.org/4953>.
- JULIEN, Barbara (2008) Entre la rue et le jardin: l'espace public dans la cité-jardin. Dans Yona Jébrak et Barbara Julien (dir.) *Les temps de l'espace public urbain: construction, transformation et utilisation*. Québec, MultiMondes, p. 41-58.
- LEGRAND, Patrick (1985) Le développement par le paysage. *Urbanisme*, n° 209, p. 64.
- LES AMIS DE LA VALLÉE DU SAINT-LAURENT, *Le Saint-Laurent, patrimoine national du Québec*. [En ligne.] <http://www.avsl.qc.ca/patrimoine.html>.
- LLOYD, David W. (1998) *The Making of English Towns: 2000 Years of Evolution*. Londres, Victor Gollancz Inc.
- LORTIE, André (1997) *Jacques Gréber (1882-1962) et l'urbanisme: le temps et l'espace de la ville*, thèse de doctorat, Institut d'urbanisme de Paris, Université Paris XII Val de Marne, 2 tomes (non publiée), 388 pages.

- LOYER, François (2000) Patrimoine urbain. Dans Thierry Paquot, Sophie Body-Gendrot et Michel Lussault (dir.) *La ville, l'urbain: l'état des savoirs*. Paris, La découverte, p. 301-312.
- LYNCH, Kevin (1960) *The Image of the City*. Cambridge, MIT Press.
- MARIAGE, Thierry (2003) *L'univers de Le Nostre: les origines de l'aménagement du territoire*. Pierre Mardaga.
- MARSAN, Jean-Claude (1974) *Montréal en évolution: historique du développement de l'architecture et de l'environnement montréalais*. Montréal, Fides.
- MARTIN, Paul-Louis et Pierre MORISSET (1996) *Promenades dans les jardins anciens du Québec*. Montréal, Boréal.
- MASBOUNGI, Ariella et David MANGIN (dir.) (2009) *Agir sur les grands territoires*. Paris, Le Moniteur.
- MATHIEU, Jacques et Eugen KEDL (dir.) (1993) *Les Plaines d'Abraham: le culte de l'idéal*. Sillery, Québec, Septentrion, Commission des champs de bataille nationaux, Groupe Communication Canada, Édition Approvisionnement et Service Canada.
- MAUMI, Catherine (2008) *Usonia ou le mythe de la ville-nature américaine*. Paris, Éditions de la Vilette.
- McHARG, Ian L. (1969) *Design with Nature*. Garden City, New York, Natural History Press.
- MERCIER, Louis-Sébastien (1999) *L'an 2440, rêve s'il en fut jamais*. Paris, La Découverte.
- MEYEROWITZ, Joel (2009) *Legacy, the preservation of Wilderness in New York City Parks*. New York, Aperture.
- MIGLIORINI, Franco (1998) L'urbanisme végétal et la ville postindustrielle. Dans Guy Mercier et Jacques Bethemont (dir.) *La ville en quête de nature*. Québec et Lyon, Septentrion, CÉLAT et Centre Jacques Cartier, p. 201-210.
- MUMFORD, Lewis (1968) *The Urban Prospect*. Harvest Book.
- NICOLAIDES, Berky M. et Andrew WIESE (dir.) (2006) *The Suburb Reader*. Londres, Routledge.
- NOPPEN, Luc et Lucie K. MORISSET (1998) L'urbanisme végétal: de l'usage historique et postmoderne. Dans Guy Mercier et Jacques Bethemont (dir.) *La ville en quête de nature*. Québec et Lyon, Septentrion, CÉLAT et Centre Jacques Cartier, p. 211-233.

- PLANTE, Manon (2007) Un siècle au rythme de la promenade. Dans Isabelle Billaud et Marie-Catherine Laperrière (dir.) *Représentations du corps sous l'Ancien Régime: discours et pratiques*. Québec, Les Presses de l'Université Laval, p. 75-90.
- PLOEGAERTS, Léon (2001) Un projet méconnu de Jacques Gréber: La Cité-jardin de Villeray du Domaine Saint-Sulpice à Montréal. *Revue d'histoire urbaine*, vol. 29, n° 2, p. 36-42.
- POUSSIN, Frédéric (2007) Du townscape au « paysage urbain », circulation d'un modèle rhétorique mobilisateur. *Strates*, n° 13. [En ligne.] <http://strates.revues.org/5003>.
- REFORD, Alexander (1999) *Des jardins oubliés 1860-1960*. Sainte-Foy, Les publications du Québec, Jardins de Métis, Association des jardins du Québec.
- RELPH, Edward Charles (1987) *The Modern Urban Landscape*. Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- RITCHOT, Gilles (1998) La ville en quête de valeur et le fantasme de la nature. Dans Guy Mercier et Jacques Bethemont (dir.) *La ville en quête de nature*. Québec et Lyon, Septentrion, CÉLAT et Centre Jacques Cartier, p. 65-73.
- ROGER, Alain (1997) *Court traité du paysage*. Paris, Gallimard.
- ROUTABOULE, Danielle (1975) L'architecture du paysage, étude du milieu et aménagement. Dans *Développement et aménagement du territoire*. Federal Publications Service, Éditions Georges Le Pape, p. D-60-D-71.
- SCHUYLER, David (1993) *The New Urban Landscape: the Redefinition of City Form in Nineteenth-Century America*. Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- SECCHI, Bernado (2006) *Première leçon d'urbanisme*. Marseille, Éditions Parenthèses.
- SHANE, Graham (2003) The Emergence of « Landscape Urbanism ». Reflections on « Stalking Detroit ». *Harvard Design Magazine*, n° 19, p. 1-8.
- SIEVERTS, Thomas (2004) *Entre-ville: une lecture de la Zwischenstadt*. Marseille, Éditions Parenthèses.
- SOCIÉTÉ TECHNIQUE D'AMÉNAGEMENT RÉGIONAL INC. (SOTAR) (1989) *Station touristique Magog-Orford. Plan intermunicipal d'urbanisme*. Ville de Magog, municipalités de Magog-Canton et du Canton d'Orford.
- SUMMERSON, John (1998) *Georgian London*. Barrie & Jenkins.

- TOKER, Franklin (1987) Pittsburgh: une renaissance et demie. Dans Annick Germain et Jean-Claude Marsan (dir.) *Aménager l'urbain de Montréal à San Francisco: politiques et design urbains*. Montréal, Méridien, p. 163-177.
- TRÉPANIÉRIER, Paul (1996) Témiscaming: une cité-jardin du Nord. Dans Robert Fortier (dir.) *Villes industrielles planifiées*. Montréal, Centre Canadien d'Architecture, Boréal, p. 117-152.
- TSCHUMI, Bernard (1987) Un parc urbain pour le XXI<sup>e</sup> siècle. Dans Sabine Fachard (dir.) *Paris 1979-1989*. New York, Rizzoli, p. 131-137.
- TURCOT, Laurent (2007) *Le promeneur à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Paris, Gallimard, Le Promeneur.
- UNWIN, Raymond (1994) *Town Planning in Practice*. New York, Princeton Architectural Press.
- VERMEERSCH, Laurent (1998) *La ville américaine et ses paysages portuaires*. Paris, L'Harmattan.
- VILLE DE MONTRÉAL (1967) *Montréal, Horizon 2000*. Service d'urbanisme, Montréal.
- VILLE DE MONTRÉAL (1964-66) *Étude de la forme, région de Montréal*. Service d'urbanisme, Montréal, Cahier 2.
- WALDHEIM, Charles (dir.) (2006) *The Landscape Urbanism Reader*. New York, Princeton Architectural Press.
- WERQUIN, Ann-Caroll Bernard DUHEM, Gunilla LINDHOLM, Bettina Oppermann, Stephan PAULEIT et Sybrand TJALLINGII (dir.) (2005) *Green structure and urban planning. COST Action C11, Final report*. Luxembourg, Office for Official Publications of the European Communities.
- WERQUIN, Ann-Caroll et Alain DEMANGEON (1985) Le végétal social dans les cités-jardins. *Urbanisme*, n° 209, p. 67-69.
- WILLIAMS, Ron F. (2008) Déclin et survie des espaces publics canadiens au 20<sup>e</sup> siècle. Dans Yona Jébrak et Barbara Julien (dir.) *Les temps de l'espace public urbain: construction, transformation et utilisation*. Québec, MultiMondes, p. 11-25.
- WILSON, William H. (1994) *The City Beautiful Movement*. Baltimore, Johns Hopkins University Press.

# QUAND LES ARTISTES COLLABORENT AVEC LES MOUVEMENTS DE RIVERAINS

## PROPOSITIONS POUR UNE ESTHÉTIQUE PARTICIPATIVE<sup>1</sup>

**Jacques Lolive**  
Université de Grenoble

L'évolution des mobilisations associatives appelle l'émergence d'une politique innovante bâtie autour des enjeux riverains. L'invention d'une telle politique ne procède pas essentiellement d'une nécessité théorique mais plutôt d'un intérêt stratégique bien compris. Les riverains se sentent menacés par les politiques d'aménagement qui fragilisent leurs milieux de vie et donc une composante essentielle de leurs subjectivités. Comment favoriser l'entrée en politique de ce riverain qui bégaie dans les débats publics, faute de pouvoir se faire entendre, et risque de basculer

---

1. Cette recherche sur les mobilisations esthétiques fait partie d'un programme de recherche « Environnement, Engagement Esthétique et Espace Public », que je mène depuis la fin 2004 avec Nathalie Blanc, géographe au Laboratoire Dynamiques Sociales et Recomposition des espaces (LADYSS). Ce texte doit beaucoup à nos discussions et réflexions communes.

dans des comportements violents? Il faut sauver les nymbistes<sup>2</sup>, les riverains et les amateurs de paysage de la disqualification opérée par le recours à l'intérêt général et l'expertise. C'est pourquoi il semble nécessaire d'inventer de nouvelles politiques riveraines. Elles devraient satisfaire deux exigences contradictoires des mobilisations. D'une part, le fondement de la mobilisation réside dans l'expérience de l'habitant, qui révèle l'existence et la force des attaches reliant le sujet à ses territoires de vie. D'autre part, certaines de ces mobilisations (défense des paysages, nouveaux mouvements urbains) tentent d'introduire les critères esthétiques dans les débats publics. Comment dépasser la tension entre la singularité de l'expérience subjective de l'habitant et la visée d'intérêt général? Comment impliquer les riverains dans les nouvelles politiques d'aménagement?

Pour fournir des éléments de réponse, je m'appuierai sur l'analyse des expériences de « mobilisations esthétiques » où les artistes collaborent avec les riverains. J'analyserai d'abord à grands traits les dynamiques émotionnelles et protestataires de ces habitants pour mieux comprendre le fonctionnement de leurs mobilisations. Puis, j'argumenterai sur la nécessité d'intégrer le riverain dans les politiques d'aménagement et j'expliquerai pourquoi il est si difficile d'ouvrir une politique publique sur cette *boîte noire* qu'est l'expérience habitante.

Pour contourner cette difficulté, je proposerai de tirer des leçons des expériences où les artistes collaborent avec les mouvements de riverains et d'utiliser des notions communes (récit, paysage, ambiance) pour mieux restituer l'expérience des habitants.

Je conclurai par quelques recommandations pour guider l'expérimentation de ces nouvelles politiques « riveraines ».

---

2. NIMBY ou Nimby est l'acronyme de l'expression « *Not In My BackYard* », qui signifie « pas dans mon arrière-cour ». Le terme est utilisé péjorativement pour décrire soit l'opposition par des résidents à un projet local d'intérêt général dont ils considèrent qu'ils subiront des nuisances, soit les résidents eux-mêmes. Sur l'usage de cette notion par les aménageurs et les tentatives des associations pour s'émanciper de cette logique d'action, cf. Jacques Lolive (1997) La montée en généralité pour sortir du NIMBY. *Politix*, n° 39, 3<sup>e</sup> trimestre, p. 109-131.

## LES DYNAMIQUES ÉMOTIONNELLES ET PROTESTATAIRES RIVERAINES

### Le riverain est aussi un habitant

Du côté des aménageurs, *riverain* est surtout le nom que l'on donne à l'habitant quand on se place du point de vue de l'équipement. C'est celui qui habite près du projet d'équipement, celui qui est sur les berges, aux limites du projet. Le riverain est aussi aux bords du politique comme on le verra dans les pages qui suivent. Il est le nimbyste que l'on va stigmatiser s'il s'oppose au projet.

Cet habitant est caractérisé par la diversité des liens qui le rattachent à son environnement. Ces relations à l'environnement constituent les « territoires de vie » (habitation, paysage, quartier urbain, lieu) de l'habitant-riverain. Ainsi, les relations de l'habitant à son environnement sont multidimensionnelles. Il est donc peu efficace, pour l'aménageur, de s'adresser à lui uniquement avec des arguments rationnels. Ces liens sont l'objet d'une forte implication personnelle. Ils sont le fait d'une expérience vécue, qui est à la fois sensorielle, sensible (elle intègre les émotions), imaginative (elle transfigure la réalité) et signifiante.

Je qualifie cette expérience d'esthétique au sens étymologique du terme, car le mot *aïsthêsis* signifie « perception par les sens » en grec ancien. Cette expérience de l'habitant est esthétique car elle décline les différentes significations du sens. Cette conception de l'esthétique environnementale tend à rapprocher les habitants et les artistes qui s'associent parfois à leurs luttes.

### La perturbation des territoires de vie suscite émotions et violence

J'en viens à ce qui constitue l'enjeu stratégique de la riveraineté pour l'aménageur et le concepteur de politiques publiques.

L'équipement perturbe les relations que le riverain entretient avec son environnement et la remise en cause de ces liens suscite une émotion intense. Par exemple, signalons l'effet de barrière des infrastructures linéaires et la « vie en tranche » de la population riveraine de certaines communes de la vallée du Rhône, comme la Garde-Adhémar, dans la Drôme, coincée entre six infrastructures. Il en résulte parfois une *violence réactive* qui sanctionne cette perturbation de la relation

environnementale. Les manifestations du monde rural et les excès du mouvement des chasseurs, en France, lui sont peut-être imputables. Il s'agit donc d'un enjeu majeur qu'il faut prendre en compte.

En d'autres termes, l'équipement devient un déclencheur d'interrogations sur les transformations des territoires d'implantation. Cette conception alimente deux postures symétriques. Les aménageurs considèrent souvent que les grands équipements (pylônes des lignes THT (très haute tension), viaducs autoroutiers ou ferroviaires) sont des ouvrages d'art au sens fort du terme, capables de structurer un paysage sans qualité. L'équipement réinjecte du sens dans le paysage. Il éclaire tout à fait autrement ce qui l'entoure. De leur côté, les associations contestataires considéreront cette transformation comme une perturbation menaçante qui révèle, *a contrario*, l'importance des paysages du quotidien pour l'habitant.

### La « territorialisation réactive » nourrit les mobilisations riveraines

Le projet perturbe ses territoires d'accueil, mais il peut également révéler des territoires presque oubliés ou contribuer à en créer de nouveaux. Cette floraison de territoires à l'existence fugace et controversée, ces *territorialisations réactives*, nourrissent les mobilisations associatives qui les amplifient en retour. Ce phénomène était déjà visible en France tout au début des années 1990 dans les grandes mobilisations associatives contre les infrastructures de transport.

Ainsi, les opposants au projet de TGV Méditerranée dans le nord des Bouches-du-Rhône s'appuient sur la mobilisation d'un nouveau territoire, le secteur Durance-Alpilles, qui trouve son unité et son identité dans la contestation d'un projet perturbateur. L'impact considérable du tracé et la dynamique émotionnelle qui en résulte transforment une petite région agricole<sup>3</sup> en territoire de contestation.

---

3. Une petite région agricole, c'est-à-dire une limite administrative définie par les administrations (Direction départementale de l'agriculture (DDA), Institut national de la statistique et des études économiques (INSEE)) et les organismes agricoles en France afin de permettre des actions de développement. L'objectif était de disposer d'un zonage approprié pour la mise en œuvre d'actions d'aménagement destinées à accélérer le développement de l'agriculture. Pour l'INSEE il s'agissait, pour étudier l'évolution de l'agriculture, de disposer d'un découpage stable de la France en unités aussi homogènes que possible du point de vue agricole, en s'affranchissant des découpages administratifs aux limites arbitraires.

Le projet constitue le tiers étranger qui fait (ré)exister le territoire local (Marié, 1989a et 1989b). L'identité des uns passe toujours par le regard des autres. Le projet sert d'analyseur de l'implicite territorial, cette sphère des conduites ordinaires qui ne posent pas de problèmes et ne sont pas soumises à explications. En les perturbant, il met à jour les mécanismes forgés par l'habitude. Mais l'implicite territorial n'explique pas tout, les territoires locaux ne sont pas remplis à craquer de sens et de savoirs diffus. La territorialisation suscitée par le projet comporte aussi une part de création, la perturbation amorçant chez les riverains une dynamique inédite d'identification progressive des territoires et des ancrages à des lieux, des habitats, des habitudes.

Dans le cas du secteur Durance-Alpilles, ce processus de territorialisation s'alimentera de l'impact du projet de TGV Méditerranée et de sa dynamique émotionnelle. La très forte densité de population (215 hab./km<sup>2</sup>, une des plus fortes densités de population rurale de France), l'émiettement du parcellaire agricole, la très petite taille des exploitations (cinq hectares en moyenne), la nature des spéculations (cultures pérennes et intensives), l'existence d'un microclimat (le régime des vents et la proximité du fleuve qui diminuent la fréquence des gelées) pénalisent les exploitations et ne facilitent pas les mesures de réparation (restructurations par échanges amiables ou remembrement). L'émotion suscitée par l'impact du projet facilite l'engagement des riverains dans l'Union Durance-Alpilles (UDA). L'action de cette organisation devient l'expression pathétique d'une identité territoriale menacée. Durance-Alpilles, ce secteur « qui n'avait aucune identité » se met à exister tout d'un coup avec le combat contre le TGV. Le sentiment d'appartenance est très fort d'ailleurs, comme en témoignent les panneaux « Ici commence Durance-Alpilles » que l'UDA a implantés à l'entrée de son territoire et que le préfet du Vaucluse fait régulièrement retirer par ses services. Mais cette action de l'UDA prend aussi une dimension expressive. Cette identité qui se découvre est aussitôt menacée. La menace de disparition pèse tout autant sur l'aigle de Bonelli<sup>4</sup> et sur la « dernière » petite région agricole homogène et dynamique du département des Bouches-du-Rhône, un véritable « écosystème humain ». Cette communauté de situation s'exprimait dans la boutade « Nous sommes tous des aigles de Bonelli ».

