

histoire
politique
société

le débat

Au-delà du paysage moderne

Jean-François Augoyard, Augustin Berque,
Lucien Chabasson, Michel Conan, John Dixon Hunt, Bernard Kalaora,
Pierre Lamaison et Yves Renaudin, Bernard Lassus,
Yoshio Nakamura, Philippe Nys, Gérard Simon

Jack Lang : Des livres, des musées et des arts

Autour du patrimoine

Marc Augé, Jean-Pierre Bady, Jean-Paul Bouillon, Françoise Cachin,
Jean Cuisenier, Philippe Dagen, Huberet Damisch, Pierre Georgel,
Stéphane Guégan, Élisabeth Lebovici, François Loyer,
Alain Mérot, Krzysztof Pomian, Édouard Pommier, Pierre Rosenberg,
Antoine Schnapper, Pierre Vaisse

Philip D. Leighton, Dominique Perrault :

Sur la Bibliothèque de France

numéro **65**

mai-août 1991

Gallimard

AU-DELÀ DU PAYSAGE MODERNE

Augustin Berque : De paysage en outre-pays.

HISTOIRE ET NATURE DU PAYSAGE

Alain Roger : Le paysage occidental. Rétrospective et prospective.

Michel Conan : Généalogie du paysage.

Gérard Simon : Le paysage, affaire de temps.

Jean-François Augoyard : La vue est-elle souterraine dans l'esthétique paysagère ?

AUTRES VOIES, AUTRES VUES

John Dixon Hunt : Le paysage américain est-il devenu non européen ?

Yoshio Nakamura : Tradition paysagère et post-modernité au Japon.

CONSTRUCTIONS

Philippe Nys : Célébration d'une sphère.

Bernard Lassus : Le paysage comme organisation d'un référent sensible.

POLITIQUE DU PAYSAGE

Lucien Chabason : Peut-on paysager un pays comme la France ?

Bernard Kaolara : Les natures de paysage au ministère de l'Environnement.

Pierre Lamaison, Yves Renaudin : De nouveaux paysages au ministère de la Culture

AUTOUR DU PATRIMOINE

Des livres, des musées et des arts. Entretien avec *Jack Lang*.

Édouard Pommier : Prolifération du musée.

Jean Cuisenier : Que faire des arts et traditions populaires ?

Marc Augé : Esthétique et fonction sociale. Remarques sur l'article de Jean Cuisenier.

Krzysztof Pomian : Musée, nation, musée national.

Une École nationale du patrimoine : pour quoi faire ? Entretien avec *Jean-Pierre Bady*.

Où en est l'histoire de l'art en France ? *Jean-Paul Bouillon, Françoise Cachin, Philippe Dagen, Hubert Damisch, Pierre Georget, Stéphane Guégan, Élisabeth Lebovici, François Loyer, Alain Mérot, Pierre Rosenberg, Antoine Schnapper, Pierre Vaisse*.

Philippe D. Leighton : Un regard analytique sur la Bibliothèque de France.

Dominique Perrault : Les contraintes et les garanties. réponse à Philippe D. Leighton.

Au-delà du paysage moderne

Sommes-nous en train de changer de paysage ?

On a pu parler récemment de *mort du paysage*. L'expression enregistre bien sûr la disparition du genre dans la peinture des avant-gardes au début du xx^e siècle. Mais elle renvoie surtout à la transformation d'aspect de nos pays depuis la Seconde Guerre mondiale sous l'effet de l'industrialisation, de l'urbanisation, du mouvement moderne en architecture et du mitage des campagnes. Elle correspond, en un mot, à la prise de conscience des impasses esthétiques et écologiques que rencontre le développement de notre société. Mais la crise n'est-elle pas grosse d'un renouvellement ? N'assistons-nous pas, d'ores et déjà, à l'émergence d'un paysage profondément transformé et, plus largement, d'un nouveau rapport esthétique à l'environnement ? Telle est l'hypothèse qu'explorent les contributions réunies ici.

Augustin Berque propose de reconnaître

dans cette crise du paysage le signe d'une crise du " paradigme moderne " lui-même. Apparu en Europe avec la modernité, le paysage est affecté par la remise en cause des principes fondamentaux de celle-ci et, en particulier, de la dichotomie sujet-objet dont il constituait la meilleure illustration sensible. Par où la " transition paysagère " pourrait s'avérer l'une des voies les plus fécondes pour éclairer notre entrée en post-modernité. L'interrogation exige, en tout cas, de reprendre pour commencer les questions de la genèse et la nature de cet " objet " faussement familier (Alain Roger, Michel Conan, Gérard Simon, Jean-François Augoyard). Elle demande, par ailleurs, d'apprécier la portée de l'écart d'autres paysages par rapport à celui qui nous est familier (John Dixon Hunt pour le paysage américain, Yoshio Nakamura pour le paysage japonais). Il fallait aussi scruter ou bien l'œuvre des artistes (Philippe Nys) ou bien l'ouvrage des hommes de métier, des producteurs de paysage (Bernard Lassus). Lucien Chabason, Bernard Kalaora, Pierre Lamaison, Yves Renaudin exposent enfin l'action des pouvoirs publics dans le domaine. Les textes qui suivent sont issus, pour la plupart, de communications à un colloque tenu sous le même titre au centre Georges-Pompidou les 19 et 20 octobre 1990. Nous remercions très vivement son organisateur, Augustin Berque, de son concours, ainsi que l'Association pour la recherche à l'École des hautes études en sciences sociales, le ministère de la Culture, le secrétariat d'État à l'Environnement. le musée national d'Art moderne et la Fondation de France qui ont permis la tenue du colloque et facilité sa publication.

Augustin Berque

De paysage en outre-pays

Le cœur de l'homme et le cours de la nature

Toute société humaine a un environnement, qu'elle perçoit, qu'elle symbolise et qu'elle aménage. Rares pourtant sont les civilisations où cet environnement a fait l'objet de représentations explicitement paysagères, c'est-à-dire comportant dans leurs vocabulaires un mot pour dire « paysage » et dans leurs expressions picturales un genre où la figuration de l'environnement soit instituée en un thème propre, désigné justement par le terme de paysage. Aussi surprenant que cela nous paraisse, il n'y a même eu, dans l'histoire de l'humanité, que deux civilisations qui aient développé notablement une esthétique du paysage en tant que tel : celle de la Chine puis celle de l'Europe, avec leurs aires d'influence respectives. Encore, en Europe, la notion de paysage n'est-elle apparue qu'avec la modernité, ce moment du monde où l'homme s'est érigé en sujet devant une nature traitée en objet. Jusqu'au xvi^e siècle, le mot de paysage n'existait pas dans les diverses langues de l'Europe ; et s'il est vrai que la peinture y avait déjà figuré des vues que nous appellerions aujourd'hui des paysages, c'était de manière accessoire et dans une intention étrangère à l'esthétique du paysage : montrer par exemple comment on travaille aux champs, dans les *Très Riches Heures du duc de Berry*, ou ce qui était arrivé à Ulysse chez les Lestrygons, dans la fameuse fresque romaine.

Voilà qui suffit à motiver une distinction indispensable : *le paysage n'est pas l'environnement*. L'environnement, c'est le côté factuel d'un milieu (*i.e.* de la relation d'une société à l'espace et à la nature) ; le paysage, c'est le côté sensible de cette relation. De ce fait, le paysage dépend d'une subjectivité collective. Celle-ci peut aussi bien ne pas connaître de sensibilité proprement paysagère ; par exemple si la nature y est perçue dans les mêmes termes que la société humaine, comme c'est ou a été le cas de certaines ethnies indiennes. Penser que toute société possède une conscience paysagère, c'est simplement prêter à d'autres cultures notre propre sensibilité, qui justement se caractérise par une vive conscience du paysage. Il n'en va pas de même dans la plupart des sociétés (abstraction faite de leur acculturation à l'Occident), bien que toutes aient comme nous un environnement et que chacune possède les catégories propres, indicibles par notre « paysage », avec quoi elle exprime la sensibilité de tout homme à son environnement.

