



# **Corpus théorique international de référence en matière de jardinisme et de paysagisme au XXe siècle**

Jean-Pierre Le Dantec

## **► To cite this version:**

Jean-Pierre Le Dantec. Corpus théorique international de référence en matière de jardinisme et de paysagisme au XXe siècle. [Rapport de recherche] 0943/96, Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Paris-La Villette; Bureau de la recherche architecturale (BRA). 1996, pp. 91. <hal-03113433>

**HAL Id: hal-03113433**

**<https://hal.science/hal-03113433v1>**

Submitted on 18 Jan 2021

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

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



HAL Authorization

943

Jean-Pierre Le Dantec  
Professeur à l'Ecole  
d'architecture de Paris-La-  
Villette.

**CORPUS THEORIQUE  
INTERNATIONAL DE REFERENCE  
EN MATIERE DE JARDINISME ET  
DE PAYSAGISME AU XXe  
SIECLE.**

Rapport rédigé dans le cadre du  
projet de recherche "Histoire du  
jardinisme et du paysagisme  
français à l'époque moderne".

**BRA, Direction de  
l'architecture, Ministère de la  
Culture, Paris, Mai 1996.**



**Jean-Pierre Le Dantec**

Professeur à l'Ecole d'architecture de Paris-La-Villette.

**CORPUS THEORIQUE  
INTERNATIONAL DE REFERENCE  
EN MATIERE DE JARDINISME ET  
DE PAYSAGISME AU XX<sup>e</sup>  
SIECLE.**

Rapport rédigé dans le cadre du projet de  
recherche "Histoire du jardinisme et du  
paysagisme français à l'époque moderne".

**BRA, Direction de  
l'architecture, Ministère de la  
Culture, Paris, Mai 1996.**



## INTRODUCTION.

Au cours des XVII<sup>ème</sup> et XVIII<sup>ème</sup> siècles, en Europe, l'art des jardins avait semblé avoir définitivement acquis une position éminente, tant en ce qui concerne sa pratique et sa théorie qu'au sein du système des Beaux Arts. Alors que jusqu'au début de l'ère baroque il apparaissait encore comme un appendice de l'architecture mis en forme par des professionnels "rustiques" formés "sur le tas", il avait conquis ses lettres de noblesse et était devenu un nouvel "art libéral". L'artiste-ingénieur Salomon de Caus (1576-1626) n'en avait-il pas fait le champ d'application privilégié (dans le *Jardin palatin* de Heidelberg en particulier) de ses expérimentations et de ses découvertes consignées dans plusieurs ouvrages de renommée internationale<sup>1</sup>? Le noble amateur d'art Jacques Boyceau de la Barauderie ou de la Baraudière (mort en 1633), intendant des jardins du roi Louis XIII et concepteur de jardins lui-même (vraisemblablement), n'avait-il pas rédigé un véritable traité d'art des jardins, publié après sa mort en 1638 sous le titre *Traité du jardinage selon les raisons de la nature et de l'art*, où celui-ci était présenté comme une discipline à part entière requérant - en particulier - une formation scientifique et artistique appropriée? Le Nôtre et quelques autres grands maîtres (les Mollet) ou disciples (Desgots) n'étaient-ils pas apparus, qui avaient su imposer leur génie à Versailles ou dans les cours européennes au point de bénéficier de faveurs et de privilèges comparables à ceux

---

<sup>1</sup> L'*Hortus palatinus* (1620) ,bien sûr, qui décrit ce merveilleux ensemble de jardins "maniéristes" dominant à l'époque la vallée du Neckar; mais aussi *La Perspective, avec les raisons des ombres et des miroirs* (1612) ou son fameux traité d'hydraulique *Les Raisons des forces mouvantes* (1615).



de leurs condisciples architectes, peintres ou sculpteurs? Enfin, l'émergence d'un nouveau paradigme jardiniste en Grande-Bretagne dans la première moitié du XVIIIème siècle, à la suite des travaux de William Kent, n'avait-elle pas placé la question des "jardins-paysages" au centre des discussions esthétiques en Europe, autour des notions de "beau", de "sublime" ou de "pittoresque" discutées avec passion par les plus grands esprits de l'époque des Lumières? Et ce mouvement n'avait-il pas semblé suffisamment irrésistible pour avoir conduit Hegel à compter, après Kant, l'art des jardins au nombre des Beaux Arts?

Au cours du XIXème siècle toutefois, tout en gardant encore les faveurs des milieux artistiques, intellectuels, politiques et aristocratiques, l'art des jardins avait progressivement perdu la position centrale qu'il avait acquise au cours des deux siècles précédents. Certes, de Chateaubriand à Napoléon III ou de Pückler Muskau aux riches et nobles gentlemen-farmers anglais, nombre de personnalités éminentes avaient continué à s'adonner ou à s'intéresser à l'art des jardins. Mais celui-ci n'était plus demeuré, comme au temps de Louis XIV, la passion principale des souverains européens les plus puissants, et moins encore l'objet de joutes intellectuelles mobilisant des théoriciens et des philosophes de premier plan. En outre, confronté à la première révolution industrielle et urbaine ainsi qu'à la démocratisation des sociétés, cet art, fondé jusque là sur le plaisir et le goût de grands personnages mobilisés autour d'un projet - auquel ils consacraient des moyens fabuleux - exprimant toute leur vie, avait dû en rabattre sur ses ambitions et déplacer son principal terrain d'application vers l'espace public des villes en expansion. Il en était résulté la naissance et la généralisation d'un "style paysager" plus ou moins



international qui, né des travaux de l'Anglais Humphry Repton, du Français Gustave Thouin et du prince prussien Hermann-Henri von Pückler Muskau, s'était répandu dans toute l'Europe - et spécialement dans les parcs publics des villes en expansion - grâce aux écrits et aux créations de Loudon, Paxton ou Kemp en Grande-Bretagne, des Bülher, Barillet-Deschamps ou André en France, de Lenné, Petzold ou Meyer en Allemagne - avant qu'il ne conquière les Etats-Unis d'Amérique à la suite de Calvert Vaux et de Frederick Law Olmsted.

Ce style paysager, encore très présent dans nos villes pour avoir servi de modèle à quantité de squares et de parcs toujours existants, deux ouvrages français publiés dans la seconde moitié du XIXème siècle en ont fixé les caractères, la typologie (et même ses variations), les matériaux et les techniques. Il s'agit des *Promenades de Paris* d'Adolphe Alphand (1867-1873), polytechnicien ingénieur des Ponts qui régna sur l'espace public parisien de 1853 à 1891; et de *L'Art des jardins: Traité général de la composition des parcs et jardins* (1879) d'Edouard André, subordonné d'Alphand comme son collègue Barillet-Deschamps, qui se veut la synthèse et la codification de l'alphandisme paysager, mais qui est malheureusement entaché d'un certain dogmatisme.

Comme il est aisément compréhensible en raison de ses origines plus techniciennes qu'artistiques et de son caractère d'art officiel, ce "style paysager" présentait en effet dès sa naissance tous les traits potentiels de l'académisme régnant alors sur le goût bourgeois et la commande institutionnelle: grandiloquence, éclectisme, souci du "peigné", du "bon ton" et de la décence dont témoigne - par exemple - la réglementation des parcs et squares parisiens. Pourtant, le seul fait qu'il fût nouveau, qu'il mît en oeuvre des techniques (horticoles,



mais aussi industrielles dans les grilles, les fabriques, le mobilier) avancées, et qu'il eût pour effet une démocratisation de l'espace public favorisant la flânerie et la vie mondaine en général, s'était montré suffisant pour inspirer les peintres impressionnistes - qualité qui lui avait permis d'échapper au pompiérisme. En outre, pour s'en tenir au cas français, il avait bénéficié des dons d'un jardiniste-paysagiste hors du commun, Jean-Pierre Barillet Deschamps, qui avait su créer aux Buttes-Chaumont un chef-d'oeuvre dont les poètes surréalistes<sup>2</sup>, un demi-siècle plus tard, sauront reconnaître le génie bizarre et fabuleux.

Après la disparition de Barillet Deschamps toutefois<sup>3</sup>, survenue dès 1871, le "style paysager" de type alphandiste avait commencé de verser dans un systématisme et un académisme de plus en plus prononcés. Toujours les mêmes mariages d'essences "peu connues"<sup>4</sup> à l'époque mais aussi peu variées; toujours les mêmes "voies larges", les mêmes "inflexions douces et harmonieuses" (André); et toujours les mêmes vallonnements de plus en plus conventionnels: "Au lieu

---

<sup>2</sup>Cf. le merveilleux texte d'Aragon "Le Sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont", qui figure dans *Le Paysan de Paris* (1926), où le parc des Buttes-Chaumont est célébré comme "une zone louche où règne un fameux jour d'assassinat", une "Mésopotamie", "une aire folle née dans la tête d'un architecte du conflit de Jean-Jacques Rousseau et des conditions d'existence parisienne", etc.

<sup>3</sup>Devenu célèbre internationalement après l'exposition universelle de 1867 qui lui avait donné l'occasion de créer - en particulier - le parc des Buttes-Chaumont, Barillet-Deschamps en avait profité pour échapper à la tutelle quelque peu étouffante de ses patrons Alphand et Haussmann en s'engageant dans une carrière internationale qui l'avait conduit à Turin, à Vienne et enfin au Caire et à Istamboul. Malheureusement, des ennuis de santé l'avaient ramené à Vichy quatre années plus tard, où il s'était éteint en 1871.

<sup>4</sup>Eugène Deny, *Jardins et parcs publics* (1893). Disciple enthousiaste, mais peu créatif, de Barillet-Deschamps, Deny décrit ainsi le style inventé, selon lui, par son maître: "Le sol plat, formé d'alluvions, fut remanié; aux allées droites et monotones succédèrent des allées aux courbes harmonieuses, plantées d'essences peu connues et tracées suivant les règles de l'art et de la perspective. Des sentiers ombragés invitaient à la promenade sous les feuillages, permettant d'admirer les buissons fleuris, les pelouses et les corbeilles de fleurs; des percées, savamment ménagées, laissaient apercevoir les plus beaux points de vue."



de niveler simplement la superficie, on étudia l'art de modeler le relief du sol", explique sentencieusement Edouard André<sup>5</sup>. Et il ajoute ces précisions dans lesquelles l'adverbe *toujours* désigne nettement l'esprit de système: "Le centre des pelouses se creusa en cuvette, les massifs d'arbustes se relevèrent, les arbres se détachèrent en vedette ou "s'appuyèrent" les corbeilles de fleurs toujours elliptiques et légèrement exhaussées; l'art (et le nom) du vallonnement fut créé."

En outre, ce style paysager était devenu si sûr de lui et si dominateur qu'il avait étendu son empire sur la création privée et en était venu, pire encore, à menacer de disparition complète les quelques grands jardins publics ou privés encore entretenus dans le goût baroque. Pour Alphand en effet, l'art en général, et celui des jardins spécialement, était commandé par l'idée de progrès. Comme celles de la science ou de la technique, l'histoire de la création horticole menait donc, pour lui, de propositions confuses, "mesquines" et naïves formulées dans les siècles passés vers des aménagements jardinistes-paysagistes toujours mieux pensés et maîtrisés. Ce préjugé, qui saute aux yeux à la lecture de l'introduction, en forme de court traité d'histoire de l'art des jardins, des *Promenades de Paris*, est "normal" chez un ingénieur formé à l'idéal positiviste imprégnant la vulgate saint-simonienne alors dominante dans son milieu. Mais il était partagé par la plupart de ses collaborateurs et de ses disciples, au moins si l'on en juge à l'aune des écrits que ceux-ci (André, Deny ou Vacherot par exemple) ont laissés<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup>Op. cité.

<sup>6</sup>Je renvoie sur ce point à l'"allée septième" (pp. 218-19-20-21) du *Roman des jardins de France, leur histoire*, Plon-Christian de Bartillat, 1987, que j'ai écrit en collaboration avec ma soeur Denise.



Cette situation impliquait que l'alphandisme paysager eût un comportement "totalitaire" vis à vis de l'espace public parisien: de fait, il s'employa à le normaliser en recomposant selon ses propres vues l'essentiel du parc Monceau et des parties importantes du Luxembourg, avant d'envisager d'agir de même aux Tuileries. En outre, la vision bourgeoise du monde qui animait Alphand et ses émules ne pouvait que les rendre aveugles au renouveau complet de la peinture de paysages qu'apportaient au même moment Manet, Monet, Pissarro, Sisley ou Renoir. Voilà qui explique pourquoi la contestation de l'alphandisme paysager - ou plutôt de sa dégénérescence dogmatique - a eu pour origines disjointes, d'un côté la défense du vieux style jardiniste "à la française" menacé de disparition à Paris, de l'autre le renouvellement de la vision de la ville, de la campagne, des couleurs et de la lumière, issu des recherches de la peinture moderne "impressionniste". Et voilà qui explique aussi pourquoi la critique pratique du style paysager a pris corps, en France, non pas dans l'espace public urbain placé sous la coupe d'Alphand et de ses pareils, mais dans quelques créations privées libres de leurs choix.

L'atelier des Duchêne d'un côté, le jardin de Monet à Giverny de l'autre seront, par conséquent, les deux espaces-laboratoires où vont s'élaborer, à la "Belle Epoque", les deux directions divergentes dans lesquelles va s'engager l'art des jardins et le paysagisme en France au XXe siècle.

Avant d'étudier ces transformations, toutefois, il est apparu nécessaire d'en élargir le champ. Si l'art des jardins et le paysagisme savant, en effet, ont été depuis toujours, en Europe, un art aristocratique transcendant les frontières, les climats et la géographie, cette internationalisation est devenue encore plus nette



et plus profonde avec l'avènement de la modernité artistique. En sorte qu'on ne saurait comprendre l'évolution du jardinisme et du paysagisme en France au XXe siècle sans avoir saisi les lignes de forces de celle-ci à l'échelle internationale. D'où le choix que j'ai été amené à effectuer: celui de mener une première recherche, antérieure à celle annoncée primitivement, consistant à rassembler un corpus théorique international, concernant l'art des jardins et le paysagisme au XXe siècle. C'est donc la partie la plus représentative de ce corpus qui constitue ce rapport de recherche. Rapport qui, il va sans dire, aura une suite: celle annoncée par l'intitulé initial du projet de recherche.



## MODERNITÉ

(1880. 1960)

Les deux derniers chapitres de la célèbre étude que Carl E. Schorske a consacrée à l'éclosion de la modernité viennoise<sup>1</sup> s'intitulent « Transformation du jardin » et « Explosion dans le jardin ».

Titres paradoxaux. Car si Schorske n'hésite pas à faire du jardin une des scènes privilégiées où se joue, tragiquement, l'émergence de la modernité occidentale à la charnière des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, il ne dit rien, ou presque, des transformations affectant l'art des jardins à la même époque : ses deux études, en effet, concernent l'analyse des mutations de la sensibilité des élites sociales et artistiques viennoises au travers de la représentation « idéale » du monde qu'est le jardin vu, non par les jardinistes, mais par des écrivains (Stifter, Hofmannsthal...), des peintres (Kokoschka) et des musiciens (Schönberg).

Cette absence n'est pas fortuite. Elle désigne à la fois une importance reconnue (la place du jardin dans la culture occidentale) et l'obscurité entourant l'histoire du jardin savant à l'époque moderne. Soit encore : elle est le symptôme de la crise ayant affecté l'art des jardins, voire l'idée même de jardin, à l'époque de la modernité.

Cette crise, qui ira s'approfondissant jusqu'à se transformer en quasi disparition, est l'effet de plusieurs facteurs enchevêtrés. Avec la modernité, en effet, se constitue un monde industriel, démocratique et urbain qui se conjugue difficilement avec l'art des jardins tel que la culture occidentale l'avait produit. Celui-ci s'inscrit dans la singularité d'un site, la durée et réclame des soins constants — toutes choses qui sont peu compatibles avec la standardisation, l'internationalisation, la vitesse et plus généralement les modes de vie propres à l'époque moderne industrielle. La démocratisation de la société, d'autre part, heurte de front la tradition principalement aristocratique dont est issu l'art des jardins : non seulement en termes d'usage, d'entretien — donc de personnel —, de disposition réelle et symbolique du sol (les grandes vues cavalières caractérisant aussi bien le jardin français classique que le jardin paysagiste anglais), mais parce que, par essence pourrait-on dire, les deux positions de repli où se trouve contraint de se déployer un art des jardins « démocratique » sont peu favorables à la quête du nouveau caractérisant, depuis Baudelaire, l'art moderne : soit il s'agit, en effet, de jardins privés tenus (le plus souvent) par un goût bourgeois ou petit bourgeois véhiculé par une presse et une littérature ad hoc ; soit il s'agit de créations résultant de la commande publique qui, spontanément, a partie liée avec l'académisme quand elle

1. Vienne Fin-de-siècle, Paris, 1983.



ne sombre pas dans l'art officiel. L'urbanisation, enfin, tout en appelant des implantations végétales dans les agglomérations aux fins d'y offrir des aires de détente et de leur permettre de « respirer », et tout en générant des inquiétudes quant à la préservation des « paysages naturels », a accouché d'une technique de gestion du phénomène appelée urbanisme, technique qui, spontanément, traite (ou plutôt : croit traiter) ces problèmes en termes de « besoins », ce qui s'est traduit par l'invention d'un nouveau vocable se substituant à ceux de jardins, parcs, etc. : l'espace vert.

Cet écheveau de contraintes nouvelles et de contradictions explique les difficultés du jardin savant — et, comme on le verra dans le chapitre suivant, du paysage entendu, non comme un donné géographique ou un « fait brut », mais comme un phénomène intentionnel exprimant, à partir d'un site plus ou moins modelé par la technique, une culture ou une civilisation — à l'époque de la modernité et le cours quelque peu troublé de son histoire. Toutefois, on peut distinguer quelques étapes centrées autour d'enjeux essentiels.

1. Si le lieu essentiel de la création horticole et jardinière avait été en Europe, au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, l'espace public urbain, il est clair que, à partir de 1875 environ, les formules mises au point sous l'appellation plus ou moins commune de « style paysager » sont en voie d'épuisement. Ainsi l'alphandisme, qui en est le paradigme, est en voie d'ossification dogmatique et académique. Seules échappent à cette dégénérescence les créations de Olmsted<sup>1</sup> qui, secondé par son fils, continuera à travailler jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle ; celles-ci sont en effet portées par trois différences majeures : une échelle spatiale urbaine complètement autre, une insertion dans une société plus ouverte et démocratique que ses homologues européennes, et une relation neuve aux paysages « naturels » qui, intégrant leur préservation, dessine les contours d'une nouvelle discipline dite *landscape architecture* (architecture du paysage qu'on traduit souvent en français par « paysagisme » tout court). Cette situation explique que, pour que les créations publiques puissent revenir en Europe au centre du jardinisme innovant, il faudra attendre que Forestier propose un renouvellement de l'alphandisme dans Grandes villes et systèmes de parcs, puis dessine de nouveaux parcs et jardins urbains de style art nouveau, puis art déco. Mais ce ne sera là qu'une rémission : la crise rebondira d'autre manière avec l'émergence de l'urbanisme de zonage, plus ou moins cautionné par le mouvement moderne en architecture, qui se suffira de l'espace vert.

2. Cette situation implique que ce ne soit pas dans l'espace public des villes européennes, qu'un art des jardins innovant soit apparu à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, mais dans quelques créations privées. Impressionnisme, japonisme, nabis et art nouveau ne trouvent d'échos jardinistes en France que dans les jardins de Monet à Giverny ou dans ceux d'Albert Kahn à Boulogne-Billancourt ; et c'est pour une clientèle privée représentant une sorte d'aristocratie moyenne que William Robinson et Gertrude Jekyll inventent une version anglaise de l'impressionnisme horticole autour des concepts de *flower garden*, *wild garden* et *mixed borders* — version que l'Américaine Beatrix Farrand adapte et réinterprète au profit de sa riche clientèle privée. De même, le retour progressif au géométrisme qui se dessine à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle profite de la demande, venant de la haute aristocratie nobiliaire ou financière, de réhabilitation de leurs grandes propriétés comportant des parties classiques : en France en particulier, soutenue par le climat idéologique autour de l'Action française qui voit dans le jardinisme de l'ancien régime

1. Voir *infra*.



une manifestation de l'« intelligence » (Louis Corpechot), cette demande trouve dans l'atelier de Henri, puis de Achille Duchêne, un répondant talentueux ; mais le phénomène s'étend à toute l'Europe comme en témoigne le combat de Reginald Bromfield ou d'Inigo Jones pour la promotion des jardins formels de Grande-Bretagne ; et il est très puissant en Amérique où domine, jusqu'à la seconde guerre mondiale, une certaine idée du « bon goût » français relayé par une majorité d'architectes formés dans l'esprit de l'École des Beaux-Arts.

3. Au début du *XX*<sup>e</sup> siècle, par conséquent, l'art des jardins en Occident balance entre un *néo-paysagisme* impressionniste et un *néo-classicisme* archaïsant : en cela, il participe des mêmes hésitations que les autres arts, ceux « nobles » et ceux dits décoratifs, partagés entre *pré-raphaélisme* et *néoclassicisme*, *japonisme* et *primitivisme*, mouvement arts and crafts et art nouveau... Le « style mixte » prôné par Vacherot prétend résoudre ces contradictions esthétiques, mais aussi être adapté au nouveau cours social et politique<sup>1</sup>. Mais c'est vers l'affirmation de partis plus tranchés, toutefois, que l'art des jardins va se diriger progressivement.

D'un côté, le formalisme géométrique, lui-même partagé entre deux courants se recoupant plus ou moins : 1° le style « art déco » qui, tout en s'affirmant « moderne », prolonge à bien des égards le *néo-classicisme* plus ou moins archaïsant dont il a déjà été fait mention : centré autour d'André Véra et de son frère Paul, ce courant est international, même si son esprit convient particulièrement bien aux architectes paysagistes et jardinistes formés dans l'esprit « Beaux-Arts » : notons que beaucoup d'entre eux, à la suite de Forestier et dans un esprit renouvelant celui des tracés urbains classiques apparentés au jardinisme de l'école de Le Nôtre, seront aussi des urbanistes intégrant dans leurs plans des parcs et des parkways aux dessins réguliers<sup>2</sup> ; 2° le style « cubiste » prétendant, à la suite de Guévrékian, intégrer les interrogations spatiales et coloristes de la peinture d'avant-garde : là encore il s'agit d'un courant international plus ou moins rattaché, selon les aires culturelles, au Bauhaus, au mouvement De Stijl, au constructivisme, etc. ; mais son appellation, liée à la position centrale de Paris, ne désigne le plus souvent qu'un géométrisme, visant à la stylisation des formes, plus lié à la mode qu'aux préoccupations des avant-gardes.

À l'opposé de ce formalisme, le paysagisme évolue de l'impressionnisme de bon ton de Gertrude Jekyll, de Charles Platt ou de Beatrix Farrand, vers une épuration moderniste où l'organicisme-naturaliste de Wright et les préoccupations plastiques du mouvement moderne en architecture vont bientôt se croiser. L'avant-garde architecturale des années trente, en effet, prône une organisation radicalement neuve des établissements humains dans lequel des objets architecturaux autonomes, fortement individualisés dans des enveloppes géométriques prismatiques, émergeraient sur un sol libre : disséminée pour des raisons d'ensoleillement, d'hygiène, de fonctionnement économique et de non promiscuité, la ville moderne serait donc bâtie, non pas à la campagne tout fait, mais sur la campagne en quelque sorte. Aussi La Charte d'Athènes n'a-t-elle que faire de ce luxe anachronique que lui paraît être le jardin, et même la cité-jardin : pour

1. Puisque Vacherot avance que le style mixte, en tant qu'il serait adapté à toutes les échelles spatiales, publiques ou privées, serait un style « démocratique ».

2. L'exemple de Jacques Gréber, concepteur dans l'entre-deux guerres du fameux *parkway* de Philadelphie — qu'il place lui-même dans la descendance du travail de L'Enfant pour Washington — est un des plus remarquables du genre.



peu qu'il ne soit pas (ou très peu) interrompu au niveau du sol, postulent au fond Le Corbusier et ses collègues des CIAM<sup>1</sup>, l'« espace libre planté » de l'urbanisme n'apporte pas seulement, partout et à foison, quantité de verdure à la ville telle qu'ils la conçoivent ; il est aussi, sur le plan esthétique, la meilleure réponse possible : un fond d'apparence « sauvage » sur lequel se détachent, avec d'autant plus de force et de beauté, des objets architecturaux fortement structurés ne présentant aucune façade principale. Aussi le mouvement moderne, en dépit des efforts de Christopher Tunnard ou d'architectes paysagistes scandinaves, se satisfait-il d'un flou paysager qu'expriment des propositions elles-mêmes plutôt floues, telles « le principe majeur est de préserver autant que possible les qualités que l'on trouvait auparavant dans les paysages » (Henry-Russel Hitchcock).

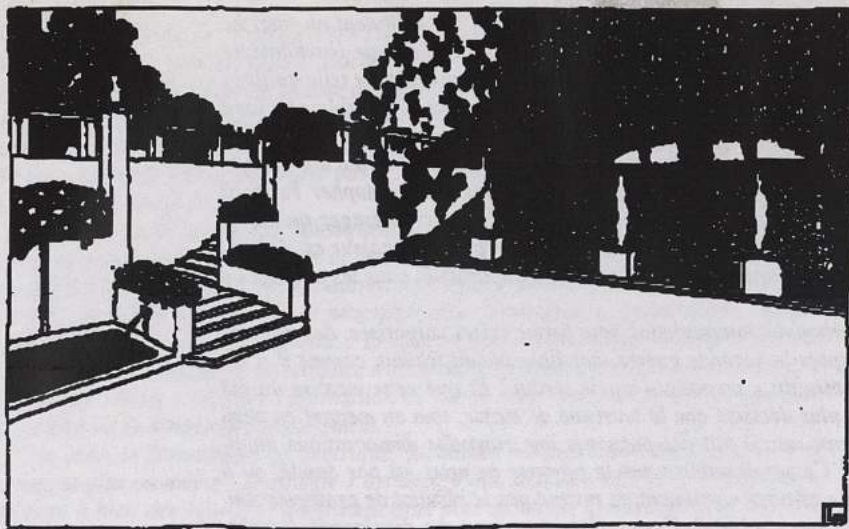
Est-ce à dire que le triomphe international, sous forme certes vulgarisée, des idées de La Charte d'Athènes après la seconde guerre mondiale se soit traduit, comme il a été dit parfois, par la victoire du « paysage » sur le jardin ? Et que cette victoire ait été d'autant plus totale et plus décisive que le tourisme de masse, tout en mettant en péril certains sites prestigieux, aurait fait des paysages une conquête démocratique impliquant leur protection ? Ce serait oublier que le paysage ne nous est pas donné, qu'il n'est ni « sauvage » ni « naturel » vraiment, et surtout pas le résultat de pratiques routinières et sans dessein sur le végétal. Certes, dans tous les pays développés, l'après-seconde guerre mondiale a vu se développer et se préciser des politiques dites de « préservation et de protection des paysages » : une législation s'élabore, des « parcs naturels » sont créés, etc. Mais cette victoire n'a été qu'apparente puisqu'elle s'est développée, en dépit des travaux des géographes (en France : Vidal de la Blache puis Emmanuel de Martonne essentiellement) et des philosophes (Simmel, Heidegger), dans un climat d'oubli, de plus en plus profond, y compris chez les « paysagistes » professionnels, de la pensée qui avait produit la notion de paysage comme une des dimensions de la culture et de l'art — et de l'art des jardins tout spécialement. De telle sorte qu'on est fondé à avancer que la crise moderne du jardin, loin d'avoir permis l'essor du paysage comme notion moderne se substituant à celle, vieillie, de jardin, s'est en fait doublée d'une crise du paysage lui-même — au moins si l'on entend le mot de paysage, à la suite du marquis de Girardin, comme une « création du goût et du sentiment ».

Cette crise, toutefois, est loin d'avoir atteint partout la même ampleur : ainsi l'Italie a-t-elle connu l'exception sublime du travail de Scarpa — architecte vénitien qui fut en lui-même une exception ; ainsi les pays scandinaves (avec Asplund par exemple) ont-ils donné une version convaincante d'un paysagisme moderne extrêmement soigné ; ainsi en Grande-Bretagne une belle tradition s'est-elle maintenue, jardiniste avec Russel Page, paysagiste et jardiniste d'esprit moderne avec Geoffrey Jellicoe ; cependant qu'aux États-Unis une école moderne de paysagisme prolongeant les visions d'Olmsted se fortifiait après la seconde guerre mondiale, autour de Christopher Tunnard notamment (qui fut, en particulier, le « maître » de Halprin). Il en est résulté de nouvelles interrogations qui ont conduit, plus près de nous<sup>2</sup>, vers le minimalisme, l'écologisme et le land-art. Mais c'est en Amérique latine, profitant il est vrai de situations sociales rappelant celles de l'Europe pré-démocratique et d'atouts végétaux liés au climat (per-

1. Les Congrès internationaux d'architecture moderne (CIAM) rassemblèrent de façon plus ou moins régulière, à partir de la fin des années 20, l'avant-garde architecturale mondiale jusqu'à la fin des années 50.