---

4. Une espèce rare de rapace dont plusieurs couples sont menacés par le tracé du TGV Méditerranée.

L'action de l'UDA illustre aussi les difficultés de justifier une mobilisation territoriale. La valorisation de l'ancrage temporel et spatial va de pair avec la clôture communautaire. Cet enfermement territorial constituera une des principales raisons des divisions départementales des opposants au TGV Méditerranée. Les arguments des dirigeants ne passent pas l'épreuve de la clôture communautaire. Ils vont se heurter à l'épreuve de la modification du tracé. Dès la publication du tracé « Querrien », qui évite le secteur Durance-Alpilles, les membres de l'association se démobilisent, le secteur tout entier tend à se dégager du combat commun. Malgré la relative ouverture réclamée et en partie réalisée par ses dirigeants, l'UDA va buter sur la clôture communautaire : l'attachement territorial, s'il permet une montée en généralité par le partage de l'indignation suscitée par le projet, clôture et freine l'opposition. Cet enclavement limite la dimension publique de cette action de contestation.

### **L'habitant : un nouveau sujet politique ?**

Je fais l'hypothèse que l'habitant riverain qui se mobilise dessine un nouveau sujet politique différent du citoyen qui défend l'intérêt général ; il est aussi différent de l'expert profane des forums hybrides<sup>5</sup>, qui privilégie une posture rationnelle.

Les mobilisations riveraines revendiquent leur ancrage local, mêlent des arguments rationnels et des émotions publiques. Elles subissent une double critique : les experts leur reprochent un manque d'objectivité ; les politiques et les administrations leur reprochent leurs attaches locales qui s'opposent, selon eux, à la défense de l'intérêt général. Pourtant, ces mobilisations riveraines ont un contenu politique. Les

---

5. Sur cette notion, voir Callon, Lascoumes et Barthes (2001). Le développement des enjeux d'expertise et l'émergence consécutive d'une contre-expertise environnementale associative se sont traduits par l'élaboration d'une théorie synthétique destinée à rendre compte de cette évolution, celle des forums hybrides. Les forums hybrides sont des espaces publics, des lieux de débat démocratique où les controverses (vache folle, stockage des déchets nucléaires, OGM, SIDA, etc.) s'expriment et sont prises en compte. Ce sont des forums, car il s'agit d'espaces ouverts où des groupes peuvent se mobiliser pour débattre des choix technico-politiques ou scientifico-politiques controversés qui engagent la société. Hybrides, car ces groupes engagés dans la controverse sont hétérogènes : on y trouve à la fois des experts, des hommes politiques, des techniciens et des profanes qui s'estiment concernés. Ces forums hybrides visent à démocratiser les politiques technocratiques et plus généralement à socialiser les sciences et les technologies.

attachements de proximité soutiennent des implications personnelles fortes et leur mise en péril suscite une émotion intense. Elles peuvent être investies dans un engagement politique ou un mouvement social. Ces « politiques du proche » (Thévenot, 2006) tentent de composer un collectif politique sans utiliser les registres de la modernité : fabriquer un intérêt général, privilégier la rationalité scientifique, s'émanciper des attaches locales et de la nature, évacuer les émotions. Ainsi, les politiques d'aménagement font l'objet de contestations de ce type lorsqu'elles menacent des territoires de vie du riverain, qui sera éventuellement stigmatisé comme nimbyste. C'est un véritable contre-référentiel qui se dessine alors et qui bloque l'action des aménageurs basée sur la rationalité technique.

## L'INTÉGRATION DU RIVERAIN DANS LES POLITIQUES DE DURABILITÉ EST NÉCESSAIRE MAIS DIFFICILE

Le riverain détient la clé de l'acceptation ou du refus des politiques dans les territoires d'application. C'est tout l'enjeu de l'acceptabilité. Il n'est pas le seul. Les nouvelles politiques d'aménagement transformées par le référentiel environnemental, les politiques de durabilité, doivent articuler des savoirs scientifiques et des savoirs locaux de l'environnement. Cette nécessaire combinaison constitue le deuxième enjeu qui pousse à l'intégration du riverain dans les politiques d'aménagement. De ce fait, les politiques d'adaptation au changement climatique seront dépourvues d'efficacité sans l'implication des populations. Elles nécessitent la connaissance du riverain, de ses usages, de ses tentatives d'adaptation, de ses capacités de changement.

L'expérience de l'habitant est au cœur des enjeux stratégiques. En effet, le fondement de l'implication riveraine dans une politique d'aménagement ou de durabilité, la source de leur mobilisation réside en dernier ressort dans l'expérience qu'ils font de leurs milieux de vie et des perturbations occasionnées par les projets des aménageurs.

C'est aussi un enjeu d'éducation environnementale. Afin de saisir les enjeux de la crise de l'écosystème global, il faut faire l'expérience de l'insertion dans un petit environnement local pour y cerner les capacités d'action et d'implication. Une perspective multiscale est indispensable. Au lieu de subir une énorme contrainte qui dépasse les acteurs impliqués et qui encourage la passivité – seuls les scientifiques et les

systèmes de gouvernance mondiale peuvent être efficaces au regard de cette crise –, il est possible de retrouver ses moyens grâce à une appréhension des relations à un niveau régional et local et à une aptitude à transformer cette situation d'interrelation.

La capacité d'adaptation du riverain repose sur des savoirs locaux qui sont eux-mêmes basés sur l'expérience d'un lieu et des pratiques quotidiennes. Ainsi, Anne Tricot (2008), géographe au laboratoire PACTE, analyse combien l'attention portée aux bruits du Gave de Pau par les riverains pour évaluer le risque d'inondation témoigne du contenu positif de ces savoirs de riveraineté. Les riverains sont venus écouter le bruit de l'eau : un bruit singulier bien différent de l'écoulement habituel, qui leur permet de discerner si l'eau s'écoule de manière normale ou inquiétante, s'il faut agir. L'évaluation *in situ* du risque d'inondation utilise aussi la couleur de l'eau, sa hauteur, sa vitesse. Cette vigilance se fait de manière informelle, par la présence de pêcheurs par exemple. Ce recours aux « ambiances du risque » mobilise le sensible comme une modalité d'évaluation du risque.

Pour ces différentes raisons, il semble nécessaire d'intégrer le riverain dans les politiques d'aménagement. Cependant, cette dimension riveraine n'est pas vraiment prise en charge actuellement dans les politiques publiques en général, et les politiques d'aménagement en particulier. Il est vrai que la tâche est difficile. Peut-on fonder une politique sur l'expérience habitante qui est sensible, imaginative et en partie implicite ? Comment restituer l'expérience des habitants ?

## COMMENT RESTITUER L'EXPÉRIENCE RIVERAINE ?

Je vais procéder de deux manières complémentaires : analyser des expériences où les artistes collaborent avec les mouvements de riverains et penser l'utilisation des notions communes comme celle du paysage pour expliciter l'expérience des habitants

### Tirer des leçons des expériences où les artistes collaborent avec les mouvements de riverains

On observe un développement des « mobilisations esthétiques » en Europe et en Amérique du Nord. J'entends par là à la fois la montée en puissance d'un référentiel esthétique dans les mobilisations d'habitants,

l'implication des acteurs de l'esthétique (les artistes, mais aussi les architectes, les paysagistes) dans ces mobilisations et les expérimentations artistiques au cœur des métropoles.

Pour mieux comprendre cette participation des artistes aux mobilisations d'habitants, je passerai d'une conception classique de l'esthétique, fondée sur le modèle artistique, à une conception pragmatique susceptible de prendre en compte la dimension esthétique dans la vie quotidienne et les rapports à l'environnement.

### *L'esthétique environnementale rapproche les artistes et les habitants*

Je m'appuie sur un courant de recherche, l'esthétique environnementale (Dewey, 1934; Berleant, 1992; Saito, 1998; Carlson, 2000; Brady, 2003), qui se développe actuellement dans le monde anglo-saxon. Les chercheurs qui s'y associent entendent dépasser les références aux œuvres d'art et au paysage, qui constituaient le cadre exclusif des réflexions esthétiques, pour accorder une place privilégiée à l'expérience esthétique de la nature et des environnements quotidiens. Pour la philosophe Emily Brady, ce nouveau courant « reconnaît que les environnements naturels ne sont pas essentiellement éprouvés comme des paysages mais plutôt comme des environnements au sein desquels le sujet esthétique apprécie la nature comme dynamique, changeante et en évolution. Il s'agit d'une approche esthétique qui selon ses différentes formes puise ses racines dans la connaissance écologique, l'imagination, l'émotion et une nouvelle compréhension de la nature comme porteuse de son propre récit » (Brady, 2007). Il existe une saisie esthétique de l'environnement; la perspective esthétique n'est pas réservée à l'art ou encore aux monuments culturels. L'appréhension riche des milieux de vie et de l'environnement en dépend.

Pour penser l'ouverture de l'esthétique à l'environnement, je me suis inspiré d'abord de la conception populaire et décloisonnée de l'esthétique proposée par le philosophe pragmatiste John Dewey (1934). Selon lui, l'intégration de la vie et de l'art les enrichit mutuellement. Dewey s'oppose à la conception muséale de l'art qui sépare l'esthétique de la vie vécue, pour la cantonner dans un domaine à part, loin des préoccupations des hommes et des femmes ordinaires. Cette « conception ésotérique des beaux-arts » s'appuie sur la sacralisation des objets d'art confinés dans les musées et les collections privées. C'est pourquoi Dewey privilégie l'expérience esthétique sur ces objets physiques qui

sont fétichisés comme « art » par la conception traditionnelle. Ainsi, l'expérience esthétique dépasse la seule catégorie des Beaux-Arts, elle peut se produire dans des domaines variés (scientifique, philosophique), ou dans la vie de tous les jours.

Arnold Berleant élargit quant à lui l'expérience esthétique à l'appréhension de l'environnement : « Percevoir l'environnement de l'intérieur au lieu de le regarder transforme la nature en quelque chose de tout à fait différent, un royaume dans lequel nous vivons comme des participants, pas des observateurs... La caractéristique esthétique de notre époque n'est pas la contemplation désintéressée mais l'engagement total, une immersion sensorielle dans le monde naturel qui atteint une expérience de l'unité exceptionnelle » (Carlson et Berleant, 2004 : 83). *L'esthétique de l'engagement* de Berleant valorise l'activité plutôt que la passivité, l'implication plutôt que la mise à distance, le caractère situé (la situation) plutôt que le détachement et le désintéressement. La situation n'est pas seulement celle de l'objet mais celle du sujet. L'expérience de l'*appreciator* individuel (les émotions, les valeurs, les croyances) devient aussi importante que l'objet de l'attention esthétique. Conséquemment, la réponse esthétique incluant les jugements que nous faisons est déterminée autant par la situation de l'appréciateur que par l'environnement naturel. *L'expérience esthétique* est un processus d'apprentissage essentiel, d'adaptation créative à son environnement : c'est un processus d'environnementalisation. Il est possible de reprendre ces réflexions de Berleant sans accepter pour autant l'injonction d'adaptation conservatrice omniprésente dans les discours des hommes et femmes politiques car l'expérience esthétique est un processus alternatif, créatif, de résistance aux conformismes.

Cette conception pragmatique de l'esthétique, redéfinie comme compétence, commune permettra de rapprocher les artistes des habitants afin de penser le rôle des acteurs de l'esthétique (artistes, paysagistes, architectes) dans les mobilisations paysagères et urbaines. Je vais à présent analyser cinq exemples de mobilisations esthétiques. Dans ces mobilisations, les artistes viennent en appui des riverains. Quel est le rôle joué par l'esthétique et ses acteurs dans ces mobilisations ?

*Un paysagiste militant légitime l'expérience riveraine dans le combat contre un projet de THT*

Le premier exemple concerne le combat contre la ligne THT du Quercy en 2001, analysé dans le cadre d'une thèse de géographie<sup>6</sup>. Je reprends *in extenso* les termes d'une note de travail d'Olivier Labussière :

Mise en place par un paysagiste opposant au projet, elle [la nouvelle stratégie] s'appuie sur un album photographique qui compare, pour l'ensemble du tracé, des vues sans les pylônes et des vues où les pylônes sont intégrés de manière réaliste en infographie. Cette projection esthétique doit son intérêt, non pas à la représentation des pylônes dont tout le monde connaît la silhouette, mais à sa capacité à faire exister le voisinage d'un phénomène. Cette ligne permet de rouvrir le débat sur les formes, occulté jusque-là, par la définition, sur un plan, de zones sensibles [...] Là où les plans désignaient un tracé préférentiel, les photos donnent à voir une ligne THT qui entre tantôt en rivalité avec les points dominants de l'espace, tantôt en contradiction avec l'étroitesse des vallons. Plus encore, les photos replacent le projet dans un contexte signifiant, à la fois matériel et symbolique, qui forme une totalité. Là où les plans justifiaient le tracé préférentiel selon des critères de distance aux habitations et aux sites classés, les photos montrent la singularité du paysage quercynois à travers son faciès géologique, l'implantation des villages, l'enchaînement des espaces habités et non habités (Labussière, 2006).

Alors que l'aménagement frontal rabat les territoires d'implantation sur le territoire du projet, les revendications paysagères basées sur la singularité du lieu et les liens tissés avec les habitants replacent le projet dans un autre contexte signifiant afin de le transformer ou de le détruire.

Le respect de l'utilisation d'un format adapté me fournira un critère qui permet de distinguer deux utilisations différentes de la simulation 3D de l'insertion d'une ligne très haute tension dans le paysage :

- Une modalité aérienne, qui correspond mieux au point de vue du maître d'ouvrage (qui « plane » au-dessus du local<sup>7</sup>) et qui tend à minimiser l'impact du projet. C'est la simulation fournie par les promoteurs du projet ;

---

6. Voir Labussière (2007). Pour un article correspondant à cette analyse, voir Labussière et De Baere (2007).

7. C'est un jeu de mot cité par Olivier Soubeyran, géographe au laboratoire Pacte: le *planner* (l'aménageur, en anglais) tend à planer au-dessus du local

- Une modalité « humaine » (à hauteur d'homme), qui correspond mieux aux points de vue des riverains et permet d'approcher l'impact du projet sur des paysages ordinaires perçus, vécus, et appréciés par les gens au quotidien. C'est une « contre-simulation » réalisée par un paysagiste qui milite dans l'association de défense de l'environnement.

Le rôle des professionnels du paysage et des artistes est crucial pour donner à voir et à imaginer la rencontre, le choc du projet avec les paysages du quotidien. Le recours aux formes et aux images de synthèse permet de communiquer l'expérience esthétique de l'habitant de ces territoires quelconques pour lui donner une légitimité. Il permet d'évaluer le projet en révélant les ruptures qu'il provoquera dans cette expérience

*L'alliance entre les artistes activistes et les associations de quartier dans les mobilisations urbaines barcelonaises*

L'analyse de quelques mobilisations urbaines à Barcelone permet d'imaginer une évolution des territoires de vie qui soit recevable par les habitants. Je prendrai l'exemple du collectif d'artistes Sitesize pour évoquer l'alliance entre les associations de « voisins » (de quartier) et les nouveaux collectifs urbains, qui permet une complémentarité des pratiques contre les transformations des vieux quartiers de Barcelone conformément aux standards de l'industrie des loisirs et du tourisme culturel (Sitesize, 2007). Ces projets d'ouverture de la ville aux capitaux financiers internationaux, qui s'appuient sur des modèles urbains globaux, heurtent les représentations citadines et culturelles de la plupart des habitants. Ainsi, Poblenou est un ancien quartier de tradition industrielle et ouvrière de Barcelone qui remonte au XIX<sup>e</sup> siècle. Touché par la désindustrialisation depuis les années 1960-1970, il fait l'objet, depuis 2000, d'un vaste programme de renouvellement urbain baptisé « 22@ Barcelona ». La réhabilitation de Poblenou vise à la récupération du front littoral de la ville pour l'usage résidentiel et à la création d'un nouveau quartier d'affaires destiné à « l'industrie et aux services du savoir » – c'est-à-dire les activités de recherche et développement, de construction de matériel informatique et de communication, de services de soutien informatique et logistique, d'activités de formation, etc. Cette stratégie se heurte à l'opposition des associations de « voisins » car elle favorise, selon eux, les intérêts spéculatifs sans fournir ni avantages, ni nouveaux



**Figure 1**

Le hameau du Brel, au-dessus de la vallée de la Séoune. Photo André De Baere, 2002

services à la population résidente. Elle détruit le patrimoine architectural et social du passé ouvrier de Poblenou sur lequel s'appuient les associations pour fonder leur combat. Les protestations ont commencé avec la publication du projet urbain du plan Eix Llacuna, qui a affecté le centre de Poblenou, avec l'expropriation et l'expulsion d'une partie des habitants. Elles ont abouti à une manifestation en 2001 qui a marqué l'opinion publique.