La distinction que je viens ainsi d'établir entre paysage et environnement relève d'une mentalité moderne. Soyons sûrs qu'elle n'aurait aucun sens pour une culture qui ignorerait encore le paradigme occidental moderne-classique, celui du dualisme cartésien dans un espace newtonien ; ou, pour dire la

Augustin Berque, géographe et japonisant, a publié notamment *Le Sauvage et l'artifice. Les Japonais devant la nature* (Paris, Gallimard, 1986) et *Médiance : de milieux en paysages* (Montpellier, G.I.P. Reclus, 1990). Il est l'auteur, avec Jean-Paul de Gaudemar, des commentaires de la Mission photographique de la D.A.T.A.R., *Paysages Photographiques. En France les années quatre-vingt* (Paris, Hazan, 1988).

même chose de façon moins sèche, pour une culture où la raison n'aurait pas discriminé le cœur de l'homme (le sensible) du cours de la nature (le factuel) ; c'est-à-dire toutes les cultures du monde, antérieurement ou extérieurement à ce paradigme.

Distinguer ainsi le physique du phénoménal a permis, comme on le sait, l'essor des sciences modernes de la nature et engendré, par conséquent, notre civilisation technologique, où la technique est raisonnée et appliquée selon les principes universels que ces sciences ont établis. Ce sont encore les lois de Kepler et de Newton qui permettent de calculer, à la seconde près, la trajectoire d'une sonde après des milliards de kilomètres ; car tel est le cours de la nature.

Cette distinction sans laquelle nous ne pourrions matériellement plus vivre aujourd'hui, le fait est, pourtant, qu'elle n'a cessé de révolter le sens commun. Non pas que le sens commun se nourrisse exclusivement de mythes ; mais parce que la réalité de notre milieu – de notre relation à l'espace et à la nature – comporte, qu'on le veuille ou non, un côté sensible autant qu'un côté factuel. Cela du seul fait que nous existons, et donc nécessairement pour que nous existions. Par suite nous devons poser, comme Husserl, que la Terre ne se meut pas ; car sinon le soleil ne se lèverait pas à l'horizon, et il n'y aurait pas de paysage. Pourtant, nous – hommes modernes – ne pouvons pas ne pas poser en même temps, comme Galilée, que c'est la Terre qui tourne autour du Soleil ; car la réalité de nos milieux comporte non moins nécessairement ce côté factuel, où s'arc-boute notre civilisation.

Sous peine de catastrophes écologiques ou de crises morales, comme l'expérience le montre, nous ne pouvons privilégier ni l'un ni l'autre de ces deux aspects de notre milieu. Mais comment les considérer de pair ? Car la modernité n'aura été, en un sens, qu'une déchirure toujours plus béante entre ces deux pans de la réalité ; déchirure qui s'est accompagnée d'un écartèlement du monde entre les trois domaines de la science (le factuel), de l'art (le sensible) et de la morale, laquelle devrait maintenir l'articulation des deux premiers mais ne le peut pas de manière satisfaisante, ni en fait ni pour le sens que nous y voyons. Cette désarticulation, c'est ce qui a désenchanté le monde moderne.

Ces choses-là sont connues ; mais nous n'en savons pas davantage pourquoi le processus historique de la modernité a d'abord institué presque simultanément, et corrélativement en tout cas¹, un point de vue paysager et un point de vue scientifique sur la nature, pour ensuite, paradoxalement, les faire évoluer de plus en plus indépendamment l'un de l'autre², et pour enfin, plus paradoxalement encore, désintégrer le premier point de vue, tant en peinture que dans l'aspect direct de notre environnement. Né comme genre pictural au XVI^e siècle, le paysage disparaît en effet des œuvres de l'avant-garde au début du XX^e ; et, dans le courant du même siècle, le progrès de notre civilisation a toujours plus avant réduit et altéré ce que, dans notre environnement, nous continuons pourtant à percevoir et à goûter comme de beaux paysages. À ce déphasage de nos pratiques et de nos sensibilités, répond cette énigme au plan conceptuel : pourquoi la modernité a-t-elle d'abord engendré, puis tué le paysage, tandis que son autre attribut, la physique, poursuivait son développement ?

1. Corrélation notamment par le biais de la mise au point des lois mathématiques de la perspective linéaire, comme l'a mis en lumière l'étude classique d'Erwin Panofsky, *La Perspective comme forme symbolique*, Paris, Minuit, 1975 (1927).

2. Pour une analyse récente de ce divorce, voir Martin Kemp, *The Science of Art : Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, Yale University Press, 1990. Selon Kemp, le déphasage de la science et de l'art ne s'établit qu'en 1704 avec la publication de l'*Opticks* de Newton, qui déclencha une divergence entre les néo-classiques, lesquels persistèrent à vouloir ramener l'art aux mêmes lois que la cosmologie, et les romantiques, tenants de l'irréductibilité de l'art.

Augustin Berque
De paysage en outre-pays

« Révolte », « déchirure », « désarticulation », « déphasage », « énigme » : on ne saurait plus expressément que ce texte même arborer les symptômes du malaise qui est celui du milieu moderne, cette relation où les faits et le sens, l'environnement et le paysage, l'écologique et le symbolique ont cessé de se correspondre. Notre civilisation, semble-t-il, nous aliène notre propre environnement. D'où ces comportements de repli ou de fuite, dans l'exotisme, dans le rusticisme de la résidence secondaire, dans le pastiche post-moderniste, ou dans les démissions du *pensiero debole*. Mort le paysage³, et fini le projet moderne⁴ ! Ce qui caractérise notre temps, ce sont, paraît-il, les mots *repentir*, *réversion générale*, *événement entropique*, *deuil raté*, *interminable mélancolie*, *fin de grâce*, *anamnèse interminable*, *asymptote fatale*, *déconfiture virale*, *palindrome*, et j'en passe⁵...

Il vaut la peine, puisque la Terre poursuit néanmoins avec nous son destin cosmique, de chercher à définir ce que ne révèlent pas ces post-modernes jérémiades : à savoir l'avènement d'une ère nouvelle, au-delà de cette ère faillie.

Vent solaire et souffle-esprit

Si la modernité a trahi notre paysage, ne devrions-nous pas aller prendre des leçons dans la civilisation chinoise qui, elle, a institué le paysage indépendamment de la modernité ? Nombreux sont effectivement ceux qui le pensent, et pas seulement en Occident. L'œuvre de paysagistes japonais contemporains comme Yoshio Nakamura ou Higuchi Tadahiko, par exemple, se réfère souvent explicitement, ou sans le dire, à la thématique paysagère chinoise⁶. Et plus encore les photographies d'un Wang Wusheng au Huang-shan (l'un des hauts lieux de la tradition paysagère chinoise), qui semblent appliquer tout droit les principes des *shanshui-lun* (traités de paysage) de jadis⁷.

L'essentielle différence de la tradition chinoise avec celle de l'Europe, en matière de paysage, c'est qu'elle s'est établie au sein d'une cosmologie non dualiste, qui refuse délibérément d'opposer le sujet à l'objet, pour mettre au contraire l'accent sur la correspondance de l'homme avec la nature, du microcosme avec le macrocosme. C'est pourquoi, au lieu de cette aporie béante qu'instaurait en Europe l'alternative du physique et du phénoménal, la tradition chinoise a explicité les relations qui, dans le monde intermédiaire de l'objet-sujet, intègrent le paysage avec l'environnement. Comme l'écrit François Cheng, « en simplifiant beaucoup, on peut dire que la pensée esthétique chinoise, fondée sur une conception organiciste de l'univers, propose un art qui tend depuis toujours à recréer un *espace médiumnique*, où prime l'action du souffle-esprit »⁸ – ce *qi* ou *shenqi* qui anime unitairement le macrocosme et le microcosme.