2. Voir *supra*.





Projet de jardin par l'artiste  
du groupe de la Sécession viennoise Franz Lebis (1881-1965)

*mettant en particulier la création de grandes masses monochromes rappelant celles d'une certaine peinture abstraite), que l'art moderne a vraiment produit ses merveilles* jardinistes et paysagistes : les créations de l'architecte mexicain Luis Barragan ou, plus encore parce que sur une échelle beaucoup plus vaste et plus spécialisée, du jardiniste, paysagiste et peintre Roberto Burle-Marx.

## Le jardin de fleurs anglais

(1883)

WILLIAM ROBINSON

(1830-1935)

*Quoique Irlandais, William Robinson a sans aucun doute été l'un des jardinistes et théoriciens de l'art des jardins les plus importants d'Angleterre dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Après des études botaniques très approfondies à l'Irish National Botanic Garden de Glasnevin puis au Royal Botanic Garden de Regent Park, il se lança dans le journalisme en écrivant pour le Gardeners' Chronicle puis en fondant The Garden, Farm and Home, Gardening illustrated, Cottage Gardening, Flora and Sylva. Entre temps, il fit un long séjour à Paris à l'occasion de l'exposition universelle de 1867, d'où il rapporta deux livres (Gleanings from French Gardens — 1868 — et Parks and Gardens of Paris — 1869 — où s'affirmaient son aversion pour le style classique — Versailles en particu-*



lier — et son intérêt pour le style paysager façonné par les équipes de Barillet-Deschamps, Alphand et André), et un outil français apparemment peu répandu en Grande-Bretagne mais dont il avait apprécié l'usage chez son ami Vilmorin : le sécateur.

Ce goût pour les plantes, les fleurs et la végétation libre allait trouver sa traduction, bientôt, dans la parution de *Alpine Flowers for Gardens* (1870) et, surtout, de *The Wild Garden* (1870) qui passe aujourd'hui, depuis ses rééditions de 1977 et 1983, pour une sorte de manifeste du jardin « impressionniste ». Robinson en effet, en y prônant l'usage de plantes sauvages (exotiques persistantes réclamant peu de soins tout spécialement) dont la présence avait vocation de souligner des analogies de biotopes susceptibles de se substituer à des tracés volontaristes, aurait inventé un jardinisme spontanéiste et coloré faisant éclater la perspective traditionnelle et anticipant même, aux dires de certains commentateurs, sur le Land-Art.

Pour intéressante qu'elle soit, cette interprétation semble un peu outrée, ne serait-ce que parce que Robinson était, par goût, plutôt conservateur comme en témoigne sa crispation contre le retour du formalisme géométrique, soutenu en Grande-Bretagne par Réginald Blomfield et Inigo Triggs, au début du <sup>xx</sup>e siècle puis dans la période du modernisme art déco. En fait, il est plus raisonnable de voir en lui, non un artiste d'avant-garde, mais un jardiniste de très grand talent désireux d'étendre et de renouveler des problématiques paysagistes existantes par l'introduction de nouvelles espèces botaniques.

Quoiqu'il en soit, c'est en 1883 que Robinson a publié son livre le plus important et le plus célèbre, puisqu'il a connu un quinze d'éditions, *The English Flower Garden*, qui reprend et développe ses intuitions antérieures — celles du *Wild Garden* en particulier.

À partir du début du <sup>xx</sup>e siècle, Robinson, quoiqu'il fût encore vert puisqu'il ne mourra qu'en 1935, presque centenaire, prit un quasi retraite. Il se consacra à sa propriété de Gravetye Manor et confia la direction de son hebdomadaire *The Garden* à son amie Gertrude Jekyll.

**Source :** William Robinson, *The English Flower Garden*, Londres et New York, 1883, extrait traduit par Laurent Gauthier.

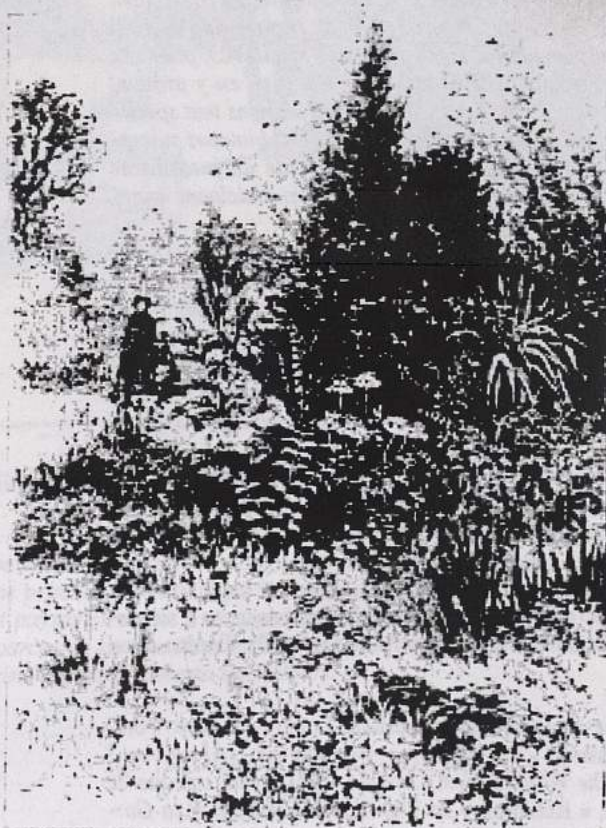
**Bibliographie :** W. Robinson, *The Wild Garden*, Londres, 1981 (rééd. critique de l'édition originale de 1870) ; article « Robinson » de *The Oxford Companion to Gardens*, op. cit.

## Emplacement et style

L'UN DES BUTS de ce livre est d'en finir avec l'idée répandue qu'un jardin de fleurs doit nécessairement correspondre à un dessin prédéterminé — habituellement géométrique — et se situer sur l'un des côtés de la maison.

Il existe en fait plusieurs façons d'organiser un jardin pour satisfaire au mieux les exigences particulières de chaque fleur et mettre en valeur la beauté de chacune d'entre elles. Interrogeons-nous tout d'abord sur le bien-fondé de la culture de toutes nos fleurs en un même endroit et dans les mêmes conditions. Supposer un seul instant que nous arriverons par là à rendre ne serait-ce qu'un dixième de la beauté dont peuvent se parer nos jardins démontre à quel point nous méconnaissons le monde des fleurs. Les fleurs





«Une colonie végétale mixte dans le jardin sauvage»,  
dans William Robinson, The English Flower Garden.

peuvent en effet se cultiver partout, et limiter cette adaptabilité à un seul tapis étroit placé devant les fenêtres est une erreur dont nous devons payer les conséquences. L'idée qu'il faille cantonner et exposer toutes les fleurs en un seul emplacement fait partie de cet art du jardinage dont nous avons hérité. Nous ne devons pas en tenir compte si nous voulons que, toute l'année, nos jardins soient aussi exubérants et variés, splendides et parfumés que le désire tout véritable amateur de jardins. Nous parlons ici des nombreux lieux qui offrent différentes possibilités de plantation. Jusqu'à présent, l'approche traditionnelle a toujours été de considérer que toutes les fleurs ne pouvaient se plaire que dans un emplacement particulier offrant le même sol et le même aspect — donc dans des conditions de culture identiques, en fait. Pourtant, un même endroit peut



réunir en peu d'espace plusieurs microsites propices à différentes espèces de fleurs. Nous allons commencer par la question du style en espérant pouvoir vous démontrer que le *bon* style est le style naturel.

### Des lois qui régissent le véritable goût

Il est dit de tant de choses qu'elles sont « affaires de goût » que la plupart des gens s'étonnent quand ils entendent que, même en ce qui concerne des sujets relevant prétendument « du seul goût » comme le jardinage, tout repose en fait sur des lois, comme pour les sciences dites exactes. On voit des nuances si fines, des changements brusques si époustouflants, de si nombreuses et si belles créatures des bois, de l'herbe, de l'air et de la vague que l'on oublie volontiers pour un instant que la Nature est loi et que la vie est loi. Nos vies et notre environnement répondent à des lois qui nous aideront et nous guideront si nous prenons la peine de les découvrir. Nous ne voulons pas parler des seuls points de repère que l'homme a conçu à sa convenance mais des lois de la Nature. Nous n'écarterons jamais la question la plus triviale en la renvoyant à une « affaire de goût ». J'espère pouvoir transcrire dans ce texte les lois que nous dicte la Nature et les appliquer à la création de nos jardins trop souvent si dramatiquement déparés par manque de respect de ces lois. Ne croyons pas cependant que ces lois forment de lourdes entraves, au contraire, elles offrent toute la tendresse d'une bonne mère et l'infinie diversité des beaux nuages se déplaçant dans le ciel. Personne ne doit redouter leurs contraintes, car elles nous laissent parfaitement libres et reflètent toute la richesse que la terre mère présente à ses enfants.

On trouvera dans les livres bien des exposés sur les différents styles de jardin, exposés qui iront parfois jusqu'à nous montrer des images de Chine, du Japon ou du Mexique. Mais quand le lecteur a tout lu et tout étudié, que peut-il déduire de ce qu'il voit autour de lui ? Qu'il y a vraiment deux styles. L'un, puritain, convenu, plein de murs et de pierres, ou, à défaut, de gravier, étalant sous une forme appauvrie la géométrie pour laquelle les décorateurs de papier peint sont si doués, usant immodérément de jets d'eau, avec des arbres en bac en guise de décoration, et peut-être aussi des griffons, et une ribambelle de plâtres et de sculptures des plus médiocres. L'autre, motivé par un désir justifié, et bien que souvent exprimé de façon maladroite, accepte que la Nature le guide et s'évertue, dans la mesure où cela demeure faisable et pratique, à reproduire dans nos jardins les nombreux trésors du monde des fleurs.

Nous lisons ceci : « l'accumulation de notre puissance et de nos connaissances nous oblige à vivre en ville, mais l'avantage que nous tirons à être proches les uns des autres est en grande partie contrebalancé par notre perte d'intimité avec la nature. Aujourd'hui, il ne nous est plus possible d'avoir tous un jardin ou bien de méditer à la tombée du jour dans les champs paisibles. L'objectif de notre architecture est donc, autant qu'elle le peut, de recréer ces endroits, de nous parler de la Nature, de nous rappeler constamment le souvenir de sa tranquillité, d'être grave et pleine de tendresse comme elle, de regorger de ces représentations, d'images des fleurs que nous ne pouvons plus cueillir et des créatures vivant désormais dans des régions reculées. » Que devons-nous alors penser de ceux qui répandent les contours monotones et les triomphes figés de l'architecte et du peintre jusque dans les jardins, alors que, plus que tout autre création artificielle, ces lieux devraient nous communiquer cette douce et complète « intimité avec la nature » ? Nous devons tout simplement en déduire que



leurs actions sont le fait de l'ignorance de ce que devrait être un vrai jardin. La pire des choses à faire est d'introduire quoique ce soit de nature immuable, contrairement aux matériaux de notre créateur.

**Pourtant, il est des cas** où l'intrusion d'éléments d'architecture ou de remblais se justifie dans un jardin, ou se révèle même parfois nécessaire. L'ennui est que l'on considère souvent ces accessoires comme nécessaires quand ils ne le sont pas. Les plus beaux jardins en terrasses d'Europe sont ceux construits là où la nature du terrain rend leur utilisation obligatoire, c'est-à-dire en général en terrain accidenté et abrupt, et c'est dans de pareilles conditions qu'ils trouveront parfaitement leur emploi dans ce pays. Il n'existe aucun code du goût basé sur des faits irréfutables établissant qu'un jardin ou un parc doivent compter d'importants ouvrages de pierres ou suivre un dessin géométrique. On pourrait même citer de nombreux exemples où la disposition naturelle, ou presque naturelle, du terrain, aussi monotone soit-il, est préférable à la plupart des onéreux jardins géométriques. Passons-nous donc autant que possible des motifs de toile cirée et de tapis et des ouvrages de pierre dans nos jardins, et aménageons-les pour que, à l'arrivée de la belle saison, ils débordent de vie et de diversité et soient d'une beauté comme n'en a jamais produit le formalisme mortel que nous condamnons.

### Le jardin sauvage

CE TERME est surtout employé pour la culture de plantes exotiques parfaitement adaptées à nos climats dans des lieux et des conditions où elles se naturaliseront sans nécessiter le moindre soin. Il n'a rien à voir avec le vieux concept de « jardin libre », bien que les deux puissent être associés. Il ne veut pas non plus nécessairement signifier un jardin pittoresque, car un jardin peut très bien être hautement pittoresque et n'être que le résultat d'un laisser à l'abandon total. L'aconit d'hiver fleurissant sous un bosquet d'arbres nus en février, le perce-neige qui pousse en abondance dans les prés le long de la Tamise, le lupin vivace qui teint de violet une petite île au milieu d'une rivière écossaise et l'anémone apennine qui colore en bleu les bois anglais avant que ne fleurissent nos jacinthes des bois illustreront le concept de jardin sauvage. Multipliez ces exemples à l'infini, avec toutes sortes de plantes et plantes grimpantes de pays aussi froids ou plus froids que le nôtre, et vous aurez une idée juste de ce qu'est un jardin sauvage. Certains l'ont décrit à tort comme un jardin qu'on laisserait revenir à l'état sauvage, ou alors où il suffirait de semer des annuelles de façon confuse, alors qu'il ne se confond jamais avec le jardin à proprement parler, sauf lorsque l'on tente d'améliorer les bordures de buissons dénudés des parcs de Londres ou d'ailleurs, mais ce sont là des espaces laissés à l'abandon et non des jardins.

Je voudrais que l'on fasse bien la distinction entre d'une part le jardin sauvage et d'autre part les diverses principales formes de culture des plantes robustes en massifs, parterres et bordures qui peuvent produire de beaux résultats s'ils sont cultivés avec bon goût et dans de bonnes conditions; les jardins de rocaille ou les bordures réservées à toutes sortes de fleurs résistantes et appropriées; les meilleures formes de jardin subtropicaux — celles où l'on cultive de jolies plantes résistantes —; le type traditionnel de jardin de printemps et, finalement, les jardins — si l'on peut les appeler ainsi — que



forment nos magnifiques fleurs indigènes dans les bois et les régions sauvages. Il faudra étudier au cas par cas dans quelle mesure on pourra aménager un jardin sauvage en addition ou en association avec les différents types de jardins que l'on vient de mentionner. Dans les plus grands jardins, en général, la place ne manque pas sur le pourtour extrême des pelouses, dans les bosquets, les parcs, les taillis, le long des allées ou des sentiers forestiers, et l'on pourra créer de superbes jardins et de magnifiques scènes végétales tout à fait originales en appliquant les canons du jardin sauvage.

### Des jonquilles dans les parcs

En mars, alors que je traversais le Sussex, je remarquai plusieurs champs de jonquilles et fus charmé par leur beauté, et bien que l'époque fut aux terribles vents d'est, les fleurs ne semblaient absolument pas être tachées ou abîmées. Elles ne formaient pas de touffes ou de massifs, tels qu'on les voit dans certains bois, mais étaient éparpillées dans l'herbe comme si elles avaient décidé de tenter leur chance dans la lutte pour la vie contre le reste de la végétation. Elles avaient peut-être été tondues à plusieurs reprises car elles étaient plus petites que d'habitude, mais rien ne les égalait en beauté alors qu'elles dansaient dans la lumière et semblaient incarner le poème de Wordsworth à la perfection. Comme je passai à côté de plusieurs parcs peu de temps après et ne vis aucune trace de cette magnifique vie florale dans leurs pelouses, je me demandai pourquoi l'on ne reproduirait pas dans certains coins de nos parcs ce qui arrive par accident dans des champs perdus. Rien ne serait plus aisé et aucune floraison ne serait plus lumineuse et réjouissante. Ces jonquilles sont plus adaptées à notre climat qu'aucune autre fleur. Elles ne semblent pas craindre les vents violents qui abîment les plantes. La petite et robuste hépatique des montagnes européennes est assez résistante, mais fleurs et feuilles seront entièrement saccagées par un vent d'est continu. Nous conseillons donc vivement à ceux qui ont la possibilité de pratiquer l'art noble et inventif du jardinage de s'intéresser aux jonquilles. Outre la jonquille commune, on pourra planter de nombreuses variétés de ces fleurs, toutes aussi belles que différentes. Cela permettra de prolonger la floraison et de varier les formes à l'infini. Parmi les sous-espèces les plus vigoureuses appropriées pour un décor sombre, je conseillerai *Narcissus maximus*, *N. incomparabilis* et ses différentes variétés, *N. poeticus* et ses cultivars (leurs floraisons se succèdent), *N. odoratus* (le grand narcisse) ainsi que l'espèce commune dont on peut se procurer plusieurs variétés aujourd'hui. Quelques unes de ses cousines sont également très belles.

### Des jardins sauvages sur les pelouses

Même dans les plus petits jardins, il existe des endroits, sous les arbres à feuilles caduques, où l'herbe n'arrive jamais à pousser convenablement et où il ne sert à rien d'essayer de la revigorer. Ces lieux sont idéaux pour les perce-neige, les aconits, les jonquilles, les narcisses, les anémones, les scilles et autres fleurs voisines. Enlevez la terre sur une bonne trentaine de centimètres de profondeur et remplacez-la par un humus riche si elle est appauvrie, placez ensuite les bulbes puis remettez la terre d'origine. Ces endroits jusqu'alors nus régaleront désormais la vue au printemps, tandis que les parties aériennes des plantes disparaîtront en été lorsque les arbres se couvrent de feuilles. Vous laisserez en place les feuilles tombées à l'automne pour qu'elles servent



de paillis. Les vers se chargeront de les enterrer. Cependant, si ces plantations sont particulièrement en vue et que la présence des feuilles mortes ne vous semble pas esthétique, jetez-les dans une fosse et répandez-les sur les bulbes l'année suivante quand elles auront pourries ou se seront transformées en fumier. D'autres plantes exigent un emplacement plus ensoleillé pour s'épanouir et seront plus belles que jamais si elles parsèment une pelouse. C'est le cas par exemple de *Bocconia cordata*, du sceau-de-Salomon, d'*Acanthus latifolius* et d'*A. mollis*, des fuchsias robustes — tels Riccartoni — que l'on coupera à ras tous les ans comme une herbacée, d'*Heracleum giganteum* au noble feuillage et de bien d'autres encore. Sur les talus couverts de mousse, on créera de superbes scènes en plantant des primevères de plusieurs couleurs, des polyanthes simples et doubles, des primevères officinales, des hépatiques, des auricules, des gentianes, des cyclamens, des érythrones dent-de-chiens, du muguet, des colchiques et d'autres plantes voisines. Toutes produiront ainsi un effet bien plus spectaculaire que si elles étaient plantées dans des parterres fraîchement retournés, car leur inflorescences ne seront pas souillées par les éclaboussures des fortes pluies. De plus, vous n'aurez pas à déplacer ces plantes comme c'est trop souvent le cas quand elles sont mélangées aux fleurs printanières habituelles.

Le jardin de M. Miles à Bingham présente une utilisation intéressante des végétaux ornementaux. Il est de taille modeste et surtout représentatif de ce que l'on pourrait appeler « jardin de fleurs », mais une partie de la bordure entourant la petite pelouse revêt un aspect qui n'est pas sans rappeler les jardins sauvages. Son mérite est de créer grâce à des digitales et à d'autres plantes similaires un très bel effet de cassure d'avec les habituelles plates-bandes de hauteur uniforme. Des pavots et les plus robustes des fougères viennent compléter cette scène tandis que le sol est couvert de petites plantes vertes. Le résultat est pittoresque et très attrayant, arborant une multitude de couleurs et une grâce sobre.

### Nous recommandons les plantes exotiques

Pour chaque belle plante indigène, comme la digitale, il existe de nombreuses plantes exotiques qui peuvent remplir les mêmes services. En effet, beaucoup de pays jouissant d'un climat similaire au nôtre ont une flore plus riche. Quelques unes de nos plus belles fleurs se développent partout, comme les primevères communes et officinales, et se rencontrent dans toutes les pelouses. En Angleterre et en Écosse, le perce-neige s'est souvent naturalisé hors des jardins. On dit même qu'il est indigène dans les régions occidentales, et il serait donc étrange de ne pas le retrouver dans les jardins. Le muguet est une plante indigène et Hooker<sup>1</sup> écrit qu'on le rencontre à l'état sauvage du Kent au Somerset. Pourtant, à ma connaissance, personne n'avait jamais tenté de faire de cette si jolie plante un élément d'ornement permanent — si l'on peut dire — des propriétés avant que M. Georges Berry n'en plante en grand nombre à Longleat, il y a à peu près huit ans. Le crocus à floraison printanière s'est tellement répandu dans les prés qu'il est considéré comme indigène et le narcisse est aussi commun qu'une plante indigène. J'en ai vu des champs entiers si couverts qu'ils étaient plus lumineux que n'importe quelle plantation de jardin ou de pépinière. J'insiste donc sur le fait que si la Nature seule

1. Sir William Jackson Hooker (1785-1865), botaniste britannique et premier directeur des jardins de Kew. (N. du T.)



arrive à de tels résultats, nous pourrions parvenir à des créations encore plus spectaculaires en faisant appel à l'Art et en nous intéressant de près aux nombreuses belles plantes des contrées froides d'Europe, d'Asie et d'Amérique. Nos propres fleurs sauvages sont si magnifiques et si répandues qu'il n'est pas aussi important de s'en procurer que d'obtenir des plantes aussi robustes et aussi belles mais totalement distinctes. Ainsi, partout où l'anémone des bois pousse naturellement, il n'y a pas de raison d'en planter dans les pelouses, alors qu'installer l'anémone apennine leur donnerait un charme supplémentaire. Cette approche paysagère est capitale car elle seule pourra régler peut-être définitivement la question essentielle de l'aspect du jardin au printemps. En effet, il est malheureusement courant aujourd'hui de ne voir que dénuement et étendues désolées. Non seulement trouve-t-on peu de fleurs dans les pelouses, sauf celles indigènes, mais même les bordures censées leur être destinées sont-elles nues, en hiver, au printemps et même au milieu de l'été.

### Du jardin sauvage dans les pinèdes

À condition de bien choisir les emplacements, on pourra réaliser de nombreuses scènes tout à faits charmantes dans les pinèdes avec les plantes suivantes : la linnée (*Linnaea*), les piroles (*Pyrola*), la gaulthérie du Canada (*Mitchella repens*), les gaulthéries (*Gaultheria Shallon* et *G. procumbens*), la lysimaque de Cornouailles (dans les fossés ombragés et humides), le lis du Pérou jaune (*Alstroemeria aurantiaca*), le *Lithospermum prostratum*, les cistes (*Cistus*) et les hélianthèmes (*Helianthemum*). Nous partons bien sûr de l'hypothèse que le jardin offre des emplacements ensoleillés et d'autres ombragés. L'épigée rampante (*Epigaea repens*) réussit mieux dans les bosquets sableux et ombragés. Les hellébores sont à leur aise dans un sol plutôt riche et en cuvette. Il ne fait aucun doute qu'il y a bien d'autres plantes, mais la plupart de celles que je cite ont été à ma connaissance cultivées avec succès. *Cypripedium spectabile* affectionnera les marais, tandis que le spectaculaire *Asclepias tuberosa* poussera sur les pentes sableuses. Les différentes variétés de bruyères robustes offrent tout un monde de beauté et sont parfaitement adaptées à ce type de jardin.

### Des allées ombragées et ensoleillées tracées dans le gazon

Sous notre climat, il est bon de pouvoir profiter de quelques allées ombragées à proximité de la maison lors des journées ensoleillées. De la même façon, il est très agréable de pouvoir se promener dans son jardin pendant les chaudes journées de mai en empruntant une allée au soleil. Il suffira pour cela de tracer à la tondeuse dans la pelouse un sentier qui serpente entre les buissons et les massifs de lilas et de plantes fragrant. C'est un aménagement conseillé et facile à réaliser même lorsque qu'une allée bien conçue s'aventure déjà à travers le jardin ou le terrain de jeu. De telles allées seront d'autant plus agréables que l'on commence aujourd'hui à prendre conscience de l'intérêt de la plantation de fleurs dans les pelouses. Les allées situées à l'ombre sont tout aussi plaisantes car elles restent fraîches par temps chaud et permettent de cultiver des fougères et d'autres plantes d'ombre. On peut également venir s'y abriter du soleil qui inonde les allées dégagées dont nous venons de parler.



## Les cités-jardins de demain

(1898)

EBENEZER HOWARD

(1850-1928)

Urbaniste visionnaire, Ebenezer Howard n'a jamais été un paysagiste et, moins encore, un jardiniste. Pourtant son œuvre majeure, publié pour la première fois en 1898 sous le titre *To-morrow : a Peaceful Path to Real Reform* mais passé à la postérité sous le titre de l'édition de 1902 *Garden Cities of To-morrow*, intéresse l'histoire des jardins et des paysages. Réformateur social anglais résolu à inventer une alternative au développement anarchique des villes lié à l'essor de la seconde révolution industrielle, Howard a en effet proposé dans cet ouvrage de réaliser, en quelque sorte, le fameux programme d'Alphonse Allais : « bâtir les villes à la campagne ». Et il est passé à l'acte en fondant sur ce modèle les deux cités anglaises de Letchworth (1903) et Welwyn (1920).

L'idée fondamentale de la cité-jardin selon Howard est l'association d'un centre urbain fortement organisé et industriel, rassemblant 30 000 personnes, et d'une « ceinture verte » permanente de fermes et de parcs entourant ce centre ; attendu que chacune de ces cités ferait partie d'un réseau de cités-jardins identiques — réseau qui, étendu à l'ensemble du territoire, rendrait caduques les métropoles.

Cette seconde partie du programme howardien n'a jamais été réalisée. En revanche, l'idée de « cité-jardin » — plus ou moins adaptée aux conditions spécifiques de chaque pays — a essaimé dans le monde entier. En France par exemple, Georges Benoit-Lévy a tenté de populariser sa propre version de la cité-jardin dans un livre publié en 1903 sous le titre *La Cité-Jardin*, avant que le père du « socialisme municipal » Henri Sellier réussisse à faire construire à la fin des années vingt et au début des années trente les « cités-jardins » de la région parisienne.

Source : Ebenezer Howard, *La Cité-jardin de demain*, traduction Th. Elzière, Paris, 1969.

Bibliographie : R. Fishman, *L'Utopie urbaine au XX<sup>e</sup> siècle*, Ebenezer Howard, Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Bruxelles, 1979. K. Buren (sous la dir.) ; *La Banlieue Oasis*, Henri Sellier et les cités-jardins 1900-1940, Saint-Denis, 1987.

### Introduction

DE NOS JOURS où l'esprit de parti est puissant et où les questions sociales et religieuses sont âprement discutées, il n'est peut-être pas un seul sujet d'importance vitale pour l'existence et le bien-être de la nation, sur lequel l'unanimité pleine et entière puisse être faite, sans distinction de parti ou de nuance psychologique. [...]

Il est pourtant une question sur laquelle les opinions ne diffèrent guère. Dans tous les partis, non seulement en Angleterre mais par toute l'Europe, en Amérique et dans nos colonies, tout le monde presque universellement s'accorde pour déplorer l'afflux



continu des populations vers les villes déjà surpeuplées, qui vide de plus en plus les districts ruraux. [...]

Ce sera le signe le plus remarquable et un grand sujet d'espoir, si j'arrive à montrer, comme je crois pouvoir le faire dans cet ouvrage d'une façon décisive, qu'il y a une solution à ce problème, l'un des plus pressants du jour, et qu'elle rend relativement aisée celle de maints autres problèmes qui ont jusqu'à présent mis à l'épreuve l'ingéniosité des plus grands penseurs et réformateurs de l'époque. Oui, la clef de ce problème : comment ramener le peuple à la terre — à cette terre si belle qui est notre bien, sous l'immense dais du ciel, avec ses fraîches brises, le soleil qui la réchauffe, la pluie et la rosée qui la fertilisent, véritable incarnation de l'amour de Dieu pour l'homme, est bien la clef maîtresse, car c'est la clef d'un portail qui, même à peine entrouvert déversera un flot de lumière sur tous les problèmes de l'heure : sur ceux que posent l'alcoolisme, les heures de travail trop nombreuses, la crainte du lendemain, l'oppressante pauvreté — bien plus : sur les justes limites de l'intervention de l'État et même sur les rapports de l'homme avec la Puissance Suprême.