Cependant, la situation des associations semble plutôt inconfortable. Elles s'expriment au nom de communautés parfois vieillissantes dont les membres sont chassés du quartier par les rénovations et la hausse des prix du logement. Pourtant, elles ne peuvent se contenter de revendiquer la conservation du patrimoine du quartier dans son intégrité sans risquer d'être inefficaces. C'est l'alliance avec de nouveaux collectifs, composés de jeunes radicaux (antilibéraux) et animés par des artistes, qui va permettre de « désenclaver » le mouvement. Ils vont enrichir les propositions des mouvements de quartier pour éviter tout penchant localiste, voire nostalgique. Les nouveaux collectifs agissent souvent dans les zones de transformation rapide, dans les fronts (frontières), là où les grands projets urbains restructurent la ville, suscitant la contestation des « voisins ». Ils proposent des occupations temporaires (squats, jardins de quartiers, etc.) d'espaces stratégiques. Les projets communautaires qu'ils dessinent, imaginent avec les « voisins » impliquent une conception évolutive de l'identité du quartier qui s'inscrit dans un récit historique, celui des événements humains et naturels qui prennent place dans l'expérience des habitants et des amoureux du lieu. L'enjeu n'est plus alors la préservation d'une réalité figée mais l'évolution du quartier selon une trajectoire appropriée qui puisse le mieux continuer le récit de la communauté des voisins. Ainsi, Can Ricart est l'unique complexe industriel conservé du XIX<sup>e</sup> siècle, sa valeur patrimoniale s'ajoute à une dernière chance d'exercer une connexion et une insertion en accord avec l'expérience de la population locale. Pour s'opposer à sa destruction, le projet alternatif NAU 21 revendique l'importance des espaces créatifs pour la ville comme centre de ressources et de rencontres entre l'art, la science et la technologie. Il parie sur de nouveaux usages de Can Ricart depuis une nouvelle conception du domaine culturel public. Le type de projet alternatif que les artistes activistes dessinent n'est plus un dispositif technique clos et figé dans la posture de contre-expertise ; c'est un processus collectif, une expérimentation mouvante parfois éphémère. Le projet communautaire et le style de vie deviennent la production

esthétique de ces artistes-citoyens. L'évolution des territoires de vie doit être conforme à un récit, celui des habitants, à une tradition. Dans l'exemple choisi ici, le projet alternatif des artistes permet d'envisager cette évolution du quartier de Poblenu car il combine mémoire des habitants et capacité d'invention des artistes.

## L'écoart de Jeroen Van Westen

Jeroen Van Westen, écoartiste et paysagiste néerlandais, s'appuie sur le paysage pour mettre en évidence la manière dont une culture s'intègre à une nature. La méthode qu'il a utilisée s'appuie sur les récits d'habitants pour dessiner le tracé du nouveau ruisseau qui animera le projet de revitalisation agrotouristique d'un ancien paysage de tourbières.

Dans le nord-est de la Hollande, proche de la ville d'Emmen, se trouve un petit ruisseau appelé De Runde. *Signé par, De Runde – Was getekend, de Runde* – est un projet qui vise à revitaliser un paysage profondément transformé par les activités humaines. L'agriculture industrielle a épuisé le sol et les 25 ans d'exploitation de la tourbe (durant les quatre derniers siècles) pour l'énergie urbaine ont complètement asséché le marais initial. Il reste seulement 200 hectares de ce qui était un marais de 100 kilomètres de long nord-sud et de 5 à 40 kilomètres de large. Jeroen Van Westen raconte son expérience :

En Hollande, toute nature existe en fonction de conditions culturelles. Il n'existe pas de sauvagerie, de paysage qui ne soit en partie humain [...] Dans un paysage, changer de place veut dire changer de vue, c'est-à-dire changer les relations entre les objets, les couleurs, etc. Je saisis ce lien et je compris qu'il était possible de relier le concept de signature à la fois aux histoires des gens localement inscrits et au « trésor caché » comme il est décrit dans les rapports qui accompagnent le projet paysager. Si je pouvais comprendre les histoires des locaux et la valeur qu'ils donnent aux objets, aux « localités » dans le paysage, je pouvais les valoriser et les marquer comme des énergies positives ou négatives. Kandinsky dit qu'une ligne droite est un lien entre deux points sur un territoire neutre. Cette ligne sera tordue vers des points positifs d'attraction et s'éloignera des énergies répulsives. Pour créer ces lignes courbées, il fallait que je fasse en sorte que les gens partagent leur expérience, leur connaissance intime du paysage, un paysage dont ils n'étaient pas fiers en général... Au départ, l'aventure a consisté à inviter les habitants des cinq hameaux à



Figure 2  
Jeroen Van Westen, *Runde Design*. Avec l'aimable permission de l'artiste

un symposium sur leur paysage. Un tract fut fait introduisant l'idée de paysage : leur paysage comme une œuvre d'art, qui attendait la signature lui donnant vie ; un ruisseau qui serait créé grâce à leurs histoires [...] *Was getekend, de Runde* est un projet où l'artiste se révèle cueilleur et collectionneur d'histoires, des histoires qui servent à confectionner un ruisseau, *De Runde*, qui devient à son tour, un créateur... Il s'agit pour l'artiste d'ancrer autant d'histoires que possible, autant de sources de nouveaux contes, de nouvelles possibilités. Le design conditionnel correspond à la recherche d'ouvertures. Il faut transformer notre relation à la nature : de contraignante elle doit devenir une relation de création de possibilités, d'éventualités. C'est donc une invitation au changement. (Van Westen, 2007 : 80, 83,78)

Ce projet revalorise l'expérience des riverains par une transformation des histoires vécues en schémas qui polarisent le design de ruisseau. Si le riverain raconte un bon souvenir (pêche, repas champêtre), le tracé du nouveau ruisseau est attiré par la propriété dudit riverain. Au contraire, si le récit du riverain met l'accent sur les nuisances apportées par l'ancien ruisseau, le nouveau tracé s'éloignera de sa propriété. À lire Jeroen van Westen, le dessin deviendrait presque alors un outil de participation, voire un instrument d'ingénierie sociale. En effet, le dessin incorpore également les logiques aménagistes. Le projet *Was getekend, de Runde* s'intègre dans un programme plus vaste de restructuration du foncier. Le gouvernement finance, à l'échelon national, ces programmes afin de conserver l'activité agricole qui soutient cette zone rurale tout en développant un tourisme basé sur la consommation paysagère.

### *Un collectif d'artistes montréalais revivifie un quartier en déshérence*

L'expérimentation du collectif d'artistes DARE-DARE a été analysée par l'historienne de l'art Suzanne Paquet, de l'Université de Montréal. Dans son intervention lors du colloque intitulé *Environnement, engagement esthétique et espace public : l'enjeu du paysage* (2007), Suzanne Paquet a analysé le rôle des artistes dans les transformations de l'espace public, en particulier la place publique urbaine, qui produisent de nouvelles formes, mais aussi de nouvelles relations entre les habitants. Elle a analysé deux places publiques. L'une, la place Jean-Paul-Riopelle, créée en 2004 dans le nouveau quartier international de Montréal, utilise l'art public, en l'occurrence *La Joute*, une fontaine de l'artiste Jean-Paul Riopelle, qui crache des flammes et de la fumée tout

aussi bien que de l'eau, comme une adjonction souhaitable de la *mise en représentation* des places publiques, celles-ci fonctionnant en retour comme des figures symboliques ou des emblèmes de la ville. À quelque distance de cette place récemment aménagée, se trouve le Square Viger, bâti lui aussi autour d'une œuvre d'art, *Agora*, un aménagement de Charles Daudelin, qui a été conçu par son auteur comme un équipement à l'usage des citoyens.



**Figure 3**  
Charles Daudelin, *Agora*, 1981, Square Viger, Montréal. Photo Michelle Bélanger, 2009

Cette place correspond, elle, à une image peu souhaitable ou carrément indésirable car les personnes itinérantes du centre-ville en font bientôt un lieu d'habitation. Sa destruction est programmée lorsqu'un collectif d'artistes, DARE-DARE, s'y installe pour expérimenter directement dans le domaine public. La restitution de l'expérience vécue des itinérants par les artistes de DARE-DARE contribue à réintégrer ces individus dans la communauté du quartier. L'expérience attire des curieux et des amateurs d'art.

Par ces deux exemples, Suzanne Paquet oppose l'espace public défini par les aménageurs, basé sur l'image formelle, et les espaces publics alternatifs, façonnés par l'action de ces artistes et nourris de l'apport relationnel. Selon moi, ces exemples illustrent également une autre opposition constitutive de l'espace public. En effet, l'intervention des artistes dans les nouveaux collectifs permet également la fluidification de l'espace public. Elle constitue une nouvelle modalité de respiration démocratique. Ces performances dans l'urbain expriment la reconquête d'une liberté politique qui s'oppose à l'espace public durci. Elles réaniment la politique morte (cristallisée dans les lois, les institutions, les équipements normatifs, l'architecture urbaine et les lieux de mémoire) pour lui redonner une dimension expérimentale et pragmatique. Des formes éphémères et mobiles, des performances d'art relationnel, viennent revivifier l'espace public qui s'était monumentalisé, cristallisé et usé. L'économie de moyens qui caractérise l'intervention des artistes procure le maximum d'effets : le travail diffusé par DARE-DARE intervient aux marges, il se caractérise par des interventions légères qui produisent un grand effet de redéfinition.



Figure 4

Douglas Scholes, *Collapsed tower*, 2004. Photo Jean-Pierre Cassie, avec l'aimable permission de l'artiste

Une œuvre de l'artiste Douglas Scholes, *This is what happens when a thing is maintained?* (Qu'est) *Ce qui se produit quand une chose est*

*entretenu* (?), présentée en 2004 sur la presqu'île d'Agora dans le cadre d'un projet de DARE-DARE intitulé Dis/location, nous fournit une réflexion intéressante sur les conditions de la durée des choses et plus spécifiquement sur l'entretien de l'espace public. L'installation évoque un chantier de construction – avec son abri mobile, ses clôtures, son travailleur, l'artiste ou son stagiaire Josh Schwebel, présent sur le site – qui enclot l'œuvre elle-même. Celle-ci est composée de trois tours de hauteur variable, construites en briques de cire d'abeille. Cette matière a été choisie par Scholes parce qu'elle est malléable et particulièrement sensible aux changements de température. Elle fond quand il fait chaud et s'effrite et se casse quand il fait froid. Donc, la sculpture se déforme, s'écroule sans cesse et l'artiste doit sans cesse réparer, consolider, reconstruire l'œuvre.

À travers son œuvre, Scholes pose une question centrale : comment les choses durent-elles ? Son projet consiste ainsi à examiner la durée de l'œuvre d'art, mais également la durée de la ville dans sa réalité matérielle et sociale. L'œuvre proposée par Scholes à DARE-DARE est une métaphore de l'usure, de l'entropie des rues, parcs, ponts. Elle remet en question l'entretien de l'espace public urbain. C'est un modèle réduit de ville, un microcosme de la société urbaine qui tente de maintenir son équilibre par des interventions incessantes. L'entretien est ce travail continu qui rend notre ville utilisable et vivable pour ses habitants. Un autre point soulevé par le projet de Scholes est l'importance de la médiation qui concourt à cet entretien. Scholes réfléchit sur le travail à faire après l'établissement d'un projet public. Sa mise en œuvre nécessite un exercice constant de médiation, de partage. L'espace public ne fonctionne que sous la concertation des groupes concernés. Scholes en témoigne sur son site web<sup>8</sup> : « Anthony et George étaient deux habitants du square qui étaient en partie responsables de la “vandalisation” des tours. Après avoir présenté DARE-DARE et mon projet à leur groupe, ces deux-là me proposèrent de dissuader les ivrognes, et essentiellement d'assurer la sécurité pendant la nuit. Enfin, ils ont voulu faire l'expérience de la construction des tours » (2004).

Cette œuvre créée en public fait débat. L'artiste et l'équipe de DARE-DARE ont relevé quelques réactions du public : « La surprise de voir des artistes hors de la galerie... Le choc devant une œuvre d'art devenue un amas de détritiss... La révolte devant la volonté de

8. La citation originale a été traduite de l'anglais.

destruction d'une œuvre monumentale moderne... » (DARE-DARE, 2004). Ainsi, les affects circulent dans l'expérimentation de Scholes. L'œuvre d'art est affectée par le vandalisme et les variations de climat. De même, *Agora* est affectée, elle est délaissée, elle se dégrade et elle est même menacée de destruction. Enfin, les corps des itinérants sont eux-mêmes affectés, délaissés, altérés par les exclusions multiformes dont ils sont l'objet.

L'expérience de DARE-DARE attire notre attention sur la plasticité des formes que reflète leur vie mouvementée. Il s'en dégage un véritable tableau de la *vie politique des formes* : comment *Agora*, la sculpture-place publique de Montréal, devient une forme durcie, monumentalisée, dans un premier temps, et puis marginalisée par son appropriation exclusive par les sans-abri et l'évolution résidentielle du quartier. Elle est menacée de démolition jusqu'à ce que l'action du collectif d'artistes DARE-DARE (re)vivifie pour un temps cette forme « fatiguée » qui (re)devient le support de relations nouvelles avec une communauté locale diversifiée.

### *Le traitement esthétique de la souffrance riveraine*

Les habitants de la Côte-Nord vivant près des rives du Saint-Laurent sont les victimes des conséquences du changement climatique. L'érosion aggravée des berges du fleuve menace leurs habitations. Une réflexion de la géographe Anne Tricot (UMR PACTE) (2007) révèle que des artistes québécois ont accepté de réaliser une peinture (figure 5) avec les habitants pour populariser leur combat et traduire leur émotion. Selon elle, les artistes contribuent à apaiser l'expérience douloureuse et l'émotion des riverains selon trois modalités complémentaires :

- une mise en commun (socialisation des émotions) ;
- une mise à distance objectivante (dans la forme picturale où les grandes vagues expriment l'inquiétude des riverains) ;
- une forme de reconnaissance (voir les analyses d'Axel Honneth).



**Figure 5**

Group'Art de Baie-Comeau et le comité de citoyens de Pointe-aux-Outardes, *Sans nom*, 2007. Avec l'aimable permission des artistes

Dans ces différentes expériences de collaboration, les acteurs de l'esthétique, qu'ils soient artistes, paysagistes ou architectes, utilisent leurs savoir-faire pour mettre en forme l'expérience des habitants et des riverains afin de la rendre visible, de la légitimer et de restituer leur voix dans les mobilisations et les débats publics.

### Utiliser des ressources théorico-esthétiques et des notions communes pour restituer l'expérience des habitants

Après m'être nourri de l'expérience des mobilisations esthétiques, je vais à présent aborder la question de l'intégration de l'habitant dans les politiques publiques sous un angle complémentaire plus théorique. La *politique des formes*<sup>9</sup> constitue une perspective politique qui fait écho

9. De nous deux, c'est Nathalie Blanc qui a eu la première l'idée de reformuler cette notion de politiques des formes après avoir lu l'ouvrage de Nicolas Bourriaud, qui l'a conceptualisé le premier, à ma connaissance, mais dans un sens différent. « L'époque ne manque pas de projet politique, mais de formes pour l'incarner. La forme dominante au moment de la Révolution française était l'assemblée, et le soviétique au moment de la

aux questions posées par les mobilisations esthétiques. Quels sont les critères qui pourraient permettre un passage politique entre l'individu et le collectif, entre le singulier et ce qui est susceptible de généralisation, entre l'expérience esthétique et le débat public? Comment imaginer des critères internes à une expérience esthétique unique et qui pourtant puissent circuler? Comment pourraient-ils à la fois valider une expérience sensible, intime, de l'habitant riverain et faire l'objet d'un débat public? Ces critères « non experts », appropriables par les habitants, peuvent-ils être suffisamment normatifs pour fonder des politiques publiques alternatives? Je propose donc de prendre comme critères des *formes d'énonciation et de représentation commune* présentes dans les décisions politiques ou les nouvelles mobilisations qui puissent à la fois :

- fournir des outils de compréhension et d'appréhension des politiques d'aménagement;
- donner des clés de lecture écologique incorporant le vécu des lieux et des milieux de vie;
- éclairer le passage de l'expérience esthétique au jugement esthétique.

Ces critères sont au nombre de trois: récit, paysage et ambiance, dont je rappelle *les principales caractéristiques utiles à mon propos*.

## Récit

Pour le philosophe Paul Ricoeur (1983, 1984 et 1985), ce qui fait la force d'un récit, c'est le pouvoir qu'il confère au sujet d'interpréter son monde, de lui donner sens, quelle que soit l'hétérogénéité des phénomènes concernés :

Dans le cas du narratif, je m'étais risqué à dire que ce que j'appelle la synthèse de l'hétérogène ne crée pas moins de nouveauté que la métaphore (qui produit une signification nouvelle avec la confrontation de plusieurs niveaux de signification) mais cette fois dans la composition, dans la configuration d'une temporalité racontée, d'une temporalité narrative.

---

Révolution russe. Il y a eu ensuite la manifestation, le sit-in, etc. Notre époque manque de formes susceptibles d'exprimer des projets politiques, voire de les susciter. La forme dominante aujourd'hui – mais qui n'est pas "politique" – est celle de la "free party" ou des "raves", celle d'une assemblée spontanée et momentanée d'individus autour d'un même objectif, qui viennent occuper un endroit qui n'est pas prévu à cet effet» (Bourriaud, 1998: 87).

Joindre ensemble des événements multiples, des causalités, des finalités et des hasards, c'est produire une signification nouvelle qui est l'intrigue. Chaque intrigue est singulière et elle a exactement le statut de l'œuvre d'art selon Kant: la singularité capable d'être partagée (Brohm et Uhl, 1996).

Ces réflexions ont inspiré des recherches dans le champ de la géographie, notamment celles de Vincent Berdoulay et Nicholas Entrikin pour qui « l'identité du lieu implique des stratégies discursives des sujets, des récits créant un sens d'ensemble, en termes de biographie humaine, de solidarité communautaire, et d'appartenance au monde entier » (1998 : 111-112). Les rapports qu'entretient le récit avec l'aménagement sont aussi importants. En principe, le récit fabrique l'adhésion sur un mode différent du processus d'argumentation utilisé par les aménageurs et par les mobilisations associatives. En fait, plusieurs études ont analysé l'aménagement comme une forme de machine persuasive à raconter les histoires (*storytelling*). Parmi les plus récentes, on citera l'ouvrage de Throgmorton, qui date de 1996. Pour cet auteur, la tâche de l'aménageur est d'écrire des textes orientés vers le futur qui utilisent le langage et les figures de style pour persuader ses concitoyens de la validité de sa vision. Le ton de ces analyses est souvent très critique, à l'image de l'ouvrage de Christian Salmon (2007), qui dévoile les rouages d'une « machine à raconter » remplaçant le raisonnement rationnel. Ce nouvel ordre narratif immerge le sujet qu'il veut formater dans un univers fictif qui filtre les perceptions, stimule les affects, encadre les comportements et les idées. Pourtant, la grille manipulatrice n'est pas la seule possible. Le récit constitue une des formes communes susceptibles de rendre visible et légitime une expérience d'habitant par la mise en intrigue des différents éléments souvent contradictoires de cette expérience. Il permet de cerner le déroulement temporel d'un événement pour en dégager *le sens*; c'est-à-dire « orienter notre devenir, sur le chemin de divers possibles, en tenant compte de la provocation exercée par l'événement » (Zarifian, 2001 ; d'après Deleuze, 1969). La réflexion cosmopolitique pourrait s'en inspirer, elle qui vise la coexistence fragile de groupes singuliers aux pratiques irréductibles, nomades et sédentaires, modernes et non modernes, etc.