3. François Dagognet (dir.), *Mort du paysage ? Philosophie et esthétique du paysage*, Seyssel, Champ Vallon, 1982.

4. Gianni Vattimo, *La Fin de la modernité. Nihilisme et herméneutique de la culture post-moderne*, Paris, Le Seuil, 1987 (1985).

5. Je relève ces expressions, à intervalles rapprochés, dans un court texte de Jean Baudrillard, « L'hystérésie du millénum », *Le Débat*, n° 60 (mai-août 1990), pp. 65-73.

6. Yoshio Nakamura, *Fûkeigaku nyûmon*, Tokyo, Chuô-kôronsha, 1982 ; Tadahiko Higuchi, *Nihon no keikan : Furusato no genkei*, Tokyo, Shunjusha, 1981. Voir, également, les articles des mêmes auteurs dans *Actes du colloque franco-japonais sur la recherche paysagère*, Tokyo, Maison franco-japonaise, 1987.

7. Wang Wusheng *shashin-shû*, *Kôsan Genyû*, Tokyo, Kodansha, 1988.

8. François Cheng, *Souffle-Esprit : textes théoriques chinois sur l'art pictural*, Paris, Le Seuil, 1989 (190 p. + 45 planches), p. 10. C'est moi (A.B.) qui souligne l'expression « espace médiumnique », laquelle me paraît fort intéressante dans une perspective mésologique (voir plus bas note 12).

Dans cette vision du monde, le *shanshui* (« montagne-eau » : le paysage), qui gouverne les représentations de l'écoumène par les poètes et les peintres, non seulement s'accorde mais s'abreuve – et réciproquement – au *fengshui* (« vent-eau » : la géomancie), lequel gouverne l'aménagement effectif de l'écoumène par les constructions humaines. Le même souffle qui anime les traits du pinceau anime également les veines de la terre (*mai*) et les « méridiens » (*jingluo*) du corps humain⁹. À l'unité de l'environnement et du paysage répond, en effet, celle de l'esprit et du corps¹⁰.

Il va de soi qu'une pareille vision, qu'on pourrait dire phénoménologique ou écosymbolique (ou, bien sûr, psychosomatique), ne pouvait engendrer cette déconnexion de la science, de la morale et de l'art, qui en Europe a travaillé les mentalités modernes. Le fait et la valeur, le *is* et le *ought* (que distingua Hume) y sont restés liés, maintenant ce monde sous l'envoûtement des traditions, tandis que la modernité en décapait le nôtre. D'avoir en effet, comme celle de l'Inde, trop minutieusement étudié les lois ambiguës de l'objet-sujet, la civilisation chinoise s'est condamnée à ne jamais connaître la simplicité grandiose de la révolution copernicienne. Prisonnière de son propre labyrinthe, elle n'a pas su aller découvrir qu'au-delà de l'horizon régnait le vent solaire du monde physique¹¹, et non, comme en deçà, le souffle-esprit du monde mésologique¹².

Le lecteur positiviste ne manquera pas de flairer, dans cette attribution d'un souffle-esprit au monde mésologique, un parfum de mysticisme. Pourquoi, en effet, ne pas dire tout bonnement que la civilisation chinoise est restée engluée dans le phénoménal, en d'autres termes dans le subjectivisme collectif d'une mythologie ethnocentrique ? Simplement parce qu'on ne saurait positivement négliger que cette civilisation a non seulement atteint dans le passé une efficacité remarquable – comme en témoignent amplement les recherches d'un Joseph Needham –, mais qu'en certains domaines, comme l'acupuncture, elle continue d'agir efficacement selon ses propres critères, qui restent étrangers au paradigme occidental moderne-classique. Il ne me paraît donc pas possible de traiter le *qi* des Chinois sur le même plan (phénoménologique) que le *mana* des Mélanésien ; non plus que sur un plan rigoureusement physique.

Il ne manque pas, on le sait, d'enthousiastes qui voient dans la « tradition orientale » les clefs d'une « nouvelle science », qui serait délivrée du bât occidental moderne-classique¹³. C'est là évidemment faire fausse route : ce n'est pas en retournant mystiquement en deçà de Galilée que nous pourrions dépasser la modernité ; c'est sur les bases de la modernité elle-même, c'est-à-dire en fondant le phénoménal dans le physique et non en les confondant ; car le physique (l'univers) précède, englobe et sous-tend le phénoménal (l'homme). Répétons au demeurant, si ce n'était pas assez clair, que par « fonder dans » je n'entends nullement « réduire à » : le paysage a ses lois qui ne sont pas celles de l'environnement.

9. Le long desquels sont localisés les points de l'acupuncture.

10. Sur cette dernière, Yasuo Yuasa, *The Body : Toward an Eastern Mind-Body Theory*, Albany, State University of New York Press, 1987. Pour un point de vue diamétralement opposé, Robert Dantzer, *L'Illusion psychosomatique*, Paris, Odile Jacob, 1989.

11. Le vent solaire est le flux constant de particules chargées qu'émet le soleil.

12. *Mésologie* : relatif à l'étude du milieu (i.e. de la relation d'une société à l'espace et à la nature), lequel est historiquement construit par interaction du physique et du phénoménal. Sur cette interaction, que j'appelle *trajection*, voir Augustin Berque, *Médiance : de milieux en paysages*, Montpellier, G.I.P. Reclus, 1990 (diff. Documentation française, Paris).

13. Sur ces controverses, Henri Atlan, *À tort et à raison : inlécritique de la science et du mythe*, Paris, Le Seuil, 1986.

La fin de la transition paysagère

La notion de transition paysagère¹⁴ dérive de celle de transition démographique – cette période, dans le processus de modernisation d’une société, au cours de laquelle les courbes de la natalité et de la mortalité s’écartent, avant de se rapprocher à un niveau plus bas que le niveau antérieur. Cette vue est hypothétique : elle conjecture que l’alternative moderne entre l’environnement (factuel, physique, écologique) et le paysage (sensible, phénoménal, symbolique) est en voie de dépassement. Elle veut dire, en d’autres termes, que le point de vue de Husserl (« La Terre ne se meut pas », 1934) et celui de Galilée (« Et pourtant, elle tourne », 1633) ont cessé d’être incompatibles.

Si l’hypothèse est juste, alors s’est arrêté le processus de désenchantement qui a cisailé le sens de nos milieux entre ces deux perspectives inconciliables. Nous assisterions donc à une résurgence de ce sens¹⁵ ; mais cela sur une base autre que le mythe, où il se fondait avant la divergence moderne.

Cette hypothèse, on le voit, se démarque doublement de la thématique post-moderne : elle est optimiste, et elle rejette l’idée, aujourd’hui bien reçue, du « retour » – retour du passé, retour du sujet, retour du local, etc.¹⁶. Retour il y a sans doute, mais il ne s’agit, dans cette hypothèse, que de remous de surface, qui trahissent un mouvement plus massif : l’évolution qui déjà nous a emportés au-delà de la modernité.

Pour s’en tenir à des repères simples, on peut dire que la transition paysagère s’est amorcée avec la perspective de Brunelleschi, instituée avec le dualisme cartésien, et déployée avec l’espace homogène, isotrope et infini de Newton. Dès lors la réalité du monde intelligible et celle du monde sensible devenaient réciproquement irréductibles ; et le projet moderne, qui tendit justement à réduire la seconde à la première, utopique dans cette mesure même. Utopique à la lettre : niant les lieux. Niant la particularité qualitative des lieux réels, au nom de la loi quantitative qui s’établissait toujours plus fermement dans l’universalité de l’espace newtonien. Éradiquant systématiquement les horizons propres au monde phénoménal, pour tout ramener à cet espace assumé par la raison.