On pensera peut-être que le premier pas vers la solution du problème — ramener les gens à la terre — impliquerait un examen attentif des nombreuses causes qui les ont poussés à s'agglomérer dans les grandes villes. Si c'était le cas, une enquête très longue serait nécessaire au départ. Par bonheur — pour l'auteur comme pour le lecteur — une telle analyse n'est pas nécessaire ici, et cela pour une raison très simple qui peut être énoncée comme suit : quelles qu'aient pu être les causes qui ont agi dans le passé et qui agissent encore aujourd'hui pour attirer les gens dans les villes, ces causes peuvent être résumées d'un mot : « attraction » ; et il est par conséquent évident qu'aucun remède ne peut être efficace, qui n'exercera pas sur les gens — ou du moins sur des couches de population considérables, une force d'« attraction » supérieure à celle que possèdent actuellement nos cités, de sorte que l'ancienne « attraction » sera surpassée par l'« attraction » nouvelle qui doit être créée. Toute ville peut être regardée comme un aimant, toute personne comme une aiguille ; dans cette optique, il apparaît que seule la découverte d'une méthode qui permette la réalisation d'aimants d'une puissance supérieure à la force d'attraction de nos cités peut amener une redistribution spontanée et plus saine de la population.

Ainsi présenté, le problème peut apparaître difficile, sinon impossible à résoudre. [...] La question est universellement considérée comme si maintenant et à jamais, il était absolument impossible aux travailleurs de vivre à la campagne et d'y exercer une profession autre qu'agricole ; comme si des villes malsaines et encombrées étaient le dernier mot de la science économique, comme si la forme actuelle de notre industrie, où il existe une division tranchée entre les professions industrielles et agricoles, devait nécessairement persister. C'est une erreur très commune que d'ignorer la possibilité d'alternatives différentes. Il y a non seulement — comme il est si constamment admis — l'alternative vie à la ville — vie à la campagne, mais il existe une troisième possibilité de choix par laquelle on peut s'assurer, dans une combinaison parfaite, les avantages de la vie urbaine, plus dynamique et plus active, en même temps que toute la beauté et les plaisirs de la campagne. Et la certitude de pouvoir vivre ce genre de vie sera l'aimant qui réalisera ce pour quoi nous luttons tous : le mouvement spontané des habitants des villes populeuses vers le sein de notre bonne mère la terre, à la fois source de vie, de bonheur, de richesse et de puissance. Par conséquent, on peut considérer la ville et la



campagne comme deux aimants, chacun s'efforçant d'attirer les hommes à soi, rivalité avec laquelle vient interférer une nouvelle forme de vie, participant de la nature de l'une et de l'autre. [...]

Mais ni l'aimant ville, ni l'aimant campagne ne représente à lui seul tout le dessein de la nature. La société humaine et les beautés de la nature sont faites ensemble pour l'homme. Les deux aimants doivent n'en plus faire qu'un. De même que l'homme et la femme, par leurs facultés et leurs dons variés se complètent l'un l'autre, de même la campagne et la ville. La ville est le symbole de la Société de l'aide mutuelle et de la coopération amicale, de la paternité, de la maternité, de la fraternité, des amples relations des hommes entre eux, des vastes mouvements de sympathie, de la science, de l'art, de la culture, de la religion. Et la Campagne ! La Campagne, c'est le symbole de l'amour de Dieu et de sa sollicitude pour l'homme. Tout ce que nous sommes et tout ce que nous possédons vient d'elle. C'est elle qui a formé nos corps et c'est à elle qu'ils retournent. Elle nous nourrit, elle nous vêt, elle nous réchauffe et nous abrite. Nous nous reposons sur son sein. Sa beauté inspire l'art, la musique, la poésie. Sa force met en mouvement les rouages de l'industrie. Elle est source de toute santé, de toute richesse, de toute connaissance. Mais elle ne s'est pas révélée d'elle-même à l'homme dans la plénitude de sa joie et de sa sagesse, et elle ne peut l'être tant que dure cette séparation impie — cette séparation contre nature entre la société et la nature. Ville et Campagne doivent s'épouser et de cette union joyeuse jailliront un nouvel espoir, une vie nouvelle, une nouvelle civilisation. C'est le but de cet ouvrage de montrer comment un premier pas peut être fait dans cette direction par la réalisation de l'aimant Ville-Campagne, et j'espère convaincre le lecteur que la chose est faisable ici même et dès maintenant, et cela d'après les principes les plus solides, qu'on les considère du point de vue de l'éthique ou de l'économique.

J'entreprendrai donc de montrer comment, dans la combinaison « ville-campagne » on peut jouir des possibilités de vie sociale égales — que dis-je ! supérieures — à celles qu'offre une ville populeuse, tandis que les beautés de la nature environneront, baigneront chacun de ses habitants. [...]

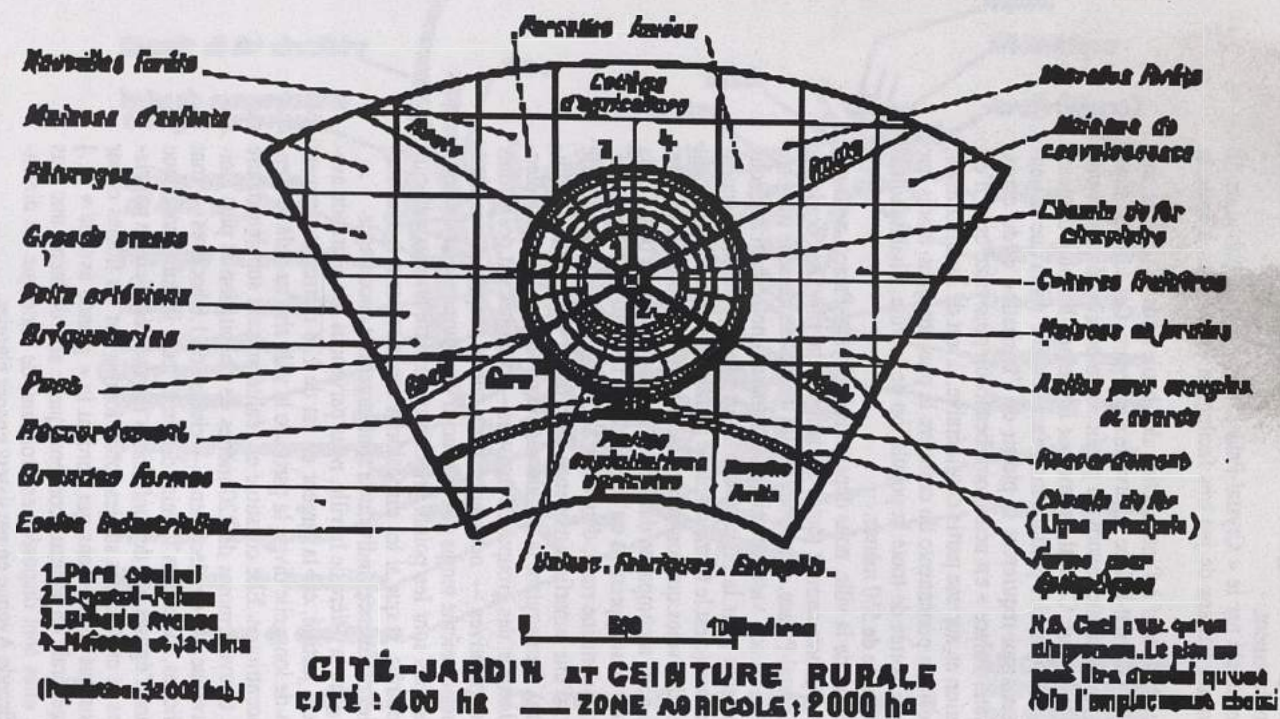
## I

### L'aimant ville-campagne

[...] « CITÉ-JARDIN » qui doit être bâtie au centre approximatif du domaine de 2400 hectares, couvre une superficie de 400 ha, soit le sixième de la propriété. Elle pourra être de forme circulaire et d'un rayon de 1150 mètres (soit près de 3/4 de mile) (le diagramme qui représente le plan au sol de la municipalité dans son ensemble, avec la ville en son centre, et le diagramme qui représente une section ou un quartier de la ville, seront indispensables pour suivre la description de la ville proprement dite — *description qui doit être regardée comme une simple suggestion et dont on s'écartera probablement beaucoup*).

Six magnifiques boulevards — chacun de 36 mètres de large — traversent la ville en partant du centre, et la divisent en six parties égales, ou quartiers. Au centre, un espace circulaire d'environ 2 ? 2 hectares, est occupé par un beau jardin bien irrigué. Autour de ce jardin, sont disposés les grands édifices publics : hôtel de ville, salle de concerts et de





**N.A. Ciel :** « Un qu'on  
s'apprête. Le plan ne  
peut être d'attendre qu'une  
fois l'implantation choisie »



conférences, théâtre, bibliothèque, musée, galerie de peinture et hôpital, chacun bien situé au milieu d'un vaste emplacement.

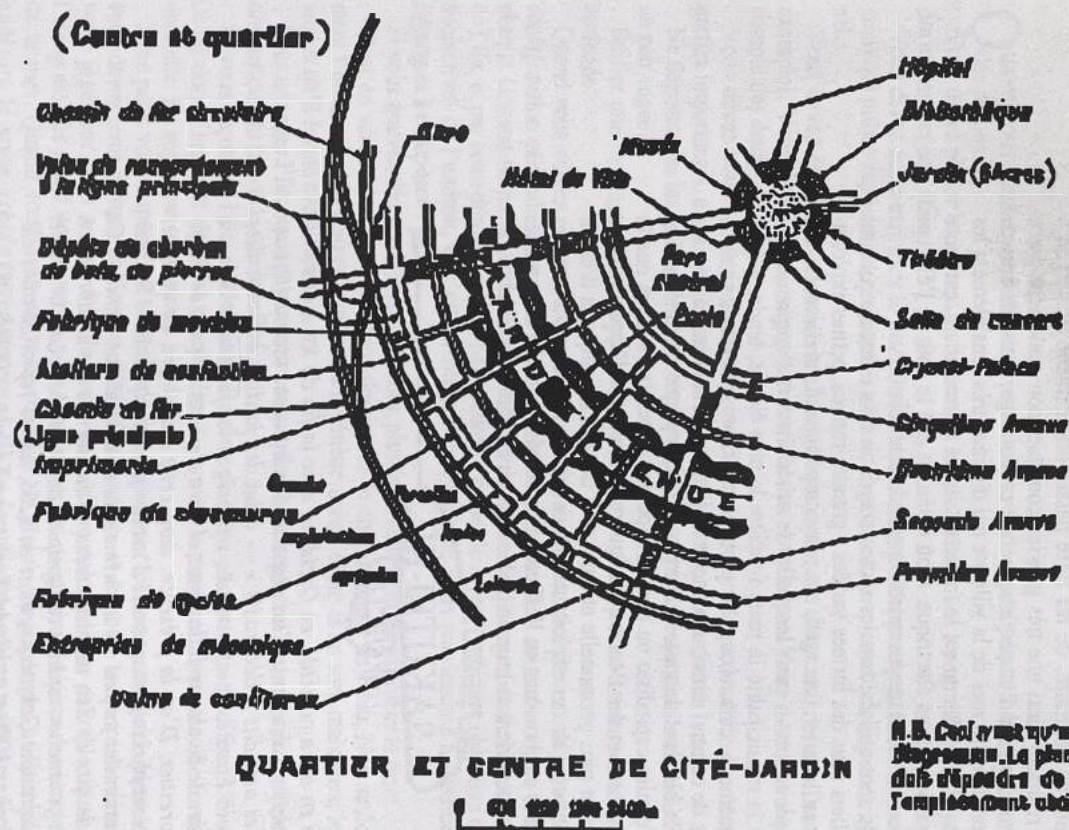
Le reste du vaste espace encerclé par le « Crystal-Palace » est un parc public de 58 hectares, qui comporte de vastes terrains de jeu très facilement accessibles à toute la population.

Tout autour du Parc Central — sauf à l'intersection des boulevards — circule une large galerie vitrée dénommée « Crystal-Palace », ouverte sur le parc. Cet édifice est par temps de pluie, un des lieux de rencontre favoris du public, et la proximité de ce lumineux abri attire les gens vers le Parc Central, même par les temps les plus douteux. C'est là que sont exposés pour la vente les produits manufacturés, et c'est là que se tiennent la plupart des commerces qui requièrent le plaisir de l'hésitation et du choix. L'espace enclos par le « Crystal-Palace » est néanmoins beaucoup plus vaste qu'il n'est nécessaire pour cette destination et, sur une partie considérable, il sert de Jardin d'hiver, l'ensemble formant une exposition permanente du caractère le plus attrayant, tandis que sa forme circulaire la met à la portée de toute la population de la ville, l'habitation la plus éloignée étant au plus distante de 550 mètres.

Nous dirigeant vers l'extérieur de la ville, nous dépassons le Crystal-Palace, nous traversons la 5<sup>e</sup> Avenue bordée d'arbres comme toutes les voies de la ville ; en façade sur cette voie et donnant sur le Crystal-Palace, nous trouvons un anneau de maisons très bien construites, chacune entourée de son vaste terrain, et continuant notre marche, nous remarquons que les maisons sont pour la plupart, construites soit en cercles concentriques, face aux diverses avenues (c'est le terme employé pour les voies circulaires), soit en bordure des boulevards et des voies qui convergent toutes vers le centre de la ville. Nous demandons à l'ami qui nous accompagne dans notre promenade quelle peut être la population de cette petite cité : nous apprenons qu'elle est, pour la ville proprement dite, de 30 000 habitants, et pour le domaine rural, d'environ 2 000, et que la ville comporte 5 500 lots de terrains à bâtir, d'une superficie moyenne de 6,10 sur 40 mètres (le minimum étant de 6,10 x 30,50 m). Remarquant la grande variété qui règne dans l'architecture et la conception des maisons et des groupes de maisons — certaines ont des jardins communs et des cuisines coopératives — nous apprenons que le respect d'une ligne générale dans l'aspect des rues en même temps que le souci d'une harmonieuse diversité dans la construction des maisons sont les points principaux sur lesquels les autorités municipales exercent leur contrôle, et que si les dispositions sanitaires sont rigoureusement imposées, les goûts et les préférences individuels sont largement encouragés.

Poursuivant notre marche vers la lisière de la ville, nous parvenons à la « grande avenue ». Ce nom est pleinement justifié, car la largeur en est de 128 mètres et, formant une ceinture verte de 3 miles de long, elle divise la partie de la ville sise au-delà de Central Park en deux zones concentriques. Elle constitue en réalité un parc supplémentaire de 46 hectares — lequel se trouve à moins de 220 mètres de l'habitation la plus éloignée. Dans cette splendide avenue, six emplacements — chacun de 1,6 hectares — sont occupés par des écoles publiques, avec leurs terrains de jeu et leurs jardins, tandis que d'autres sont réservés à autant d'églises que de confessions représentées dans la population ; celles-ci seront édifiées et entretenues sur les fonds fournis par les fidèles et par leurs amis. Nous remarquons que les maisons qui bordent la « grande avenue » [...] s'écartent de la disposition générale en anneaux concentriques : afin d'obtenir une plus grande longueur de façade, elles sont disposées en croissant, de sorte que les dimensions déjà splendides de la Grande Avenue en paraissent encore élargies.





**M.B. C'est surtout votre  
diagnostic. Le plan  
d'us dépendra de  
l'emplacement choisi.**



Dans le cercle extérieur de la ville sont établis les usines, les entrepôts, les laiteries, les marchés, les chantiers de bois et de charbon, etc., tous faisant face au chemin de fer circulaire qui entoure toute la ville, et que des voies de service raccordent à la ligne principale qui traverse le domaine. Cette disposition permet de charger directement les marchandises des entrepôts et des manufactures dans les wagons et de les expédier vers les marchés éloignés, ou, au contraire, de les faire passer directement du wagon à l'usine ou à l'entrepôt, réalisant ainsi une très grosse économie, non seulement parce qu'on réduira au minimum les frais d'emballage et de camionnage, mais aussi parce qu'on réduit la circulation dans les rues de la ville, ce qui diminue très sensiblement les frais d'entretien de celles-ci. Ce fléau qu'est la fumée est limité au maximum, car toute la machinerie est mue par le courant électrique, d'où il résulte que le coût de l'électricité pour l'éclairage et pour d'autres usages se trouve grandement réduit.

Les déchets de la ville sont utilisés dans les secteurs agricoles du domaine qui sont occupés par des particuliers sous des formes variées : grandes fermes, petites exploitations ou lopins donnés en location, pacages, etc. ; la compétition naturelle entre ces diverses méthodes d'exploitation — pour lesquelles le critérium sera l'empressement des intéressés à offrir à la municipalité la rente foncière la plus élevée, tendra à faire prévaloir le meilleur système de culture ou, plus probablement, les systèmes les mieux adaptés aux divers types de culture. Ainsi, on conçoit facilement qu'il puisse se trouver avantageux de cultiver le blé dans de vastes champs, ce qui implique l'unité d'action sous la direction d'un fermier capitaliste ou d'un groupe de coopérateurs, alors que la culture des légumes, des fruits et des fleurs, qui requiert de la part de l'exploitant une attention plus minutieuse et plus personnelle et aussi plus de sens artistique et d'esprit inventif, pourra être pratiquée par des exploitants individuels ou par de petits groupes partageant les mêmes idées sur la valeur ou l'efficacité de certains engrais, de certaines méthodes de culture, ou encore de la culture en pleine terre ou en milieu artificiel. [...]

## SAKUTEI-KI

(XII<sup>e</sup> SIÈCLE)

*La vogue du japonisme en art a coïncidé, en Occident, avec la fin du XX<sup>e</sup> siècle et la période à cheval sur l'impressionnisme et l'art nouveau. Son influence est manifeste en peinture et dans tous les arts dits « décoratifs » — celui des jardins en particulier. Ainsi, pour s'en tenir à la France, le « japonisme » imprègne les jardins de Monet à Giverny, les jardins Kahn de Boulogne-Billancourt et les nymphéas du parc de Bagatelle reconstitué par Forestier. D'où la présence, dans cette anthologie, de quelques fragments du plus ancien et plus important traité d'art des jardins japonais, le Sakutei-ki (« notes sur la fabrication des jardins »), lui-même issu de la tradition chinoise. Ce texte, connu aussi sous le titre de Zen sai hisho (résumé des secrets sur la fabrication des jardins) se présente comme un rouleau calligraphié datant de la fin du XII<sup>e</sup> siècle. Son auteur présumé, Yoshitsune Gokyokoko, mort en 1206, aurait repris certains éléments d'un ouvrage rédigé en 1040 et attribué à Yoshitsuna Tachibana (1028-1094).*



**Source :** *Sakutei-Ki* ou *Le Livre secret des jardins japonais*, version de Pierre et Suzanne Rambach, d'après une traduction orale de Tomoya Masuda de la version intégrale du manuscrit (inédit) du XII<sup>e</sup> siècle, Skira, Genève, 1973.

**Bibliographie :** Présentation et notes de l'ouvrage précité; Articles « Japan » et « Japanese gardens » de *The Oxford Companion*, *op. cit.*

**QUAND VOUS DRESSEZ DES PIERRES**, vous devez vous souvenir de la théorie générale des jardins.

Vous devez placer les pierres en respectant les caractéristiques topographiques du jardin et l'aspect de l'étang.

Vous devez aussi exprimer le *fusei* (approximativement : l'apparence, l'air, l'impression) qui puisse rappeler un site naturel tout en conservant aux pierres leur aspect originel.

Vous devez étudier l'art ancien traditionnel du jardin en allant voir les meilleurs exemples. Vous devez aussi comprendre les idées de votre client. Votre *fusei* doit tenir compte des deux.

Vous devez vous souvenir des paysages célèbres du pays et garder à l'esprit leurs parties importantes, alors vos jardins pourront les suggérer en accord avec le site.

Ne déposez pas les pierres de façon trop abrupte ou sophistiquée, mais d'une manière un peu vague.

Édifier une montagne pour compléter le jardin de la résidence est une coutume très ancienne.

Quand vous voulez creuser l'étang et y disposer des pierres, vous devez : découvrir la configuration générale à donner à l'étang, en tenant compte de la structure objective de chaque élément du jardin vous devez décider de la forme de l'étang et de la disposition de l'île, et par cette démarche vous parviendrez à cerner le *tayori* (structure objective ou subjective) de l'endroit, et c'est en suivant le *tayori* que vous parviendrez à dessiner l'étang et à composer l'île.

Si vous pouvez découvrir le *tayori*, alors, plus tard, vous pourrez exprimer le *fusei*.

C'est en suivant le *tayori* que vous dessinerez le cheminement de l'eau. Non seulement l'orientation du cours d'eau quand il pénètre dans l'étang et en sort, mais aussi les angles qu'il forme avec l'étang. [...]

Pour arranger l'île, vous devez tenir compte de l'aspect général du jardin du Sud, des dimensions du lac et de son échelle [...]

Si vous façonnez l'île dès le début, l'action de l'eau plus tard la modifiera. Vous devez donc l'arranger dans ses grandes lignes et, avec le temps, elle prendra une forme naturelle. Ne soyez pas trop pressé. [...]

Je ne peux vous imposer qu'un seul principe concernant les arrangements de pierres : vous devez tenir compte de l'aspect général du paysage et disposer les pierres suivant votre jugement et en accord avec la partie du jardin considérée. Par exemple, quand l'étang est très grand vous pouvez, pour en dessiner les rives, vous inspirer des images de la mer. Quand vous avez un vaste paysage de plaine, vous pouvez utiliser par endroits le style *ashide* (avec roseaux). Il ne faut suivre qu'un seul principe fondamental : suivre sa première idée, ensuite, pour ce qui en découlera, suivre son cœur. [...]

Il existe de nombreux interdits concernant l'érection des pierres. Si vous les violez,





*Ponts. Myōshinji à Kyōto. Gravure sur bois.*



l'hôte de la résidence tombera malade, la résidence en ruines et les démons arriveront. Exemples d'interdits : vous ne devez pas dresser une pierre originellement couchée. Vous ne devez pas coucher une pierre originellement dressée. [...]

Si vous voulez copier des paysages célèbres, vous ne devez copier que les parties excellentes. Copiez les bonnes, pas les mauvaises [...]

Certains disent que les pierres dressées par les hommes ne sont pas aussi bien disposées que dans la nature. Je ne suis pas de cet avis. J'ai visité un très grand nombre de sites célèbres, ils sont intéressants mais certaines de leurs parties ne sont pas toujours bonnes. L'homme peut s'inspirer des parties intéressantes et laisser de côté les parties médiocres ou superflues.

Le prêtre Engen était un célèbre maître de jardins ; par la lecture de ses livres il m'a été permis de comprendre les idées générales sur les jardins, mais malgré cela il m'a été difficile de donner à mes jardins les *fuzei*. On ne trouve plus d'excellents maîtres de jardins, la plupart s'inspirent tout bonnement des paysages naturels et n'étudient plus les interdits qui gouvernent l'art des jardins. [...]

Les plantations font partie de l'art des jardins. Selon la tradition, la rivière de l'Est de la résidence s'appelle *Seyriu*. S'il n'y a pas de route à l'Ouest, on peut planter sept *kajiki* (catalpa ovata). S'il n'y a pas de montagne au Nord de la résidence, on peut planter à la place trois cyprès. S'il n'y a pas d'étang au Sud, on peut planter neuf *katsura* (*cercidiphyllum japonicum*). S'il n'y a pas de rivière à l'Est, on peut planter neuf saules. Par ces plantations, les lieux deviendront équilibrés et l'hôte de la maison aura la santé et une situation prospère.

On dit que les arbres sont la décoration du monde des hommes aussi bien que du Paradis, et les dieux du Japon descendirent du ciel sur les arbres ; les résidences humaines devront donc avoir des arbres dans leurs jardins. En plus des essences déjà mentionnées, on peut planter beaucoup d'autres arbres. Selon une ancienne tradition, il est bon de planter à l'Est des arbres à fleurs, et à l'Ouest de la maison des arbres sans fleurs. Sur l'île on peut planter des pins et des saules. Près du pavillon de la pêche, il est bon de planter des arbres au feuillage abondant, comme des érables. [...]

Pour faire de bonnes sources, il faut utiliser des pierres. Il faut mettre une source dans un jardin car il n'existe rien de meilleur pour rafraîchir l'atmosphère en été. C'est pourquoi les Chinois mettent en général une source près de la résidence et font une Montagne Horai. L'eau y sort de la gueule d'une bête. L'homme qui demeure dans cette montagne, selon la tradition chinoise, ne meurt jamais ; aussi l'Empereur lui donna-t-il l'ordre de rechercher cette Montagne. D'après la tradition japonaise, la Montagne d'immortalité, c'est le Japon. [...]



## Tableau de la géographie de la France (1903)

PAUL VIDAL DE LA BLACHE  
(1845-1918)

Formé dans la double tradition de Michelet et de la géographie scientifique allemande (Humboldt, Ritter) influencée dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle par Darwin (Ratzel, en qui l'on peut voir, grâce à la notion inventée par lui de « milieu stable », le créateur de l'écologie), Paul Vidal de la Blache est le géographe français par excellence — celui en qui s'est incarnée la volonté de faire de la géographie de la France, et des ses paysages spécialement, le fondement de la « patrie » française. Cette ambition, que d'autre manière évidemment (c'est-à-dire avec des a priori idéologiques moins évidents) l'école historique des Annales a poursuivi<sup>1</sup>, c'est dans son Tableau de la géographie de la France, publié initialement en un volume introduisant à l'Histoire de France (républicaine) d'Ernest Lavisse, qu'il l'a mise en forme et développée. Ceci en suivant une méthode admirablement résumée par un de ses continuateurs, le géographe Paul Claval<sup>2</sup> : « Décrire d'abord, puis définir et expliquer ».

Dans une langue superbe, Vidal de la Blache passe donc en revue — et caractérise chemin faisant — les principaux « paysages » de la France du début du siècle, une France encore profondément rurale dont les visages (les « paysages » aussi bien), fondés sur la géologie et la géographie physique, sont aussi l'expression du travail millénaire de générations ayant constitué à la longue ce « je-ne-sais-quoi », ce « plébiscite de chaque jour » (Renan) que serait la nation et la patrie françaises. En somme, le Tableau de Vidal de la Blache constitue une visite de la France, guidée non pas par les Guides Joanne (ancêtres des Guides Bleus) ou par l'auteur du Tour de France par deux enfants<sup>3</sup>, mais par un savant illustre à qui l'on doit aussi les fameuses cartes de géographie murales qui ont fait rêver des millions d'écoliers.

**Source :** Paul Vidal de la Blache, Tableau de la géographie de la France, rééd. Paris, La Table ronde, 1994.

**Bibliographie :** Jean-Yves Guiomar, « Le Tableau de la géographie de la France » et — pour une vision plus générale — Marcel Roncayolo, « Le Paysage du savant », in Pierre Nora (sous la dir.), *Les Lieux de mémoire II, La Nation*, Paris, Gallimard 1986.

1. Pensons à l'ouvrage de Marc Bloch *Les Caractères originaux de l'histoire rurale française* (1931) ou au premier tome « Espace et histoire » de *L'Identité de la France* de Fernand Braudel (1986) dans lequel un chapitre pose la question, à la suite de Vidal de la Blache précisément, « La géographie a-t-elle inventé la France ? ».

2. In *Essai sur l'évolution de la géographie humaine*, Paris, 1964.

3. Publié pour la première fois au lendemain de la guerre de 1870, cet ouvrage réédité depuis à maintes reprises est l'œuvre de Mme Alfred Fouillée (1833-1923) qui signait G. Bruno.



## Avant-propos

L'HISTOIRE D'UN PEUPLE est inséparable de la contrée qu'il habite. On ne peut se représenter le peuple grec ailleurs qu'autour des mers helléniques, l'Anglais ailleurs que dans son île, l'Américain ailleurs que dans les vastes espaces des États-Unis. Comment en est-il de même du peuple dont l'histoire s'est incorporée au sol de la France, c'est ce qu'on a cherché à expliquer dans ces pages.