Le tissage d'un récit commun (Aleksievitch, 1998) pourrait favoriser le vivre ensemble de ces groupes aux référentiels peu compatibles, qu'ils soient chasseurs et écologistes ou aménageurs et riverains. En effet, le récit commun exprime les singularités des ennemis potentiels

car il met en cohérence les éléments de compréhension de leurs mondes respectifs ; il permet la transmission, sinon l'échange de leurs expériences ; il permet d'imaginer un futur commun non consensuel où résonnent leurs voix dissonantes sans se soucier *a priori* de leur compatibilité. Je crois que l'on n'a pas encore saisi toute les possibilités que le récit offre pour tisser des adhésions communes en combinant des éléments symboliques, métaphoriques et empiriques ; pour ébaucher un monde commun dans lequel les adversaires se reconnaissent sans se nier eux-mêmes et pour favoriser la métamorphose des situations par la plasticité des formes. Il y a là une piste qui mérite d'être explorée.

## Paysage

Très associé au visuel, le paysage est déjà un outil de négociation local et esthétique conforté par l'évolution législative française<sup>10</sup>, qui sanctionne le passage à une nouvelle conception, celle du « paysage contractuel ». Cette évolution législative semble impulsée par des conflits paysagers. Elle fournit en retour un cadre procédural pour les luttes associatives. La Convention Européenne du Paysage, dite convention de Florence, récemment adoptée par le Conseil de l'Europe, va dans le même sens. Elle « propose des éléments pour une gouvernance du paysage : la participation du public à la définition du paysage dans lequel il veut vivre et l'intégration des objectifs paysagers dans le plus grand nombre de politiques publiques » (Monédiaire, 2005). Cette évolution préfigure le passage d'un droit *de* l'esthétique à un droit *à* l'esthétique (Makowiak, 2004). Nous pouvons également utiliser la richesse hybride du concept de paysage, situé à l'interface subjectif/objectif qui reflète cette capacité humaine par excellence qu'est la saisie esthétique des choses. Si le caractère du paysage est le produit d'une expérience esthétique individuelle ou collective qu'il est difficile de communiquer, le récit, qui synthétise l'hétérogène, pourrait y contribuer. En effet, non seulement le récit pointe vers le passé quand il participe d'une mémoire locale, mais il peut être une forme de projection dans le futur et guider l'élaboration d'une métamorphose. Ainsi, le débat sur le caractère du paysage ne débouche pas forcément sur la prescription d'une conservation

---

10. Notamment la *Loi sur la protection et la mise en valeur des paysages*, dite *Loi Paysage* du 8 janvier 1993, la *Loi relative au renforcement de la protection de l'environnement*, dite *Loi Barnier* du 2 février 1995, et la loi *Solidarité et renouvellement urbains*, dite *Loi SRU* du 13 décembre 2000.

de l'intégrité esthétique présente du paysage, en référence à un état an-historique. L'ouverture à la « dimension diachronique » pourrait inscrire le paysage dans un récit historique, celui des événements humains et naturels qui prennent place dans l'expérience des habitants et des amoureux du lieu. Elle débouche sur une négociation pour choisir « la trajectoire appropriée » qui puisse « le mieux continuer le récit » paysager (cité dans Brady, 2003).

Les mobilisations urbaines dans le quartier barcelonais de Poblenou, déjà présentées dans la section précédente, constituent un bon exemple de stratégie de ce type puisque le projet collectif qu'elles défendent, NAU 21, prolonge à sa manière la mémoire des lieux inscrite dans le paysage. Selon le témoignage d'un des collectifs d'artistes engagés dans la mobilisation (Sitesize, 2007), NAU 21 revendique l'importance des espaces créatifs pour la ville comme centre de ressources et de rencontres entre l'art, la science et la technologie. Il parie sur de nouveaux usages de Can Ricart depuis une nouvelle conception du domaine culturel public. Le projet reformule ainsi le lien fort qui existait entre des PME innovantes et des artistes dans le passé du quartier. Sans vouloir confondre les deux modalités dont j'entends préciser ici les caractéristiques respectives utiles pour ma démarche, il faut constater l'importance des liens qui unissent formes paysagères et formes narratives. Le paysage communique également avec la notion d'ambiance, dont je vais parler à présent. C'est un des enseignements que je tire des recherches de Gérard Chouquer (2007) quand il évoque les limites d'une analyse historique qui se contenterait d'explicitier, de « déplier » le contenu des formes paysagères au risque d'obscurcir la physionomie d'ensemble et la signification de ces territoires de vie, que la notion d'ambiance permet de cerner.

## Ambiance

En partant des analyses des collègues du laboratoire CRESSON, notamment Jean-Paul Thibaud et Rachel Thomas, la description d'ambiances correspond à la restitution d'un vécu des lieux : ainsi, chaque ville s'incarne dans une expérience particulière, expliquent les chercheurs. Du point de vue de la forme, l'ambiance est une notion qui intègre différentes dimensions sensorielles ; elle cherche dès lors à en restituer la richesse évoquant cette richesse : « si l'ambiance convoque dans tous les cas une expérience sensible, celle-ci repose sur des attitudes perceptives variées. Qu'il s'agisse de Moscou, de Las Vegas ou de Los

Angeles, ce sont des manières d'être dans la ville distinctes qui sont suscitées» (Thibaud et Thomas, 2004 : 103). Du point de vue de la forme, toutefois, dans tous les cas, l'ambiance n'est pas à priori posée ou définie une fois pour toutes, il s'agit dans tous les cas d'inventer un mode d'expression en adéquation avec l'expérience de la ville elle-même. C'est à cette condition seulement que l'ambiance émerge ; quand le style d'écriture prend le relais des manières de ressentir la ville. La forme n'émerge seulement quand il y a articulation de la partie au tout, des fragments à la ville entière. En outre, à chaque ville semble associé un rythme d'ensemble qui assure l'unité et la cohérence de l'ambiance. C'est sans doute à ce niveau que s'articulent des plans aussi différents que ceux de la sensorialité, de l'affectivité, de la mobilité et de la sociabilité.

Une preuve *a contrario* de l'importance de l'ambiance est fournie par l'exemple proposé par l'anthropologue Fabienne Watteau (2003). Les habitants de Luz, au Portugal, ont été contraints, en 2003, de quitter leur village en raison de la mise en eau du grand barrage d'Alqueva. Après avoir été totalement rasé, le village de Luz a été reconstruit « à l'identique » trois kilomètres plus loin par l'EDIA, l'entreprise maître d'ouvrage. Le transfert des sépultures s'est opéré en septembre 2002 et, à l'automne, la plupart des villageois avait déménagé. Des témoignages rapportent le sentiment des habitants lorsqu'ils ont intégré le nouveau village : « Ici, on se sent un peu étrangers [...] Je ne sais pas, nous nous sentons un peu bizarres. Nous ne nous sommes pas encore faits à l'idée que ce village est désormais le nôtre pour toujours. Dans l'autre Luz, nous avons l'habitude d'aller d'une maison à l'autre. Ici, nous restons enfermés, à regarder la télé [...] Vivre dans ce nouveau village, disent-ils, c'est aussi un sacrifice, c'est perdre ce qui faisait la richesse et la beauté de l'ancien : sa situation dans un pli du terrain, gorgé d'une eau bonne à boire et suffisante pour les animaux, c'est laisser les arbres fruitiers et les oliviers, c'est quitter l'endroit qu'avait choisi la sainte patronne, Notre-Dame de Luz, pour faire établir le village et le protéger des brigands<sup>11</sup> » (Watteau, 2003 : 273).

Dans cet exemple, l'esthétique est instrumentalisée comme un moyen d'accompagner les transformations opérées par un grand aménagement pour faciliter leur acceptation. Les récits d'habitants posent la

---

11. Mythe d'origine et de fondation du village de Luz. Une vierge serait apparue à un vacher, lui intimant l'ordre de construire un village à cet endroit précis, qui résisterait alors au temps et aux envahisseurs.

question de l'ambiance qui apparaît comme la part manquante. Le nouveau village « reconstruit à l'identique » est dépourvu d'ambiance. Paradoxalement, la production d'un village « tout neuf » débouche sur une utopie de mort. C'est une caricature de notre politique des formes. La notion d'ambiance traduit la richesse des rapports multiformes noués par les habitants avec leurs territoires de vie. L'aménageur du barrage n'a pris en compte, lui, qu'un rapport uniquement formel et spatial. Le village est reconstitué à partir du maintien des positions respectives des maisons et des rues. L'analyse spatiale ne peut à elle seule reconstruire une ville : il lui manque la mémoire, l'imaginaire, le sens des lieux. Cet exemple débouche sur la critique de l'aménagement, considéré comme une production utopique de formes pures, sans attaches ni contexte. La politique des formes ne peut se limiter à un formalisme, un déterminisme formel. Elle passe par une revalorisation symbolique des lieux.

La réflexion sur ces trois formes communes permet de définir la politique des formes comme une expérimentation politique qui vise à promouvoir une conception sensible de l'environnement exprimant un engagement corporel imaginatif et participatif avec la nature. Elle s'enracine dans l'expérience des habitants, qui révèle la force et la richesse des attaches qui les relie à leurs milieux de vie. Elle tente d'introduire le jugement esthétique comme un critère démocratique, non expert, dans les débats publics. Elle utilise ainsi les formes d'énonciation et de représentation commune (paysage, ambiance, récit) comme des outils d'appréhension de ce qui nous lie à l'environnement et comme des ressorts d'action collective selon des modalités partagées collectivement.

## CONCLUSIONS

Je conclurai par quelques recommandations pour guider l'expérimentation de ces nouvelles politiques « riveraines » que sont les politiques des formes.

### Une politique « riveraine »

La politique « riveraine » est la déclinaison d'une politique publique, l'ouverture de celle-ci aux points de vue des habitants. C'est une politique capable d'impliquer les riverains pour :

- légitimer leurs conceptions du monde dans les débats publics ;
- relégitimer en retour l'action publique territorialisée ;
- articuler les savoirs scientifiques et les « ethnosavoirs » locaux concernant l'environnement ;
- enrichir l'action publique par l'entrée de ces nouveaux acteurs, porteurs d'un référentiel d'action inédit.

Les riverains arrivent avec de nouvelles questions. La discussion porte notamment sur la richesse des liens de riveraineté, l'importance qu'ils ont pour les habitants, l'appréciation des agressions qu'ils subissent et les modalités d'évolution de cette riveraineté dans un sens plus conforme aux attentes des habitants. Il convient cependant de ne pas idéaliser le riverain, qui est capable de manifester une certaine « mauvaise foi » pour rester coûte que coûte dans son habitation, quel que soit le risque. De même, il ne faut pas avoir une conception angélique de l'émotion riveraine, qui est susceptible de rendre impossible tout débat serein. D'où l'importance du recours à l'esthétique pour l'apaiser.

### *Un enjeu démocratique et esthétique*

Impliquer les riverains dans les nouvelles politiques d'aménagement, à l'heure de la crise globale de l'environnement, ce n'est pas seulement un enjeu démocratique en termes de participation au débat public, et de prise de décisions majoritaires, c'est aussi un enjeu de sens. Les connaissances scientifiques indiquent des situations d'inégalité environnementale et peuvent justifier le choix des décisions douloureuses sacrifiant un petit groupe social, une activité, un paysage au nom de l'intérêt du plus grand nombre.

La crise environnementale réinstaure « un nouveau tragique » fondé sur la perte de maîtrise de l'humanité face aux conséquences non intentionnelles de ses actions. Il appelle, selon moi, un traitement théâtral, et plus généralement esthétique, de la question environnementale, complémentaire au débat public démocratique. Cet enjeu esthétique porte sur la mise en forme, mise en scène, mise en sens (théâtralisation, esthétique) des débats et des décisions pour les rendre acceptables.

Cette dimension est illustrée par l'impossible débat sur le risque résiduel d'inondation du fleuve Var (dans les Alpes-Maritimes) et sur « les sacrifiés de la protection ». Comment débattre de la localisation des digues fusibles prévues par les aménageurs, et donc le choix de celui

(groupe social, activité, paysage) qui sera inondé en priorité en cas de rupture de digue? Il faut que ce choix soit non seulement démocratique, mais qu'il fasse également sens pour les *perdants* désignés. *Sacrifier* trois agriculteurs périurbains avec leurs enfants pour sauver les équipements et les populations urbaines : cela peut être fondé démocratiquement si la décision est bien informée et majoritaire, mais cela n'aura pas de sens pour les personnes concernées. Il reste à inventer les indispensables mises en scène, simulations, cartographies, dramatisations, symbolisations qui faciliteront de telles prises de décisions sans sacrifier le débat démocratique<sup>12</sup>.

### *Quelques recommandations pour une politique des formes*

À présent, je voudrais formuler quelques recommandations pour préciser et garantir l'originalité de cette notion de politique des formes.

La première recommandation concerne *l'esthétique participative*. C'est la plus importante car elle résume à elle seule la spécificité démocratique et esthétique à la fois de la politique des formes. Cette notion s'appuie sur le double sens du terme participation : il s'agit de passer de la participation entendue comme l'engagement corporel de l'habitant (Dewey, 1934 ; Berleant, 1992) (multisensorialité, immersion dans l'environnement considéré comme champ esthétique, importance des affects) dans l'expérience esthétique (au sens large) à la participation politique de ce même habitant dans des processus participatifs qui restent à inventer. Je fais l'hypothèse que c'est du respect de ce caractère engagé de l'expérience que dépend la réussite du processus participatif qui caractérise la politique des formes car la légitimité de l'habitant s'appuie sur ses compétences riveraines dont l'expérience constitue la performance. Les formes communes constituent le principal vecteur de ce respect et la nouvelle politique se définit sous cet angle comme une chaîne de transmission<sup>13</sup> de l'expérience initiale. Récit, paysage, ambiance sont les dispositifs qui vont « mettre en forme » l'expérience esthétique

12. Bien sûr, le risque de manipulation est important de la part des décideurs, qui peuvent utiliser ces modes de persuasion pour favoriser avant tout l'acceptabilité de leurs politiques sans les ouvrir aux points de vue des riverains.

13. Cette notion de chaîne de connaissance s'inspire de la « conception ambulatoire, et non saltatoire », de la théorie de la connaissance proposée par le pragmatisme américain, notamment par William James (1909). Elle a été mise en valeur dans un texte de Bruno Latour (2003), où il l'appliquait alors à la connaissance scientifique.

pour qu'elle puisse circuler. Ils vont objectiver partiellement l'expérience esthétique afin d'en transmettre suffisamment d'éléments pour que la réactivation de l'expérience initiale soit possible<sup>14</sup>. Cette réactivation s'effectue selon différentes modalités, par exemple « la recreation » d'une expérience esthétique collective des habitants, semblable à la représentation d'une pièce de théâtre dans une nouvelle mise en scène. Cette réactivation permet la communication de certains éléments de cette expérience riveraine aux autres partenaires du débat. L'espace public de discussion qui s'ouvre alors est structuré par l'esthétique et le sensible. Les formes présentées sollicitent les jugements de valeur sur des points traditionnellement absents du débat. La discussion porte notamment sur la richesse des liens de riveraineté, l'importance qu'ils ont pour les habitants et les modalités d'évolution de cette riveraineté dans un sens plus conforme aux attentes des habitants.

La seconde recommandation porte sur *la combinaison des formes et des supports*. Cette volonté de combiner le paysage avec le récit et l'ambiance, de mêler les supports visuels, narratifs et audio permet d'échapper à l'emprise du visuel (dans le paysage) comme au primat de l'écrit (dans le récit) qui affaibliraient chacun notre conception de la politique des formes. Pour retranscrire ambiances et paysage, le mieux serait peut-être de combiner des récits d'habitants et de mêler ces récits avec d'autres supports comme les photos, les films vidéo ou les performances corporelles. Il s'agit de faire jouer les caractéristiques d'une forme contre les travers d'une autre. Ainsi, le récit pourrait valoriser la plasticité des formes contre la fixité de certaines conceptions du paysage, jouer les formes vivantes contre le formalisme de l'esthétique traditionnelle. Les spécialistes de la mise en forme, les artistes, sont appelés à jouer un rôle central dans la politique des formes mais il ne faut pas souscrire à une conception trop représentative où l'artiste serait le représentant attitré des habitants. Il est sans doute préférable de le considérer comme un médiateur, le gardien du bon fonctionnement de la chaîne de transmission des formes. Le recours à l'éducation esthétique pour tous pourrait donc constituer un garant de la démocratie esthétique. Apprendre la grammaire des formes aux participants, et aussi la vigilance, car la grammaire sera bien sûr toujours dépassée dans la création. Il s'agit donc de fournir aux habitants des critères esthétiques et de leur fournir

---

14. Le critère n'est pas la fidélité, mais la possibilité de recréer l'événement selon des modalités nouvelles.

aussi la capacité de les faire évoluer. Ainsi, la politique des formes pourrait donc s'accompagner d'ateliers divers : ateliers d'écriture des habitants avec un écrivain, ateliers musicaux avec un compositeur, ateliers chorégraphiques, etc.