Engagée d’abord au plan des représentations, l’utopie moderne ne s’est traduite que progressivement dans le paysage grandeur nature. C’est seulement au xx^e siècle que l’architecture, enfin massivement conquise au mouvement moderne, a pu substituer l’uniformité rationnelle du style international à la diversité des styles vernaculaires. Alors, campé dans la légitimité de l’espace universel, le fonctionnalisme a pu déployer à travers le monde les mêmes parallélépipèdes, en balayant toute contextualité locale.

Or c’est à bout de souffle, à bout de course, que s’effectuait cette extension de l’utopie moderne à l’ensemble de notre cadre de vie. Le paradigme qui la soutenait se trouvait en effet, depuis un siècle déjà, miné de l’intérieur. En termes de sciences exactes, les géométries non euclidiennes, la théorie d’Einstein, la mécanique quantique avaient relativisé l’espace newtonien, voire le dualisme cartésien. En termes de sciences humaines, la sociologie, la phénoménologie, la psychanalyse avaient montré que le sujet, contrairement à ce qu’assumait Descartes, ne peut objectiver qu’imparfaitement son milieu. En termes d’art, la perspective linéaire était délégitimée.

14. Augustin Berque, « La transition paysagère, ou sociétés à pays, à paysage, à *shanshui*, à paysagement », *L’Espace géographique*, XVIII (1989), 1, pp. 18-20. J’ai développé l’hypothèse dans *Nihon no fūkei, Seiō no keikan*, Tokyo, Kodansha, 1990.

15. Que j’appelle *médiance*. J’argumente plus particulièrement la question dans *Médiance...*, *op. cit.*, en note 12.

16. Voir notamment, Félix Torres, *Déjà vu. Post et néomodernisme : le retour du passé*, Paris, Ramsay, 1986.

Ce délabrement du paradigme occidental moderne-classique changeait radicalement le rapport du sujet à l'environnement. Abstraire l'un de l'autre apparaissait désormais non seulement comme un leurre, mais comme un vice à réformer. Aussi bien, l'art dit moderne – qui, à proprement parler, était déjà par là même un art post-moderne – a-t-il travaillé à abolir la distanciation moderne entre la représentation (le paysage-image) et la réalité (le paysage grandeur nature), et même l'environnement immédiat du spectateur. La recherche de Cézanne va en ce sens, et il est significatif d'ailleurs qu'elle l'ait amené à retrouver intuitivement certains principes de la composition picturale chinoise, qu'il a substitués aux profondeurs illusives de la perspective linéaire¹⁷. Les futuristes italiens (Marinetti, Boccioni, Balla...), eux, ont délibérément cherché à placer, comme ils disaient, le spectateur au centre du tableau¹⁸ ; en d'autres termes, à unir l'espace de la représentation à celui de l'environnement. Allant plus loin dans le même sens, la vogue du *happening* a entraîné le spectateur dans la création même de l'œuvre. Plus outre encore, l'art-paysage (*land art*) veut commuter le paysage grandeur nature en une représentation, et réciproquement.

À ce point naît une question nouvelle. Quand il badigeonne des falaises entières de couleurs délibérément artificielles, comme au Tibesti en 1989, un Jean Véraume supprime effectivement toute distance entre l'art et le paysage : la peinture colle au rocher. Nulle profondeur perspective, nul retrait du sujet ne sont plus possibles ici ; car toiser la chose, comme le faisait l'*intuitus* cartésien, c'est plonger de ce fait même dans l'imaginaire. Le paysage-image *est* le paysage grandeur nature.

Mais si l'art-paysage abolit ainsi une distanciation qui fut propre à la transition paysagère, supprime-t-il pour autant la distinction moderne entre l'écologique (l'environnement) et le symbolique (le paysage) ? Autrement dit, ne serait-ce pas qu'un simulacre d'environnement qu'il paysage ainsi autour de nous ?

Les scènes de l'outre-pays

Parler de simulacre à propos de l'art-paysage, cela relève des certitudes de la raison moderne, dans le cadre desquelles il demeure nécessaire – sauf à verser dans la magie – que l'on distingue la chose réelle de la chose représentée. En faisant adhérer la seconde à la première, l'art-paysage se joue bel et bien de cette distinction. Il moque cette logique de l'identité, où A ne peut pas être non-A, qui a soutenu le projet moderne (c'est en effet celle de l'inférence rationnelle, qui reflète la causalité vraie). Faisant une seule et même chose de l'image et de la réalité, il semble plutôt appartenir à une logique de l'identification – celle-là dont un sociologue comme Michel Maffesoli fait l'une des clefs des comportements postmodernes¹⁹. Il s'agit là de la métaphore, où l'on se réfère au prédicat pour assimiler telle chose à ce qu'elle n'est pas : la joue du petit enfant à une pomme, par exemple, parce qu'elles donnent toutes deux envie de les croquer.

Bref, la post-modernité marquerait un retour en force de la poésie, aux dépens de l'inférence rationnelle, qui appauvrit le sens du monde²⁰.

17. Liliane Brion-Guerry, *Cézanne et l'expression de l'espace*, Paris, Albin Michel, 1966.

18. Giorgio de Marchis, « The Fourth Dimension », dans *Space in European Art*, Council of Europe Exhibition in Japan, Tokyo, The National Museum of Western Art, 1987, pp. 270 sq.

19. Michel Maffesoli, *Au creux des apparences : pour une éthique de l'esthétique*, Paris, Plon, 1990.

20. Point de vue exprimé par exemple par Yūjirō Nakamura, *Basho/topos*, Tokyo, Kobundo, 1989.

Un tel débat me semble rester prisonnier de l'alternative moderne entre le physique (où joue la causalité) et le phénoménal (où joue la métaphore), entre le factuel de l'environnement et le sensible du paysage. Or, on sait au moins depuis Smart Mill que la logique aristotélicienne de l'identité du sujet (celle du célèbre syllogisme « *Socrate est mortel* ») repose elle-même sur une identification arbitraire du particulier à l'universel²¹, ce qui l'apparente à la logique métaphorique de l'identification (ou de l'identité du prédicat). La différence est dans l'échelle de la référence (une représentation plus ou moins collective), non dans son principe²². Dire que Socrate est mortel parce que notre mémoire collective (qui n'a rien d'universel) nous dit que les hommes meurent, ce n'est que *relativement* plus rationnel que de dire, comme le poète ou le sorcier, que l'image de la chose est la chose elle-même.

Dans la relation d'une société à l'espace et à la nature, coexistent forcément une logique de l'identification et une logique de l'identité, lesquelles cependant ne relèvent jamais de la même échelle. Autrement dit, contrairement à ce que prétendait l'utopie moderne, l'espace universel n'est pas fondé rationnellement à effacer les lieux particuliers ; ni le vent solaire du monde physique à balayer les horizons phénoménaux. L'ordre du monde factuel n'est pas fondé rationnellement à abolir celui du monde sensible, ni le point de vue de l'ingénieur celui du poète. Ni l'inverse, bien entendu.

C'est ainsi que jouer délibérément sur les deux tableaux, comme le fait l'art-paysage ou, plus généralement, comme en témoignent l'architecture néo-régionale et cette tendance croissante à paysager notre environnement, cela constitue un dépassement de l'alternative moderne et non un retour à la primauté du sensible, ni un simple simulacre pariant sur l'illusion des sens.