Les rapports entre le sol et l'homme sont empreints, en France, d'un caractère original d'ancienneté, de continuité. De bonne heure les établissements humains paraissent y avoir acquis de la fixité ; l'homme s'y est arrêté parce qu'il a trouvé, avec les moyens de subsistance, les matériaux de ses constructions et de ses industries. Pendant de longs siècles il a mené ainsi une vie locale, qui s'est imprégnée lentement des sucs de la terre. Une adaptation s'est opérée, grâce à des habitudes transmises et entretenues sur les lieux où elles avaient pris naissance. Il y a un fait que l'on a souvent l'occasion de remarquer en notre pays, c'est que les habitants se sont succédé de temps immémorial aux mêmes endroits. Les niveaux de sources, les roches calcaires propices à la construction et à la défense, ont été dès l'origine des nids d'attraction, qui n'ont guère été abandonnés dans la suite. On voit, à Loches, le château des Valois s'élever sur des substractions romaines, lesquelles surmontent la roche de tuffeau percée de grottes, qui ont pu être des habitations primitives.

L'homme a été chez nous le disciple longtemps fidèle du sol. L'étude de ce sol contribuera donc à nous éclairer sur le caractère, les mœurs et les tendances des habitants. Pour aboutir à des résultats précis, cette étude doit être raisonnée ; c'est-à-dire qu'elle doit mettre en rapport l'aspect que présente le sol actuel avec sa composition et son passé géologique. Ne craignons pas de nuire ainsi à l'impression qui s'exhale des lignes du paysage, des formes du relief, du contour des horizons, de l'aspect extérieur des choses. Tout au contraire. L'intelligence des causes en fait mieux goûter l'ordonnance et l'harmonie.

J'ai cherché à faire revivre, dans la partie descriptive de ce travail, une physionomie qui m'est apparue variée, aimable, accueillante. Je voudrais avoir réussi à fixer quelque chose des impressions que j'ai éprouvées en parcourant en tous sens cette contrée profondément humanisée, mais non abâtardie par les œuvres de la civilisation. L'esprit y est sollicité par la réflexion, mais c'est au spectacle tantôt riant, tantôt imposant de ces campagnes, de ces monts et de ces mers qu'il est sans cesse ramené comme à une source de causes.

## Livre II

### I. La Bourgogne

#### Caractères du paysage bourguignon

DANS L'INTERVALLE de ces échancrures, le bord oriental du plateau se déroule rectiligne ; pendant 50 kilomètres, de Dijon à Chagny, les mêmes croupes roussâtres ou grises, vignobles jusqu'à mi-côte, taillis ou bois sur les crêtes, borborent la vue. Mais à leur pied une succession de bourgs, villages et petites villes, où d'un clocher à l'autre il



n'y a jamais plus d'une demi-lieue, se déroule en bande non moins régulière que celle des bois qui la dominent, des vignes qui l'entourent et des champs qui la bordent jusqu'à 4 ou 5 kilomètres du pied de la côte. À cette distance, en effet, commence encore un autre pays ; ce sont maintenant les prairies sur l'alluvion et les forêts sur les sables qui prennent le dessus. Entre cette zone contiguë à la Saône et la Côte d'Or s'allongent parallèlement la voie romaine, la route, le chemin de fer. Un groupe d'une quarantaine de mille habitants se ramasse comme une sorte de bourg continu qui relie-rait une rue principale.

Arrêtons-nous sur ces traits ; ils nous fournissent des éléments caractéristiques. Nulle part ne se concentre mieux l'aspect net et réglé de ce qu'on peut appeler le paysage bourguignon. Il se compose de bandes minces, mais distinctes, communiquant aux habitants des vallées, des coteaux, des plateaux des caractères bien reconnaissables et bien connus des uns et des autres. Entre les vallées, entre les versants et les plateaux, les bois font de vastes taches d'isolement, de sorte que l'ensemble se compose de groupes séparés les uns des autres, mais étroitement agglomérés entre eux. Tout concourt à favoriser ce mode de groupement : l'hydrographie très concentrée, en *doux* ou fontaines, les cultures de la vigne et d'arbres fruitiers. C'est comme l'avant-coureur de conditions que nous trouverons, exagérées par le climat, aux bords de la Méditerranée, dans le Bas-Languedoc. À l'exception des parties trop arides pour que des populations puissent s'y établir, l'homme trouve en abondance, presque sous la main, la pierre et le bois. Il a ainsi facilement pour ses constructions et ses routes les matériaux nécessaires. La pierre, blanche et tendre, signale au loin les villages ; elle forme les gradins sur lesquels la terre est artificiellement retenue. Les routes faciles à établir sur ce sol sec et presque naturellement empierré, percent les masses de forêts. Une vue concentrée sur des espaces restreints, mais entre lesquels la liaison est facile, résulte de ces dispositions du sol. Si à ces avantages s'ajoutent ceux du climat plus sec et plus ensoleillé du versant oriental, on s'explique comment la Côte d'Or est devenue comme le point lumineux où s'est manifesté le génie bourguignon. Là se trouvait mieux qu'une aisance moyenne quelque chose de ce superflu qui est nécessaire pour l'épanouissement d'un génie local.

(Livre II, I, chap. 1<sup>er</sup>)

### Bocage normand

C'EST CETTE LIGNE DE HAUTEURS qui sépare du Bassin de Laval le Bocage normand, analogue au Bocage vendéen, mais avec la nuance spéciale qu'un autre climat, d'autres rapports de contiguïté et de voisinage lui communiquent. Sous le réseau d'arbres les brouillards s'épaississent et entretiennent l'humidité sur le sol. Les divers plans du paysage se détachent dans la brume, et s'estompent en dentelures boisées les unes derrière les autres. Partout, à travers les arbres, brille la prairie. le bétail, sans autre gardien que les haies, semble maître du pays. Car le regard peut rarement s'étendre ; et du spectacle de la vie rustique qui se poursuit paisiblement tout autour, il se saisit que quelques détails. Toutefois il ne manque pas de signes par lesquels se manifestent les propriétés intimes du climat et du sol. La végétation d'arbres étale une variété d'essences qu'elle est loin d'avoir dans les plaines voisines. Parmi les genêts et les fougères la fréquence des houx, du lierre, des lauriers, pourrait faire soupçonner au voyageur, du fond des cavées où il est emprisonné, le voisinage de l'Océan, quand même il



ne verrait pas les grands nuages qui passent au-dessus de sa tête, et l'aspect souvent orange du ciel.

C'est entre Saint-Lô, Vire, Falaise, Écouché, Domfront, que s'est peu à peu localisé le nom de *Bocage normand*. Non que l'aspect bocager ne se retrouve ailleurs ; mais ici, comme en Poitou, le contraste immédiat avec les plaines ou campagnes contiguës a suscité des noms distinctifs. C'est la terre brune succédant au sol clair, le fouillis d'arbres aux espaces découverts, la maison de torchis ou de schistes aux maisons de pierre et aux brillants édifices ; le pays maigre au pays gras. Dès le temps du vieux poète du *Roman de Rou*, la division paraissait fondamentale.

*Li paisan et li vilain.*

*Cil des bocages et cil des plains.*

C'était une de ces populations, comme il y en avait plusieurs dans l'ancienne France, que la pauvreté avait rendues ingénieuses. Habiles à combiner les petits profits, à suppléer à l'abondance par la diversité des produits, à joindre aux ressources de la petite culture celle de la petite industrie et de profits cueillis au-dehors, les *Bocains* se tiraient d'affaire ; car, disait d'eux l'intendant de Foucault, « leur naturel est assez vif ». L'industrie trouvait un aliment dans ce sol ferrugineux, parmi cette abondance d'eaux courantes. Ces petites forges que montre Le Nain, dont le forgeron aidé d'un petit garçon compose le personnel, pouvaient s'y multiplier grâce aux minerais et au charbon de bois. peu de rivières dont les eaux ne servissent à mouvoir des moulins, à préparer des peaux, blanchir des étoffes ; peu de hameaux où ne retentit autrefois le battement des métiers, souvent égayé de quolibets et proverbes dont chacun avait sa part. La quincaillerie régnait à Sourdeval, Tinchebray ; la chaudronnerie à Villedieu-les-Poêles. Chaque village avait sa spécialité ; et ces spécialités même contribuèrent, comme en Bretagne, à former des villages<sup>1</sup>. Chaque année les muletiers bretons venaient chercher les produits de ces industries domestiques, qui prenaient le chemin de Granville ou de Saint-Malo ; tandis qu'au printemps des troupes de fondeurs ou chaudronniers ambulants sortaient du pays pour se répandre jusqu'aux extrémités de la France, et faire connaître au loin le nom de *Bocains*.

(Livre III, II, chap. I<sup>er</sup>)

## II. L'Armor

### Étendue de la zone littorale

LA BRETAGNE EXPIRE, à demi noyée, dans l'Atlantique. La partie de cette surface, arasée et ravinée de longue date, qui plonge aujourd'hui sous les eaux, laisse encore deviner entre des chaussées d'îles ou d'écueils l'existence et la direction de vallées submergées. Aux basses mers, c'est à perte de vue que se découvrent souvent les débris émiettés qui prolongent les rivages. la partie émergée n'a, pour les mêmes causes, que des pentes si faibles et des niveaux si bas, qu'elle ouvre à l'Océan de longues et multiples voies de pénétration. Chaque jour ramène périodiquement, jusqu'à des distances de 20 kilomètres et au-delà, la même transformation : la rivière insignifiante, bordée de bancs vaseux, se change pour plusieurs heures en un courant tourbillonnant à pleins

1. Saint-Jean-la-Poterie, près de Redon.



bords ; les chenaux marécageux s'animent tout à coup et dessinent un réseau de veines par où l'eau vive et l'air salin circulent à travers les croupes verdoyantes. Jusqu'au pied des châtaigniers et des chênes qui bordent les pentes, le flot pénètre. Il va réveiller un peu de vie à l'extrémité des estuaires, dans ces vieilles petites villes où parmi les arbres et les prés sommeillent quelques barques. Il pénètre entre les archipels du Morbihan ; et jusque dans les replis reculés où les eaux semblent dormir au milieu des arbres, un léger tressaillement périodique fait chuchoter la voix de l'Océan.

Ainsi l'abaissement général du niveau et la multiplicité des découpures qui tiennent au passé géologique de la Bretagne se combinent avec l'amplitude des marées pour étendre beaucoup la largeur de la zone que le langage confond sous le nom de côte. Ce n'est pas ici une simple ligne de contact entre la terre et la mer, mais une bande régionale qui tout le long de la péninsule engendre des phénomènes variés, au point de vue de la nature et des hommes. Les dimensions qu'elle atteint justifient et expliquent son importance dans la vie de la Bretagne.

(Livre III, II, chap. 2)

## Couleurs et jardins

(1908)

GERTRUDE JEKYLL

(1843-1932)

« Dans ma jeunesse, j'ai longtemps espéré devenir peintre mais, à mon grand regret — regret qui a accompagné toute ma vie —, j'ai dû abandonner tout espoir de ce genre [...] en raison d'une myopie de plus en plus extrême ». Cette confession de Gertrude Jekyll, la plus célèbre jardinière anglaise de son temps, et dont le nom seul évoque un mode de vie cher à la Grande-Bretagne (« a Luytens house with a Jekyll garden », une maison de Luytens avec un jardin de Jekyll : ainsi s'énonçait le rêve de tout propriétaire anglais au début du XX<sup>e</sup> siècle), témoigne du fait que c'est une vocation de peintre coloriste qu'elle a transférée dans l'univers des jardins.

Associée à partir de 1889 avec l'architecte de style arts and crafts Edwin Luytens (1869-1944), elle a — en particulier — inventé les mixed borders, c'est-à-dire ces associations de fleurs diversement colorées et fleurissant de façon changeante selon les saisons, réunies en touffes ou en bandes le long des murs, des allées, etc., dont le principe renvoie à la peinture impressionniste faite de touches de couleurs s'influençant mutuellement dans la lumière.

Disciple de William Robinson<sup>1</sup> qui fera d'elle son « héritière » en matière de jardinisme, elle a laissé une œuvre construite considérable (un des meilleurs exemples de son travail étant les jardins récemment restaurés de Hestercombe dans le Somerset) destinée à une clientèle privée. Mais son œuvre écrite, constamment rééditée, ne l'est pas moins puisqu'elle compte une dizaine de titres : *Wood and Garden* (1899) ; *Garden* (1900) ; *Lilies for English Gardens* (1901) ; *Wall and Water Gardens* (1901) ; *Roses for*

1. Voir *infra*.



English Gardens (1902); Old West Surrey (1904); Flower Decoration in the House (1907); Children and Gardens (1908); et, le plus important car le plus synthétique, Colour in the Flower Garden (Couleurs et jardins, 1908) qui deviendra Colours Schemes for the Flower Garden dans sa réédition de 1914 en connaîtra six nouvelles éditions du vivant de son auteur.

L'influence de Gertrude Jekyll a été considérable, même si elle a donné lieu à des compositions florales de plus en plus stéréotypées supposées incarner le goût des propriétaires de cottages anglais pour les fleurs et les jardins, c'est-à-dire un idéal de mode de vie auquel son nom reste associé.

**Source** { Couleurs et jardins, traduction Sylvette Gleize, Herscher, Paris, 1989 (avec une préface substantielle).

**Bibliographie** : J. Brown, *The English Garden in our time, from Gertrude Jekyll to Geoffrey Jellicoe*, Woodbridge, 1986.

### Introduction

**B** IEN AGENCER LES COULEURS d'une bordure et les garder belles n'est certainement pas aussi facile qu'on le croit.

Pour cela, je ne vois qu'un moyen, qui est de consacrer chaque massif à une époque différente de l'année. Ainsi chaque partie du jardin resplendira durant un à trois mois.

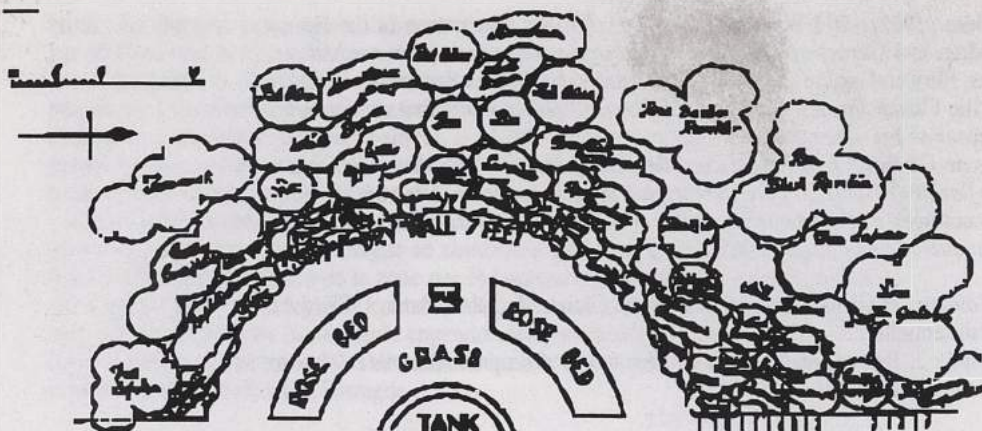
Rien n'est plus désolant qu'une bordure qui offre au printemps un sol nu parsemé de quelques bouquets de plantes bulbeuses à peine piqué de touffes herbacées. Les bulbeuses meurent, on a besoin de l'emplacement pour une plante plus tardive; alors soit l'on aura des endroits dégarnis, soit l'on oubliera où se trouvent les bulbes que l'on mutilera avec la fourche ou au plantoir en voulant combler les vides.

Pendant des années, j'ai réfléchi à ces problèmes pour mon propre jardin, et je suis arrivée à certaines conclusions que j'exposerai ici. Il faut savoir que ce jardin, à cause de la nature de son sol, à l'origine mi-boisé, mi-nu, et de par sa mise en culture et en forme avant que l'on décide exactement où se situerait la maison qu'il porte aujourd'hui, présente dans l'ensemble moins d'unité de conception que je ne l'eusse souhaité. La situation et l'agencement de ses différentes parties obéissent pour l'essentiel aux accidents naturels du terrain; ainsi, bien que de dimensions modestes, il se découpe en plusieurs espaces tout en conservant une cohésion d'ensemble, même si elle est imprécise.

Accumuler les plantes, si belles soient-elles, ne suffit pas à créer un jardin; on n'aura là qu'une collection. Les plantes acquises, reste à les répartir avec soin. Se contenter de planter, sans harmoniser les fleurs entre elles, revient, pour le peintre, à se fournir chez le meilleur marchand et à disposer les couleurs sur la palette... il n'en aura pas pour autant composé un tableau. Or nous devons à nos jardins et à nous-mêmes, jardiniers exigeants, de disposer les plantes comme pour un tableau. L'œil s'en réjouira, s'en trouvera plus critique, et développera un sens artistique qui ne tolérera plus aucun mariage boiteux ou irréfléchi. Et l'on mettra un point d'honneur à tendre vers la perfection.

C'est la manière de cultiver son jardin, et elle seule, qui distingue celui-ci du commun et l'élève au rang d'œuvre d'art. Le même espace, le même matériau peuvent aussi bien devenir un lieu de rêve et de beauté, séjour de repos parfait, apaisement du corps et





Plan de la plantation de Gertrude Jekyll pour le mur de soutènement  
à l'extrémité est de la roseraie du jardin de Highmount (par Douglas Round).  
Dans Gardens for small Country Houses.

de l'esprit — par une suite de tableaux satisfaisants pour l'âme —, un trésor finement ciselé; ou bien être si mal utilisés que tout s'en trouve discordant et déplaisant. Apprendre à percevoir la différence, c'est déjà considérer le jardinage comme un art. Dans la pratique, c'est assigner à chaque plante un emplacement, un but précis, et l'amener à composer avec d'autres un tout harmonieux. C'est discipliner les arbres et les broussailles des sous-bois, donner à leurs contours et à leurs masses des formes élégantes, des proportions équilibrées. C'est observer sans cesse, noter, travailler, et ce faisant, progresser dans la connaissance, entrer en sympathie avec ce qui pousse.

C'est dans cet esprit que le jardin et le bois, tels qu'ils sont aujourd'hui, ont été créés. Il y a eu certes beaucoup d'échecs, mais, bon an mal an, je me sens encouragée et récompensée par un certain nombre de succès. Cependant, comme le sens critique s'aiguise, le but à atteindre ne cesse de s'élever; et au fil des ans, l'idéal qu'on se fixe semble toujours vous échapper. Je me suis attachée sans doute plus que la plupart des amateurs de jardins à certains problèmes. J'ai réfléchi à la manière de disposer les fleurs, en particulier du point de vue des couleurs. Et j'ai pensé qu'il pouvait être utile d'expliquer avec des mots, à l'aide de plans et d'images, ce que j'ai essayé de réaliser, indiquant là où j'ai réussi et là où j'ai échoué. Que mes aimables lecteurs ne m'en veuillent pas de ne pouvoir en faire la démonstration sur le terrain. Je travaille en solitaire; je me fais vieille et lasse, ma vue décline, mes yeux me font souffrir. Mon jardin et mon atelier, mon bureau, mon repos. Par souci de ma santé et pour préserver la paix de ma retraite, je me dois de le tenir fermé, et de refuser les visites à ceux qui m'en font la demande. Seuls aujourd'hui sont admis mes vieux amis. Que l'on m'épargne donc la peine d'écrire de longues lettres d'explications et d'excuses, tâche qui m'incombe presque chaque jour durant les mois d'été depuis quelques années et a cruellement mis à l'épreuve mes pauvres yeux: ce qui ajoute à la difficulté de m'acquitter d'une correspondance déjà trop abondante.



## XV. Quelques tableaux pour un jardin

QUAND ON A UN REGARD EXERCÉ, on est souvent frappé par des combinaisons de formes, de lumières et de couleurs dont l'unité et la beauté s'imposent pour créer ce que l'artiste appelle un tableau. Ces tableaux, l'artiste-jardinier s'efforce de les susciter partout dans son jardin. Il échoue souvent, mais réussit parfois ; il arrive aussi que le succès d'une composition dépasse ses espérances. C'est qu'un élément alors lui aura échappé, qui par hasard est venu compléter son travail — le jeu du soleil, par exemple, sur un agencement de couleurs. Et puis, il y a des jours d'été où la lumière a une qualité exceptionnelle. Je ne saurais dire en quoi elle diffère de celle d'une belle journée d'été ordinaire. Mais ces jours-là, je les reconnais, et ils m'emplissent de bonheur.

Si l'on prend le cas de mon jardin, pour ce qui est du moins délibéré, l'intention est simple : une seule plante, ou un très petit nombre d'entre elles fleurissant en même temps, mais cela disposé avec soin, sans embarras, pour le plaisir de l'œil et la paix de l'esprit. Il ne s'agira souvent que d'une belle association de couleurs, sans nulle autre ambition — une touffe dans une bordure d'arbrisseaux, des plantes grimpantes dans une bordure, un choix très étudié de plantes de rocaille. J'ai un petit rosier que j'appelle le Rosier Fée. Il me vient d'un jardin de cottage ; je ne l'ai vu nulle part ailleurs. Il est haut de trente centimètres et porte des fleurs rose-incarnat dont la couleur fonce vers le cœur. La fleur hésite entre celle du joli Blush Boursault bien épanoui et du petit De Meaux. Son diamètre est de trois centimètres et demi à quatre centimètres. Sa forme est belle, surtout en bouton lorsque celui-ci commence à s'ouvrir. Voulant profiter au maximum de sa beauté et le garder sous mes yeux, je l'ai placé en hauteur sur la saillie d'une rocaille, et j'ai planté juste au-dessous des pensées d'un ton transparent de lilas pâle et une belle frise d'*Achillea umbellata*. Cela en valait la peine. Une autre combinaison me donne beaucoup de plaisir, c'est celle de la rose pompon Cameo rose et de l'herbe à chat dans le feuillage cendré des oreilles-d'ours ou de l'*Artemisia stelleriana*. Peut-être l'ai-je déjà évoquée, mais c'est si charmant que cela mérite d'être répété.

Dans une bordure assez haute, l'élégant *Aruncus sylvestris* est superbe quand on le mêle au *Thalictrum aquilegifolium* *Atropurpureum*. À l'extrémité d'une longue touffe fleurie, une haie d'ifs avance à angle droit. Derrière la haie, s'élève un mur de pierre formant une voûte sous laquelle passe l'allée qui longe la bordure. Sur cette voûte de pierre, comme sur les ifs, vagabondent les vigoureuses pousses abondamment fleuries d'une clématite flammula, tandis qu'au bout de la bordure, se dressent des roses trémières simple d'un jaune soufre pâle. Par sa forme comme par sa couleur, le tableau est délicieux : les nuages d'écume de la clématite qui se détachent sur la sombre richesse des ifs, les lances des roses trémières à la couleur transparente répondant aux lignes verticales de la voûte qui se perd dans l'ombre. Ce ne sont là que quelques associations heureuses parmi d'autres, fortuites ou élaborées.

Il y a près de ma maison une allée qui, parmi les noisetiers, descend plus bas vers le jardin. Une deuxième allée plus courte la croise, qui s'achève sur un haut bouleau au tronc argenté. Il m'a paru souhaitable de souligner la rencontre de ces deux chemins. J'ai donc aménagé quatre dallages en pierre de forme carrée, pour quatre hortensias en bacs. Juste avant d'arriver à l'arbre, se trouve un banc de bois massif et une large marche basse faite du même dallage de pierre. Arbre et banc sont entourés sur trois côtés d'ifs plantés en rectangle. Les gris tendres de l'écorce rugueuse au bas du bouleau et l'argent de ses hautes branches se détachent magnifiquement sur le riche et sombre



velouté des ifs et la masse feuillue des autres arbres derrière, tout comme ressortent avec éclat les fleurs roses et le feuillage vert frais des hortensias. C'est un tableau tout simple, mais qui me réjouit pendant trois mois, de la fin de l'été au début de l'automne. La plus longue des deux allées, qui sur la droite conduit en quelques mètres aux marches et à la cour pavée de la façade nord de la maison, descend à gauche l'allée de noisetiers. Le bouleau et le banc se trouvent tout de suite à droite, juste à côté de la composition florale. Si l'on descend un peu le long du sentier ombragé de noisetiers, et que l'on se retourne, on découvre alors les hortensias sous un angle nouveau : les marches et la maison sont derrière, dans l'ombre, et le soleil traverse leurs feuilles vert pâle. On s'assoit sur le banc, et le regard glisse entre les fleurs roses, jusqu'à une courte allée toute droite bordée de chaque côté d'un mur de buis arbustif. Tout au bout, un bac d'hortensias bleus s'épanouit dans l'ombre sur un fond d'ifs semblable à celui qui entourait le bouleau.

Sur la façade sud de la maison, j'ai une étroite bordure où poussent du romarin, des rosiers thé et de la vigne. Plus haut, une bande de gazon longe le bois. Des marches basses y conduisent, coupant par le milieu un muret de pierre sèche surmonté d'une haie de rosiers Burnet. Dans l'étroite bordure qui court à ses pieds, poussent des *Leucothoë axillaris*, un petit arbuste qui conserve une bonne tenue toute l'année, et se teinte agréablement de rouge en hiver.

Le beau lis blanc ne vient pas dans le sol chaud et sablonneux de mon jardin. Même si on lui prépare un emplacement bien pourvu du terreau et de la chaux qu'il affectionne. Le sol tout autour semble en fait lui retirer les éléments nutritifs dont il a besoin. Il végète pendant un an, et ne réapparaît jamais. Reste la solution des pots ou des bacs que l'on enterre. Pendant des années, j'ai désiré une frise régulière de ces jolis lis dans la bordure du bas, derrière les *leucothoës*, juste devant le rosier Burnet. Je n'avais pas de pots assez profonds, ni assez larges du bas. J'ai cependant réussi à en confectionner, à l'aide de gros tuyaux non émaillés longs de trente centimètres pour un diamètre à peu près équivalent, auxquels j'ai cimenté un fond de bris de tuiles et de vieux pots cassés, en ménageant des trous pour le drainage. Puis j'ai placé trois bulbes dans chaque pot avec un compost dont je les savais friands. Une fois la plante bien partie, les pots ont été enterrés, à une distance à peu près égale entre les *leucothoës*, et en quelques semaines j'ai été récompensée par ma rangée de lis. D'autres lis (*L. longiflorum*) les suivent un mois plus tard, un peu plus loin, en lisière du bois parmi les touffes de fougère mâle. Un pot de *Francoa* marque, à droite et à gauche, le départ des marches.

Depuis un an ou deux, de charmants « incidents » surviennent sur ces mêmes marches — pas assez importants pour que l'on parle véritablement de tableaux, mais ravissants et intéressants. Ils sont d'autant plus plaisants qu'ils se manifestent tout près de la porte du salon ouvrant sur le jardin, et qu'ils m'apprennent à regarder ce qui peut arriver d'agréable, spontanément. Ainsi, un jeune plant de la clématite sauvage (*C. vitalba*) est apparu sur la gauche parmi les églantiers. La plante est trop vigoureuse pour que je la laisse les recouvrir, et je l'ai dirigée vers l'escalier en plaçant une ou deux tiges le long des contremarches. J'ai posé dessus, cachées par le feuillage, quelques pierres, afin d'éviter que ne les délogent les jupes des visiteuses et les gambades de mes chats. À la même époque, tout en haut, juste au-dessous de la dernière marche, est sortie d'une fissure de la pierre, une pousse de haute campanule pyramidale (*C. pyramidalis*). L'année suivante, la longue tige de sa fleur s'est dressée ; elle était pleinement épanouie lorsqu'une précoce rafale d'automne l'a arrachée, en emportant une partie de ses



racines. Mais un reste de vie est demeuré, et voilà qu'à nouveau une touffe robuste promet plusieurs tiges fleuries pour la saison prochaine.

Juste derrière la campanule, un bouquet de thym sauvage a quitté la pelouse pour s'établir sur la pierre. Je l'ai, par bonheur, sauvé de justesse du désherbage, et comme il est à présent bien établi, j'ai le plaisir de voir le rose lumineux de sa fleur sur la pierre quand les devoirs de la tondeuse me privent des autres fleurettes — épervière, herbe à lait, gailllet — qui s'épanouissent si bravement dans l'intervalle de ces brutales, mais nécessaires interventions.