La troisième recommandation pourrait s'énoncer ainsi : *contre la transparence et le principe de non-contradiction*. L'expérience de l'habitant est une expérience environnementale et esthétique au sens fort. Cette expérience est délégitimée, à l'heure actuelle, parce qu'elle recèle beaucoup trop de données sensibles et émotionnelles qui appartiennent à la sphère de l'intime. Par exemple, la souffrance des riverains exposés à des transformations violentes de leur environnement s'exprime souvent par un discours décousu, des « coups de gueule », une certaine violence peu compatible avec un échange serein d'arguments. Pour pouvoir être prise en compte dans le débat et les choix publics, cette dimension sensible et affective nécessite un traitement préalable, une mise en forme esthétique qui cristallise l'émotion, le sensible dans une forme refroidie, détachée du sujet qui s'en trouve ainsi apaisé. Mais il ne s'agit pas pour autant de faire passer l'ensemble de la sphère sensible et affective dans le domaine public au nom d'une injonction de transparence, trop en vogue actuellement. En effet, la richesse de l'expérience se prête mal au principe de non-contradiction qui régit les échanges d'arguments, tout comme au langage rationnel des intérêts stratégiques stables et bien compris. Deux caractéristiques de l'expérience s'y opposent : la nécessaire cohabitation des contradictions au sein d'un individu ou d'une communauté et la réserve de latence nécessaire pour le maintien, par exemple, des « choses douces », ambiances et atmosphères diffuses, qui ne résistent pas à l'explicitation. Force est d'admettre qu'il faudra inventer des procédures de participation qui ne soient pas régies exclusivement par un régime de transparence et qui accordent une place légitime à l'implicite, voire à l'opacité. Des procédures qui, à l'instar des forums hybrides ou de la méthodologie de prévention des controverses que j'ai expérimentés, n'assignent pas a priori d'identités définitives ou d'intérêts bien définis aux participants.

## BIBLIOGRAPHIE

- ALEKSIEVITCH, Svetlana Aleksandrovna (1998) *La supplication. Tchernobyl, chroniques du monde après l'apocalypse*. Paris, J.-C. Lattès.
- BERDOULAY, Vincent et Nicholas J. ENTRIKIN (1998) Lieu et sujet, perspectives théoriques. *L'Espace géographique*, n° 2, p. 111-121.
- BERLEANT, Arnold (1992) *The Aesthetics of Environment*. Philadelphie, Temple University Press.
- BOURRIAUD, Nicolas (1998) *Esthétique relationnelle*. Dijon, Presses du réel.
- BRADY, Emily (2007) Vers une véritable esthétique de l'environnement : l'élimination des frontières et des oppositions dans l'expérience esthétique du paysage. *Cosmopolitiques*, n° 15, p. 65-76.
- BRADY, Emily (2003) *Aesthetics of the natural environment*. Tuscaloosa, University of Alabama Press.
- BROHM, Jean-Marie et Magali UHL (1996) *Art, langage et herméneutique esthétique. Entretien avec Paul Ricœur*. [En ligne.] <http://www.philagora.net/philo-fac/ricoeur.php>.
- CALLON, Michel, Pierre LASCOUMES et Yannick BARTHE (2001) *Agir dans un monde incertain : essai sur la démocratie technique*. Paris, Seuil.
- CARLSON, Allen (2000) *Aesthetics and the Environment. The Appreciation of Nature, Art and Architecture*. Londres, Routledge.
- CARLSON, Allen et Arnold BERLEANT (dir.) (2004) *The aesthetics of natural environments*. New York, Broadview.
- CHOUQUER, Gérard (2007) Le paysage ou la mémoire des formes. *Cosmopolitiques*, n° 15, p. 43-52.
- CONSEIL DE L'EUROPE, *Convention européenne du paysage*, STCE n° 176, signée à Florence le 20 octobre 2000.
- DELEUZE, Gilles (1988) *Le pli : Leibniz et le baroque*. Paris, Minuit.
- DELEUZE, Gilles (1969) *Logique du sens*. Paris, Minuit.
- DEWEY, John (1934) *Art as Experience*. New York, Minton, Balch and Company.

- GOUVERNEMENT FRANÇAIS (2000) *Loi n° 2000-1208 du 13 décembre 2000 relative à la solidarité et renouvellement urbains*. [En ligne.] <http://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=LEGITEXT000005630252&dateTexte=20110831>.
- GOUVERNEMENT FRANÇAIS (1995) *Loi n° 95-101 du 2 février 1995 relative au renforcement de la protection de l'environnement*. [En ligne.] <http://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=LEGITEXT000005617673&dateTexte=20110831>.
- GOUVERNEMENT FRANÇAIS (1993) *Loi n° 93-24 du 8 janvier 1993 sur la protection et la mise en valeur des paysages*. [En ligne.] <http://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=LEGITEXT000006080808>.
- HONNETH, Axel (2000) *La lutte pour la reconnaissance*. Paris, Cerf.
- JAMES, William (1909) *The Meaning of Truth. A Sequel to Pragmatism*. New York, Longmans Green and Co.
- LABUSSIÈRE, Olivier (2007) *Le défi esthétique en aménagement : vers une prospective du milieu. Le cas des lignes très haute tension (Lot) et des parcs éoliens (Aveyron et Aude)*. Université de Pau et des Pays de l'Adour, Département de géographie, thèse de doctorat sous la direction de Vincent Berdoulay.
- LABUSSIÈRE, Olivier et André DE BAERE (2007) Entre « insertion » et « mise en situation » paysagère : la mésentente au cœur d'un projet de ligne très haute tension. *Cosmopolitiques*, n° 15, p. 95-106.
- LATOUR, Bruno (2003) Le « pédofil » de Boa Vista – montage photo-philosophique. *Raison Pratique*, n° 4, p. 187-216.
- MAKOWIAK, Jessica (2004), *Esthétique et droit*. Paris, LGDJ.
- MARIÉ, Michel (1989a) *Les terres et les mots. Une traversée des sciences sociales*. Paris, Méridiens-Klincksieck.
- MARIÉ, Michel (1989b) Questions introductives pour un séminaire de réflexion. *Dossiers des séminaires techniques, territoire et société*, n°s 8-9, p. 27.
- MONÉDIAIRE, Gérard (2005) Les paysages du droit – Florence 2000, contribution au colloque *Paysages et valeurs. De la représentation à la simulation*, organisé par les laboratoires CeReS GEOLAB, Limoges, 24-25 octobre 2005.
- PAQUET, Suzanne (2007) Les pratiques migrantes de la diffusion de l'art. Immixtion et regard sur la ville en représentation, intervention au

colloque international *Environnement, engagement esthétique et espace public: l'enjeu du paysage*, organisé par Nathalie BLANC et Jacques LOLIVE, 9, 10 et 11 mai, ENGREF, Paris.

PAQUET, Suzanne (à paraître en 2013) L'espace public urbain et les formes de l'art: usage, présence, résistance. Dans Guy BELLAVANCE, Myrtille ROY-VALEX et Martine AZAM (dir.) *Art et Territoire: vers une nouvelle économie culturelle?*. Québec, IQRC/Les Presses de l'Université Laval.

RICŒUR, Paul (1985) *Temps et récit, Le temps raconté*, tome 3. Paris, Seuil.

RICŒUR, Paul (1984) *Temps et récit, La configuration dans le récit de fiction*, tome 2. Paris, Seuil.

RICŒUR, Paul (1983) *Temps et récit, L'intrigue et le récit historique*, tome 1. Paris, Seuil.

SAITO, Yuriko (1998) The Aesthetics of Unscenic Nature. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 56, n° 2, p. 101-111.

SALMON, Christian (2007) *Storytelling, une machine à fabriquer des histoires et formater les esprits*. Paris, La Découverte.

SITESIZE (2007) Récupérer la ville: Transformation urbaine et mobilisations à Barcelone. *Cosmopolitiques*, n° 15, p. 89-98.

THÉVENOT, Laurent (2006) *L'action au pluriel: sociologie des régimes d'engagement*. Paris, La Découverte.

THROGMORTON, James A. (1996) *Planning as Persuasive Storytelling: The Rhetorical Construction of Chicago's Electric Future*. Chicago, University of Chicago Press.

TRICOT, Anne (2008) La prévention des risques d'inondation en France: Entre approche normative de l'état et expériences locales des cours d'eau. *Environnement urbain / Urban Environment*, n° 2, p. 123-133.

TRICOT, Anne (2007) De la vulnérabilité à l'adaptation: réflexions au détour d'expériences canadiennes. Intervention au colloque *Risques environnementaux et changement climatique. Quelles réponses sociales?*, organisé par le Groupe Risques Crises, UMR PACTE et MSH-Alpes Grenoble. Grenoble, 28 au 30 novembre 2007.

THIBAUD, Jean-Paul et Rachel THOMAS (2004) L'ambiance comme expression de la vie urbaine. *Cosmopolitiques*, n° 7, p. 102-113.

WATTEAU, Fabienne (2003) Ceux qui avaient le plus ont le moins et ceux qui avaient le moins ont le plus. Barrage et qualité de vie au Portugal. *Revue de l'économie méridionale*, vol. 51, n°s 201-202, p. 269-275.

- VAN WESTEN, Jeroen (2007) De Runde. Une expérimentation paysagère avec l'habitant. Dans Nathalie Blanc et Jacques Lolive (dir.), *Esthétique et espace public*. Paris, Apogée/Cosmopolitiques, p. 73-85.
- ZARIFIAN, Philippe (2001) Événement et sens donné au travail. Dans Gilles Jeannot et Pierre Veltz (dir.) *Le travail, entre l'entreprise et la cité*. La Tour-d'Aigues, l'Aube, p. 109-124.

FAIRE VOIR, FAIRE VALOIR,  
FAIRE VOULOIR-VOIR :  
NATURES ET FONCTIONS DES  
REPRÉSENTATIONS PAYSAGÈRES<sup>1</sup>

**Michel-Max Raynaud**  
Université de Montréal

**LES REPRÉSENTATIONS PAYSAGÈRES**

*La reconnaissance de la dimension politique de l'établissement humain est indispensable à la théorie de la nature qui s'y trouve non plus transformée, mais plutôt « représentée » [...]. La nature sera représentée là où elle manque, là où elle est communiquée par le langage.*  
Gilles Ritchot

Le paysage est une *représentation* (Cauquelin, 1989), une image que l'on crée ou que l'on se crée à partir d'une idée de la nature. Le mot *représentation*, par sa double signification – *création* et *imagination*

---

1. Ce travail est issu d'une étude intitulée « Représentations paysagères dans la construction de l'imaginaire identitaire au Québec », présentée dans le cadre de la Chaire UNESCO en paysage et environnement, Université de Montréal, hiver 2008.

– résume la difficulté qui attend tout chercheur qui aborde ce sujet. Représenter, c'est rendre présent, *objectivement* par l'acte de créer l'image matérielle d'un paysage, par exemple, mais c'est aussi rendre présent *subjectivement* à sa mémoire ce même paysage. Le paysage, comme représentation objective, est une construction qui se conçoit selon des codes et des critères précis, qui doivent, pour opérer, tenir compte de sa réception comme représentation subjective. La nature de la convergence entre ces *représentations* est le sujet de la présente étude. Nous verrons comment la meilleure façon d'assurer cette convergence est de la fabriquer à travers une représentation active, c'est-à-dire un spectacle. Il faut d'abord que le spectateur apprenne à lire ce spectacle. On ne perçoit, donc on ne se représente, que ce que l'on reconnaît, c'est-à-dire ce que l'on connaît déjà. Le spectateur, devant un spectacle inconnu, n'en comprend pas le sens. C'est pourquoi construire une représentation objective nécessite une pédagogie et une stratégie qui tiennent compte de la capacité réceptive de celui à qui cette représentation est destinée. Le rôle de la représentation se noue autour de l'articulation entre ce qui est créé pour *faire voir* et *faire valoir* le spectacle et les moyens suggérés au spectateur pour lui *faire vouloir-voir* ce spectacle, ce paysage comme *invention*, c'est-à-dire comme *langage* à inventer.

## LIRE UN PAYSAGE : L'ŒIL ET LE REGARD

Dans ses carnets de voyage, Alexis de Tocqueville raconte sa découverte des paysages du Canada en descendant le fleuve Saint-Laurent le 25 août 1831.

Le Canada est sans comparaison la portion de l'Amérique jusqu'ici visitée par nous, qui a le plus d'analogies avec l'Europe et surtout la France. Les bords du fleuve Saint-Laurent sont parfaitement cultivés et couverts de maisons et de villages en tout semblables aux nôtres. Toutes les traces de la wilderness ont disparu ; des champs cultivés, des clochers (de Tocqueville, 1831 : 201)<sup>2</sup>.

---

2. Ces citations sont extraites des *Cahiers* du voyage que fait Alexis de Tocqueville en compagnie de Gustave de Beaumont entre le 11 mai 1831 et le 20 février 1832 afin d'étudier le système pénitentiaire américain. Bien que cela ne fasse pas partie de leur projet de départ, ils visiteront le Canada sur le conseil du grand vicaire irlandais de New York.

Tocqueville, dans sa pérégrination étasunienne, traverse nombre de paysages, mais ne les décrit pas. On peut s'interroger sur le fait que seuls les paysages dans lesquels il retrouve les signes connus des établissements européens, et particulièrement français, trouvent une place dans son récit. Le passage qu'il consacre à sa visite de Fort Malden, situé sur la rivière Détroit, dans le territoire du Michigan, le prouve :

Ce lieu, fondé par les Français, porte encore des traces nombreuses de son origine. Les maisons ont la forme et la position de celles de nos paysans. Au centre du hameau s'élève le clocher catholique surmonté du coq. On dirait un village des environs de Caen ou d'Évreux (de Tocqueville, 1831 : 367)

Le reste se partage entre des territoires à peine défrichés, un pays qui « a l'air d'un bois dans lequel on a fait des éclaircies », où « l'homme [fait] encore des efforts inutiles pour se rendre maître de la forêt » (de Tocqueville, 1831 : 147), et une majorité de territoires restés à l'état sauvage, donc indéscriptibles. Bien entendu, Tocqueville n'est pas géographe et il lui est plus naturel avec sa formation en droit de décrire les institutions de l'Amérique que ses paysages. Ce qu'il cherche l'éloigne également d'une lecture économique du territoire. Il ne *voit* le territoire américain que comme une succession de paysages confus dont il ne peut qu'observer « la sublime horreur » et qui restent indéchiffrables en fonction des codes et des références qu'il connaît. Cependant, ce « village de France » auquel il compare la « campagne canadienne » n'est pas la seule référence rencontrée dans les écrits de Tocqueville. On en croise une autre, plus littéraire, tout à fait exemplaire de la seule vision romantique possible du *wilderness* que la culture européenne permet<sup>3</sup>. L'auteur se rappelle avoir lu, des années auparavant, un ouvrage intitulé *Voyage au lac Onéida*<sup>4</sup>. Ce livre raconte l'histoire d'un jeune Français et de sa femme, chassés par la Révolution et venus chercher, loin des tempêtes de l'Europe, un asile sur une île au milieu de la nature sauvage. Tocqueville cherche donc à retrouver les traces de ces « deux aventuriers malgré eux » :

Admirez ici l'étrange pouvoir de l'imagination sur l'esprit de l'homme !  
Ces lieux sauvages, ce lac silencieux et immobile, ces îles couvertes de

3. Quoique cette vision romantique ne soit pas identique des deux cotés de la Manche, voir Cosgrove (1984), en particulier le chapitre 6, « America as Landscape », où l'auteur montre que la vision anglaise du *wilderness*, dans laquelle transparait une image d'un monde édénique et inviolé, diffère de celle des Français.

4. Roman de Sophie von La Roche, publié en 1798.

verdures ne nous frappaient point comme des objets nouveaux; au contraire, il nous semblait revoir un lieu où s'était passée une partie de notre jeunesse (de Tocqueville, 1831 : 356)

Le mot employé par Tocqueville, *revoir*, peut surprendre pour décrire un acte qui n'a jamais eu lieu. Il exprime en fait l'espace qui sépare l'œil du regard. Le regard donne un sens aux choses vues: « Un sens qui se niche entre ce que l'on voit et la conscience que l'on a de ce que l'on voit » (Raynaud, 1979 : 32). Cette conscience ne peut naître que d'une expérience antérieure. « On ne peut voir, semble-t-il, que ce qui a déjà été vu, c'est-à-dire raconté, dessiné, peint, relevé », nous rappelle Anne Cauquelin (1989 : 22). D'où l'impossibilité que rencontre Tocqueville pour décrire ce qui, à ses yeux, reste totalement inédit. L'échelle des paysages, la nature des espaces rencontrés, la sauvagerie de cet état naturel depuis longtemps disparue de l'Europe lui sont totalement étrangères. Avant 1831, l'Amérique n'a encore que peu pénétré l'imaginaire français: le succès populaire de l'*Atala* de Chateaubriand (1801) a créé une vision purement romantique d'une Amérique idéalisée, aussi éloignée de la réalité américaine que les Antilles vues à travers l'ouvrage de Bernardin de Saint Pierre, *Paul et Virginie* (1788). Il faut attendre en France la publication d'un écrivain comme James Fenimore Cooper, dont la série des « Bas de cuir » inaugure une véritable vision de l'espace américain. Son ouvrage *Le Dernier des Mohicans* (publié en 1826) servira du reste de référence pour une lecture de la ville moderne chez Balzac et chez Dumas.

Cette « distance du regard, indispensable à la perception » (Roger, 1997 : 27), absente chez Tocqueville, pose tout le problème de l'appropriation culturelle d'un territoire nouveau comme le Canada par les premiers voyageurs, les conquérants et les colons à venir. Pour inventer ce regard, il faut d'abord inventer le paysage.

### Landscapes/mindscape<sup>5</sup>

Il faut toutefois nuancer la nature de la perception de Tocqueville pour les paysages américains. Il est évident qu'il a non seulement vu de ses yeux, mais qu'il a sans aucun doute été fortement impressionné devant un tel spectacle. La lecture de ses journaux de voyage et de ses mémoires montre en revanche clairement qu'il n'avait pas de moyen à

5. Ce titre est emprunté à un article de Løfgren (1989).

sa disposition pour *représenter* ce qu'il avait vu. C'est-à-dire qu'il n'avait, pour représenter un paysage vu, que le modèle d'un paysage connu, le paysage rural ou la ville de province en France. Il comparera du reste Montréal et Québec aux « villes de province » françaises (de Tocqueville, 1831 : 202). En dehors de ces modèles, il ne semble y avoir, pour Tocqueville, aucun autre moyen de communiquer à ses lecteurs européens une description de ce qu'il voit. Quant au *wilderness*, la sonorité anglaise connote un état exotique et sauvage de la nature qui suffit à en rendre la violence et l'étrangeté. C'est exactement à ce niveau que se situe le principe de toute représentation. La description scientifique n'échappe pas non plus à cette nécessité de la référence. Rendre présente une réalité étrangère impose que l'auteur donne des repères, des éléments comparatifs empruntés à l'univers de ses lecteurs. Déjà en 1749, dans son *Journal de voyage au Canada*, le biologiste Pehr Kalm (1977 : 341, 342, 400, 448, etc.), avec toute sa rigueur objective de scientifique, s'applique à comparer telle coutume, tel paysage ou tel minerai à ceux que l'on rencontre ou que l'on trouve dans son pays (et celui de ses lecteurs), la Suède.