Certes, il a fallu plus que des considérations – logiques pour marquer la fin de l'utopie moderne. Il a fallu que la découverte de la finitude écologique de notre planète établisse en termes physiques, donc irréfragables, qu'il ne peut exister sur terre d'espace infini, homogène et isotrope. Notre planète est en effet une biosphère finie, composée d'écosystèmes variés, fondés dans des biotopes originaux. Ces lieux singuliers sont nécessaires à la vie de l'ensemble, et négliger cette singularité peut entraîner un dérèglement général : la mort. En revanche, le fonctionnement de l'ensemble repose non moins évidemment sur les lois universelles de la cosmologie (à savoir, au premier chef, le flux d'énergie qu'émet le soleil).

En d'autres termes, dans l'interdépendance des écosystèmes, se combinent nécessairement la particularité des lieux et la généralité de l'espace.

Cette figure écologique, devenue paradigme vers le troisième tiers du xx^e siècle, était prête à migrer au plan des symboles, et ainsi à empreindre, en la validant physiquement, la figure phénoménologique du lieu et de l'horizon. Il y manquait toutefois un commutateur, qui eût traduit en termes évidents pour le sens commun l'idée savante que notre planète est un ensemble défini localement, et non pas cet espace librement définissable que l'homme moderne y a vu pendant quatre siècles.

21. Cette position, exprimée par Mill dans son *Système de logique déductive et inductive*, a été plus récemment commentée par David Bloor, *Sociologie de la logique*, Paris, Pandore, II (1983 ?), (1^{re} éd. 1976). Dans le syllogisme de « Socrate est mortel », la prémisse majeure (« Tous les hommes sont mortels ») suppose en effet que l'on connaît déjà la conclusion (« Socrate est mortel »). Ce qui nous fonde, en réalité, à poser que tous les hommes sont mortels, c'est notre mémoire collective, et non pas une donnée véritablement universelle.

22. Ce qui, à mon sens, permet de fonder une logique des milieux (une logique mésologique). Voir *Médiance...*, *op. cit.*, en note 12.

C'est justement cette commutation qu'a déclenchée la première vue d'ensemble de la Terre, à partir de la Lune. Renversant le regard de l'homme, ce radical changement de perspective mettait fin à l'alternative moderne : le factuel était redevenu sensible. Désormais le point de vue de Galilée, qui abolit tout horizon (et qui, partant, nie le paysage), fondait irrécusablement le point de vue de Husserl, lequel suppose un horizon où le soleil se lève (et qui, partant, instaure le paysage).

C'est ainsi qu'à trois cent mille kilomètres de la Terre, à la pointe extrême du projet moderne, portée par l'aventure technologique la plus conséquente, s'est instituée une *écosymbolique de la planète* : l'avènement d'un horizon cosmologique où pouvait à nouveau s'enter la nécessité sémantique des horizons phénoménaux.

Qu'ont dit, en effet, les astronautes, lorsqu'ils ont vu la Terre se lever à l'horizon de la Lune ? Qu'elle était belle, et irremplaçable aussi. Propos banal ? Non certes : refondation du sens esthétique et du sens moral dans la réalité physique, après quatre siècles de désenchantement du monde et de déconnexion de l'art, de la science et de la morale²³.

Le paysage qui est né sous ce clair de terre est décidément au-delà du paysage moderne. Il clôt la transition paysagère, et ce n'est pas en ramenant le rapport sujet-environnement à la situation antérieure. Avant la modernité, régnait en effet la métaphore : le sens des milieux procédait du mythe. L'homme se projetait sur la nature, l'environnement se confondait avec le sujet. Si de telles identifications restent monnaie courante²⁴, surtout lorsqu'on parle de paysage, elles ne sont que régressives : elles traduisent, inlassablement, cette nostalgie de la matrice d'où la modernité a fait sortir l'humanité pour la mettre devant les faits. Or, ce sont les faits eux-mêmes – et non plus le mythe – qui aujourd'hui redonnent sens à l'environnement.

Dans la relation actuelle de notre société à l'espace et à la nature, le sujet ne peut pas plus se confondre avec l'environnement, comme avant la transition paysagère, qu'il ne peut faire de celui-ci un simple objet, comme dans les termes du paradigme qui ouvrit cette transition. Aujourd'hui, le sujet a bien mieux à faire en effet : se mettre lui-même en scène, pour son plaisir et pour la beauté du paysage, tout en gérant l'environnement comme un bon jardinier.

Voilà ce qui s'ébauche, entre autres, avec l'architecture néo-régionale des maisons de vacances. Celle-ci se place en effet délibérément en deçà des horizons que l'architecture moderne voulait abolir. Or si elle est de toute évidence, par son côté ludique, une mise en scène du sujet par lui-même dans le paysage, elle n'est cependant pas que cette spéculaire mise en abîme, cette vaine démultiplication des simulacres d'une identité locale enfuie, que beaucoup veulent y voir²⁵. Par son respect des paysages, le style néo-régional traduit symboliquement l'importance croissante que l'homme accorde aujourd'hui aux réalités écologiques de l'environnement. Même si la correspondance n'est pas directe et même si, comme il se doit, les acteurs sociaux en sont largement inconscients, de telles pratiques ont un sens pro-

23. Sur cette refondation de l'éthique, voir J. Baird Callicott, *In Defense of the Land Ethic : Essays in Environmental Philosophy*, Albany, State University of New York Press, 1989.

24. N'en donnons pour exemple que ce manifeste mystico-écologique-chamanique qu'est le récent ouvrage de Michel Serres, *Le Contrat naturel*, Paris, François Bourin, 1990. Dans ce livre, Serres personnifie la nature pour l'instituer en un sujet de droit, avec lequel il prétend passer contrat. Cette démarche est typique du chamanisme. S'agissant d'un philosophe de l'histoire des sciences, c'est là un cas particulièrement déplorable de régression en deçà de la modernité.

25. C'est, par exemple, l'interprétation qu'en font S. Ostrowetsky et J.S. Bordreuil, *Le Néo-style régional. Reproduction d'une architecture pavillonnaire*, Paris, Dunod, 1980.

fond : celui d'une écosymbolique où la réalité sensible du paysage s'ancre dans la réalité factuelle de l'environnement et où, par conséquent, la vérité physique devient, pour lointaine qu'elle soit, la source nouvelle du sens de nos milieux.

Sous leurs apparences rétrospectives ou ludiques, ces manifestations post-modernes que sont le néo-vernaculaire ou l'art-paysage révèlent ainsi l'amorce d'une ère sans précédent : celle d'un outre-pays où l'homme administre l'environnement comme il joue du paysage, dans l'accord profondément moral de son sens esthétique avec sa connaissance (moderne) du réel physique.

Au-delà du paysage moderne

Qu'y a-t-il donc au-delà du paysage moderne ? Une reconnexion des trois mondes de l'art, de la science et de la morale. Ces trois mondes sont à nouveau entés – par des biais qui, certes, leur sont propres – sur une base commune : la vérité physique, au lieu du mythe prémoderne. Le cœur de l'homme a rejoint le cours de la nature, mais quatre siècles de modernité lui ont enfin permis de ne plus le confondre avec sa propre image.