### XVIII. Silhouettes et plantations

**S**I J'AI, dans les chapitres précédents mis l'accent sur la couleur, je n'en sous-estime pas pour autant l'importance des formes et des proportions. Simplement, la couleur bien pensée est, je crois, ce que l'on néglige le plus, ou bien ce que l'on a le moins défendu. Comme tout ce qui touche à l'agencement des jardins, savoir placer les plantes relève de l'art. Afin de produire le meilleur effet, la construction de chaque ensemble ne doit pas seulement être très précisément élaborée, mais également réalisée, avec toute l'assurance nécessaire, par cette main qui pressent le *dessin* que cet ensemble doit entretenir avec ce qui l'entoure, ou qui le compose — massif, bordure, ou autre. Je ne sais que trop bien que pour beaucoup cette idée ne recouvre rien ; j'insiste cependant sur son importance. Du reste je dédie cet ouvrage à tous ceux qui partagent ma conception des jardins. Je sais qu'il en est de nombreux qui, même incapables — par manque de théorie et de pratique — de montrer dans le cadre d'un jardin cette qualité que les artistes nomment *dessin* — par quoi j'entends la justesse des lignes, des formes et de leurs combinaisons peuvent au moins en reconnaître la valeur — la souveraine importance — et ne manquent pas, en son absence, de ressentir combien la chose montrée est sans vie, sans âme, sans aucune justification.

Avoir des dispositions artistiques n'implique pas forcément l'habileté sur le terrain. J'ai connu de très près, de longues années durant, un peintre paysagiste qui rendait avec un raffinement et un sens poétique extrêmes les beautés de la nature, aimant sincèrement les fleurs et la belle végétation, mais qui était tout à fait incapable d'arranger lui-même un jardin. Il est cependant assez fréquent qu'un artiste sache presque d'instinct bien disposer les plantes.

Acheter de belles plantes donc ne suffit pas, si l'on se contente ensuite de demander à un jardinier moyennement doué de les planter en les regroupant, comme cela se fait souvent aujourd'hui avec les meilleures intentions du monde. Comment le jardinier pourrait-il deviner ce que l'on veut ? Chaque fois que j'ai vu ainsi donner des instructions aussi peu précises, la plantation a été compacte et figée. J'ai récemment vu l'exemple du jardin d'un ami qui n'est en aucun cas dénué de sens esthétique. Il disposait d'une sorte de talus en bordure de son terrain, qu'il voulait librement planté de bruyère. Nul endroit en pouvait mieux convenir : le sol était léger et sablonneux, et l'exposition plein soleil. Tout fut mis sens dessus dessous pour créer coteaux et vallons, mais cela sans qu'il fût tenu aucun compte des accidents naturels de terrain ; alors qu'avec deux fois moins de travail, on eût pu réaliser vals, crêtes et promontoires d'un bon tracé et de belles proportions. Or, je découvre le lieu planté de manière bien raide, le long du sentier, avec d'un côté d'une variété de bruyère et de l'autre une espèce diffé-



rente, avec derrière, des rectangles de fleurs. Devant celles-ci, des buissons d'Hebe s'égrènent à intervalles réguliers séparés avec raideur par un même nombre de plants de bruyère. Enfin, certains des rectangles de l'arrière-plan se composent de violettes, plantes tout à fait déplacées en ce lieu. Pourtant, il aurait suffi de supprimer ces dernières, et toutes les autres espèces auraient pu être arrangées de façon agréable et naturelle. En semant un peu de l'élégante bruyère sauvage jusque sur le chemin — lequel seul aurait été tondue — et en répartissant judicieusement le thym sauvage et la sauge des bois (*Teucrium scorodonia*) que l'on trouve fréquemment parmi les bruyères dans les environs, on aurait donné au tout une certaine cohésion et l'impression de pousse spontanée, si importante lorsque l'on veut un jardin sauvage.

De même pour les arbres — qu'il s'agisse de planter, ou d'éclaircir —, la réussite dépendra de ce sens des formes et du regroupement. Qu'on s'assure de ces qualités, il en résultera, après quelques années, un poème, en leur absence, on n'aura qu'un taillis.

Je n'imagine rien de plus passionnant que l'aménagement et la plantation partielle de grandes étendues vallonnées où de jeunes bois poussent naturellement, avec de l'eau coulant à leur pied. Cela étant, je dois me contenter de mon petit bois de cinq hectares. Mais je l'apprécie malgré ses dimensions, et je m'en occupe avec respect, reconnaissance et un soin attentif.

© Herscher pour la traduction

## Les parcs et jardins au commencement du XX<sup>e</sup> siècle

(1908)

JULES VACHEROT

(1862-1925)

*Jardinier en chef de la ville de Paris au moment de l'exposition universelle de 1900, Jules Vacherot a été l'un des principaux défenseurs du « style mixte ou d'invention » dans lequel « l'initiative de l'artiste », déterminante, est supposée permettre, en fonction du programme et du site, une grande liberté — y compris d'association — dans le recours au géométrisme ou aux formes dites naturelles. Créateur des jardins de la Tour Eiffel, des Champs Élysées et du Trocadéro, il a aussi conçu de nombreux jardins privés comme le parc du château de Bijou, le jardin de Monsieur Potin à Neuilly sur Seine ou celui de la résidence du roi Léopold de Belgique à Saint-Jean-Cap-Ferrat. Il a longtemps présidé la Commission pour l'art des jardins de la Société nationale d'horticulture de France et a été professeur à l'École municipale d'horticulture de Paris (située à Saint-Mandé).*

*Son livre, Les parcs et jardins au commencement du XX<sup>e</sup> siècle, combine un essai historique dans lequel il se recommande de Le Nôtre et de Barillet-Deschamps, avec un traité théorique et pratique ; il sera réédité peu avant la première guerre, augmenté d'une préface et de nombreux dessins.*

**Source :** Jules Vacherot, Les Parcs et jardins au commencement du XX<sup>e</sup> siècle, École française (Barillet-Deschamps), Paris, 1908.

**Bibliographie :** Article « Vacherot », *The Oxford Companion*, op. cit.



## Préface

L'ART DES JARDINS n'a pas d'origine bien déterminée ; on le trouve intimement lié aux progrès de toutes les civilisations connues : il s'y transforme, il s'y modifie au fur et à mesure qu'elles se transforment et se modifient elles-mêmes.

C'est ainsi qu'en France, si le siècle de Louis XIV a porté au plus haut degré de splendeur l'art des jardins — qui était alors l'apanage presque exclusif des grands — le XIX<sup>e</sup> siècle qui vient de finir l'a presque popularisé par suite de la diffusion des fortunes et du morcellement de la propriété. Il est devenu un besoin et son prestige se fait sentir dans les choses les plus ordinaires de la vie. Combien d'établissements publics ou privés, importants ou modestes — hospices, maisons de santé, lycées, collèges, hôtels, casinos, etc. — se vantent pompeusement de la possession d'un jardin ! Quelle est la gare de chemin de fer, aussi modeste soit-elle, qui ne s'enorgueillisse d'avoir ses plates-bandes garnies de fleurs ? Quel est l'ouvrier intelligent et laborieux qui ne caresse le rêve de posséder un jour son modeste mais intéressant et utile parterre ?

Malgré les fluctuations par lesquelles l'art des jardins a passé, il doit rester, pour ceux qui veulent l'exercer consciencieusement, l'art de se servir avec discernement des éléments donnés par la nature ou l'art d'y suppléer.

En raison même de ses fluctuations, il a acquis droit de cité, et, comme tous les arts qui procèdent du goût et de l'intelligence, il est nécessaire d'en respecter les règles, les lois, les principes.

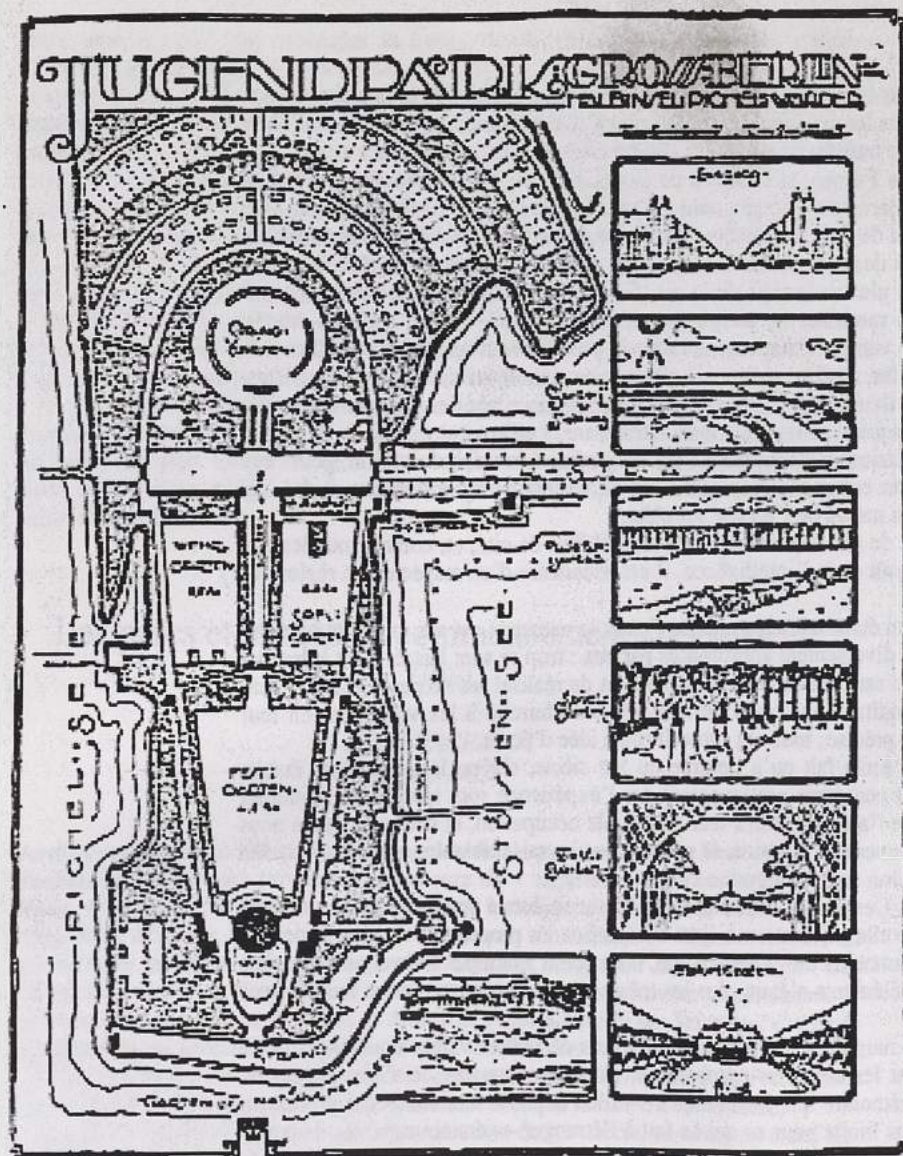
Ces principes, qui établissent les relations entre la nature et cet art, ont tenté bien des écrivains et ont été diversement approfondis par eux : trop se sont laissés aller à des dissertations poétiques sans enseigner nettement l'art de réaliser les scènes rêvées et chantées de main de maître dans leurs écrits ; peu ont cherché à les vulgariser en leur donnant une forme précise ; tous ont proscrit toute idée d'école.

Cette absence d'école fait qu'à l'entrée du XX<sup>e</sup> siècle, règles, lois, principes établis scientifiquement et consacrés pratiquement par l'expérience sont ignorés de la plupart de ceux qui font de l'art des jardins leur principale occupation, et cette ignorance nous fait assister trop souvent à l'éclosion de productions invraisemblables, pleines d'incohérences et de confusion, sans expression et sans caractère.

Pourtant Barillet-Deschamp, sous Napoléon III, avait donné un nouvel essor en même temps qu'une nouvelle orientation à l'art des jardins en procédant, dans un style très élégant et très personnel, à des créations qui, bien que n'ayant pas l'envergure de celles de Lenôtre, — les éléments n'étant plus les mêmes — n'en sont pas moins aussi dignes d'être copiées.

Il a donné ainsi naissance à une pléiade d'artiste de réelles valeur doublés de praticiens émérites dont les créations nombreuses, dans les cinquante dernières années du siècle passé, ont démontré que les Français — n'en déplaise aux snobs qui professent une admiration sans limite pour ce qui se fait à l'étranger — étaient capables de porter l'art des jardins à son plus haut degré de perfectionnement. Elles ont prouvé que l'expérience acquise en la matière permettait de fixer définitivement des règles constituant, pour l'art des jardins, — disons même, pour l'architecture des jardins, ce terme n'est pas impropre — une théorie fondamentale nécessaire à une école pouvant avoir ses aspirants et ses adeptes. Ce sont ces règles qui permettront de combattre la curieuse tendance des siècles passés — tendance dont les partisans et les défenseurs sont toujours nombreux — qui fait considérer par certains l'art des jardins comme une simple dépen-





L. Migge, M. Wagner. Projet de parc pour la jeunesse à Berlin, 1916.  
Plan et Vignettes des vues principales.



dance de l'Architecture et a donné naissance à cette opinion : « À l'architecte incombe la conception des plans, au jardinier l'exécution ! »

Ainsi comprises, cette conception et cette exécution sont condamnées par l'expérience. Dans bien des cas, l'architecte s'est montré trop architecte alors qu'il fallait être jardinier ; dans d'autres, le jardinier est resté trop jardinier alors qu'il fallait être architecte.

La continuation de cette erreur est tout à fait inadmissible au commencement du <sup>xx</sup>e siècle où les progrès réalisés et le développement donné à toutes choses nécessitent des connaissances très étendues et d'autant plus spéciales qu'elles s'adressent à des branches artistiques ou industrielles.

Est-il possible, dans ces conditions, que la même personnalité soit capable d'exercer deux arts dont la marche, les matériaux, les effets et le but sont si différents et qui réclament, chacun dans son sens, une vocation caractérisée et des aptitudes toutes spéciales ?

L'architecture n'est-elle pas assez absorbante en elle-même pour qu'il soit besoin d'y ajouter, non seulement le tracé des jardins, mais aussi les connaissances spéciales et techniques inhérentes à cet art, telles que la botanique, l'horticulture, l'hydraulique agricole, et, par-dessus tout, l'étude approfondie de la nature ?

Il semble bien que, si l'on examine avec soin ces questions, on doive arriver à cette conclusion logique : l'exercice de l'art des jardins est incompatible avec l'exercice de l'art de l'architecte.

Il l'est peut-être encore plus — il faut bien le dire — avec l'exercice de la profession de jardinier. Le jardinier proprement dit peut être en effet un bon praticien, connaissant à fond son métier ; mais son éducation n'est en général nullement faite pour la création des jardins qu'il sera chargé d'entretenir.

Pour tout art spécial il faut un artisan spécial et celui qui se destinera à l'art des jardins devra tenir non seulement de l'architecte et de l'horticulteur, mais aussi du paysagiste. Il devra avoir des goûts artistiques développés, être surtout un contemplatif ; il devra baser ses études sur des règles qui serviront de point d'appui à ses sentiments artistiques, préviendront les écarts qu'il pourrait faire et le guideront dans ses compositions sans pour cela l'entraver davantage qu'en architecture, les règles des proportions n'entravent les inspirations de l'architecte. [...]

Le but de ce livre sera donc d'arriver à condenser, d'après les indications, les traditions et les exemples laissés par Barillet-Deschamp et ses élèves et par quelques-uns de ses prédécesseurs, les règles et lois applicables à la création des jardins et pouvant constituer un enseignement susceptible de servir de base à la création d'une École d'Architecture paysagiste moderne dont, à juste titre, Barillet-Deschamp serait considéré comme le précurseur et le maître incontesté ; d'affirmer et de démontrer le droit qu'a l'art des jardins à une existence propre, capable de conférer à l'artiste qui s'y destine le titre d'*architecte paysagiste*.

M'autorisant de l'expérience acquise dans l'exercice de ma profession, j'ose espérer que cette tâche ne sera pas au-dessus de mes forces et que mes jeunes collègues à venir pourront puiser dans cet ouvrage — qui à défaut d'autre mérite aura celui d'émaner d'un homme du métier — les principales notions de l'art des jardins telles qu'elles ont été professées par Barillet-Deschamp et telles qu'elles m'ont été enseignées par deux de ses éminents élèves, MM. Deny et Laforcade.

Je souhaite qu'ils y puisent aussi la volonté nécessaire pour revendiquer hautement l'exercice exclusif de leur profession.



Je traiterai surtout l'art des jardins au point de vue théorique et pratique en laissant de côté la partie historique. Les progrès de l'école moderne n'en ont pas changé l'histoire à travers les âges, et celle-ci a été rapportée par d'autres plus autorisés à le faire que moi, notamment par MM. Arthur Mangin et Ed. André.

Barillet-Deschamp a été un rénovateur du genre paysagiste dit jardin anglais qui eut, sous son énergique impulsion, des applications grandioses. Il est un des rares artistes qui, après Lenôtre, ait conquis en dessinant et en plantant des jardins une réputation approchant de la célébrité impérissable de celui-ci et qui ne nous est transmise que par ses créations encore existantes, par l'opinion de ses contemporains et par ses élèves. Barillet-Deschamp n'ayant laissé aucun écrit susceptible, par les temps de rapide oubli que nous traversons, de le rappeler aux architectes paysagistes à venir.

Si ce modeste travail de l'un de ses admirateurs et adeptes pouvait, à côté de la tâche qu'il s'est imposée d'y enseigner l'art de créer des jardins, aider à glorifier et à augmenter encore, par la diffusion de leurs idées, la réputation de Barillet celle de Laforcade, son digne et modeste autant qu'érudit continuateur, je n'aurais pas à désirer d'autre succès.

## Principes généraux

### I. L'art et le luxe de l'intelligence et du genre.

EN THÈSE GÉNÉRALE, l'art des jardins est l'art de disposer et de cultiver un site plus ou moins étendu, dans différents buts d'utilité, de récréation ou d'ornement.

En thèse particulière, c'est l'élément essentiel de la propriété privée.

Dans l'un et l'autre cas, c'est l'art de se servir des éléments donnés par la nature en les appropriant ou en les modifiant suivant les besoins, les milieux et les éléments.

Il ne suffit pas, en effet, pour composer un jardin avec succès, de faire usage de tout ce qu'offre la nature ; il faut encore que chaque objet soit à sa place et se présente dans la forme et dans la proportion qui conviennent au style et au genre adoptés.

C'est enfin l'art de faire concourir des objets artificiellement créés à l'embellissement d'objets naturels.

Les éléments donnés par la nature sont : la lumière et ses effets, les saisons et les modifications qu'elles apportent dans la végétation ; les terrains et leur situation, leurs accidents et leurs vallonnements ; la végétation avec ses variétés de formes et de couleurs ; les eaux sous leurs différents aspects ; les rochers.

Les objets artificiels à créer de toutes pièces sont : l'habitation et ses dépendances, les clôtures, les constructions d'ornement, les allées, terrasses et terre-pleins, les points de vue.

### II. Le style

L'art des jardins comporte trois styles :

- 1° Le style classique ou régulier (communément appelé « jardin français ») ;
- 2° le style romantique ou paysager (communément appelé « jardin anglais ») ;
- 3° le style composite, comprenant des parties de style classique et des parties de style romantique en proportion égale.



Nous ne nous occuperons que des deux premiers, le troisième étant composé des deux autres.

Dans le style classique, la nature est asservie et pliée aux besoins de la composition ; dans le style romantique, elle est copiée et idéalisée.

Les éléments de l'art des jardins étant basés sur le principe de *beauté relative*, si on le considère comme un art mixte ou d'application, et sur le principe de *beauté naturelle*, si on le considère comme un art d'imitation, il en résulte que le style classique repose sur le premier principe et que le style paysager est basé sur le second.

### III. Classification

Pour faciliter l'application de l'art des jardins, pour éviter que ses productions ne soient discordantes, ses scènes sans liaison et ses effets sans accord, il était indispensable de fixer les idées par une classification d'autant plus nécessaire que, tous les jardins n'étant pas susceptibles de s'approprier tout ce que la nature met à la disposition de l'architecte paysagiste ni de se l'approprier de la même façon, elle en déterminera le choix.

La classification générale suivante, résultant de l'étendue du terrain, de sa destination, de l'aspect général et du site, est celle qui nous a paru devoir être adoptée comme la plus simple et la plus pratique. [...]

a) *Domaine*. Le domaine est constitué par un ensemble de propriétés destinées à l'exploitation ou à l'agrément — ou aux deux à la fois — de grande étendue et pouvant comprendre ferme, forêts, prairies, étangs et rivières qui concourent à un ensemble décoratif dont l'habitation ou le château, entouré d'un parc formant clos réservé, serait le motif principal.

b) *Parc*. Pour le propriétaire qui veut, pour son agrément, consentir les sacrifices suffisants, le parc est une vaste étendue de terrain entourée d'une clôture, comprenant des plantations de haute futaie et servant soit à la chasse, soit à la promenade, soit en même temps à ces deux usages. Il comporte toutes les commodités et tous les embellissements : jardin fruitier, jardin potager, jardin de fleurs, etc. Moins varié dans ses accidents que le domaine, il demande moins d'abandon dans l'exécution. Il fait l'ornement d'une habitation choisie et ne peut s'accommoder que de bâtiments d'une certaine importance. C'est donc de son étendue, d'abord, mais, aussi, de la beauté et de l'architecture de son château ou de son habitation que dépend la réputation de la résidence.

Le domaine et le parc seuls sont accessibles à la circulation intérieure des voitures de promenade.

Lorsque l'ensemble des bâtiments d'une ferme accompagne un pavillon d'habitation répondant à de certains besoins, où le propriétaire, tout en faisant valoir ses terres, veut jouir des délices de la campagne, lorsque tout concourt à embellir cette habitation — points de vues, eaux, etc. — la propriété prend le nom de parc agricole.

c) *Jardins*. Entre le parc et le jardin, il existe souvent tellement d'analogie qu'il est difficile de trouver d'autre différence caractéristique que leur étendue.

Le jardin est plus resserré dans ses limites que le parc et doit être plus limité dans ses effets. Il se prête aux détails, mais doit se contenter d'un nombre restreint de scènes. C'est l'accessoire indispensable de la villa ou de la maison de campagne.

Le mot « jardin » dans son acception primitive désigne un enclos de peu d'étendue où des légumes, des fruits et des fleurs sont rassemblés et cultivés. Mais, dès que la maison



devient villa, que la villa devient hôtel et se trouve dans une agglomération d'habitations, les légumes et même les fruits disparaissent pour faire place aux arbres et arbustes d'ornement et aux fleurs. Le jardin devient jardin d'agrément ; il s'isole alors de tout ce qui l'environne et n'emprunte à la nature que ce qu'elle offre de plus brillant et de plus frais.

Le jardin d'utilité est le complément nécessaire du domaine, du parc, et de toute grande propriété ; il est potager et fruitier, ou les deux séparément ; quelquefois il comprend un verger attenant au potager.

d) *Parcs et jardins publics*. Le parc et le jardin publics dérivent du parc et du jardin privés. C'est une nécessité dans les grandes villes. Ils constituent des réservoirs d'air et de gaieté, des endroits où viennent jouer en commun les enfants, où s'attardent pour rêver les jeunes gens et les vieillards pour revivre, où tous cherchent, à leurs heures, l'exercice ou le repos, la chaleur ou la fraîcheur. C'est une attraction de plus pour la ville de province ; c'est le complément de son musée ; c'est surtout et partout le calme, le bien-être momentanés au milieu de la tourmente perpétuelle qu'est la vie dans les grandes agglomérations.

La seule différence à établir entre le parc et le jardin ou square, en dehors de l'étendue, est que, dans le parc, les voitures et, quelquefois, les cavaliers peuvent circuler, avantage très appréciable dans les grandes villes et que le jardin ou square ne possède pas.

e) *Square*. Le mot « square » est anglais : il signifie « carré » et son origine est assez curieuse. Lorsque Londres fut reconstruit après le grand incendie du XVII<sup>e</sup> siècle, des carrés furent réservés de distance en distance pour recevoir des jardins ou plantations. Ces « squares » entourés d'une large voie publique, clos de tous côtés par des grilles, étaient à l'usage exclusif des habitants du quartier. On a progressé depuis, et, en francisant le mot, on a étendu la signification et on l'a appliquée à des places transformées en jardin sans tenir compte, dans bien des cas, de la forme de leur périmètre.

Aujourd'hui, la différence technique entre le jardin public et le square dépend de leur entourage plutôt que de leur composition. Normalement, le jardin contrairement au square n'est pas entouré de grilles. Le square est plus régulier, plus sévère dans sa composition.

La Ville de Paris a établi d'une façon assez logique, semble-t-il, dans sa classification la différence entre le square et le jardin.

Square : emplacement moins grand que le parc, entouré de grilles et livré au public.

Jardin : emplacement réservé non livré à la circulation du public.

#### IV. Théorie de la composition comme art mixte et d'invention

a) *Exposé*. L'art mixte ou d'invention est celui qui résulte de l'initiative personnelle de l'artiste et dans lequel les éléments naturels ne passent qu'en seconde ligne. Les beautés d'une composition de ce genre dépendent de l'excellence du plan, de la « convenance » de l'exécution et de l'utilité de la destination finale. Ces beautés — qui dépendent aussi du talent et de la science de celui qui les crée — se désignent généralement sous le nom de « beautés relatives » par opposition aux « beautés naturelles » fournies par la nature et seulement mises en valeur par le compositeur. Elles ne sont applicables au style paysager que pour tout ce qui est objet de main-d'œuvre.

Le jardin français est la résultante d'une composition d'art mixte et d'art d'invention,



car un terrain uni ou distribué en terrasses régulières et symétriques, des bois terminés par des lignes droites ou en alignements parfaits, des arbres indigènes plantés en lignes ou suivant des dispositions régulières, des allées droites ou symétriques, des fontaines, des bassins et des canaux réguliers, des avenues plantées en droite ligne, etc., se distinguent aisément d'une combinaison de ces éléments qui ne serait que naturelle ou fortuite, et portent l'empreinte de la volonté initiale de l'homme.

b) *Du plan de composition.* Dans un jardin français, la valeur de la composition dépend de l'ordonnance du plan, ordonnance intimement liée aux formes et aux dispositions adoptées et les choses que nous devons y voir successivement doivent avoir de la variété alors que celles que nous devons voir d'ensemble doivent avoir de la symétrie.

L'expression caractéristique du plan, quoique difficile à dégager au début d'une étude, devient aisée par la suite et fait que l'uniformité et la régularité ne sont plus que les attributs d'un plan ordinaire et insuffisant pour donner un caractère supérieur à une composition : il faut y introduire la variété. L'uniformité en était le cachet primitif, la variété jointe à l'uniformité en feront une œuvre complète, une composition ayant une valeur artistique. Par variété il faut entendre l'introduction, dans un jardin, des ornements d'architecture, bancs, vases, statues, etc., dont il convient cependant d'éviter la confusion pour conserver toujours de l'unité dans la composition.

c) *De la « convenance » dans l'exécution.* — La « convenance » dans l'exécution, c'est le rapport parfait des moyens employés ; ce n'est autre chose que ce qu'en terme d'architecture, on appelle « proportion ». Elle indique le degré de force et d'élégance à donner à certaines parties ; elle modifie les dimensions des objets artificiels qu'elle met en rapport avec les objets naturels ; elle détermine l'étendue et la grandeur des diverses parties par rapport à l'ensemble et l'à-propos de certains détails employés comme ornements.

d) *De l'utilité de la destination.* Le nom seul de cette qualité suffit pour établir que, dans une composition bien étudiée, l'utilité de l'emploi des formes ou objets décoratifs ne peut être suppléée par des agréments car, les objets qui n'ont aucune destination utile cessent vite de plaire, alors que d'autres qui ont cette destination, bien que déplaisant à première vue, finissent par être appréciés en raison même du degré d'utilité qu'ils possèdent. L'union heureuse de ces deux qualités — utilité, agrément — constitue la perfection, et dans une composition, pour y atteindre, l'artiste devra s'inspirer des deux principes suivants :

1° Là où l'utilité des formes ou objets employés est égale, ceux auxquels on saura donner l'expression la plus agréable seront les plus beaux.

2° En cas d'incompatibilité entre ces objets ou formes et quand l'élégance ne peut s'obtenir qu'au détriment de l'utilité, on doit donner la préférence à ceux qui conserveront un plus haut degré le caractère d'utilité, car ils apporteront dans la composition la beauté la plus générale et la plus constante.

e) *Associations accidentelles des différentes beautés relatives.* — On entend par « associations accidentelles » celles qui ne sont pas soumises à des lois générales et qui, au contraire, doivent suivre les lois particulières à tel ou tel caractère. Ce sont :

Les associations classiques ;

les associations historiques ;

Les associations nationales (souvent en opposition avec celles qui ont un caractère d'universalité) ; ce sont peut-être les plus puissantes de toutes.



Les associations personnelles, résultant du type particulier des beautés naturelles auxquelles nous avons été habitués.