La nouveauté d'un paysage est toujours une étape particulière dans la représentation qu'une société se fait d'elle-même. Il serait facile de croire qu'un nouveau paysage crée obligatoirement une représentation d'où découle l'ensemble des codes nécessaires à la lecture de cette représentation. Or la nature est étrangère à l'être humain. Benveniste nous rappelle que « l'homme ne naît pas dans la nature, mais dans la culture » (Benveniste, 1974). Une société va d'abord chercher des codes de référence, des mythes ou bien encore des modèles qu'elle va tirer d'un imaginaire collectif ou même inventer de toutes pièces. Et ce n'est qu'une fois cet imaginaire mis en place qu'il sera possible, pour cette société, d'affronter une représentation nouvelle et de constituer un paysage référent capable de s'intégrer dans sa culture à une place préétablie et cohérente avec le tout. La *celtomanie* écossaise inventée par James Macpherson et publiée en 1760 est à ce titre exemplaire :

Le génial faussaire prétend traduire les poèmes d'Ossian, le fils du barde écossais Fingal. C'est un cas célèbre parmi d'autres de publication opportune d'un manuscrit prétendument authentique, miraculeusement sauvegardé et retrouvé. La réception enthousiaste des poèmes ossianiques correspond à une double conjoncture, économique et culturelle. Il est évident que durant la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, les Highlands vivent une évolution telle que les petits exploitants sont peu à peu évincés au profit des grands propriétaires qui consacrent leurs terres au

pastoralisme, à la forêt et à la chasse. L'esthétique ossianique valorise en quelque sorte opportunément ce nouvel idéal paysager (Walter, 2004 : 215).

Il faut d'abord transformer un acte politique de mutation territoriale en une valorisation culturelle. L'important est alors d'inventer une fondation mythique<sup>6</sup>. La valorisation culturelle par un cycle de représentations permet de faire accepter ce nouveau paysage alors confondu avec ses représentations. Le paysage *est* représentation. Il n'existe pas, d'un côté, une réalité qui s'appellerait le *paysage* et, d'un autre, une image picturale ou littéraire qui en serait la représentation. « Le mot paysage a désigné à la fois le tableau et son modèle », c'est par « métonymie que le mot a glissé de la représentation au lieu représenté » (Chenet-Faugeras, 1995 : 274). S'il est possible de parler d'un paysage pour nommer un point de vue ou un aménagement spatial qualifié, c'est justement parce que cet aménagement est perçu immédiatement comme un *paysage*, c'est-à-dire comme un agencement culturellement reconnaissable, identifiable et par là représentable. Roger rappelle, en écho à Benveniste, qu'« un paysage n'est jamais naturel, mais toujours culturel » (Roger, 1997 : 128).

Le paysage n'est plus le décor de fond de l'Histoire, mais il en est un des acteurs. Il est datable, on peut en analyser les signes et les intentions. Il traduit, d'une part, un état de la vision et du comportement d'une société (Roger, 1997 : 98) et, d'autre part, la nature du pouvoir exercé ou voulu sur l'espace.

Il faut donc envisager les représentations qu'une société se fait de ses paysages ou des paysages autres comme un moyen d'interroger cette société sur sa culture et son identité. « Le stock d'images [pour décrire un paysage] n'est pas illimité. Il est nécessaire d'apprendre la langue des signes pour lire un paysage, aligner les sèmes, les réagencer et les décrypter » (Walter, 2004 : 192).

---

6. « Le vrai caractère de l'être du mythe ne se découvre que là où celui-ci apparaît comme être de l'origine. Tout le caractère sacré de l'être mythique se ramène finalement au sacré de l'origine » (Cassirer, 1972).

## « LE PAYSAGE, CETTE INVENTION DE CITADINS »

« La perception du paysage, cette invention de citadins suppose à la fois du recul et de la culture » (Roger, 1997 : 27). Le mérite de cet aphorisme est de situer clairement le paysage comme *invention* qui n'existe que par son *rapport à la ville*. Il en est son complément et sa métaphore. Sa *lecture* nécessite un *point de vue* et un *savoir*<sup>7</sup>. On a jusqu'ici considéré le paysage comme une invention purement artistique, inscrite dans une chronologie de l'aventure picturale occidentale. Le débat encore vivant sur l'origine du paysage pictural a une certaine importance. Savoir reconnaître les évolutions des techniques de représentation et interpréter l'influence ou non de la perspective scientifique du *quattrocento* est nécessaire dans la lecture du paysage, mais ce ne sont pas des données suffisantes. Le paysage n'est pas une simple illustration porteuse d'exotisme ou de rêverie. C'est un acte symbolique fondamental dans la possession d'un territoire, le pouvoir que l'on y exerce réellement et l'identité que l'on en tire.

Henri Cueco, que cite Alain Roger, insiste avec justesse sur la notion de *perception* : « Le paysage n'existe pas, il nous faut l'inventer » (Roger, 1997 : 25). Un besoin de perception du paysage qui naît de la ville et pour la ville. Une représentation est aussi l'expression d'un *pouvoir* créatif<sup>8</sup>. Le paysage représenté est arbitraire, sélectif et sémantiquement orienté. Qui décide du cadre et du point de vue ? Qui choisit les éléments à montrer et ceux qui sont à cacher ? Qui organise l'ensemble ? On envisage souvent la représentation paysagère comme la forme autonome d'une expression artistique à un moment donné et on en montre l'évolution chronologique. La réalité est plus complexe. L'art a d'abord eu la fonction de convaincre par l'évidence de *l'être-là* représenté comme *la* réalité : « Toute action, toute image est, pour une part, créatrice de réalité » (Francastel, 1983 : 65). Cette *réalité* finit par se substituer au réel pour alimenter l'imaginaire collectif. Le paysage doit être compris comme le *moyen* au travers duquel il a été possible de mettre en place un système parfaitement cohérent et complémentaire qui fait du paysage un *modus operandi*.

7. « Nous ne voyons pas plus la nature que les œuvres d'art dans un seul coup d'œil, nous la détaillons ; l'unité est dans notre esprit. La lecture d'un tableau est un exercice actif et non passif. Un tableau n'est pas un double de la réalité, c'est un signe. » (Francastel, 1977 : 58).

8. Erwin Panofsky souligne que le mot *art* signifie à la fois le *pouvoir de créer* et le *savoir théorique, la connaissance* (Panofsky, 2004 : 361).

Il s'agit avant tout de fabriquer un regard et, si possible, un regard qui se limite précisément à ce qui lui est destiné. La représentation paysagère n'est plus une illustration, mais le cadre contrôlé d'un savoir essentiel à faire voir, à faire connaître, à faire comprendre. La représentation paysagère se définit comme un champ visuel qu'elle oriente, qu'elle limite, qu'elle organise et qu'elle donne à lire selon des fonctions précises : faire voir, faire valoir, pour faire vouloir-voir<sup>9</sup>. Trois exemples ont été choisis pour illustrer ces fonctions.

## FONCTION DE LA REPRÉSENTATION : FAIRE VOIR

Louis XIV n'a pas seulement voulu construire le plus prestigieux ensemble architectural et urbanistique d'Europe, il a orchestré la visite des jardins dans un texte autographe : *Manière de voir* [il s'agit du terme original du titre voulu par Louis XIV] *les jardins de Versailles* (circa 1695)<sup>10</sup>. Le Roi s'est définitivement installé à Versailles et la totalité des programmes urbanistiques, architecturaux, sculpturaux et paysagers (figure 1) est désormais achevée<sup>11</sup>. La représentation a pris un sens précis et le sens des festivités a lui aussi changé : il s'agit de fixer les rituels destinés aux visiteurs et d'organiser les signes d'un pouvoir. Le *guide* avant la lettre que rédige Louis XIV est important. On ne *visite* pas, on *montre* et la représentation a pour objet de *faire voir*, c'est-à-dire d'orienter le regard par un commentaire. Il ne s'agit pas d'un vagabondage romantique ou d'une invitation à la flânerie, mais d'une lecture ordonnée d'un espace qui se veut l'expression d'une maîtrise totale de la nature, c'est-à-dire la représentation d'un pouvoir, celui du plus grand roi d'Europe. Pour reprendre la formule de Francastel, Versailles est un « Versailles urbain » (Francastel, 1955 : 465)<sup>12</sup>. Les bosquets eux-mêmes sont constitués d'îlots architecturés (figure 2) de verdure et peuplés de sculptures, de bassins et de *fabriques* répondant à des programmes symboliques précis (Francastel, 1930). Les jardins se veulent à la fois la vitrine d'un

9. Voir à ce sujet le « concept de jeu » : le spectateur comme « quatrième paroi » du champ de la représentation et la notion de champ délimité et de règles (Gadamer, 1996 : 119 sq.).

10. Nous utilisons ici l'édition introduite et commentée par Raoul Girardet (1951).

11. Il s'agit du « troisième Versailles », selon l'expression de Francastel (1955 : 474).

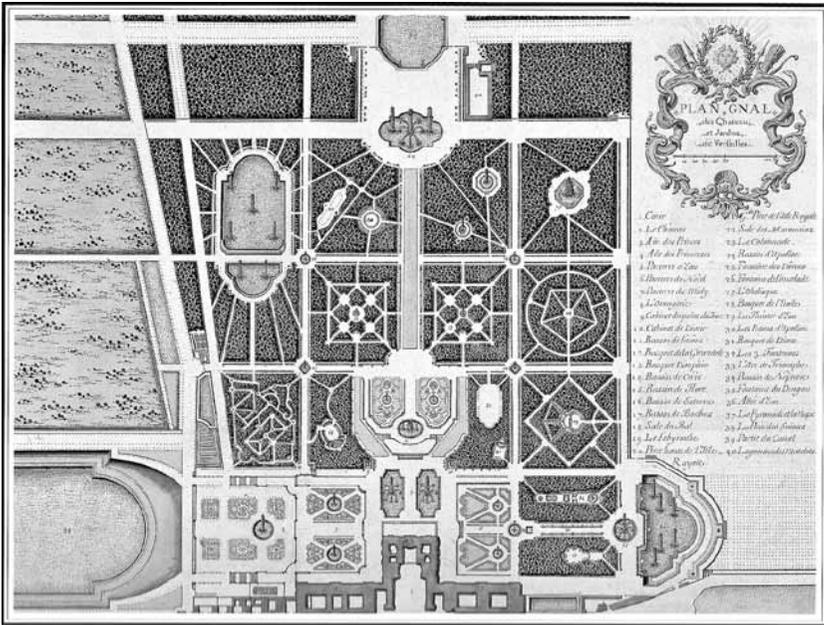
12. Cette notion de « Versailles urbain » a d'autant plus d'importance que c'est à travers le contrôle visuel du « paysage de la ville » que l'urbanisme classique, puis baroque, va contrôler l'espace urbain proprement dit.

art dont les coulisses seraient la ville et l'image synthétique d'un pays unifié<sup>13</sup>, et seul le paysage, par le contrôle possible de sa mise en œuvre, peut répondre à cette fonction de représentation. La fonction de *faire voir* est fondamentalement centrée sur la représentation et non sur le réel. Louis XIV ne montre pas des arbres ni de la nature ; il montre une œuvre construite à partir d'une nature parfaitement et symboliquement orchestrée<sup>14</sup>. L'acte de *faire voir* est toujours organisé selon un arrangement des choses et un commentaire. Il faut insister sur le rôle du cartouche ou de la légende qui accompagnent toujours les estampes et les gravures (et même les photographies). Ils pointent ce que l'on est en train de regarder. Ils conditionnent le déchiffrement de la représentation. Tallemant des Réaux rapporte ce mot d'une dame venue visiter Versailles en l'absence du Roi : « n'est-ce pas, lui dit-on, un séjour enchanté ? – Oui, répondit-elle, mais il faut que l'enchanteur y soit » (Girardet, 1951 : 2).

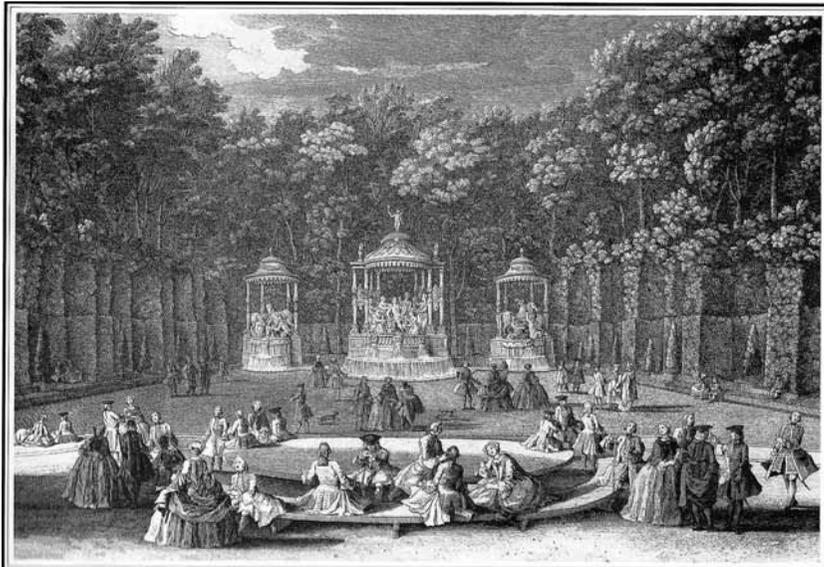
Cette première fonction de la représentation oriente le regard et l'interprétation du spectateur. Une gravure montre le panorama d'une ville vue depuis l'eau avec des bateaux de guerre en premier plan. Il faut que l'observateur puisse rapidement savoir de quelle ville il s'agit, depuis quel fleuve ou à qui appartiennent ces bateaux, s'ils sont de commerce ou de guerre, etc. C'est le déchiffrement du motif. Ce déchiffrement permet de repérer les objets, le lieu, le thème général de la représentation ainsi que l'époque. La représentation donne à voir un espace construit qui hiérarchise les motifs entre eux et oriente la lecture par la description qui accompagne l'image.

13. « Des arbres entiers furent transplantés de lointaines forêts, épicéas du Dauphiné, ifs de Normandie, orme et tilleuls de Compiègne et des Flandres [...] La tranquille harmonie qui domine depuis plus de deux siècles le paysage ne doit pas faire illusion. Loin d'être née d'une heureuse combinaison de hasards, elle marque l'enjeu d'une lutte acharnée et sans répit. C'est le couronnement de longues années d'efforts et de fièvre qu'elle représente » (Girardet, 1951 : 11-12).

14. Les gravures représentant le jardin détruit au XVIII<sup>e</sup> siècle montrent qu'il s'agissait de bosquets taillés au cordeau et enfermés dans des treillis en bois qui en faisaient de véritables architectures vertes. Voir à ce sujet *Les jardins de Le Nôtre à Versailles* (Arizzoli-Clémentel et autres, 2000).



**Figure 1**  
 Plan des jardins du château de Versailles. Ces jardins, dans leur forme originale, ont disparu au XVIII<sup>e</sup> siècle. À chaque « bosquet » correspondaient un ou plusieurs programmes précis. Gravure de Jean Chaufourier.



**Figure 2**  
 Gravure de Jacques Rigaud, Jardins du château de Versailles : les Bains d'Apollon.

## FONCTION DE LA REPRÉSENTATION : FAIRE VALOIR

Si on connaît aujourd'hui le petit *vade-mecum* rédigé par Louis XIV pour les jardins de Versailles, on connaît moins le travail de représentation que Bonaparte avait souhaité et commandé pour immortaliser sa campagne d'Italie. La guerre nécessitait, depuis le XVII<sup>e</sup> siècle, le recours aux topographes et la mise au point des places fortes avait conduit à la création des plans-reliefs. Le topographe accompagnait donc chaque état-major et aidait aux prises de décisions stratégiques en fonction des particularités et des accidents du site. C'est par ce moyen que le paysage intervient d'abord dans la conquête territoriale.

Dans l'exemple choisi, la Campagne d'Italie, Bonaparte sait toute la publicité qu'il pourra tirer de l'exploitation de représentations des batailles, et de ses victoires. Il décide donc de s'adjoindre les services d'un topographe aquarelliste de talent, Guiseppe Pietro Bagetti (Salmon, 2003), à qui il confie la réalisation d'une importante série de vues des champs de bataille et des sièges des villes.<sup>15</sup> Outre la qualité artistique exceptionnelle de ces aquarelles, il faut insister sur leur exactitude. Il ne s'agit plus, comme il était habituel de faire dans les représentations de paysages, d'inventer ou d'anticiper (Francastel, 1983 : 165) une réalité comme cela se faisait dans la peinture depuis la Renaissance, mais de *faire valoir* la réalité à partir d'un point de vue. Cette exactitude – toutes ces vues sont faites à partir de relevés sur place et des travaux du service topographique et cartographique de l'armée – constituent, d'une certaine façon, une nouveauté dans la représentation paysagère. La nouveauté réside principalement dans le fait que ce n'est plus, comme dans le cas de peintres paysagistes précurseurs comme Albrecht Dürer (Panofsky, 2004 : 69) ou, plus tardivement, dans celui des peintres du Nord, un artiste qui par souci d'exactitude cherche à faire œuvre de topographe, mais un topographe scientifiquement formé qui fait œuvre artistique afin de témoigner<sup>16</sup>; et Bagetti d'expliquer qu'on doit regarder ses tableaux et leurs détails de « très près, avec une autre sorte de plaisir, qui

15. La formation des topographes en faisait des artistes qualifiés en plus d'être précis. Voir Picon (1988). Voir également Prioul (1991). L'auteur rappelle comment l'Académie militaire royale, à Woolwich, formait les cadets au dessin, à la perspective et à l'aquarelle pour qu'ils dessinent et rapportent les données topographiques ainsi que les détails précis des lieux conquis.