Alors prend sens, dans cette perspective, l'évolution paradoxale du paysage, cette réalité moderne, de sa naissance au XVI^e siècle à sa mort apparente au XX^e. Le développement d'une conscience paysagère dans l'Europe moderne a été en effet l'homologue, au plan subjectif, de celui des sciences de la nature au plan objectif. Dès le XVIII^e siècle, les romantiques furent conscients de cette divergence, lorsqu'ils proclamèrent l'irréductibilité de l'émotion à la raison, et de l'art à la science. Cette scission devait conduire, au XIX^e et au XX^e siècles, à parquer la belle nature à l'écart de l'homme, incapable désormais d'y harmoniser les marques de sa propre existence ; tel fut le rôle de Yellowstone et de ses successeurs, qui à la lettre sont des *parcs* naturels. Dès lors déconnecté de l'environnement réel de la vie humaine, le paysage se délabra. Du reste, quelle pouvait être son identité, de quel bord pouvait-il bien se prévaloir, entre ce que découvrait d'un côté l'exploration toujours plus poussée des profondeurs du sujet (avec la psychanalyse, notamment), de l'autre celle toujours plus précise des mécanismes de l'objet (avec l'écologie surtout)²⁶ ? Aussi bien, les avant-gardes abandonnèrent-elles la peinture de paysage, et le mouvement moderne en architecture ne se préoccupait-il pas de s'étendre à l'aménagement de la nature, qu'il se contenta de zoner sommairement en « espaces verts » homologues, au petit pied, des parcs naturels, tandis que l'utilitarisme défigurait partout ailleurs notre écoumène.

Dire que ce processus de dépaysement s'est arrêté d'ores et déjà, ce serait irréaliste en dépit d'évidentes prémices ; il courra sans doute encore quelque temps sur son erre. Ce que j'ai essayé de montrer, c'est néanmoins qu'a pris fin la transition paysagère, ce passage d'une nature mythique à la nature physique en tant que référent lointain du sens de nos milieux, pendant les quatre siècles de laquelle un gouffre incompréhensible se creusa entre l'environnement factuel et le paysage sensible. Le projet moderne a en

26. Malgré ce que laisse attendre sa formulation, l'« écologie symbolique » que propose Jean-Jacques Wunenburger ne fournit pas le pont nécessaire, car elle tire tout uniment le paysage et la nature du côté du sujet. Voir son « Surface et profondeur du paysage. Pour une écologie symbolique », pp. 13-24, dans *Espaces en représentation*. Travaux XXXIII, C.I.E.R.E.C., université de Saint-Étienne, 1982. Démarche tout aussi partielle et mutilante que celle, homologue, des éthologues ou écologues qui veulent tirer le paysage et le sujet du côté des lois de la nature, p. ex. Gordon G. Orians, « An Ecological and Evolutionary Approach to Landscape Aesthetics », pp. 3-25, dans E.C. Penning-Roswell et. D. Lowenthal (dir.), *Landscape Meanings and Values*, Londres, Allen and Unwin, 1986.

effet abouti à une symbolisation nouvelle, de part et d'autre de l'horizon, entre ces deux moitiés qu'il avait d'abord séparées : la réalité physique, qui est au-delà de l'horizon, et la réalité phénoménale, qui est en deçà. Ainsi la vérité de l'environnement et la beauté du paysage peuvent à nouveau se répondre, dans la justesse d'une échelle commune : celle de la Terre.

Augustin Berque.

Alain Roger

Le paysage occidental

Rétrospective et prospective

Dans un récent article, Augustin Berque propose une triade conceptuelle fort intéressante. Il distingue en effet trois types de sociétés : « à pays », « à paysage » et « à paysagement »¹. Laissons pour l'instant de côté ce « paysagement », qui me paraît problématique. Je suis, en revanche, convaincu que la dualité « pays/paysage » est fondamentale. Le pays, c'est le degré zéro du paysage, le socle naturel, encore dépourvu, à nos yeux, de valeur esthétique. Lorsque Montesquieu traverse les Alpes, au début du XVIII^e siècle, il ne cesse de répéter que c'est du « pays », « un très mauvais pays ». De même ce bourgeois, au nom prédestiné – il s'appelle « Le Pays » ! –, qui, depuis Chamony (*sic*), en 1669, écrit à sa maîtresse qu'il s'agit d'un « país affreux »².

Il y a deux façons d'esthétiser le pays, c'est-à-dire de le *paysager*. La première consiste à inscrire directement le code artistique dans la matérialité du lieu. On « artialise », comme j'aime à dire, reprenant, après Charles Lalo, un mot de Montaigne, *in situ*. C'est l'art millénaire des jardins et, depuis le XVIII^e siècle, celui des jardins-paysages, du *landscape gardening*. L'autre manière est indirecte. On n'artialise plus *in situ*, on opère sur le regard, on lui fournit des modèles de vision, des schèmes de perception et de délectation, bref on artialise *in visu*. Cette seconde modalité est beaucoup plus récente, du moins en Occident, puisqu'elle date de la fin du Moyen Âge et de ce qu'il est convenu d'appeler la Renaissance. Le décalage est considérable, et c'est pourquoi je n'hésite pas à dire que cette « double articulation » : pays/paysage d'une part, artialisation *in situ/in visu* d'autre part, constitue la clef de voûte d'une théorie du paysage. Y eut-il jamais des « sociétés à pays », c'est-à-dire sans artialisation, ni *in situ* ni *in visu* ? Il est difficile de se prononcer, mais j'incline à penser que l'humanité du paléolithique supérieur (celle-là même qui a inventé l'art) correspond à cette définition, ce qui signifie – mais l'induction est, j'en conviens, exorbitante – qu'elle fut, en ce domaine, dénuée de sens esthétique.

1. A. Berque, « La transition paysagère comme hypothèse de projection pour l'avenir de la nature », in *Maîtres et protecteurs de la Nature*, Seyssel, Champ Vallon, 1991.

2. Cité par J. Grand-Carteret, *La Montagne à travers les âges*, 2 vol., Grenoble, 1903-1904, reprint Slatkine, 1983, t. I, pp. 301-302.

Alain Roger, philosophe et écrivain, est notamment l'auteur de *Nus et Paysages. Essai sur la fonction de l'art* (Paris, Aubier, 1978). Il a récemment dirigé, avec François Guéry, la publication de *Maîtres et protecteurs de la Nature* (Seyssel, Champ Vallon, 1991).

« *La grandeur des commencements* »

Vico prétendait que « les sciences doivent prendre pour point de départ le commencement de l'objet dont elles traitent » et Lévi-Strauss, à la fin de *Tristes Tropiques*, évoque, dans une page admirable, « la grandeur des commencements ». Or, le « commencement » du paysage européen, c'est le Quattrocento, et je me propose, avant tout essai de prospective, de dégager les traits essentiels du modèle pictural, tel qu'il s'élabore à cette époque, bien avant de recevoir son nom – le néerlandais *landskap* (fin du xv^e siècle), puis *Landschaft*, *landscape*, et *paysage* – et de modeler, artialiser *in visu* des siècles de perception occidentale. Je reprendrai ici le découpage de Francastel, qui me paraît exemplaire. On sait que, dans *Peinture et Société*, il analyse successivement la « naissance » de l'espace moderne au Quattrocento, et sa « destruction » à la charnière des xix^e et xx^e siècles, avant de s'interroger sur le « nouvel espace » qui se modèle dans le regard occidental³ ; prospective prudente, mais Francastel aborde un problème redoutable et je ne suis pas certain d'aller beaucoup plus loin que lui dans mon essai d'anticipation, d'*art-fiction* paysagère...

Commençons donc par les commencements. Ce n'est évidemment pas un hasard si, avec la perspective picturale et sa codification albertienne, se constituent simultanément le « cube scénique » (Francastel), le *Raumkasten* (Panofsky), d'une part, le fond de paysage d'autre part. Cette solidarité n'autorise pourtant pas à parler, avec Anne Cauquelin, d'une « naissance conjointe du paysage et de la peinture », et moins encore de décréter que la « question » de la peinture, « dès sa naissance, a été la question du paysage, au point que l'un ne peut se passer de l'autre »⁴. Il est vrai que le paysage occidental, en tant que schème de vision, est originellement pictural, comme, d'ailleurs, le *shanshui* chinois et sa version japonaise, et qu'il est resté durablement, même en littérature, essentiellement tabulaire ; mais la réciproque est spécieuse. Ce n'est pas « la peinture » qui a induit le paysage, pas plus qu'elle n'a produit, en tant que telle, le cube scénique, mais cette *peinture-là*, qui, inventant un nouvel espace, y a inscrit, progressivement et laborieusement, ce *paysage-là*.