### V. De la composition des jardins d'ornement comme art d'imitation

a) *De la reproduction des beautés naturelles.* Le principe objectif des arts d'imitation est de reproduire les beautés naturelles. Le paysagiste doit donc s'attacher à créer des paysages en tenant compte de la nature et en combinant pour les employer les matériaux qu'elle met à sa disposition.

b) *Du genre de beauté auquel on peut atteindre.* Ce qu'on doit surtout chercher en art d'imitation, c'est la combinaison harmonieuse des formes, des couleurs, des lumières et des ombres, ou, autrement dit, la beauté pittoresque.

Cette combinaison n'a pas besoin, pour plaire, d'être empreinte d'un caractère général prononcé; par exemple, il n'est pas indispensable que l'ensemble soit riant, mélancolique, élégant, simple ou grand; mais elle peut comporter une ou plusieurs de ces qualités en restant pittoresque, dans certains cas, ou sans le devenir dans d'autres.

L'artiste doit s'appliquer à atteindre le plus haut degré de beauté que comporte la nature des localités, en tenant compte des vues du propriétaire et des propres ressources de son imagination et de son talent; mais en se gardant bien, pour suppléer quelquefois à son manque de talent personnel, d'en imposer au public par une affection exagérée dans l'application des moyens de l'art.

La théorie de la composition des jardins considérée comme art d'imitation doit être envisagée sous un troisième point de vue : celui de la disposition à donner au terrain. La composition comprend alors toutes les beautés dont nous venons de parler ajoutées aux beautés relatives dont nous avons exposés les principes plus haut.

Nous arrivons à en déduire cette conclusion que les principes de cette théorie dérivent de la nature elle-même et que c'est elle qui doit nous inspirer pour l'emploi des matériaux qu'elle met à notre disposition, en apportant dans nos compositions deux qualités essentielles : l'unité et la variété.

L'unité dans l'ensemble.

La variété dans les détails.

## II

*Appropriation.* En thèse générale, l'appropriation est l'art de disposer la totalité ou les parties principales d'une composition de telle sorte que tout ce qui frappe la vue paraisse dépendre du même domaine. Les moyens d'obtenir ce résultat sont de deux ordres : simples — en isolant les objets extérieurs par des murs et des plantations afin de rompre l'influence qu'ils exercent sur le paysage; délicats — en mettant en harmonie, l'aspect général de la scène par l'adoption des formes, des teintes caractérisant le paysage voisin, tel qu'il est aperçu de la demeure ou d'un point de vue spécialement choisi. C'est l'art de faire concourir tous les détails d'une composition à l'unité d'ensemble.

En thèse particulière, c'est l'art d'adapter les embellissements à une situation déterminée, aux questions d'argent, aux exigences du propriétaire.

C'est une qualité qui doit se trouver dans tous les styles.



## Le poème de l'agriculture

IBN LUYUN

(XII<sup>e</sup> SIÈCLE)

Si le jardin japonais a servi de référence au jardin « art nouveau » (dont les jardins Albert Kahn de Boulogne-Billancourt constituent un bon exemple), ce sont les jardins « maures » d'Andalousie et du Maroc qui ont servi d'inspiration à un important courant « art déco ». Ainsi, Jean-Claude-Nicolas Forestier (voir supra) a-t-il découvert, au cours d'une mission auprès de Lyautey (1911), un vocabulaire et une flore jardiniste qu'il mettra en œuvre dans ses réalisations espagnoles (publiques ou privées) sous le qualificatif de « jardins du climat de l'oranger ». Et cette démarche personnelle fut relayée au début des années vingt par la publication à Paris d'un ouvrage de Jean Gallotti pour le texte et d'Albert Laprade pour les illustrations qui eut un grand retentissement dans le milieu des architectes et des jardinistes participant à l'Exposition internationale des arts décoratifs de 1925. Il était donc naturel de faire figurer à cette place un fragment du Poème de l'agriculture, écrit par le poète arabo-andalou Ibn Luyun, qui décrit un jardin d'agrément ressemblant à celui du Generalife.

**Source :** James Dickie, « The Islamic Garden in Spain », *op. cit.* (dans cet article figure, p. 94, la traduction anglaise du fragment du poème, d'après l'édition bilingue arabe/espagnol effectuée par Sta. Joaquina Egüaras pour l'Alhambra de Grenade en 1975 : c'est d'après ce texte de Dickie que Laurent Gauthier a traduit ce fragment d'Ibn Luyun).

**Bibliographie :** Jean Gallotti et Albert Laprade, *La Maison et le jardin arabes au Maroc*, Paris, 1921.

POUR LES MAISONS situées dans les jardins, on recommandera de les construire sur une hauteur, à la fois pour des raisons de vigilance et d'agencement ; et donnez leur un aspect méridional, avec l'entrée d'un côté et la citerne et le puits sur un niveau plus élevé, ou au lieu d'un puits, creusez un ru qui coule à l'ombre. Et si la maison dispose de deux portes, la sécurité et la quiétude de son occupant n'en seront que plus grandes. Puis, près du réservoir, plantez des buissons qui ne perdent pas leurs feuilles et qui enchantent ainsi le regard ; et un peu plus loin, installez des fleurs de différentes sortes, et encore plus loin, des arbres sempervirents, et à la lisière, des plantes grimpantes, et tout au centre de l'enclos des vignes en quantité suffisante ; et prévoyez des allées sous les plantes grimpantes qui fassent le tour du jardin pour en marquer la limite. Et aux arbres fruitiers, associez la vigne pareille à une femme élancée, ou bien des arbres qui produisent du bois ; travaillez ensuite la terre vierge pour y planter ce que bon vous semblera. Dans le fond, plantez des arbres tels le figuier ou tout autre inerme ;



et plantez tout arbre fruitier à grand développement au fond d'une cuvette afin qu'arrivé  
à maturité  
il puisse protéger du vent du nord sans pour autant faire de l'ombre aux autres plantes.  
Au centre du jardin, installez un pavillon ouvert de tous côtés où l'on puisse s'asseoir,  
mais d'une forme telle que personne ne puisse y surprendre les conversations en  
s'approchant et dont personne ne pourra s'approcher sans qu'on le remarque.  
Vous y ferez pousser des rosiers grimpants et de la myrte en plus de toutes les plantes  
qui ornent votre jardin.  
Et celui-ci sera plus long que large afin que le spectateur puisse porter son regard au  
loin en le contemplant.

## Grandes villes et systèmes de parcs

(1906)

JEAN-CLAUDE-NICOLAS FORESTIER

(1861-1930)

*Polytechnicien et Ingénieur des Eaux et Forêts devenu Conservateur en chef du secteur Ouest des Promenades de Paris, Jean-Claude-Nicolas Forestier est le plus important jardiniste-paysagiste et urbaniste français du début du XX<sup>e</sup> siècle. Sa profession de foi a été résumée par son ami Jean Giraudoux qui écrit dans Pleins pouvoirs que Forestier proclamait volontiers « qu'il n'aimait pas la campagne. Je suis un vrai homme des villes, disait-il. J'aime l'air libre et les jardins. »*

*L'originalité de Forestier se déploie dans plusieurs directions. En premier lieu, fidèle à sa mission de Conservateur, il a élaboré une doctrine de conservation-rénovation des parcs historiques rompant avec la récréation pure et simple dans un style « moderne », c'est-à-dire étranger à celui d'origine, comme avec le pastiche néo- dont, s'agissant des jardins classiques ou rococo, l'atelier de Henri puis d'Achille Duchêne avait répandu la pratique : ainsi, ses récréations de Bagatelle et de Sceaux<sup>1</sup> sont des réinterprétations modernes de l'esprit pittoresque d'une part (le parc de Bagatelle comme patch-work de tableaux impressionnistes) et du formalisme géométrique de l'autre (les jardins rococo de Bagatelle devenant une roseraie géométrique et le parc de Sceaux dessiné par Le Nôtre pour Colbert étant réduit à son épure), le tout adapté à des usages contemporains. En second lieu, sur le plan stylistique, il a su exprimer, en matière de jardinisme, le mouvement conduisant d'un « impressionnisme » proche de celui expérimenté à Giverny par son ami Claude Monet à un art déco fondé, chez lui, sur un formalisme régionaliste et archaïsant (la référence aux jardins italiens « pré-raphaélites » d'une part et, surtout, son invention de « jardins du climat de l'oranger », inspirés par les jardins maures, qu'il mettra en œuvre en Espagne — Séville, Barcelone, Ronda, etc. — ou à Béziers). En troisième lieu enfin, Forestier, tout en ayant créé quelques très beaux jardins privés (dont plans et dessins figurent dans ses Jardins : Carnets de plans et de dessins, Paris, 1925, rééd. Paris, 1994) a inscrit l'essentiel de son activité de jar-*

1. En collaboration avec l'architecte Azema.



diniste dans une problématique urbaine dont témoignent : 1) ses œuvres jardinistes majeures (le Parc Maria-Luisa de Séville et les jardins de Montjuic de Barcelone qui, non seulement ont été conçus comme des éléments décisifs dans les plans d'extension de ces villes, mais qui ont fourni une alternative réussie aux formules académiques issues de l'alphandisme paysager) ; 2) ses activités d'urbaniste proprement dit (auprès de Lyautey au Maroc ; à Paris autour de la reconversion des « fortifs » ; à Buenos Aires et plus encore à La Havane) ; 3) son engagement au Musée social et son rôle dans la naissance de la Société française des urbanistes ; 4) son activité théorique scandée par de nombreux articles et un ouvrage important, publié à l'orée de sa carrière, où l'on sent l'influence de Olmsted : *Grandes villes et systèmes de parcs*.

**Source :** Jean-Claude-Nicolas Forestier, *Grandes villes et systèmes de parcs*, Paris, 1908 (rééd. prévue en 1996).

**Bibliographie :** B. Leclerc (sous la direction de), Jean-Claude Nicolas Forestier (1861-1930), *Du Jardin au paysage urbain*, Actes du colloque de 1990, Paris, Picard, 1994.

### Origines de l'idée des « systèmes de parcs »

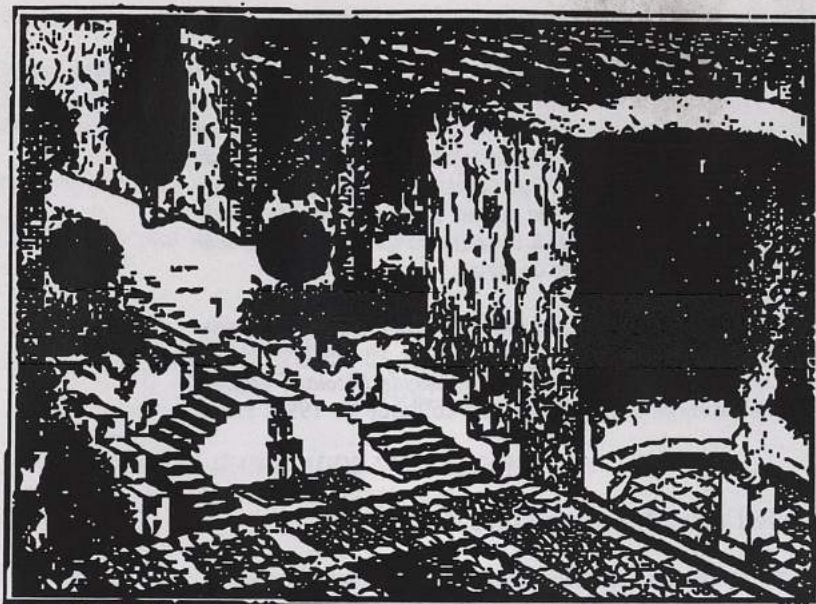
DES DIFFÉRENTES PARTIES DU MONDE, un enseignement nouveau nous est apporté, dont les villes jeunes, dont les villes en formation, comme les vieilles cités, peuvent tirer profit. Londres et Paris se sont les premières occupées de leur desserrement et de leur embellissement, chacune dans un esprit un peu différent. Londres a cherché le plus d'espace possible. Paris s'est attaché à l'esthétique et à l'élégance.

Toutes deux ont eu l'avantage de trouver, chez elles et autour d'elles, des réserves royales qui leur ont permis de réaliser de vastes et heureux programmes, qu'il est nécessaire de compléter aujourd'hui. Elles ont jeté les premières graines : la semence répandue dans le monde a été merveilleusement féconde et le fruit perfectionné, amélioré, nous surprend à notre tour.

Endormis après l'effort admirable d'Hausmann et d'Alphand, qui nous faisait croire à la réalisation de la cité parfaite, nous nous apercevons aujourd'hui, que Paris a eu tort de s'arrêter en si beau chemin et de ne pas poursuivre plus avant son système d'embellissement, d'aération, de ne pas prévoir que son développement continu exigeait un développement parallèle de ses espaces libres, de ses parcs et de ses promenades.

L'erreur est venue en partie de ce que l'on s'est arrêté à ne considérer que ce Paris arbitrairement déterminé par des limites artificielles, les fortifications. L'histoire de Paris, pourtant, comme celle de bien d'autres villes, démontre combien comptent peu ces barrières temporaires ; le flot montant de la population a tôt fait de déborder des limites qui lui sont assignées. Aujourd'hui il est donc manifeste que la plupart des communes attachées étroitement à la grande ville, font partie d'une même et indissoluble agglomération. Qu'elles soient et restent ou non distinctes administrativement, cela n'empêche qu'elles forment avec Paris un entassement unique d'habitations humaines toutes solidaires, profitant des mêmes avantages et sujettes aux mêmes inconvénients, participant aux mêmes conditions d'hygiène et de salubrité générale, aux mêmes dangers de contagion morale et physique. En un mot, le développement actuel de Paris,





L.-C.-N. Jardin en Espagne dans Jardins, carnet de plans et de dessins.

Forestier L

c'est le développement de sa banlieue, le développement de l'agglomération parisienne, de cet énorme groupement large de plus de 25 kilomètres.

En outre, le cœur de cette énorme ville, ce que nous appelons aujourd'hui proprement Paris, se congestionne de plus en plus. Chaque jour de nouveaux habitants affluent au centre, à mesure que la banlieue se développe, et il faut s'effrayer de voir s'accroître ainsi chaque année de 30 à 40.000 habitants la population du Paris central, alors que les terrains libres environnants sont envahis, ajoutant sans cesse de nouvelles zones malsaines à la ceinture épaisse de la ville congestionnée.

[...]

Le remède serait de fuir les grandes villes et de retourner à la campagne. Peut-être y viendra-t-on quelque jour, mais aujourd'hui l'organisation sociale exige ces groupements énormes. À leurs dangers, à leurs inconvénients il est possible d'apporter des palliatifs, sinon un remède, et les municipalités peuvent tenter d'éviter, en partie, des conséquences qui sont vraiment redoutables, encore faut-il le faire avec méthode.

[...]

Avant d'aborder l'examen, qui sera sommaire, de ce qui a été fait dans la plupart des grandes villes ces dernières années, villes anciennes ou récentes, d'Europe ou d'Amérique, il est intéressant de voir dans des réalisations synthétiques, ce que l'on a appelé les Cités-Jardins, comme un schéma de la ville idéale, telle qu'elle a pu être conçue en deux parties du monde très éloignées, Adélaïde-City en Australie et Garden-City en Angleterre.



### Adélaïde-City

Dans un espace déterminé affecté à la première phase du développement de la Cité, on arrête l'emplacement des futures constructions ou quartiers d'habitation au centre. Ce quartier est parsemé de petits jardins servant soit d'ornement, soit de terrains de jeux, de récréations, de jardins d'enfants ou de lieux de repos. Tout autour s'étendent les grands espaces libres, les champs de courses, les terrains de culture, les jardins botaniques, les écoles d'horticulture ou d'agriculture, les cimetières et en un mot tous les établissements publics qui ont besoin d'arbres, de plantes, de fleurs, de culture.

Ainsi la ville est toujours assurée d'avoir une large ceinture d'air et de verdure. Chaque habitant trouve à proximité de sa demeure un petit jardin, terrain de jeux pour ses enfants, ou l'avenue-promenade qui le conduira, par une voie ombragée et fleurie, hors des quartiers construits, dans la vaste zone verdoyante.

Lorsque la ville continue à se développer à côté de ce premier groupe ou de cette première cité complète, on juxtapose une nouvelle cité. Elles sont isolées l'une de l'autre et de celles qui par la suite pourront continuer l'accroissement de la ville, par leur ceinture propre de réserves et de grands parcs. la grande ville totale se compose ainsi d'une série de cités entourées chacune de sa ceinture de promenades et de verdure, et de ses terrains de jeux, d'exercices en plein air. Les communications entre elles s'établissent à l'aide de larges avenues bordées d'arbres, de jardins, les avenues-promenades.

Adélaïde-City est paraît-il très agréable et très recherchée, et son développement est extraordinairement rapide.

### Garden-City

La Garden-City d'Angleterre est un autre exemple intéressant.

Cette ville théorique, qui a commencé d'être édifiée de toutes pièces par une Société anglaise, à 35 milles de Londres sur le Great Northern Railway, se trouve située entre Hitchin et Baldock.

La préoccupation principale a été de mélanger le plus possible aux voies de communication des jardins publics, et de jeter un peu partout dans la ville la note reposante des plantes.

Les prescriptions relatives aux constructions sont rigoureuses. En un certain rayon autour de la ville il est interdit de bâtir, dans l'intérieur même de la ville la note reposante des plantes.

Les prescriptions relatives aux constructions sont rigoureuses. En un certain rayon autour de la ville il est interdit de bâtir, dans l'intérieur même de la ville on impose une limitation de la surface à construire sur un terrain donné.

Garden City n'a que deux ans d'existence, elle sort de terre. Adélaïde-City en Australie se compose déjà de 2 cités construites presque complètement.

À côté de ces villes nouvelles, les exemples des villes anciennes étaient d'autant plus instructifs. Vienne a sa « Ringstrasse » dont l'affectation en ceinture de parcs, de places publiques, de monuments fut autrefois la cause d'un conflit entre la Ville et le Royaume. La ville put alors sauver les terrains de ces anciennes fortifications. Combien en aurait-il coûté à la municipalité actuelle pour exécuter ce plan qu'on estime aujourd'hui indispensable à la beauté de Vienne ?

Dans l'ensemble des villes américaines à développement rapide, grâce à la sagesse



audacieuse de l'Enfant, Washington conserve la première place. L'Enfant a su en établissant le plan de la Ville réserver de tous côtés des terrains libres pour des places et des jardins publics.

À la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, Londres avait 800 000 habitants et Paris 600 000. C'étaient les capitales des plus puissants pays. L'Enfant se basa sur la densité de population de Paris couvert de jardins privés et fit son plan pour 800 000 habitants. C'était un projet bien audacieux puisque les États-Unis ne comptaient en tout que 4 600 000 habitants. Et pourtant, après un siècle, ce projet paraît insuffisant.

Mais si l'on compare à ces villes celles où rien n'a été prévu ni organisé, alors apparaissent les imperfections ou plutôt les vices fondamentaux de leurs amoncellements de constructions, de leur développement désordonné où des spéculateurs concurrents se disputent âprement le terrain.

La plupart des municipalités des grandes villes d'Amérique et d'Europe ont aperçu ainsi le danger qu'il y avait à laisser dilapider les espaces encore libres, à laisser défigurer les aspects encore intéressants ou pittoresques de la ville et aussi de ses environs, à laisser fermer par la banlieue toutes les issues vers la campagne. Elles ont compris quels éléments d'hygiène et de beauté une ville en voie de développement peut trouver au cours d'un siècle dans des dégagements, des réserves nombreuses et judicieusement distribuées.

Elles ont compris que le « plan de ville » est insuffisant s'il n'est complété par un programme d'ensemble et un plan spécial des espaces libres intérieurs et extérieurs pour le présent et l'avenir, — par un système de parcs. [...]

### Ce qu'on entend par systèmes de parcs

[...] **A**FIN DE BIEN FAIRE COMPRENDRE ce qu'est pratiquement un système de parcs, il est nécessaire d'en définir et d'en classer les divers éléments qui peuvent être ainsi énumérés : les grandes réserves et les paysages protégés ; les parcs suburbains ; les grands parcs urbains ; les petits parcs ; les jardins de quartier ; les terrains de récréation qui pourront aussi comprendre des jardins d'enfants ; les avenues-promenades.

*Les grandes réserves et les paysages.* Ils sont constitués suivant les conditions du pays même, leur superficie est très variable et dépend des circonstances et de la configuration des points à préserver.

Ils diffèrent des parcs proprement dits en ce qu'ils ne sont pas soumis au même traitement, au même entretien ; ils restent seulement dans leur état initial : bois, pâturages, rivières, rochers, et souvent ils pourront, par la continuation de leur exploitation naturelle, donner des revenus importants comme les bois, forêts et pâturages des villes allemandes. Ils font plus souvent partie des environs éloignés. Les exemples sont nombreux : les Commons, Burnham Beeches pour Londres, Wiener Wald pour Vienne, Blue Hills Reservation pour Boston, les immenses réserves que vient de créer Chicago près du lac Michigan et autour du lac Calumet.

Certaines villes se sont surtout attachées à préserver leurs vallées et leurs bords de rivière comme Baltimore, et Providence aux États-Unis.

*Les parcs suburbains.* Ils ont bien le même but que les grandes réserves, mais au lieu



d'être commandés par des circonstances naturelles, ils doivent être plutôt déterminés par les besoins de la ville et régulièrement répartis. Ils sont un refuge à portée des habitants où, dans les tranquilles aspects de scènes naturelles, ils viennent oublier les tracasseries des affaires, les bruits et le mouvement énervant de la rue. Plus de boutiques, plus de réclames, plus de chemins de fer ni de tramways; des arbres seulement, des grandes pelouses, le moins possible de routes, de constructions ou d'ornements inutiles.

Certaines créations très spéciales comptant des cultures ou des jardins, — les parcs historiques, Saint-Cloud, Versailles, Hampton-court, — un grand musée (Kew Garden) qu'il sera toujours préférable d'éloigner de la ville et de ses fumées, — une ferme-école, etc., auxquels nos indications ne s'appliquent pas, peuvent pourtant être considérés comme parcs suburbains.

*Les grands parcs urbains.* Il suffit de citer tous les grands parcs connus, le Prater, de Vienne, le Central Park, de New York, Hyde Park, Green Park, Saint-James Park, à Londres, le Parc de la Tête-d'Or, à Lyon, le Bois de Boulogne, les Parcs des Buttes-Chaumont et de Montsouris, à Paris.

Ils sont de tous les styles, ils ont tous les caractères, réguliers comme les Tuileries, le parc de Dijon, irréguliers dans l'ensemble, avec quelques parties traitées en dessins réguliers, comme Regent's Park, à Londres ou Public Garden, à Boston, comme le parc du Trocadéro, à Paris, et comme beaucoup des nouveaux parcs publics des villes allemandes.

Ils sont le lieu de promenade facile et rapproché, ils concourent à l'embellissement de la ville autant qu'à son hygiène.

Mais ils ne doivent pas être seulement de pur ornement; il est indispensable qu'ils présentent de grandes pelouses, des ombrages pour les jours et les heures de délassements et de repos. Et les jeunes gens doivent y trouver de nombreux terrains de jeux, plus étendus que ceux des petits parcs dont nous allons parler. Leur étendue est très variable : elle peut être de 8 à 10 hectares comme le parc Monceau, 30 à 40 hectares comme le futur Champ-de-Mars, les Tuileries, ou de 80 à 100 hectares comme Battersea Park (80 hectares), à Londres; elle peut atteindre 7 à 800 hectares comme le Prater, à Vienne (698 hectares), le Bois de Boulogne (800 hectares).

Deux exemples sont intéressants à citer en raison de leur traitement très différent : Hackney-Marsh qui est le plus large espace libre placé sous le contrôle de Londres et qui s'étend à la limite Est du Comté sur 140 hectares environ, est à peu près entièrement consacré aux jeux, football en hiver et cricket ou tennis en été; — Le Volksgarten, de Cologne, qui comme Battersea Park, tout en donnant aux jeux ses plus belles et plus vastes pelouses, forme aussi un jardin d'agrément ou de promenade où l'animation même des jeux n'est pas un des moindres attraits.

*Les petits parcs, les jardins de quartiers,* ou bien sont de purs ornements de verdure, arbres, arbustes, fleurs, gazons, tels nos squares de la Trinité, de la place Malesherbes, les Embankments de Londres, les quais de Liège, espaces de desserrement et d'ornement de la ville, ou bien sont des terrains de jeux et d'exercices, football, cricket, tennis, boules, croquet, etc., comme Southwark Park, à Londres, et les nombreux terrains de jeux (plays grounds) répartis de tous côtés dans les villes américaines.

Il n'est pas inopportun d'entourer de larges parties agréablement plantées, les emplacements réservés aux jeux. Parfois un jardin public en masque le côté trop pratique comme au Southwark Park, de Londres, au Charlesbank, de Boston et au Jackson Park, de Chicago.



Mais la préoccupation principale doit être de les distribuer largement et à la portée de chacun. Si chaque famille doit pouvoir trouver à moins de 1 000 mètres un des terrains de récréation d'enfants dont nous allons parler, les champs de jeux ne doivent pas exiger un déplacement de plus de 1 500 à 2 000 mètres.

Dans la banlieue de New York, Staten Island qui est surtout habitée par des personnes occupées à New York projetait dernièrement d'acquérir non seulement 1 400 hectares de parcs mais aussi plus de 80 hectares de terrains de jeux, c'est-à-dire une surface dix fois plus grande que notre parc Monceau. [...]

*Les terrains de récréation.* Les petits terrains de jeux et de récréation qui doivent être nombreux et multipliés surtout dans les quartiers populeux où les enfants n'ont souvent que les rues pour jouer, sont des emplacements variant de 2 à 3 000 mètres à 1 ou 2 hectares. Une ceinture de massifs d'arbustes les isole de la rue et des alentours, quelques arbres y donnent de l'ombre. Si le terrain le permet, une partie reste en préau libre, avec au besoin quelques fleurs. L'autre partie, séparée de la première par une clôture, est pourvue d'appareils de gymnastique ou de jeux, balançoires, pas de géants, barres fixes, barres parallèles, boucles, etc., et aussi d'un tas de sable qui peut être placé dans une boîte où les enfants viennent le prendre et où ils ne peuvent le remettre afin qu'il reste toujours sans souillures. Ce terrain est lui-même divisé en deux parties qui sont attribuées, l'une aux garçons de 6 à 14 ans, l'autre aux fillettes du même âge et aux tout petits enfants. Seuls peuvent y pénétrer les enfants et les personnes (femmes) qui les gardent. Les mères peuvent ainsi, sans craindre des dangers de la rue, y laisser les enfants qui apprennent, avec un exercice sain et des jeux auxquels ils prennent vite goût, l'utilité de respecter la propriété publique dont ils usent. De petits êtres dévastateurs qu'ils étaient, ils deviennent les meilleurs soutiens du gardien qui fait respecter leurs appareils de jeux.

À Chicago, ces terrains ont reçu en 1903 environ 800 000 personnes, et en 1904 plus d'un million. Londres, depuis quelques années, fait des efforts continus pour créer de nouveaux terrains de récréation dans les quartiers populeux, à Bermondsey, Wapping... Malgré les difficultés d'acquisition des terrains, toutes les villes américaines font de même et leur exemple est suivi en Allemagne. À Paris, nous nous contentons de préaux d'écoles exigus, et non librement ouverts. On y rencontre bien rarement les appareils très simples de jeux qui procurent aux enfants tant et de si bonnes distractions. [...]

*Jardins d'enfants.* Nous pouvons parler accessoirement de l'installation nouvelle de certains jardins, très en faveur en Autriche, en Allemagne et en Amérique, les jardins d'enfants.

Nous avons compris en France l'intérêt de ces jardins, mais seulement pour les quelques écoles de petites villes et de villages où les enfants destinés à la campagne doivent connaître les éléments de l'horticulture et de l'agriculture.

Mais la connaissance des plantes et des fleurs, de la fécondité de la terre, des mystères de la vie des champs, des jardins et des forêts est encore plus utile, sinon nécessaire aux petits enfants des villes.

Cultiver chez l'enfant le discernement critique de la beauté et de l'excellence des choses parmi les œuvres humaines et les œuvres de la nature constitue un des éléments les plus importants de l'éducation, et rien pour la direction de l'esprit dans ce sens, pour la formation du jugement, ne vaut l'efficace étude de la nature vivante. Il aura été réservé à notre époque de comprendre que le jardin est un moyen d'enseignement autre-



ment plus sain, plus pénétrant, plus fécond et plus puissant que le tableau noir et les cahiers d'autrefois.

Mais alors qu'en Autriche, en Allemagne, les Schulgarten, en Amérique et en Angleterre, les Boy's gardens et les Children's gardens paraissent être des nécessités dans les grandes villes, nous les ignorons encore ; nous semblons croire que les jardins ne peuvent être utiles qu'aux enfants des campagnes, et nous croyons qu'il suffit pour ceux des grandes villes, de la salle d'études, et, de temps en temps, de la petite cour de récréation.