16. Rappelons que dans le cas de Bagetti, les relevés topographiques ont précédé les aquarelles et ont été conservés.

tient plus à l'histoire qu'à la peinture» (Siestrunck, 1980 : 376). Ce type de représentation apparaît précisément quand le territoire devient un enjeu symbolique national et que sa conquête impose sa connaissance précise. Il ne s'agit plus de rêver un espace, mais de « faire le portrait d'un territoire » (Walter, 2004 : 80 et suiv.).

Le lien entre paysage et topographie révèle également le point de vue stratégique. Si l'on considère attentivement les aquarelles de Bagetti, on réalise que la position choisie par l'artiste est une position dominante, le plus souvent la seule possible : celle du général en chef. Le spectateur pourra voir le paysage « comme l'a vu le général commandant la troupe au moment du combat ; pour cela il ne faut pas trop le présenter en perspective cavalière », car c'est le point unique qui « permet la vue juste et la décision heureuse. L'aquarelle situe le détenteur de pouvoir dans la position glorieuse de la décision » (Siestrunck, 1980 : 377). Ce n'est donc pas par hasard si, répondant à la logique topographique des lieux, l'artiste et le stratège se confondent dans un même point de vue.

La deuxième étape du déchiffrement organisé de la représentation correspond à une narration, la relation d'une histoire ou d'un récit, c'est-à-dire d'une temporalité. Dans le cas de Bagetti, il s'agit de rapporter l'histoire des victoires de Bonaparte et la conquête d'un pays dont l'action s'est déroulée dans le passé, mais dont les aquarelles veulent conserver présents « les moments fatidiques où le poids du héros a fait basculer l'histoire » (Siestrunck, 1980 : 377). Il est important, dans ce cas, de faire valoir un « point de vue » capable de faire passer un message explicite : la force, la victoire, la compassion, la richesse conquise, etc. Mais également ne pas omettre de « faire valoir » la beauté du pays nouvellement vaincu. La guerre coûte en argent et en hommes. Il faut que la beauté du pays se confonde aux yeux du spectateur avec la beauté de la conquête et en justifie les sacrifices. L'art a aussi cette fonction de preuve<sup>17</sup>. L'espace de représentation est donc un espace construit et qualifié. Le déchiffrement second de la représentation nécessite un apprentissage obligatoire des codes de lecture proposés par l'artiste. Nous ne déchiffrons en réalité que ce que nous pouvons reconnaître, donc connaître. La dimension culturelle oblige alors à faire volontairement intervenir des codes ou des symboles collectivement partagés par la

---

17. On retrouve cette abondance de gravures paysagères *drawn on the Spot* et abondamment diffusées en Angleterre pendant et après la conquête du Canada. Voir Parent (2005) et Montpetit (1989).

population ou le groupe visés par le message. On peut demander à l'artiste d'ajouter expressément des éléments mineurs qui n'obéissent pas à la réalité de la topographie ou de la flore locale (Salmon, 2003 : 31) et qui agissent comme des *indices*. Ces indices sont des éléments essentiels pour le déchiffrement et l'interprétation des œuvres. Ils étaient avant tout destinés au public afin de lui permettre *d'assimiler* la représentation dans un corpus déjà connu par lui. Le spectateur intègre cette représentation dans son champ de connaissance déjà constitué. La représentation vient en former un maillon supplémentaire.

## FONCTION DE LA REPRÉSENTATION : FAIRE VOULOIR-VOIR

Faire voir en décrivant selon une narration organisée, puis valoriser cette représentation par le choix d'un point de vue ponctué d'indices ne suffisent pas à expliquer le rôle actif qui fait que le spectateur non seulement va regarder une représentation, mais va la partager jusqu'à se l'approprier. Cet acte d'appropriation ou de participation correspond à l'« expérience de l'image » dont parle Hans-Georg Gadamer (1996 : 157). Pour que la représentation fonctionne, il faut que le spectateur entre dans un jeu dont les deux premières fonctions ont établi les règles en lui ouvrant un espace de spectacle afin d'accomplir ce que le jeu (ou la représentation) est en tant que tel :

Le jeu ne réside pas dans la conscience ou dans la conduite de celui qui joue, mais il attire, au contraire, celui-ci dans son domaine et le remplit de son esprit. Celui qui joue éprouve le jeu comme une réalité qui le dépasse. Cela est vrai à plus forte raison là où il est explicitement visé lui-même comme étant une telle réalité ; c'est le cas lorsque le jeu apparaît comme *représentation pour le spectateur*, c'est-à-dire est « spectacle » (Gadamer, 1996 : 127).

Pour illustrer cette fonction de volition qui piège d'une certaine façon le spectateur, nous avons choisi le film de Peter Greenaway, *The Draughtsman's Contract*. Ce film, avec ses costumes inspirés des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles – l'action se déroule en 1690 en Angleterre –, raconte l'histoire d'un dessinateur à qui des aristocrates passent contrat pour réaliser douze dessins de leur propriété. Le thème central du film repose sur la nature du travail de l'artiste et de la représentation. Le peintre, Mr. Neville, définit lui-même son travail comme un acte de domination sur

les choses ou sur les hommes ; il rappelle ici le double pouvoir de l'artiste de montrer et de valoriser :

*I hold the delight or despondency of a man of property by putting his house in shadow or in sunlight. Even possibility I have control over the jealousy or satisfaction of a husband by depicting his wife, Sir, dressed or undressed.* (Greenaway, 1984 : 50)<sup>18</sup>

Mais le contrat au cœur de l'intrigue est en fait officiellement double. Le peintre doit, d'une part, exécuter les douze vues de la propriété, ces vues étant au choix du peintre avec l'accord de la propriétaire, Mrs. Herbert (l'époux, Mr. Herbert, à qui sont destinées ces vues étant absent durant la durée du contrat) ; d'autre part, il pourra rencontrer Mrs Herbert à sa convenance pour consommer ses charmes :

*... and to agree to meet Mr. Neville in private and to comply with his requests concerning his pleasure with me.* (Greenaway, 1984 : 53)<sup>19</sup>

Maître de son point de vue, de son cadre (le peintre est équipé d'une mire grillagée, figure 3), maître du corps de la propriétaire, Neville pense être, selon son propre point de vue, en complète possession de son pouvoir d'artiste. Mais le contrat est truqué. Les vues ne sont que le prétexte pour que le peintre séjourne à la propriété en l'absence du propriétaire et les charmes contractualisés de Mrs. Herbert ne servent qu'à faire valoir aux yeux du peintre d'autres charmes, plus séduisants encore de sa fille, Mrs. Talmann, mariée à un homme impuissant. Pour préserver la lignée et les biens des Herbert, il faut que Mrs. Talmann donne naissance à un héritier. À son insu, Neville est en fait le géniteur hors contrat désigné. Ses dessins désormais inutiles finiront brûlés et son *vrai* travail accompli, le peintre sera à son tour physiquement éliminé.

18. *The Draughtsman's Contract* (traduit en français par *Meurtre dans un jardin anglais*) est un film de Peter Greenaway, sorti en salle en 1982. Ce film a fait l'objet d'un numéro spécial de la revue *l'Avant Scène Cinéma*, n° 333, octobre 1984. Les citations sont extraites de cette publication.

« J'ai le pouvoir d'assurer les délices ou le malheur de l'homme de bien en plaçant sa maison à l'ombre ou au soleil. J'ai même parfois une manière de contrôle sur la jalousie ou la satisfaction d'un mari selon, Monsieur, que je peins son épouse habillée ou déshabillée » (Traduction : Dominique Haas).

19. « Et à accepter de rencontrer Mr. Neville en privé et à me conformer à ses désirs, quant à son plaisir avec moi » (Traduction : Dominique Haas).



**Figure 3**

Peter Greenaway. 1982. *The Draughtsman's Contract*. Le peintre Neville (Anthony Higgins) devant sa mire. British Film Institute

Le scénario déroule avec habileté la lente transformation du regard du peintre. Des signes sous forme de modifications incontrôlables sont introduits progressivement dans les vues qu'il dessine (figure 4) et dans ses ébats. Il n'a donc pas le pouvoir qu'il prétendait avoir. Le contrôle de la composition lui échappe progressivement. À son insu, il ne recompose pas le réel, comme le faisait Bagetti, mais le réel *le* manipule. D'une position apparemment claire sur le pouvoir de l'artiste, le spectateur est invité à une réflexion sur sa transformation progressive d'acteur en spectateur; et comme *spectateurs que nous sommes*, nous sommes conduits à nous identifier à lui. Après tout, nous regardons le paysage avec Neville dans la même mire, nous dessinons avec sa main (figure 5)<sup>20</sup>, nous *partageons* en voyeurs ses ébats intimes. Par le jeu subjectif de la vision, la représentation est une reconstruction d'une réalité qui se donne pour un autre réel, un réel mythifié. Un réel que l'on croit vivre. L'image fait *vouloir-voir*<sup>21</sup>.

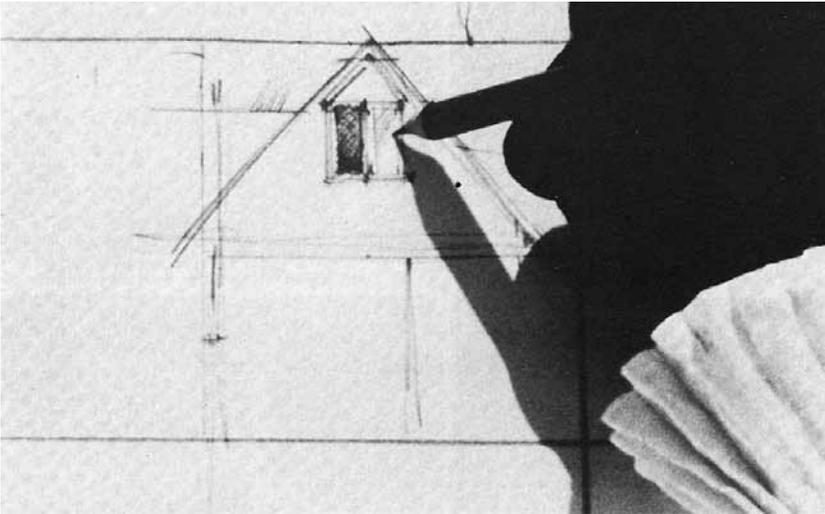
20. Il s'agit en fait de la main de Peter Greenaway, que nous voyons dans un très beau travail de caméra subjective.

21. « Elle [l'image] ne renvoie pas au donné mais au voulu » (Francastel, 1983 : 107).



**Figure 4**

Peter Greenaway. *The Draughtsman's Contract*. Dessin numéro un : l'arrière de la maison. Première semaine : de 7 heures du matin à 9 heures du matin. British Film Institute



**Figure 5**

Peter Greenaway. *The Draughtsman's Contract*. Le peintre Neville (la main de Peter Greenaway) dessinant la vue numéro un. British Film Institute

La fonction d'une représentation est de se constituer en spectacle et de capter le spectateur dans une sensibilité partagée. Il s'agit de la communication d'un discours implicite. La représentation se donne alors une fonction de construction d'un imaginaire. La manipulation de la réalité intervient alors, non pas uniquement, comme dans le *faire valoir* par l'ajout d'éléments, d'indices, dans un espace géométriquement construit ou encore par l'affirmation d'un point de vue qui aide au déchiffrement, mais en modifiant la représentation du réel sans en changer la nature. Le spectateur n'est plus seulement témoin oculaire d'une histoire. Il est invité à y participer, à s'y identifier. C'est là précisément où intervient une notion essentielle à la manipulation : l'espace fonctionnel devient un *espace structurel*<sup>22</sup> et le signe devient *insigne*<sup>23</sup>. La phénoménologie nous le dit : « 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 » (Merleau-Ponty, 1945 : 281). Or, dans le système de représentation tel que nous le connaissons en Occident et pratiqué depuis la Renaissance, l'espace de la représentation nous est donné comme une construction mathématique abstraite possédant une sorte d'autonomie par rapport aux choses que cet espace organiserait. Le savoir que nous avons d'un espace non euclidien ou bien encore ce que nous montre la distorsion perspective de la photographie ne change pas fondamentalement notre adhésion à l'existence d'un espace géométriquement construit comme outil de représentation. L'artiste ici ne joue pas directement avec les choses représentées – un objet reste un objet comme tel –, il joue avec l'espace comme donnée géométrique de l'espace. De cette façon, le rapport entre les choses est modifié et leurs significations changent. La manipulation est indiscernable consciemment puisqu'elle ne touche pas l'objet, qui reste parfaitement identifiable (on repèrerait sans effort toute modification et la réalité apparente de l'objet disparaîtrait et rendrait la représentation irréaliste). L'objet se trouve dans la situation d'une interprétation décalée. Il acquiert une autre valeur interprétative que celle de simple indice. Nous le chargeons d'un affect, d'un contenu subjectif et même mythique. Le statut des objets peut changer et passer d'indice à celui d'*insigne*. La qualité de l'*insigne* étant d'être investi d'une valeur affective, sacrée ou même totémique.

22. « L'espace du mythe, à l'inverse de cet espace fonctionnel de la mathématique pure, s'avère être un espace totalement structurel » (Cassirer, 1972 : 115).

23. « Cet *insigne* n'est en aucune manière un simple *signe* et sert à exprimer des corrélations qui sont considérées et ressenties comme parfaitement réelles » (Cassirer, 1972 : 112).

Cette manipulation est rendue possible par la double nature même de l'espace tel que nous le connaissons :

- L'espace de la représentation, ou espace euclidien, dont la caractéristique est d'être continu, infini et homogène. C'est un espace mathématiquement construit et constructible, donc objectif.
- L'espace de la perception, ou espace sensible, lié aux références du corps du spectateur et dont la caractéristique est d'être discontinu, anisotrope et *inhomogène*<sup>24</sup>, donc subjectif.

La fonction de faire vouloir-voir une représentation est de tromper le regard en ne créant pas d'opposition radicale entre la construction raisonnée de la représentation et la structure sensible de la perception. Tout écart trop exagéré nuit à la lecture subjective et abolit le charme. Le but est, tout en laissant croire au spectateur qu'il reste dans une objectivité d'observation, de le faire adhérer à une autre réalité, une réalité déformée, manipulée, mais totalement crédible, donc recevable.

## LA REPRÉSENTATION COMME CONSTRUCTION D'UNE VÉRITÉ

La représentation occidentale est soumise, depuis la Renaissance, à ce qu'on a coutume de désigner comme *l'invention de la perspective scientifique*<sup>25</sup>, ce « péché florentin » dont parle Sartre (1978). Cela ne doit pas nous faire oublier que, loin d'être naturelle, la perspective a conditionné notre perception :

Le fait est que nous sommes tellement habitués aux produits dérivés de la perspective que nous allons jusqu'à croire que notre vision obéit à ses lois, ce qui, de fait, n'arrive pas puisque nous avons deux yeux, situés dans un corps qui se déplace alors que la perspective est l'invention d'un regard monoculaire, fixe et désincarné (Valderde, 2002 : 50).

24. « L'espace visuel comme l'espace tactile s'accordent sur un point : à l'inverse de l'espace métrique de la géométrie euclidienne, ils sont anisotropes et inhomogènes : dans ces deux espaces physiologiques, les trois dimensions principales : devant et derrière, haut et bas, droite et gauche, ne sont pas équivalentes » (Cassirer, 1972 : 110). En préférant le terme *inhomogène* à *hétérogène*, Cassirer insiste sur la nature structurée de cet espace, ce que ne rend pas la notion d'hétérogénéité.

25. Il est fondamental de rappeler ici la nature occidentale des origines de nos représentations construites. D'autres cultures, comme la culture extrême-orientale (Cheng, 1979), n'obéissent absolument pas aux mêmes codes de représentation.

On sait que la technique paysagère échappe pour partie à la rigueur de cette invention. Il est difficile d'envisager la construction mathématique d'un lointain paysager. Les peintres savent qu'il faut alors utiliser des jeux de nuances codifiées allant du brun, pour figurer les plans proches, au vert, pour les plans intermédiaires, et au bleu, pour les plans lointains. D'un autre côté, il serait tout aussi faux de penser que la théorie de l'art de peindre, largement diffusée à partir de la Renaissance par les traités, dont celui d'Alberti, *De Pictura* (1435), n'a eu aucune influence sur la peinture paysagère. Simplement, il faut revenir au texte pour comprendre de quelle nature est cette influence et quelle est sa véritable portée.

Je trace d'abord sur la surface à peindre un quadrilatère de la grandeur que je veux, fait d'angles droits, et qui est pour moi une fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder l'histoire, et là je détermine la taille que je veux donner aux hommes dans ma peinture (Alberti, 1435: 115)<sup>26</sup>.

On a parfois limité cette fameuse *fenêtre* au rôle de *templum* ouvert sur la nature<sup>27</sup>, et oublié la notion d'*historia*, concept pourtant majeur de la théorie albertienne: un agencement de parties doté de sens, c'est-à-dire d'une invention et non la reproduction d'une réalité visible. On sait parfaitement que la peinture, et cela jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, ne reproduit pas de paysages réels, mais interprète en fonction de la nécessité narrative du tableau<sup>28</sup>. «Aucun système de signification ne constitue un instrument mis au service d'une vérité indépendante, immuable. Une société n'applique pas sa Vérité, elle la fonde» (Francastel, 1983: 65). Une représentation est une *fable*. C'est un arrangement, une composition, au sens pictural du terme, d'objets empruntés à une réalité dans le but de donner un sens à cette fable. La réalité narrative, ou l'*histoire*, se compose de deux choses: un *imaginaire*, ou une narration de la représentation, et un

26. «*Principio in superficie pingenda quam amplum libeat quadrangulum rectorum angulorum inscribo, quod quidem mihi pro aperta finestra est ex qua historia contueatur*, [nous soulignons] *illicque quam magnos velim esse pictura homines detremino*».

27. On doit à Daniel Arasse d'avoir le premier rappelé cette évidence pour qui lit attentivement le texte d'Alberti (Arasse, 2004: 87).