Gardons-nous de simplifier et raccourcir l'histoire du paysage en le faisant surgir, tout armé, de la perspective albertienne. Rien n'est plus faux, à tous égards. On trouve, dans l'art byzantin, des éléments de paysage, arbres, rochers, bêtes sauvages ; on en trouve également chez Giotto et les peintres de Sienne, Duccio, Martini, Lorenzetti surtout, dans les *Effets du Bon Gouvernement* (vers 1340) et deux petits tableaux, *Ville sur la mer* et *Château au bord du lac* (Pinacothèque de Sienne), deux énigmes troublantes que je ne sais, pour l'heure, élucider ; car il semble bien qu'il ne s'agisse pas de fragments d'une composition plus vaste, mais de vrais paysages, à cette réserve près que « notre » perspective n'y est pas respectée, et pour cause, nous sommes au Trecento... De telles exceptions, si « aberrantes » soient-elles, ne doivent pourtant pas nous faire oublier l'essentiel : la peinture occidentale, avant le xv^e siècle, ne nous offre que des signes emblématiques, qui n'ont de sens et d'unité que par leur référence à une scène sacrée, la Fuite en Égypte par exemple.

Il en va de même dans le domaine littéraire. Christiane Deluz a bien montré que les pèlerins du xiv^e siècle, s'ils ont, à l'occasion, un *sentiment de la nature*, n'ont pas, à strictement parler, le *sens du paysage*, même lorsqu'ils découvrent les hauts lieux de la Bible. Si, d'aventure, ils emploient l'épithète

3. P. Francastel, *Peinture et Société*, Lyon, Audin, 1951, rééd. Paris, Gallimard, 1965.

4. A. Cauquelin, *L'Invention du paysage*, Paris, Plon, 1989, pp. 79 et 131.

pulcher, c'est toujours à propos de jardins ou de vergers. Ainsi Jacques de Vérone, redescendant du Sinaï et parvenant à cette vallée « in qua est unum pulchrum jardinum seu hortus qui irrigatur ab uno fonte et est plenus vineis, arboribus, oliveis »⁵. Il ne faut pas s'en étonner : le seul pays alors « paysagé » (*in situ*) est le jardin, *hortus conclusus*, frais, humide, paisible et nourricier, miniature de l'Éden et du « jardin bien clos, source scellée » du Cantique des cantiques. « Les lieux de délices ne pouvaient être que des jardins (...) Le désert n'est jamais dit beau, non plus que la mer », ni la « haute montagne »⁶. Ne soyons pas injustes, ni naïfs, nous qui avons dû attendre le XVIII^e siècle pour y être sensibles... « C'est, dit encore Chr. Deluz, un regard au ras du sol, au bord du chemin⁷. » Il faudra, précisément, se modeler un autre regard, distant, panoramique, pour inventer le paysage, et c'est là, évidemment, que le Quattrocento est décisif.

J'ai dit « Quattrocento » par mauvaise habitude, car notre paysage nous est venu du Nord, et non de l'Italie. Il ne faut pourtant pas solliciter à l'excès ce constat. On a prétendu que le paysage était une invention « protestante ». J'avoue ne pas apercevoir en quoi l'« éthique du protestantisme » aurait induit, par prédilection, la représentation paysagère. De toute façon, une telle référence est anachronique, si l'on remonte aux commencements, c'est-à-dire le début du XV^e siècle, et même auparavant. L'interprétation autrefois proposée par Humboldt et Schlegel, pour qui le paysage serait la création de « l'homme urbanisé du Nord »⁸, ne me paraît guère plus convaincante. Qu'il soit une invention de citadins, comme le soulignait, à la même époque, Carus, c'est l'évidence : le paysan ne peint pas et, s'il est l'homme du pays, il n'est pas celui du paysage⁹. Mais pourquoi les villes flamandes furent-elles, plus que celles d'Italie, inspiratrices, instauratrices de paysages ? On peut méditer à l'infini sur cette propension du Nord à la peinture de paysage... J'avoue qu'aucune considération géographique ou climatique (« Les soleils mouillés / De ces ciels brouillés... ») n'arrive à me convaincre.

Avec le recul, nous pouvons dire que l'invention du paysage occidental supposait la réunion de deux conditions. D'abord, la laïcisation des éléments « naturels », arbres, rochers, rivières, etc. Tant qu'ils restaient soumis à la scène biblique, ils n'étaient que des signes, distribués, ordonnés dans un espace sacré, un *templum*, qui, seul, leur conférait une unité. C'est pourquoi, au Moyen Âge, la représentation naturaliste n'offre aucun intérêt : elle risquerait de nuire à la fonction édifiante de l'œuvre. Il faut donc que ces signes se détachent de la scène, reculent, s'éloignent, et ce sera l'une des fonctions, évidemment décisives, de la perspective. En instituant une véritable profondeur, elle met à distance ces éléments du futur paysage et, du même coup, les laïcise. Ils ne sont plus des satellites fixes, disposés autour des icônes centrales, ils forment le fond de la scène, et c'est tout différent ; car là ils se trouvent à l'écart et comme à l'abri du sacré. Mais les voilà condamnés à se forger leur unité. Telle est la seconde condition : il faut désormais que les éléments naturels s'organisent eux-mêmes en un groupe autonome, au risque de nuire à l'homogénéité de l'ensemble, comme on peut le constater dans de nombreux tableaux du Quattrocento, où le disparate entre la scène et le fond est manifeste.

5. Chr. Deluz, « Sentiment de la nature dans quelques récits de pèlerinage du XIV^e siècle », in *Études sur la sensibilité au Moyen Âge*, C.T.H.S., Paris, 1979, p. 74.

6. Chr. Deluz, art. cité, pp. 74-75.

7. Chr. Deluz, art. cité, p. 76.

8. Voir R. Recht, *La Lettre de Humboldt*, Paris, Bourgeois, 1985, pp. 52-53. Cette thèse serait d'origine italienne et remonterait au XVI^e siècle (Paolo Pini, 1545).

9. Voir A. Roger, « Esthétique du paysage au siècle des Lumières », in *Composer le paysage*, Seyssel, Champ Vallon, 1989.

Cette double opération, nous en trouvons l'ébauche chez les miniaturistes français. Comme l'a magistralement démontré Jirina Sokolova, l'atelier de Jacquemart de Hesdin met en place, dès la seconde moitié du XIV^e siècle, les éléments du futur dispositif paysager : « L'espace des scènes de paysage commence à s'approfondir (...) à l'aide de la multiplication des plans du paysage, d'une part, et de la diminution de leurs détails éloignés, d'autre part¹⁰. » C'est encore plus manifeste avec Pol de Limbourg. Dans le « Calendrier » des *Très Riches Heures du duc de Berry*, la laïcisation paraît acquise et la plupart des éléments, empruntés à la réalité (châteaux de Lusignan, de Dourdan, île de la Cité, etc.), sont intégrés dans un tout autonome auquel ne manque que la codification albertienne de la profondeur.

L'invention de la « fenêtre »

Mais l'événement décisif, que les historiens ne me semblent pas avoir suffisamment souligné, est l'apparition de la « fenêtre », cette *veduta* intérieure au tableau, mais qui l'ouvre sur l'extérieur. Cette trouvaille est, tout simplement, l'invention du paysage occidental. La fenêtre est en effet ce cadre qui, l'isolant, l'enchâssant dans le tableau, institue le pays en paysage. Une telle soustraction – extraire le monde profane de la scène sacrée – est, en réalité, une addition : le « *age* » s'ajoutant au pays...