Il me souvient d'avoir entendu dire que certains enfants des quartiers excentriques de Paris, ignoraient à tel point la campagne, qu'ils ne connaissaient que de nom les vaches, les champs de blé, les prairies et les vergers. Que pouvaient-ils savoir, les pauvres petits, des richesses contenues dans le fruit de l'arbre et dans le grain de blé ?

*Les avenues-promenades.* Les avenues-promenades, les « Parkways » des Américains, les « Promenades » en Autriche, les « Ring » de Cologne, les *Anlage* de Francfort, ne sont pas les parties les moins essentielles du programme.

Elles sont destinées à servir tout à la fois de voies de communication dans la ville, d'accès agréable et commode à ses parcs, à ses grandes réserves, à sa campagne, de liaisons aussi à tout l'ensemble. Elles assureront pour l'avenir, parfois même pour le moment même, un système suffisant et complet de sorties commodas, larges et belles, de la ville.

La Parkway, l'Avenue-Promenade, n'est pas à proprement parler un boulevard. En Amérique pourtant il arrive que les deux mots sont quelquefois pris l'un pour l'autre.

Il paraît plus simple de laisser à boulevard la signification parisienne moderne de large chaussée, avec amples trottoirs ou contre-allées plantées d'arbres régulièrement disposés, et d'appeler avenues ou avenues-promenades toutes ces avenues dont les détails des projets peuvent varier mais où la chaussée et les contre-allées sont accompagnées de bandes plantées, gazonnées et plus ou moins parées.

La zone verte ornementale peut être au milieu, avec deux larges chaussées et des contre-allées latérales plantées d'arbres comme sur le Drexel Boulevard, à Chicago, comme sur notre trop courte avenue de Breteuil. Au contraire, à l'Eastern Parkway et à l'Ocean Parkway de Brooklyn, à l'avenue du Bois, à Paris, le milieu est occupé par une large chaussée. Les voies de service pour les maisons riveraines sont plus étroites et disposées de part et d'autre, séparées, chacune, de la chaussée centrale par une zone de jardins et une double rangée d'arbres.

Ces avenues-promenades sont un élément important d'un programme ou d'un système de parcs complet. Elles sont des voies d'accès et de communication agréables. Elles permettent de ne jamais interrompre sa promenade. Elles peuvent contribuer à mettre en valeur les points de vue, les bords de rivière, les paysages intéressants ou pittoresques. [...]

Il est clair qu'un programme de cette nature peut ne pas être seulement le programme d'une ville. Souvent il sera commun à plusieurs villes ; parfois à toute une province, ou à plusieurs départements. Il peut même être un programme national, et, plus encore, arriver à intéresser plusieurs pays. Pourquoi s'arrêter à des limites politiques quelquefois très artificielles ? Elles doivent être indifférentes dans des œuvres de cette nature.



## Philosophie du paysage

(1912)

GEORG SIMMEL

(1858-1918)

*Héritier de la critique kantienne, mais fortement influencé par Nietzsche, Georg Simmel est l'auteur d'une œuvre profuse, proche à bien des égards de celle de Dilthey, qui, tout en ayant traité des questions les plus générales — dans Le Problème de la philosophie de l'histoire (1892), La Religion (1906), Problèmes fondamentaux de la philosophie (1910), L'Initiation de la vie (1918) etc. — a pour singularité de s'être intéressée à des objets jusque là peu abordés par la philosophie, comme l'argent ou la ville. Auteur d'une célèbre Sociologie (1908), Simmel s'est aussi intéressé à l'esthétique et il est, dans ce domaine, le premier à avoir proposé une réflexion proprement philosophique sur la notion de paysage, dans un court essai dont les thèses cardinales (le sentiment du paysage comme invention de l'époque moderne ; le paysage comme œuvre d'art « arrachée » au « sentiment unitaire de la grande nature » ; la Stimmung du paysage ; etc) se placent à un niveau élevé d'élaboration théorique. À telle enseigne qu'en matière de réflexion philosophique « paysagiste », on peut avancer qu'il existe un « avant Simmel » et un « après Simmel ».*

**Source :** Georg Simmel, *La Tragédie de la culture et autres essais*, traduction de S. Cornille et P. Ivernel, Rivages, Paris et Marseille, 1988.

**Bibliographie :** Le volume précité inclut en introduction une belle étude de Vladimir Jankélévitch consacrée à l'œuvre de Simmel.

## Philosophie du paysage

D'INNOMBRABLES FOIS, il nous arrive d'aller à travers la nature et de percevoir, avec les degrés d'attention les plus divers, arbres et eaux, collines et maisons, et les mille transformations en tous genres de la lumière et des nuages — mais remarquer tel détail, ou même contempler simultanément ceci et cela, ne suffit pas encore à nous donner conscience de voir un « paysage ». Pour en arriver là, il ne faut justement plus que tel contenu singulier du champ de vision captive notre esprit. La conscience doit avoir, au-delà des éléments, un nouvel ensemble, une nouvelle unité, non liés aux significations particulières des premiers ni composés de leur somme mécaniquement, pour que commence le paysage. Si je ne me trompe, on s'est rarement avisé qu'il n'y a pas encore de paysage quand toutes sortes de choses se trouvent juxtaposées sur un morceau de sol terrestre, et naïvement regardées. Quant au curieux processus de caractère spirituel qui avec tout cela engendre le paysage, je vais tenter maintenant de l'interpréter à partir d'un certain nombre de ses préalables et de ses formes.

Et d'abord : que les éléments visibles en un coin de la terre relèvent de la « nature » — éventuellement avec les œuvres de l'homme qui s'intègrent à elle — et ne soient pas des tracés de rues avec grands magasins et automobiles, cela ne fait pas encore de ce



lieu un paysage. Par le terme de nature, nous entendons la chaîne sans fin des choses, l'enfantement et l'anéantissement ininterrompus des formes, l'unité fluide du devenir, s'exprimant à travers la continuité de l'existence spatiale et temporelle. Quand nous appelons nature quelque réalité, nous désignons par là ou bien sa qualité intérieure, sa différence par rapport à l'art et à l'artifice comme par rapport à l'idéal et à l'historique ; ou bien le fait que cette réalité doit passer pour le représentant symbolique de l'être global évoqué ci-dessus, et qu'en elle nous entendons le grondement de son flot. « Un morceau de nature », c'est à vrai dire une contradiction en soi ; la nature n'a pas de morceaux ; elle est l'unité d'un tout, et dès qu'on en détache un fragment, ce dernier n'est plus entièrement nature, parce qu'il ne peut valoir pour tel qu'au sein de cette unité sans frontière, comme une vague de ce flux global qu'on appelle nature.

Quant au paysage, c'est justement sa délimitation, sa saisie dans un rayon visuel momentané ou bien durable qui le définissent essentiellement ; sa base matérielle ou ses morceaux isolés peuvent toujours passer pour nature — représenté à titre de paysage, il revendique un être-pour-soi éventuellement optique, éventuellement esthétique, éventuellement atmosphérique, bref une singularité, un caractère l'arrachant à cette unité indivisible de la nature, où chaque morceau ne peut être qu'un lieu de passage pour les forces universelles de l'être-là. Regarder un morceau de sol avec ce qu'il y a dessus comme un paysage, c'est considérer un extrait de la nature, à son tour, comme unité — ce qui s'éloigne complètement de la notion de nature.

Tel me paraît maintenant l'acte de l'esprit par lequel l'homme va modeler un groupe de phénomènes pour l'intégrer à la catégorie du paysage : ce sera une vision close et alors ressentie comme unité se suffisant à elle-même, bien que liée à une étendue et à un mouvement infiniment plus vastes, bien que prise dans des limites n'existant pas pour le sentiment, logé à un niveau sous-jacent, de l'Un dans sa divinité, du Tout dans la nature. Constamment, les limites auto-tracées de chaque paysage respectif sont déjouées et dissoutes par ce sentiment, et le paysage, détaché violemment, autonomisé, est alors hanté par l'obscur prescience de ce contexte infini — de même qu'une œuvre humaine se présente comme une production objective, responsable de soi, et pourtant demeure liée de façon difficile à exprimer, soutenue par elles et toujours manifestement traversée de leur flot. La nature, qui dans son être et son sens profonds ignore tout de l'individualité, se trouve remaniée par le regard humain — qui la divise et recompose ensuite des unités particulières — en ces individualités qu'on baptise paysages.

On a souvent observé que le « sentiment de la nature » proprement dit ne s'est développé qu'à l'époque moderne, et on n'a pas manqué de l'attribuer au lyrisme de celle-ci, à son romantisme, etc. ; c'est, je crois, quelque peu superficiel. Les religions d'époques plus primitives révèlent justement à mes yeux un sentiment très profond de la « nature ». Par contre, le goût du paysage, ce produit bien spécial, est venu tardivement, parce que sa création, justement, exigeait de s'arracher à ce sentiment unitaire de la grande nature. L'individualisation des formes de vie intérieures et extérieures, la dissolution des attaches et des relations originaires au profit de réalités autonomes à caractère différencié — cette formule majeure de l'univers post-médiéval a permis aussi de découper le paysage dans la nature. Quoi d'étonnant si l'Antiquité ou le Moyen Âge ignoraient le *sentiment* du paysage ; l'objet lui-même ne connaissait pas encore cette détermination psychique ni cette transformation autonome, dont le gain final fut confirmé avec la naissance de la peinture de paysage, et en quelque sorte capitalisé par elle.

Que la partie d'un tout devienne à son tour un ensemble indépendant, qui se dégage



du précédent et revendique son droit face à lui — voilà peut-être la tragédie la plus fondamentale de l'esprit : elle parvient à son plein effet à l'époque moderne, où elle s'est emparée de la direction du processus culturel. Des multiples rapports dans lesquels sont intriqués hommes, groupes et productions, ressort devant nous, rigide, ce dualisme en vertu de quoi le détail aspire à devenir un tout, alors que son appartenance à un plus vaste ensemble lui concède juste le rôle d'un membre. Nous savons notre centre à la fois au-dehors et au-dedans de nous : d'une part, notre personne et notre œuvre ne sont que les éléments de totalités qui exigent notre adaptation unilatérale à la division du travail — et d'autre part nous voulons néanmoins être et faire des ensembles achevés, reposant en eux-mêmes.

Tandis qu'en résultent des conflits et des ruptures sans nombre dans l'ordre social et technique, spirituel et moral, ce même modèle, face à la nature, produit la richesse conciliante du paysage, entité individuelle, homogène, apaisée en soi, qui cependant reste tributaire, sans contradiction, du tout de la nature et de son unité. Mais pour que naisse le paysage, il faut indéniablement que la pulsation de la vie, dans la perception et le sentiment, se soit arrachée à l'homogénéité de la nature, et que le produit spécial ainsi créé, après transfert dans une couche entièrement nouvelle, s'ouvre encore de soi, pour ainsi dire, à la vie universelle, et accueille l'illimité dans ses limites sans failles.

Mais, devons-nous demander au-delà, quelle est donc la loi qui détermine cette sélection et cet assemblage ? Car ce que nous dominons par exemple d'un regard ou au sein de notre horizon du moment, ce n'est pas le paysage, mais tout au plus sa matière — de même qu'un lot de livres juxtaposés ne fait pas encore « une bibliothèque », mais devient tel, sans qu'on retire ou qu'on ajoute un volume, à partir de l'instant où un certain concept unificateur l'embrasse pour lui imprimer forme. Sauf que la formule inconsciemment à l'œuvre qui engendre le paysage comme tel ne se laisse pas établir aussi simplement, voire ne se laisse pas établir du tout en principe. Le matériau du paysage que livre la nature brute est si infiniment divers, si changeant de cas en cas, que les points de vue et les formes, qui, avec ces éléments composent l'unité de l'impression, seront très variables aussi.

La voie pour parvenir au moins à une estimation approximative me paraît passer par le paysage comme œuvre d'art picturale. Car l'intelligence de tout notre problème tient au motif que voici : le paysage au sens artistique naît lorsqu'on prolonge et purifie de plus en plus le processus par lequel le paysage au sens commun se dégage, pour tous, de l'impression brute qu'on a des choses de la nature prises en détail. 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 donc fait l'artiste, c'est précisément ce que nous faisons aussi, dans des moindres dimensions, sans autant de principes, et sur un mode fragmentaire peu sûr de ses frontières, aussitôt que nous avons la vision d'un « paysage », au lieu d'une prairie et d'une maison et d'un ruisseau et d'un cortège de nuages.

Une des plus profondes déterminations de toute vie spirituelle et productive se dévoile ici. Ce que nous appelons culture renferme une série de formations obéissant à leur propre loi, qui se sont placées, par leur suffisance pure, au-delà de cette vie quotidienne mêlée à tant d'écheveaux, impliqués dans la pratique et le subjectif : j'ai nommé la science, la religion et l'art<sup>1</sup>. [...]

1. Suit une explication de cette thèse à propos de la religion et de la science (Note de J.-P. Le Dantec).



Nous tenons là également la formule essentielle de l'art. Complètement déraisonnable de déduire celui-ci de l'instinct mimétique, de l'instinct ludique ou d'autres sources psychologiques en soi étrangères : si assurément elles peuvent se mélanger à sa source authentique et co-déterminer ainsi son expression, l'art en tant que tel vient d'une dynamique proprement artistique. Non qu'il commence une fois l'œuvre achevée. L'art vient de la vie, certes, mais parce que et dans la mesure où cette vie, comme elle est chaque fois et partout vécue, contient les énergies formatrices dont l'effet pur, autonomisé, apte à déterminer son objet, va donc s'appeler art. Aucun concept d'art, sans doute, n'opère lorsque l'homme s'exprime en paroles ou en gestes quotidiennement, ou lorsque sa vision modèle ses matériaux d'après le sens et l'unité. Mais dans tout cela, néanmoins, agissent des modèles qu'il nous faut bien appeler, après coup en somme, artistiques ; et lorsque ceux-ci, obéissant à leur propre loi, dégagés du service les amalgamant à la vie, donnent forme à un objet en soi qui est leur produit pur — il s'agit justement là d'une « œuvre d'art ».

C'est dans cette perspective élargie que se justifie notre interprétation du paysage à partir des fondements derniers modelant notre image du monde. Là où réellement nous voyons un paysage, et non plus un agrégat d'objets naturels, nous avons une œuvre d'art *in statu nascendi*. Et quand on entend des profanes, confrontés à des impressions de paysage, dire si étonnamment souvent qu'ils voudraient bien être peintres pour retenir l'image, il n'y a pas là seulement le désir de fixer une réminiscence — lequel se manifesterait aussi, selon toute probabilité, devant beaucoup d'autres impressions d'un autre genre —, il y a également qu'avec une telle vision la forme artistique devient en nous vivante, agissante, et que, sans pouvoir accéder à cette créativité propre, elle vibre au moins du désir de celle-ci, de son anticipation antérieure.

La capacité artistique de chacun se réalise mieux dans la vision du paysage que, par exemple, dans celle des humains, et cela tient à bien des raisons. D'abord le paysage se dresse devant nous à une distance objective qui bénéficie au comportement artistique, mais ne s'obtient pas avec facilité ou immédiateté quand il s'agit de la vision d'autrui. Ce qui fait ici obstacle, ce sont les diversions dues à la sympathie ou à l'antipathie, les implications pratiques, et surtout ces prémonitions encore mal définies, du genre : que pourrait bien signifier pour nous l'individu en question s'il était un facteur de notre vie — sentiments très obscurs et très complexes, bien sûr, qui semblent pourtant influencer toute notre façon de voir les êtres, y compris les plus étrangers à nous.

À la difficulté de prendre une sereine distance vis-à-vis de l'image humaine, comparée au paysage, s'ajoute ce qu'il faut appeler la résistance de celle-là au processus de mise en forme artistique. Notre regard peut réunir les éléments du paysage en les groupant soit d'une façon soit d'une autre, il peut déplacer les accents parmi eux de bien des manières, ou encore faire varier le centre et les limites. Mais la figure de l'homme détermine par elle-même tout cela, elle effectue par ses propres forces la synthèse autour de son propre centre, et se délimite ainsi sans équivoque. Elle se rapproche donc déjà, dans sa configuration naturelle, de l'œuvre d'art, et ce peut être la raison pour laquelle un regard moins exercé confondra plus vite, en tout état de cause, la photographie d'une personne avec la reproduction de son portrait qu'une photographie de paysage avec la reproduction du tableau de paysage. La refonte de l'apparence humaine dans l'œuvre d'art est indiscutable ; mais elle se fait à partir du donné immédiat de cette apparence, alors qu'on arrive au tableau de paysage en passant par un degré intermédiaire en plus, le modelage des éléments naturels en « paysage » ordinaire, auquel ont



déjà contribué forcément les catégories esthétiques, et qui donc se trouve sur la voie de l'œuvre d'art, qui est leur produit pur, autonomisé.

L'état présent de notre esthétique ne nous permet guère d'aller au-delà de ce constat théorique. Car les règles que la peinture de paysage sut élaborer pour le choix de l'objet et du point de vue, pour l'éclairage et l'illusion spatiale, pour la composition et l'harmonie climatique, seraient sans doute aisées à critiquer, mais, dans l'évolution menant de l'impression première des choses prises dans leur singularité jusqu'au tableau de paysage, elles concernent le segment au-delà du stade de la perception générale du paysage. Ce qui conduit jusqu'à ce stade-ci est accepté et supposé sans aucune prévention par ces mêmes règles et donc ne saurait, bien que semblablement dirigé vers la création artistique, se lire en celles-là, qui norment l'esthétique au sens plus étroit.

Un de ces éléments modeleurs impose de manière inéluctable sa problématique au plus profond. Le paysage, disions-nous, naît à partir du moment où des phénomènes naturels juxtaposés sur le sol terrestre sont regroupés par un mode particulier d'unité, différente de celle que peuvent embrasser dans leur champ de vision le savant et sa pensée causale, l'adorateur de la nature et son sentiment religieux, le laboureur ou le stratège et leur orientation finalisée. Le support majeur de cette unité est sans doute ce qu'on appelle la *Stimmung*<sup>1</sup> du paysage. Chez un homme, nous entendons sous ce mot l'unité qui colore constamment ou actuellement la totalité de ses contenus psychiques, unité qui ne constitue rien de singulier en soi ni même n'adhère, dans beaucoup de cas, à quelque singulier aisément indicable, mais qui néanmoins représente le général où se rencontrent maintenant toutes ces particularités. Or, il en va de même pour la *Stimmung* du paysage : elle pénètre tous les détails ce celui-ci, sans qu'on puisse rendre un seul d'entre eux responsable d'elle : chacun en participe d'une façon mal définissable — mais elle n'existe pas plus extérieurement à ces apports qu'elle ne se compose de leur somme.

Cette étrange difficulté à localiser la *Stimmung* d'un paysage s'approfondit avec la question suivante : dans quelle mesure la *Stimmung* se fonde-t-elle en lui objectivement, étant donné qu'elle est un état psychique et réside par là dans le réflexe affectif du spectateur, et non dans les choses extérieures dépourvues de conscience ? Autant de problèmes qui se recoupent dans notre sujet d'intérêt propre : si la *Stimmung* est un facteur essentiel, et même peut-être le facteur essentiel qui réunit les morceaux en un paysager dès lors ressenti dans son unité — comment cela se peut-il, alors que le paysage possède une *Stimmung* à partir du moment où il est vu comme unité, et n'en possède donc pas avant, lorsqu'il se réduit à la simple somme de ses morceaux disparates ?

Il ne s'agit pas là de complications artificielles : elles sont au contraire impossibles à éviter, comme bien d'autres du même genre, dès que le vécu simple, comme tel indivis, est décomposé en éléments par la pensée et demande à être compris désormais à travers les rapports et les raccords entre lesdits éléments. Or, cette idée, justement, va peut-être nous permettre d'avancer. La *Stimmung* du paysage et l'unité perceptible de celui-ci ne seraient-elles point, en réalité, une seule et même chose, considérée sous deux aspects ? Un seul et même moyen, exprimable en deux, par lequel l'âme du spectateur instaure le paysage, tel paysage précis à chaque fois, à l'aide de ces morceaux juxtaposés.

Ce comportement ne serait pas sans analogies. Quand nous aimons quelqu'un, nous semblons d'abord en avoir une image peu ou prou homogène, sur laquelle s'oriente

1. *Stimmung* : admettons que ce terme, bien connu mais intraduisible en français, évolue entre « atmosphère » et « état d'âme ». (N.d.T.).



alors le sentiment. Mais en réalité, la personne regardée objectivement d'abord est tout autre que la personne aimée, et celui qui éprouve un sentiment exact ne saurait justement dire si la transformation de l'image a provoqué l'amour ou si l'amour a provoqué la transformation de l'image. Il en va de même quand nous recréons en nous le sentiment déposé dans un poème lyrique. Si ce sentiment n'était immédiatement présent pour nous dans les mots entendus, ceux-ci ne constitueraient pas un poème à nos yeux, mais un acte de simple communication — et si intérieurement nous ne les recevions comme un poème, jamais, d'autre part, nous ne pourrions éveiller ce sentiment au fond de nous.

Face à tout cela, c'est apparemment mal poser la question que de se demander si notre vision unitaire de la chose est première ou seconde par rapport au sentiment concomitant. Il n'y a entre eux aucune relation de cause à effet, tout au plus devraient-ils passer tous deux aussi bien pour la cause que pour l'effet. Ainsi, l'unité qui instaure le paysage en tant que tel, et la *Stimmung* qui passe de lui à nous et par quoi nous l'embrassons, ne représentent que les éléments analysés après coup d'un seul et même acte psychique.

Alors, une lumière vient éclairer l'obscur problème signalé plus tôt, à savoir : de quel droit la *Stimmung*, processus affectif exclusivement humain, vaut-elle pour une qualité du paysage, c'est-à-dire d'un complexe d'objets naturels inanimés ? Ce droit serait illusoire si le paysage, au vrai, consistait en une pareille juxtaposition d'arbres et de collines, d'eaux et de pierres. Or n'est-il pas déjà, lui aussi, une formation spirituelle ? On ne peut nulle part le tâter ou le fonder dans l'ordre purement extérieur, il ne vit que par la force unifiante de l'âme, comme un mélange étroit entre le donné empirique et notre créativité, mélange que ne saurait traduire aucune comparaison mécanique. En possédant ainsi toute son objectivité comme paysage dans le ressort même de notre activité créatrice, la *Stimmung*, expression ou dynamique particulières de cette activité, a pleine objectivité en lui.

Le sentiment n'est-il donc pas, à l'intérieur du poème lyrique, une incontestable réalité, aussi indépendante de tout arbitraire et de toute humeur subjective que le sont le rythme et la rime eux-mêmes, bien que dans les mots particuliers qui sont engendrés par le processus naturel de formation des langues, et dont la succession va constituer extérieurement le poème, ne soit décelable aucune trace d'un tel sentiment ? Mais puisque le poème, en tant que formation objective justement, est déjà une production de l'esprit, le sentiment devient à son tour une réalité objective, aussi peu dissociable de la première que les vibrations de l'air atteignant notre oreille ne peuvent être dissociées du son avec lequel, en nous, elles deviennent réalité.

Seulement, par *Stimmung*, nous ne devons pas entendre ici un de ces concepts abstraits sous lesquels nous subsumons l'élément général de *Stimmungen* très diverses pour mieux les désigner : serein ou sérieux, héroïque ou monotone, animé ou mélancolique, ainsi nommons-nous le paysage, laissant donc sa propre *Stimmung* immédiate se diffuser à un niveau qui à vrai dire s'annonce aussi secondaire psychologiquement, et ne retient de la vie originaire que les échos non spécifiques. Au contraire de tout cela, la *Stimmung* d'un paysage, dont il est ici question, n'est la *Stimmung* que de ce paysage-là et rien de plus ; elle ne se confondra jamais avec celle d'un autre, bien que toutes deux se laissent peut-être saisir sous le concept général, par exemple celui de mélancolique. On prêtera peut-être de pareilles *Stimmungen* au paysage antérieurement achevé ; mais la *Stimmung* qu'il a en propre immédiatement, et qui deviendrait autre dès qu'on modifie-



rait la moindre ligne, celle-là donc est innée au paysage, et indissolublement liée à l'émergence de son unité formelle.

C'est une erreur courante, retardant la compréhension des arts plastiques, et même de la vision en général, que de chercher la *Stimmung* du paysage dans les seuls concepts généraux de la sensibilité lyrico-littéraire. La *Stimmung* authentiquement et individuellement propre à un paysage se laisse aussi peu désigner par de telles abstractions que sa vision même se laisse décrire à l'aide de concepts. À supposer même que la *Stimmung* se résume au sentiment déclenché par le paysage chez le spectateur, un pareil sentiment aussi, dans sa détermination effective, n'en restera pas moins lié exclusivement à ce paysage précis, sans permutation possible, et il faudra que je commence par effacer l'immédiat réel de son caractère pour que je puisse le ramener au concept général du mélancolique ou du gai, du sérieux ou de l'animé.

La *Stimmung* signifiant donc le général de tel paysage précis, indépendamment de tout élément particulier, mais non le général de multiples paysages, on est autorisé à la désigner, elle et le devenir du paysage en question — c'est-à-dire la mise en forme unitaire de tous ses éléments particuliers — comme un seul et même acte, et cela comme si les diverses énergies de notre âme, perceptives et affectives, chacune dans sa tonalité, ne disaient *unisono* qu'un seul et même mot. Là où, devant le paysage par exemple, l'unité de l'existence naturelle s'efforce de nous intégrer à son tissu, la déchirure entre un moi qui voit et un moi qui sent se révèle doublement aberrante. C'est avec toute notre personne que nous nous plantons devant le paysage, qu'il soit naturel ou artistique, et l'acte qui le crée pour nous est simultanément un voir et un sentir, scindés après coup en instances isolées par la réflexion. L'artiste est juste celui qui accomplit cet acte de mise en forme par le voir et le sentir avec une telle énergie, qu'il va complètement absorber la substance donnée de la nature, et la recréer à neuf comme par lui-même ; tandis que nous autres, nous restons davantage liés à cette substance, et en conséquence nous gardons toujours l'habitude de percevoir tel élément et tel autre, là où l'artiste en réalité ne voit et ne crée que le « paysage ».

## Le nouveau jardin

(1911)

ANDRÉ VÉRA

(1879-1950)

Créateur de nombreux jardins privés, André Véra est généralement tenu pour l'inventeur et le théoricien du jardin qu'il a lui-même qualifié de « moderne ». Il est vrai qu'il a été à l'origine d'un retour à la régularité géométrique dans le tracé des plans de jardins et dans le traitement des végétaux (taille, treillages, etc.) ; et il est vrai que ce retour n'est pas étranger aux liens qu'il entretenait avec les mouvements d'avant-garde en peinture (son frère Paul, dessinateur de meubles, d'objets, de plans de jardins et des planches des livres écrits par André, était lié au groupe cubiste). Toutefois, il semble exagéré de voir dans son travail, pratique et théorique, quelque chose comme la



conception d'un jardin « cubiste » — qui serait plutôt à chercher du côté de Gévrekian ou du premier Moreux. En fait, André Véra s'appuie sur une double évolution de la mode qu'il traduit dans une langue de plasticien-décorateur jardiniste : 1) la disgrâce progressive du flou paysager et impressionniste dans la peinture comme dans l'art des jardins (où l'on parle de plus en plus, à la suite de Vacherot<sup>1</sup>, de « style mixte »); 2) le retour en grâce des jardins historiques formels, tant en France qu'en Grande-Bretagne<sup>2</sup> qui remet à la mode la géométrie.

Plus qu'un artiste d'avant-garde par conséquent, André Véra est un « designer » de jardins à la pointe de la mode. Le langage qu'il invente, fondé sur les idées de modernité et de régularité mais aussi sur une apologie implicite du « génie français » aux accents maurrassiens<sup>3</sup>, n'entretient que des rapports de surface avec ceux de Picasso, Braque ou Juan Gris; en fait, il s'agit de celui qu'on nommera, quelques années plus tard, art déco.

Ainsi délimité, l'apport des frères Véra au jardinisme des années vingt et trente est, au plan de sa codification stylistique, essentiel : l'influence du Nouveau jardin, qui atteindra son apogée à l'Exposition des Arts décoratifs tenue à Paris en 1925 afin d'affirmer la prééminence de la mode et du « goût français », est manifeste chez toute une pléiade de jardinistes français ou « étrangers » : le Forestier des Carnets<sup>4</sup>, Péan — qui publiera en 1929 un traité intitulé *Le Nouveau jardiniste moderne* —, Duprat, ou Nicolau M. Rubio, disciple catalan de Forestier, qui publiera en 1934 à Barcelone un ouvrage intitulé *El jardín meridional* dédié à son maître.