28. Ce que Panofsky montre à propos de la «nouvelle façon d'appréhender le problème du paysage» chez Dürer: «de même que le château de Trente n'est plus un document, mais une *image*, de même la perspective de la ville de Trente n'est plus un inventaire topographique, mais une *vue*. Avec le magnifique dessin intitulé *Wehlsch Purg*, Dürer réussit [...] le mouvement de respiration de la terre» (Panofsky, 2004: 69). Cette *nécessité narrative* se retrouve même dans les volontés réalistes des peintres du Nord: leurs tableaux doivent satisfaire d'abord des commanditaires en *adaptant* la réalité.

*réel*, fait des images des objets organisés spatialement dans un *cadre*. On comprend mieux où situer le malentendu qui persiste souvent dans des analyses picturales entre le tableau et son sujet pour peu que le sujet soit peint, selon l'expression, *d'après nature*<sup>29</sup>. Le sens de l'histoire représentée est donc donné à la fois par ce que l'on montre comme éléments du réel et, selon l'agencement montré, par ce que l'on suggère. Il existe un élément fondamental de la représentation qui n'appartient pas au plan pictural du tableau, mais lui permet d'être regardé, c'est le lieu de l'œil du spectateur qui se confond avec celui de l'artiste.

Le paysage est défini par le point de vue d'où il est envisagé : c'est dire qu'il suppose, comme sa condition même d'existence, l'activité constituante d'un sujet. Cette situation de l'œil semble tellement évidente qu'on oublie qu'il s'agit d'une nouveauté de la théorie albertienne. Alberti s'adresse au lecteur à la première personne, il pose le lieu du regard du peintre (le sien) au sommet de sa pyramide visuelle et par là impose le lieu du regard du spectateur de son *historia*. C'est précisément à partir de ce *point de vue* que la représentation prend son sens (Francastel, 1977 : 17). L'invention de la perspective construite, c'est également l'invention du point de vue, c'est-à-dire de la maîtrise du regard par rapport à la représentation. Représenter veut dire amener le spectateur à voir les choses que l'on montre selon un arrangement voulu et depuis le même point de vue que celui de l'artiste. On assiste au double système du contrôle de la scène et à la mise en scène du regard du spectateur.

## LA REPRÉSENTATION COMME VÉRITÉ PARTAGÉE

Si la représentation fonde une Vérité, on peut alors s'interroger sur la raison qui pousse le spectateur à non seulement accepter cette vérité comme vraie, mais à se l'approprier. La vérité de la représentation articule généralement et de façon subtile ces trois étapes (voir, valoir, vouloir-voir) en une seule. Le spectateur, devant une représentation, si la représentation est efficace dans ses objectifs, ne doit pas distinguer autre chose qu'un message qui semble lui être adressé directement. Nous pouvons schématiser dans le tableau suivant la progression des trois

29. Le problème est rendu encore plus complexe avec le médium photographique qui, lui, est supposé *reproduire* le réel. Mais la prise de conscience du *trucage* et le cinéma, avec l'apparition du *virtuel*, ont permis de comprendre les limites de la *réalité objective* de la représentation technique de la photographie.

étapes que suit la représentation : mise en place des motifs, organisation d'une narration (histoire) et sensibilisation par la manipulation du facteur spatial et des signes.

	Discours (temps)	Image (objet)	Espace
Voir	Description	Motif (forme)	Euclidien (homogène)
Valoir	Narration	Indice	Topographique (qualifié et homogène)
Vouloir-voir	Mythe	Insigne <sup>1</sup>	Structurel (orienté et différencié)

1. Voir note 25.

*Faire voir* correspond à l'action de décrire des motifs combinés selon un espace mathématiquement construit. *Faire voir* a pour fonction d'instruire, d'informer sur un paysage, un être ou une ville, par exemple.

*Faire valoir* correspond à l'action de raconter (selon un ordre narratif défini) une situation ponctuée d'indices et organisée selon un espace toujours mathématiquement construit, mais topographiquement qualifié. Il s'agit, au-delà de l'information, de faire valoir la représentation (donc la chose représentée) en favorisant la narration au détriment éventuellement de la réalité par le renforcement des indices ou par le choix stratégique du point de vue.

*Faire vouloir-voir* correspond à l'action de percevoir un réel autre qui sera tenu pour un réel vrai. En déplaçant les référents, il devient possible de rendre réel pour la conscience une réalité qui n'existe pas.

Le tableau ci-dessus montre comment le discours peut prendre successivement des formes différentes (description, narration, mythe) et comment les objets représentés peuvent apparaître sous trois formes (motif, indice et insigne). Il s'agit, pour la narration et les objets, d'une transformation progressive d'une étape dans une autre.

Il en va différemment avec l'espace. Il y a dans les deux premières fonctions une complexification (du mathématique au topographique), mais dans la troisième fonction on assiste à la substitution d'un espace par un autre. On peut les décrire ainsi :

- Un espace euclidien conçu pour rendre l'illusion perspective selon des codes mathématiques. La représentation commence par la construction d'un espace abstrait possédant les qualités

de continuité, d'infinité et d'homogénéité. Cet espace rend possible toute organisation objective de formes et de choses.

- Un espace topographique, toujours euclidien, mais qualifié selon un référent central : le lieu stratégique du narrateur (de l'artiste). L'importance de la représentation tient alors autant aux choses montrées qu'à leurs situations relatives dans l'espace et au lieu (virtuel) d'où elles sont regardées. C'est un espace à la fois construit (euclidien) et qualifié par des indices et des valeurs voulues par l'artiste.
- Un espace structurel, c'est-à-dire un espace qui cherche à communiquer autre chose qu'une géométrie ou une topographie. Il s'adresse aux données profondes de la conscience du spectateur en reconstituant un espace de perception faisant appel à ses codes corporels, visuels ou tactiles. C'est un espace artificiellement sensible : l'espace de l'expérience propre et intuitive du spectateur. Cet espace possède six dimensions – devant, derrière, gauche, droite, haut et bas –, qui sont qualifiées chacune par nos propres codes culturels.

L'espace de la perception, l'espace sensible du spectateur, cet espace structurel, contrairement à celui de l'artiste, construit mathématiquement et topographiquement, permet à l'homme à la fois de bouger dans le monde, de s'orienter dans celui-ci, de le déchiffrer et de l'interpréter en s'y situant de façon ethnocentrique (Kant, 1985). Cela signifie *percevoir*, et percevoir, c'est projeter mentalement l'image de son corps pour comprendre le sens des choses que l'on voit, qui sont, symétriquement, représentées, c'est-à-dire *rendues présentes*. Les choses sont à la fois prises comme des représentations par le spectateur et symboliquement situées selon ses propres fonctions sensorielles. C'est l'espace qui permet au spectateur de s'approprier la représentation des choses en lui superposant ses propres expériences. L'objet ne joue qu'un rôle d'accroche du réel. C'est cette inversion par rapport à des analyses souvent admises qui poussent à mettre l'objet au centre de la représentation. La signification est ailleurs, dans la perception de l'espace.

Dans l'exemple illustré par le film de Peter Greenaway, *The Draughtsman's Contract*, nous retrouvons les éléments de cette articulation des espaces. Celui de la description première, qui est celui des gravures commandées (et aussi celui du film comme représentation technique projetée). Celui de la stratégie, qui est au départ celui du point

de vue du peintre et de la série qu'il entreprend (aussi celui du cinéaste et de la mise en scène). S'il restait à ce niveau, le film ne serait qu'un documentaire. Enfin, celui de la déformation du réel, liée à la nature du contrat qui modifie un espace a priori parfaitement objectif. La charge des indices qui deviennent des menaces (ou des désirs) et le changement de point de vue, qui passe de celui, visible, du peintre à celui, invisible, des autres personnages, font que le spectateur devient à *son corps défendant* le témoin captif et impuissant du drame.

Ce que fait l'artiste – soustraire au flux chaotique et infini du monde, tel qu'il est immédiatement donné, un morceau délimité, le saisir et le former comme unité qui désormais trouve en soi son propre sens et coupe les fils la reliant à l'univers pour mieux les nouer à soi – ce que fait l'artiste, c'est précisément ce que nous faisons aussi, dans de moindres dimensions, [...] aussitôt que nous avons la « vision » d'un paysage (Simmel, 1988 : 229).

Double mouvement que décrit ici Georg Simmel, celui du « créateur » du paysage, mais aussi celui du spectateur, également *créateur* du paysage qu'il perçoit. D'un côté, l'artiste construit et organise *une vision*, de l'autre, le spectateur reçoit et donne un sens, celui de *sa vision*. La réussite repose essentiellement sur la coïncidence de ces deux visions. On passe alors du stade de la lecture picturale, qu'il s'agisse d'une image simple, d'un tableau ou même d'un film, à celui d'une vision partagée avec tous les sens dont notre corps dispose. Georg Simmel propose d'envisager cette unité de vision comme constituée autour du paysage, et par le paysage, perçu comme un « être-pour-soi éventuellement optique, éventuellement esthétique, éventuellement atmosphérique » (1998 : 230). Ce qu'il appelle la *Stimmung*<sup>30</sup> du paysage : « Le paysage naît à partir du moment où des phénomènes naturels juxtaposés sur le sol terrestre sont regroupés par un mode particulier d'unité [...] Le support majeur de cette unité est sans doute ce qu'on appelle la *Stimmung* du paysage » (1988 : 238). On retrouve une pensée analogue développée par Alain Roger. Pensée dans laquelle cette *Stimmung* embrasserait une triple schématisation :

Au kantisme nous empruntons sa doctrine du schématisme transcendantal, un modèle indispensable à qui veut décrire, d'un bout à l'autre, le

30. Les traducteurs proposent, pour le terme *Stimmung*, un sens qui évolue entre « atmosphère » et « état d'âme ». Voir également l'analyse de la *Stimmung* kantienne et son rapport avec le *sublime* par Éliane Escoubas (1988).

processus artistique, qui ne se limite nullement à l'acte créateur (schématisation **un**), mais qui se prolonge dans les regards qu'il « captive » (schématisation **deux**), pour s'achever, à travers ce relais, en élaboration de l'expérience (schématisation **trois**) (Roger, 1978: 10).

C'est, selon nous, autour du problème que soulève la *Stimmung* comme constitutive et ressentie du paysage que peut naître la vérité partagée d'une représentation.

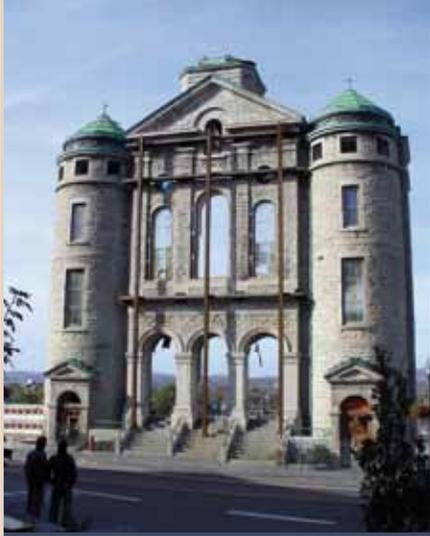
## BIBLIOGRAPHIE

- ALBERTI, Leon Battista (1992) *De Pictura*. Paris, Macula Dédale.
- ARIZZOLI-CLÉMENTEL, Pierre et Jacques RIGAUD (2000) *Les jardins de Le Nôtre à Versailles: Plans de Jean Chaufourier*. Paris, Alain de Gourcuff.
- ARASSE, Daniel (2004) *Histoires de peintures*. Paris, Gallimard.
- BENVENISTE, Émile (1974) *Problèmes de linguistique générale*, tome 2, 1965-1972. Paris, Gallimard.
- CASSIRER, Ernst (1972a) *La philosophie des formes symboliques*, tome 2, *La Pensée mythique*. Paris, Minuit.
- CASSIRER, Ernst (1972b) *La philosophie des formes symboliques*, tome 3, *La Phénoménologie de la connaissance*. Paris, Minuit.
- CAUQUELIN, Anne (1989) *L'invention du paysage*. Paris, Plon.
- CHENET-FAUGERAS, Françoise (1995) Le paysage comme parti pris. Dans Alain Roger (dir.), *La théorie du paysage en France (1974-1994)*. Seyssel, Champ Vallon, p. 273-283.
- CHENG, François (1979) *Vide et plein. Le langage pictural chinois*. Paris, Seuil.
- COSGROVE, Denis E. (1984) *Social Formation and Symbolic Landscape*. Londres, Croom Helm.
- DE TOCQUEVILLE, Alexis (1991) *Œuvres complètes*, tome 1, *Voyages*. Paris, Gallimard.
- ESCOUBAS, Éliane (1988) Kant ou la simplicité du sublime. Dans Jean-François Courtine, Michel Deguy, Jean-François Lyotard et Jean-Luc Nancy *Du sublime*. Paris, Belin, p. 77-95.

- FRANCASTEL, Pierre (1983) *L'image, la vision et l'imagination: l'objet filmique et l'objet plastique*. Paris, Denoël-Gonthier.
- FRANCASTEL, Pierre (1977) *Peinture et société: naissance et destruction d'un espace plastique de la Renaissance au cubisme*. Paris, Denoël-Gonthier.
- FRANCASTEL, Pierre (1955) Versailles et l'architecture urbaine au XVII<sup>e</sup> siècle. *Annales*, n° 4, p. 465-479.
- FRANCASTEL, Pierre (1930) *La sculpture de Versailles. Essai sur les origines et l'évolution du goût français classique*. Paris, Éditions Albert Morancé.
- GADAMER, Hans-Georg (1996) *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*. Paris, Seuil.
- GIRARDET, Raoul (1951) LOUIS XIV, *Manière de montrer les jardins de Versailles*. Paris, Les îles d'or, Plon.
- GREENAWAY, Peter (1984) *Meurtre dans un jardin anglais (The Draughtsman's Contract)*, découpage du dialogue, *L'Avant Scène du Cinéma*, n° 333, p. 47-116.
- KALM, Pehr (1977) *Voyage de Pehr Kalm au Canada en 1749*. Montréal, CLF.
- KANT, Emmanuel (1985) *Qu'est-ce que s'orienter dans la pensée? Œuvres complètes, tome 2, Des Prolégomènes aux Écrits de 1791*. Paris, Gallimard.
- LØFGREN, Orvar (1989) Landscape and Mindscape, *Folk*, n° 31, p. 183-208.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1945) *Phénoménologie de la perception*. Paris, Gallimard.
- MONTPETIT, Raymond (1989) Montréal en images: esthétique et points de vue. Dans François Bilodeau et Gilles Marcotte, *Lire Montréal. Montréal, Université de Montréal (Actes du colloque du 21 octobre 1988)*.
- PANOFSKY, Erwin (2004) *La vie et l'art d'Albrecht Dürer*. Paris, Éditions Hazan.
- PANOFSKY, Erwin (1967) *Essais d'iconologie. Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*. Paris, Gallimard.
- PARENT, Alain (2005) *Entre empire et nation: les représentations de la ville de Québec et de ses environs, 1760-1833*. Québec, Les Presses de l'Université Laval.

- PICON, Antoine (1988) *Architectes et ingénieurs au siècle des Lumières*. Marseille, Parenthèses.
- PRIOUL, Didier (1991) Les paysagistes britanniques au Québec, de la vue documentaire à la vision poétique. Dans Mario Béland (dir.), *La peinture au Québec 1820-1850*. Québec, Musée du Québec, p. 50-59.
- RAYNAUD, Michel (1979) *Figures de la nécessité. Espace et littérature: Paris et Balzac*. Paris, ARDU.
- ROGER, Alain (1997) *Court traité du paysage*. Paris, Gallimard.
- ROGER, Alain (1978) *Nus et paysages: Essai sur la fonction de l'art*. Paris, Aubier.
- SALMON, Xavier (2003) *Bonaparte en Italie. Aquarelles de Bagetti (1764-1831)*. Milan, FMR.
- SARTRE, Jean-Paul (1981) Saint Marc et son double (Le séquestré de Venise), *Obliques*, n° 24-25, p. 171-303.
- SIESTRUNCK, René. (1980) Plans-reliefs et aquarelles. Dans Collectif, *Cartes et figures de la terre*. Paris, Centre Georges Pompidou et Centre de Création industrielle, p. 375-377.
- SIMMEL, Georg (1988) *La tragédie de la culture et autres essais*. Paris, Rivages.
- VALVERDE, Monclar (2002) Les limites du jeu poétique. *Sociétés*, vol. 2, n° 76, p. 49-58.
- WALTER, François (2004) *Les figures paysagères de la nation. Territoire et paysage en Europe (16<sup>e</sup>-20<sup>e</sup> siècle)*. Paris, École des hautes études en sciences sociales.





# Le paysage entre art et politique

Depuis ces temps lointains où le jardin royal symbolisait le royaume, jusqu'à l'actualité de l'image numérique qui, à force de se multiplier, substitue au monde son propre spectacle, les représentations paysagères, aussi artistiques soient-elles, ont toujours conservé un pouvoir mobilisateur qui leur confère une réelle valeur politique. C'est pourquoi le paysage a très tôt fait l'objet de conventions, que relaient désormais les normes édictées par le législateur, la bureaucratie et le marché. Cette puissance politique des représentations paysagères, qui n'est pas sans lien avec leur valeur artistique, n'est en rien diminuée depuis que le paysage, déjà accaparé par le savoir technique, a été élevé au rang d'objet scientifique. On peut même croire que s'est ainsi nouée une nouvelle alliance de l'art et de la politique.

Les textes de huit auteurs québécois et français réunis dans ce volume traitent diversement du paysage, des formes qu'il prend et qu'il a prises, des règles de sa composition et des raisons qui justifieraient sa conservation, sa mise en valeur, son enchantement. Il y est aussi question de ses usages et des fonctions qu'on lui a attribuées, non seulement à l'époque contemporaine, mais aussi dans le passé, proche ou plus lointain. Se pose de plus le problème du lien entre la réalité concrète du paysage, inscrite dans l'espace géographique, et ses représentations, ancrées dans l'esprit humain.

Collection

*Géographie*

RECHERCHE

Dirigée par Guy Mercier

Photo de couverture : Guy Mercier

Visitez les Presses  
[www.pulaval.com](http://www.pulaval.com)



ISBN 978-2-7637-1686-2



9 782763 1716862

Presses de  
l'Université Laval

Géographie