Le Quattrocento, qui crée le cube scénique, c'est-à-dire, littéralement, un volume pour y inscrire, en perspective, une scène, se heurte à un obstacle : la clôture de ce cube. On en sort, certes, par le devant, du côté du peintre et du spectateur, mais cette issue est fictive puisque, par principe, on ne voit rien, sauf si l'insertion d'un miroir – autre trouvaille flamande, à ce qu'il semble – introduit un effet de réflexion à l'intérieur du tableau. Mais la véritable solution, c'est évidemment la fenêtre, qui troue, éclaire et laïcise la clôture sombre de la scène. Pourquoi cette seconde *veduta*, si le tableau, Alberti le souligne, est lui-même une « fenêtre ouverte » ? Ne peut-il pas ouvrir directement sur un paysage, proche ou lointain ? Sans doute, mais on constate chez les peintres italiens, qui adoptent cette solution, que leur fond de paysage s'ajuste mal à la scène, qu'il tombe comme un décor de théâtre¹¹, sans véritable profondeur, ou bien, quand celle-ci est représentée, qu'il se dispose maladroitement le long des lignes de fuite.

On mesure, *a contrario*, la supériorité de la fenêtre flamande : le paysage peut s'y organiser librement, indifférent qu'il est aux personnages qui occupent le premier plan. Mieux que le fond de paysage, la fenêtre réunit les deux conditions que je posais pour commencer : unification et laïcisation. Il suffira de la dilater aux dimensions du tableau, où elle s'insère encore, telle une miniature, pour obtenir le paysage occidental. On s'en convainc chaque fois qu'on envisage ou reproduit isolément ces *vedute*, exécutées avec une minutie extrême, signe que le peintre est tout à fait conscient de produire un tableau dans le tableau.

10. J. Sokolova, *Le Paysage dans la miniature française à l'époque gothique (1250-1415)*, Prague, 1937, p. 297.

11. Francastel le souligne à propos de l'*Allégorie du triomphe du duc d'Urbino* de Piero della Francesca : « Le paysage tombe (...) à angle droit contre le sol comme un rideau de fond », *op. cit.*, p. 88.



1 et 1 bis (détail, ci-contre). Robert Campin, le « Maître de Flémalle », Madone à l'écran d'osier, vers 1420-1425. Londres, National Gallery. © Bridgeman Art Library.



2. Robert Campin, le « Maître de Flémalle », Nativité, vers 1425.
Dijon, musée des Beaux-Arts. © Lauros-Giraudon.

Prenons l'exemple de Campin, le « Maître de Flémalle ». Voici d'abord sa *Madone à l'écran d'osier* (ill. 1 et 1 bis, vers 1420-1425, Londres, National Gallery). Isolons la fenêtre : on relève quelques gaucheries, sans doute, dans la construction de l'espace, mais c'est un véritable paysage. Considérons maintenant la *Nativité* (ill. 2) du musée des Beaux-Arts de Dijon : pas de fenêtre, mais un fond. Dans l'angle supérieur droit, la représentation est minutieuse, la perspective élaborée ; mais ce paysage s'ajuste maladroitement à la scène qui, du coup, semble rapportée ; et le malaise s'accroît si l'on observe les éléments « naturels » qui occupent l'angle supérieur gauche et semblent provenir du siècle précédent. Là se lit, comme en creux, la fonction instauratrice de la fenêtre ; et l'on pourrait faire le même constat (la même comparaison) chez Van Eyck, Bouts ou Memlinc. On peut sans doute – l'évolution de la peinture italienne dans la seconde moitié du Quattrocento l'atteste – améliorer le fond de paysage, c'est-à-dire son intégration à la scène, selon les règles de la codification albertienne, mais cette solution est laborieuse et, finalement, bien moins satisfaisante. Seul le passage par la *veduta*, paradoxal en apparence, puisqu'il se paie d'une réduction, voire d'une miniaturisation du pays, permet, en isolant celui-ci, de l'instituer en paysage. D'où je conclus que ce dernier est vraiment entré par la petite porte, ou, pour mieux dire, « la petite fenêtre »...

Il est d'usage, chez les historiens, d'accorder à Patinir (1475-1524) le titre de premier paysagiste occidental. Si l'on entend par là qu'il fut le premier à produire des paysages autonomes, ce titre est doublement usurpé : d'abord parce qu'il y a toujours une scène, même réduite, chez Patinir ; ensuite parce que le premier à avoir peint des paysages sans personnages n'est pas Patinir, mais, à ma connaissance – si l'on réserve le cas, si énigmatique, de Lorenzetti –, Dürer, dans ses aquarelles de jeunesse¹² ; le même Dürer qui, vingt-cinq ans plus tard, nommera Patinir *der gute Landschaftsmaler*, le bon peintre de paysage, le désignant ainsi à la postérité comme le maître de ce nouveau genre, qui vient de recevoir son nom.

L'originalité de Patinir tient, évidemment, à cette spécialisation, sans précédent dans l'histoire de la peinture occidentale, puisque toutes les œuvres qui lui sont aujourd'hui attribuées sont des scènes religieuses, mais insérées, enserrées, et quelquefois perdues dans de grands paysages, dont la superficie excède celle des personnages, quelle que soit leur prégnance. On pourrait dire que Patinir s'est contenté – mais ce fut décisif – de dilater la *veduta*, de l'élargir aux dimensions du tableau, inversant ainsi les rapports de la fenêtre et de la scène. Celle-ci ne trône plus, majestueuse, à l'avant de celle-là, elle y entre et s'y loge, humblement. *Élargir* : le verbe doit être pris au sens strict. Non seulement la fenêtre s'est agrandie, mais elle a élargi sa largeur, tandis que sa hauteur diminuait d'autant. D'où l'avènement d'une vision panoramique, particulièrement spectaculaire, même dans les petits formats, qui restent nombreux.

12. Par exemple : *Vue d'Innsbrück* (12,7 x 18,7 cm) et *Paysage du Tyrol du Sud* (21 x 31 cm), vers 1495. On trouve également des paysages sans personnages chez Altdorfer, contemporain de Patinir : *Paysage du Danube* (30 x 22 cm) et *Paysage avec pont* (42 x 35 cm), vers 1520. On notera qu'il s'agit le plus souvent de petits formats, signe, sans doute, que le genre est encore considéré comme mineur.

misme du bâtiment et de la place. Nous avons fait faire des essais en soufflerie par le Centre scientifique et technique du bâtiment. Dans les normes du C.S.T.B., le résultat est qualifié de « satisfaisant ». Je puis garantir au lecteur effrayé par les turbulences apocalyptiques que laisse prévoir M. Leighton qu'en matière d'ambiance et de vent, il n'aura rien à craindre : la place de la bibliothèque sera, pour le piéton, accueillante et agréable à pratiquer.

Dominique Perrault.

Rédaction : Marcel Gauchet.

Conseiller : Krzysztof Pomian.

Réalisation, Secrétariat : Marie-Christine Regnier.
Direction artistique : Jeanine Fricker.

Dépôt légal : mai 1991.

Le Directeur-gérant : Pierre Nora.

les bibliothèques dans **le débat**

- Numéro **41** **Michel Foucault**
- Numéro **44** **Orsay.**
Vers un autre XIX^e siècle
- Numéro **47** **Une nouvelle science de l'esprit.**
Intelligence artificielle, sciences cognitives, nature du cerveau
- Numéro **50** **Notre histoire.**
Matériaux pour servir à l'histoire intellectuelle de la France, 1953-1987
- Numéro **54** **Questions à la littérature**
- Numéro **57** **89 : la commémoration**
- Numéro **60** **Dixième anniversaire**