Source : André Véra, *Le Nouveau jardin*, Paris, 1913 (les deux premiers chapitres).

Bibliographie : Dorothee Imbert, *The Modernist Garden in France*, New Haven, 1993.

## Modernité

LA PLUPART DES PERSONNES, les moins enclines comme les plus récalcitrantes aux nouveautés, suivent la mode, lorsqu'il s'agit, pour elles, d'une robe ou d'une cravate. Elles affirment donc un style moderne, à leur insu. Je voudrais prouver que ce goût, qui, non seulement éclate sur les tissus d'habillement, mais est encore manifeste dans celles des œuvres d'art qui sont l'expression de notre époque, est assurément applicable au tracé des Jardins.

De tout temps, les Jardins furent aménagés conformément au gré de la société qui devait s'y promener. C'est évident pour ceux du XVII<sup>e</sup> siècle, c'est également vrai, bien qu'on le remarque moins, et pour ceux de l'époque romantique et pour ceux de l'époque réaliste. Pourquoi donc n'en serait-il plus ainsi ? Pourquoi ne retrouverions-nous pas

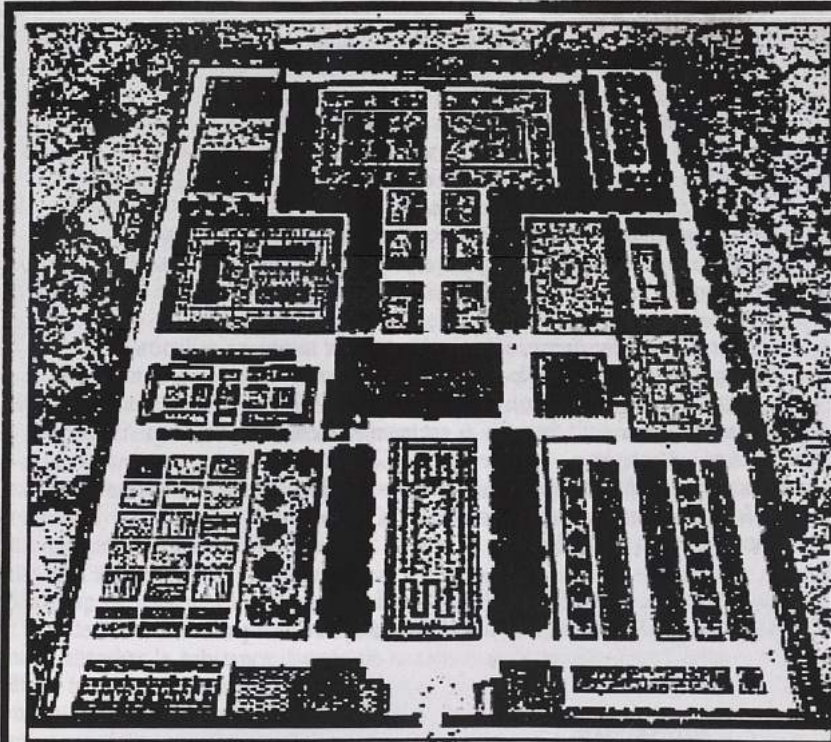
1. Voir *infra*.

2. Cf. la controverse ayant opposé, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, Reginald Blomfield à William Robinson — polémique qui fit dire à Olmsted lors de son séjour anglais de 1892 : « Un retour complet au vieux jardinisme formel serait préférable à la poursuite de l'actuel gâchis contradictoire qu'est le jardinisme formel-naturel (mixte). La tendance au formalisme est ici très puissante et, en ce qui concerne un véritable style naturel, je ne vois rien de cette sorte. »

3. André Véra sera du reste en 1940 un pétainiste convaincu, qui dédiera au chef de l'« État français » un de ses opuscules.

4. Voir *infra*.





*Vue perspective d'un grand Jardin*

*A l'entrée du Jardin s'étend une pelouse arborée d'un dessin en écusson panaché. A droite de la Maison est, en contre-bas, un tapis de fleurs avec dessins en Buis, également dominé par le pavillon du tennis. A gauche de la Maison est un Potager en contre-bas. Au-delà de la Demeure, est un Parterre dont les plates-bandes indiquent la direction vers un enclos de plantes rustiques aux allées dallées, vers une pelouse de jeux, puis vers une Roseraie qui est dominée par une promenade et par une station de repos surélevées de quelques marches.*

*Dans André et Paul Véra, Le Nouveau jardin.*



dans le tracé des allées, dans la disposition des pelouses, dans la répartition et dans la coloration des plates-bandes, en somme, dans l'arrangement général, quelque chose de cette mode qui, par exemple, nous plaît si fort dans le costume de la femme moderne ? Toutefois, il importe de rendre apparent ce parti décoratif, car beaucoup de gens ne le distinguent pas. La raison en est peut-être que l'on ne sait pas où tourner l'attention. Naguère, on imitait, sans contester, le monarque et la cour. Aujourd'hui, on ne sait pas qui l'on peut imiter. On hésite, et la vie est consumée que l'on n'a rien fait. D'autre part, nous avons pris l'habitude, lorsque nous voulons caractériser une des époques passées, d'en isoler certains artistes qui nous paraissent en être l'expression la plus précise, sans songer que, de leur vivant, le public ne les distinguait vraisemblablement pas fort au-dessus des autres beaucoup plus nombreux que nous ignorons maintenant. Rappelons-nous que *Britannicus* n'eut point de succès, parce qu'à l'heure de la première représentation on décapitait en Place de Grève. Delacroix fut longtemps sans commande. Flaubert eut des besoins d'argent. Et Verlaine était-il lu de son vivant ? Aussi, puisqu'il est si difficile de bien juger des œuvres contemporaines, commencerons-nous, pour discerner avec plus d'aisance le goût de notre époque, par signaler les plus indubitables marques d'ancienneté que nous rencontrons dans les Jardins actuels, et que notre génération ne voit plus avec plaisir.

Tout d'abord, observons que la forme paysagère, qui supplante la forme régulière depuis le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, fut introduite d'Angleterre par des générations qui croyaient au sentiment plutôt qu'à la raison, et qui, d'autre part, rejetaient l'autorité de la tradition et ne donnaient plus grande importance à l'idée de patrie. Le moment était donc particulièrement propice pour l'adoption d'une invention étrangère.

De plus, naissaient en France, à cette époque, celles des sciences qui ont, à l'égal de la botanique, leur objet en dehors de l'homme. Le XVIII<sup>e</sup> siècle, au contraire du précédent, qui avait eu seulement des égards pour les éléments de connaissance et d'émotion qu'il puisait en lui-même, s'engouait pour la nature qu'il voyait d'un œil frais et quasiment enfantin. Devant des nouveautés si charmantes, il pleurait de tendresse, puis s'éprenait d'une fausse simplicité rustique et se mettait à jardiner. Il réalisait dans les Jardins les caprices qui venaient de sa légèreté et qui plaisaient à sa sensibilité. Mais qui donc, parmi nous, songe d'emprunter le râteau des faneuses et le panier des vendeurs ? Du reste, nous connaissons depuis assez longtemps la nature pour n'éprouver pas le besoin d'en composer, entre les quatre murs de nos propriétés, des réductions qui soient des souvenirs de nos étonnements. Plus tard, les descriptions que des forêts d'Amérique fit Chateaubriand, incitèrent encore davantage, j'imagine, à planter les arbres sans ordonnance, à les laisser croître librement, comme à tracer des allées sinueuses ainsi que des sentiers. Aussi les romantiques estimèrent-ils que de pareils jardins étaient de convenables retraites à leur mélancolie.

Mais sommes-nous en proie, maintenant encore, à la tristesse et au chagrin de vivre ? Nous en sommes délivrés, et nous n'estimons pas que ce siècle soit un mauvais moment. Bien plus, dans la vie nous sommes avec ardeur, et notre curiosité est infinie. Toutefois, elle n'est avide ni de surprise, ni de stupéfaction. L'antithèse n'est plus une obsession. Un continuel contraste, un fréquent changement de lieu, par exemple, nous fatiguerait aussi bien au théâtre que dans un roman. C'est pourquoi nous n'éprouvons plus aucun plaisir, dans un Jardin, à passer, coup sur coup, d'une cascade à un vallon, d'une plaine à un éboulis de rochers. En outre, la vue d'un Palmier rabougri n'éveille plus en nous l'agréable désir d'un Orient merveilleux, aux fruits extraordinaires, aux



parfums capiteux. À cet exotique végétal nous trouvons le ridicule achevé qu'ont pour nous les vestiges d'une mode récemment passée, de laquelle nous n'apercevons que l'aspect désuet sans découvrir encore le côté charmant. Enfin, l'apparence réaliste du Jardin paysager est un autre motif pour que nous n'y prenions plus aucun plaisir. En effet, dans aucune œuvre d'art, nous ne souffrons maintenant la reproduction exacte de la nature qui fut l'idéal d'une précédente génération. Il s'en faut que l'exactitude soit notre premier souci ; nous ne demandons plus aux artistes de nous procurer des émotions analogues à celles que nous rencontrons nous-mêmes dans la nature. Nous ne recherchons plus uniquement l'agréable impression. Voilà pourquoi nous n'avons plus d'attention, d'un côté, pour les sujets épisodiques, et, d'un autre côté, pour les recherches de technique soit littéraire, soit picturale qui tentaient seulement de raffiner la sensation. Aussi, par quoi donc peuvent nous plaire les paysagistes qui contorsionnent un bassin, qui répartissent des rochers, qui isolent des arbres, qui disposent des scènes de plantes vivaces ? De leurs efforts, nous ne retenons que la vanité : elle nous est insupportable.

Puisque nous avons rasé le Jardin qu'en trompe-l'œil avait construit l'âge précédent, efforçons-nous, afin d'en aménager à la place un autre qui soit à l'entière convenance de notre génération, de distinguer quel est son goût particulier. Aussi, en examinant les œuvres plastiques et littéraires les plus spéciales à notre époque, voyons-nous, en premier lieu, qu'elles diffèrent des précédentes par la source de l'inspiration : l'artiste n'a plus cherché d'impressions dans un milieu qui lui fût complètement extérieur, comme un pays étranger, une contrée lointaine, une classe différente de la société ; mais il s'est contenté des émotions que lui fournissait la nature la plus immédiate, comme la région qu'il habite, le Jardin où il se promène, le rucher qu'il soigne, la famille qu'il a fondée. Il résulte d'une telle origine une incontestable simplicité de sujet ou d'action, en même temps qu'une véritable ingénuité de lyrisme. De plus, reconnaissons que la sensibilité, pour n'être point émoussée par le continuel spectacle d'objets si familiers, et surtout pour rester profondément impressionnable à leurs aspects quotidiens, exige d'être constamment aiguës par une intense vie spirituelle ; si non, elle percevrait uniquement l'extraordinaire, et sans répit rechercherait les choses nouvelles et curieuses. Ce développement, cet usage de la raison chez les plus exquis de nos artistes contemporains, tout d'abord, les apparente aux hommes du XVIII<sup>e</sup> siècle et les oblige en même temps, d'une part, de faire un choix sévère dans les émotions qui valent de nous être communiquées, et, d'autre part, d'imposer une forme volontaire à chacune des expressions de leur sensibilité.

Une telle habitude intellectuelle devrait exciter notre âge à concevoir le Jardin comme une œuvre non plus réaliste, mais décorative, et, par conséquent, à lui donner un arrangement raisonné qui serait le développement naïf d'une émotion très simple. Aussi, laissant de côté les végétaux étrangers et surtout les exotiques, prendrions-nous exclusivement les arbres et les plantes indigènes, puis les disposerions-nous en groupements simples et volontaires. Nous planterions les arbres en ligne droite, puisque c'est elle la plus simple ligne que nous puissions imaginer, et nous imprimerions aux pelouses et aux plates-bandes des formes absolument géométriques pour qu'elles apparessent manifestement des créations de notre esprit. En outre, nous étant avisés que l'artiste ne se contente plus, dans les œuvres plastiques, de représenter les figures comme il les rencontre dans la nature, mais qu'il les contraint pour obtenir de belles lignes, nous n'hésiterions pas à tailler les arbres d'alignement et les arbustes d'isole-



ment, à pratiquer des allées droites, puis à constituer des plateaux et des terrasses, afin de réaliser en plan et dans l'espace des lignes droites, car ce sont incontestablement les plus belles qui puissent être menées dans un Jardin, parce que ce sont les seules, que, faute de surplomb, l'œil puisse contempler d'une manière intégrale. De plus, tenant compte que, si notre âge aime la chaleur du sentiment, il en veut l'exposition bien ordonnée, nous ménagerons de larges voies, nous dresserons des haies, nous établirons des différences de niveau, afin de diviser la propriété en une suite de parcelles découvertes qui faciliteront au promeneur la compréhension du plan. Au reste, une telle forme de Jardin, exempte d'artifices, de ruses, de tromperies pour les yeux, mais conçue logiquement suivant les lois de l'esprit, ne sera-t-elle pas empreinte d'une dignité pareille à celle de l'alexandrin que nous voyons reprendre, dans la poésie, la place que le vers libre lui avait usurpée ?

Autant l'alexandrin moderne diffère de celui du XVII<sup>e</sup> siècle, autant notre Jardin régulier différera de celui de Le Nôtre. Comme la poésie contemporaine développe non plus des sentiments puisés au cœur même du poète et les plus communs à tous les hommes, mais des émotions personnelles jaillies au contact de la nature, elle revêt, par conséquent, un caractère non plus général mais individuel, et devient, non plus empreinte d'une sévère retenue, mais parée d'une vive coloration ; de même, notre Jardin sera non plus un ouvrage grandiose et impersonnel, mais un arrangement intime et particulier. En outre, la coloration acquerra, dès le principe, une importance toute spéciale, non pas tant à cause du nombre des plantes qu'actuellement nous possédons, qu'à cause du besoin réel que de la couleur a pris notre génération.

En effet, notre hâte fiévreuse des affaires et notre curiosité insatiable pour toutes les choses qu'offre maintenant la vie avec une abondance incomparable, nous obligent de tout voir comme en courant. Aussi, devient-il indispensable non seulement d'attirer et de retenir l'attention du passant, mais de lui présenter tout en bloc et en raccourci. La composition d'une œuvre décorative moderne doit donc être, non plus analytique comme elle était aux siècles de loisir, mais incontestablement synthétique. Le dessin étant à la couleur ce que le mot est à l'image, voilà pourquoi l'arabesque a, de nos jours, été complètement anéantie par la tache. Nous n'avons, en effet, plus aucune ornementation linéaire en propre, plus rien à opposer aux rinceaux, entrelacs et festons d'autrefois. Aussi, composerons-nous le Jardin, non plus par pièces de terre se commandant, se pénétrant et s'enchevêtrant, mais par pièces s'équivalent et s'opposant. Toutefois, comme nous sommes tenus de limiter avec précision les pelouses et les plates-bandes, nous leur donnerons les formes les plus simples à réaliser et les plus faciles à entretenir. Nous emploierons donc le rectangle et le carré, et rejetterons décidément le cercle et l'ellipse, car le jardinier n'ayant plus, dans le cours de ses travaux, les centres de figure à sa disposition, doit, à mon avis, s'en tenir aux formes susceptibles, en tout point, d'être exécutées du dehors.

Pour ce qui est de la coloration propre des plates-bandes, nous tirerons expérience de la coiffure et du costume que porte la femme moderne. C'est pourquoi nous ne compliquerons rien et procéderons par franche juxtaposition : opposant, ici, une matière à une autre, réunissant là des tons sourds d'une même couleur par un ton vif d'une couleur différente qui réveillera brusquement l'attention. C'est, en effet, par des détails d'une telle précision et d'un tel éclat que notre Jardin sera juste analytique dans la mesure où l'exige notre temps ; car, si nous aimons la brièveté, nous tenons à la justesse de l'expression. De même, continuons nos soins, dallerons-nous confortablement certaines



allées, puis, lorsque nous construirons un bassin, en prélèverons-nous la bordure dans une belle matière.

Enfin, dans un tel Jardin, nous n'omettrons pas de faire aux sports la place qu'ils ont dans la vie moderne. Nous ne dissimulerons donc pas un tennis, mais nous le montrerons aux promeneurs, et le « court » soigneusement marqué de blanc sur le Gazon vert, le treillage et les poteaux volontairement disposés, le kiosque confortablement aménagé, contribueront encore, j'imagine, à différencier notre Jardin régulier d'une œuvre de Le Nôtre.

Il est indispensable, en effet, que l'on y trouve la marque d'un autre âge ; mais je suis sans crainte à cet endroit, car l'aménagement que je propose est trop exempt de complications pour ne pas laisser transparaître la nouveauté qu'il contient, et si, par ailleurs, il ne provoque aucun étonnement, ce sera la meilleure preuve qu'il est conforme à la tradition nationale. C'est là, d'autre part, un point d'importance, car notre génération, par réaction, peut-être, à une basse démagogie, s'éprend de la beauté de la France, n'a plus même de sympathie pour les éléments étrangers du romantisme, et semble désireuse d'ajouter, selon le génie de la race, quelque lustre nouveau à la splendeur française.

### Régularité

LE DÉSIR de grande simplicité, de rapide compréhension, d'incontestable style, ou, brièvement, le besoin d'ordre, que je relevais naguère parmi notre génération, nous fait donc songer, pour un Jardin, non plus à la forme paysagère, mais à la forme régulière. Outre ces raisons momentanées, il en est d'immuables pourquoi un Jardin doit être soumis à la régularité ; afin que toute hésitation soit levée, il importe de les signaler aussi, et de dire, en même temps, quelles en sont les conséquences pour l'aménagement d'une propriété.

Je tiens d'abord que la simplicité, recherchée de notre génération, n'est point sécheresse d'imagination, mais judicieuse sobriété dans les moyens de produire promptement une émotion. Il est, d'ailleurs, à retenir que plus une impression est rapide, plus elle est forte et décisive. Aussi, établirons-nous un tracé tel que le regard puisse aisément le parcourir et facilement comprendre l'intention décorative.

D'autre part, la ligne étant ce que notre imagination nous représente de plus simple, exclusivement nous l'emploierons pour composer une ornementation abstraite, et jamais nous ne figurerons d'initiales, d'armoiries et de papillons. Mais encore, une ligne peut-elle être droite ou courbe ? Droite, elle est calme, comme la mer apaisée ou comme l'horizon d'une plaine. Elle convient donc particulièrement en décoration. Aussi l'emploierons-nous de préférence à la ligne courbe, et nous éviterons les rinceaux, les arabesques, les volutes, les fleurons et les cartouches.

De plus, la terre étant la plus humble de toutes les matières, nous la découperons de la manière la plus simple, et nous ne la cisèlerons pas avec soin, comme nous ferions d'une substance précieuse, l'or ou l'argent, par exemple ; d'autre part, les instruments de jardinage étant la bêche et le cordeau, nous tracerons seulement des contours rectilignes qui se rencontreront à angle droit, ne requérant ainsi d'un jardinier qu'une compétence professionnelle et en nulle occasion celle d'un orfèvre ou d'un dessinateur.

Les contours géométriques présentent, en outre, l'avantage de composer le Jardin à la façon de la Demeure qu'il entoure et dont il continue les appartements : c'est par des



lignes droites, en effet, que l'architecte a délimité son plan, et c'est la forme du rectangle ou du carré qu'il a fixée pour chacune de ses pièces.

D'autre part, il n'a point cherché à imiter la nature, à donner à sa construction l'apparence extérieure d'une de ces cavernes qui furent l'abri d'es premiers hommes. Mais, il a choisi ses matériaux et les a groupés d'une manière spéciale pour leur faire exprimer certains sentiments et certaines idées. Il a donc à la matière imprimé sa pensée. Pareillement, le Jardin doit porter les traces d'une noble domination. Aussi, pour un nouveau motif, imposerons-nous, au tracé, ces contours géométriques qu'en aucun lieu ne nous montre la réalité, et qui sont les créations de notre esprit. De même, dans un but de style manifeste, nous considérerons les végétaux sous leur aspect typique. Ainsi, le plus souvent, nous envisagerons les Tilleuls et les Marronniers comme des masses possédant certaines qualités, et nous les juxtaposerons pour former un berceau. Un Géranium encore ne sera pour nous qu'une couleur particulièrement vibrante dont nous nous servirons pour la joie des yeux. Enfin, avec l'eau, nous ne simulerons pas les petits méandres d'un ruisseau capricieux. Nous la soumettrons, et noblement nous la ferons se répandre en bassins, en fontaines, en canaux et en miroirs.

N'est-il pas logique, en effet, que la volonté, qui, d'une part, agence la construction, qui choisit et qui assemble les matériaux, qui répartit les vides et les pleins, qui, d'autre part, dans la Demeure, place les sièges et les meubles, qui dispose les tableaux et les bibelots mêmes, continue son action et laisse son empreinte sur le Jardin, qui est un appartement pour la vie au grand air? C'est, à mon avis, commettre une méprise que d'entourer la Maison d'un paysage qu'on essaie de faire croire naturel; c'est vouloir persuader qu'à la hâte, l'habitation a été édifiée, comme est dressée une tente par des voyageurs : pour les abriter momentanément dans un lieu, qui ne leur appartient pas. Une Maison n'est-elle pas, au contraire, le résultat d'une longue prévoyance et de calculs et de réflexions multiples? Enfin, par la raison qu'elle abrite des hommes, et qui souffrent ou qui se réjouissent, elle constitue l'intérêt principal d'une propriété, et mérite, alors, d'être soigneusement mise en valeur.

En traçant, autour de la Demeure, un Jardin régulier, on répond encore à un besoin d'ordre, qui en l'homme est inné. Chaque esprit, en effet, veut comprendre les phénomènes naturels qu'il est à même de remarquer, et les causes plus ou moins irréductibles auxquelles il les ramène et dont il se satisfait, fixent les différences individuelles. Chacun fait des observations, établit des classifications, formule des explications, avance des hypothèses. L'activité de l'esprit consiste donc à mettre un ordre réel ou supposé parmi les phénomènes que, d'une manière incohérente, nous montre la nature. Et l'homme qui, dès le seuil de sa maison, ordonne les végétaux que lui offre la nature, continue d'agir selon une forme de son intelligence.

Cet ordre, qui est la marque distinctive de la raison, se manifestera par la proportion, par la symétrie et par l'unité. Nous aimons, en effet, non point à reconnaître un effort mathématique, mais à éprouver le sentiment d'une commune mesure entre les diverses parties d'un tout, à retrouver un convenable rapport entre la superficie de la propriété, le volume de la maison, la hauteur des arbres, l'étendue des pelouses, les dimensions des plates-bandes, et la largeur des allées et des bordures de Gazon. Grâce à cette même unité, en tous lieux retrouvée, une œuvre ne semble point le résultat du hasard, surtout si, dans les parties composantes, nous avons tenu compte encore des exigences de la symétrie.



Elle est la correspondance des parties droites avec les gauches. Elle existe en nous-mêmes, et c'est peut-être pourquoi nous voulons la percevoir, dès en sortant de notre maison.

Quand elle fait défaut, nous ressentons le malaise spécial que nous éprouvons habituellement devant un manque d'équilibre. Sans aller, néanmoins, jusqu'à donner à chaque partie du jardin l'apparence d'être doublée par un miroir, il faut qu'en tous lieux une équivalence soit manifeste ; que, par exemple, la masse des plantations de droite soit, à gauche, en plusieurs fragments dispensée ; qu'ailleurs, plusieurs vides soient contrebalancés par un plein. C'est, ici, l'endroit où s'exercera la fantaisie ; elle n'est point cette ingéniosité qui commet les pires extravagances, et qui, dans les moindres corbeilles des parcs les plus rétrécis, découpe des festons et dessine des astragales. Mais, elle est cette forme de l'imagination qui, sur un thème donné par la raison, brode des variations. Jamais, elle ne doit s'écarter de la logique, pas plus que le bateleur, malgré son désir d'exécuter les plus beaux tours, ne doit s'éloigner de sa corde à danser.

Quant à l'unité, elle semble d'abord le fruit d'une volonté unique, constante et inviolable, qui, lors du tracé et de la décoration du jardin, a, sans défaillance, observé le même principe. Grâce à elle, une propriété se présente, non comme une réunion de parcelles isolément aménagées, mais comme l'œuvre simultanée d'une seule personne. Si donc, dans un jardin, la forme rectiligne est généralement adoptée, la roseraie, par exemple, doit être également rectiligne. Pareillement, un même massif doit exclusivement contenir des arbustes d'une seule pièce, pour ne pas sembler le résultat de germinations fortuites.

L'unité consiste encore dans la rigoureuse subordination entre les différentes parties d'une composition, et dans la manière de les présenter comme la conséquence les unes des autres. Aussi importe-t-il de discerner l'intérêt principal, et d'employer les détails, non pas à l'atténuer, mais à le mettre en valeur. Aucun d'eux ne doit être superflu, tous doivent être indispensables, et les plus secondaires serviront à exalter une couleur, à faire remarquer une ligne, à opposer une matière à une autre. Ailleurs, le mouvement des plantations, le tracé du parterre, le coloris des plates-bandes devront concentrer l'attention, la diriger et la fixer sur une statue, sur une fontaine, ou, plus simplement, sur une pelouse douce et moelleuse.

En dernier ressort, faisons remarquer que l'ordre est un élément essentiel de cette clarté, qui distingue si avantageusement le génie français. Aussi, importe-t-il de n'y pas renoncer ; mais, ayant décidément repoussé les conceptions étrangères, qui lui sont opposées, faut-il le réaliser et l'exagérer même au point d'en faire une originalité nationale.

Ayant ainsi, dans la propriété, distribué toutes choses suivant une ordonnance constante et manifeste, nous nous trouverons fort éloignés de la réalité ; nous nous serons efforcés d'atteindre l'idéal, en traçant un jardin où fleurisse le bonheur et où s'épanouisse la sérénité.

Pour exprimer de tels sentiments, nous nous appliquerons à faire dominer les lignes grandes et continues ; car, il est incontestable que les dimensions importantes impressionnent toujours favorablement. Il ne s'agit point ici, d'étonner le visiteur, ni de tromper son regard par de fausses perspectives.

Nous nous efforcerons de réaliser cette apparence majestueuse, qui en impose à l'homme, qui exalte ses sentiments, et qui élève son esprit au-dessus de la mesure habituelle. Certes, dans toutes les propriétés, il n'est pas possible d'observer rigoureusement



de vastes dimensions, mais on peut, d'une part, présenter dans son intégralité, le motif intéressant, et non, par exemple, le masquer par d'inutiles plantations; d'autre part, on peut, dans la disposition du plan, éviter le morcellement. La division du terrain offrirait au spectateur des points de comparaison, et l'engagerait naturellement à mesurer les surfaces isolées; et toute impression, qui se laisse goûter et analyser, n'est que médiocre. Au contraire, si l'étendue reste entière, si elle ne peut être embrassée du regard, que d'un seul coup d'œil, elle paraît immense, étonne l'esprit, et lui empêche la liberté de son jugement. En outre, la fragmentation n'éveillerait que des sentiments vils et mesquins, tels que l'avarice et la cupidité, ou suggérerait encore la pensée de quelque petit esprit se plaisant à côtoyer les faits menus, et incapable de se hausser à une idée générale.

Il est à remarquer, encore, que des surfaces grandes, mais surchargées d'ornements, semblent petites.

Cette conception ordonnée d'un jardin, je l'appliquerais à toute propriété ne dépassant pas deux hectares. Car, à mon avis, si l'on prélève sur cette superficie, déjà partiellement bâtie, de quoi établir un potager et un verger, il ne reste plus, alors, une étendue assez considérable, pour tracer un parc de nobles dimensions. Au delà de deux hectares, si le terrain n'est pas suffisamment boisé, lors de la prise de possession, j'augmenterais encore l'importance du jardin. Il peut, en effet, pour un temps, se suffire d'arbres moyennement développés, tels qu'on s'en procure dans les pépinières, puisqu'ici l'intérêt principal est constitué par des plantations régulièrement groupées et taillées. Mais il n'en est pas de même du parc, qui tire sa beauté de sujets, soit isolés à cause de leur splendeur individuelle, soit réunis pour composer un paysage touchant. Aussi, faut-il y procéder par conservation d'abord, puis par abattage, enfin par addition dans les seuls cas indispensables. La végétation est, en effet, de croissance fort lente, surtout lorsque nous en attendons des masses, des cimes et des ombrages. Mais, en nulle occasion, je ne manquerais d'établir un jardin immédiatement autour de la maison; au delà seulement, je constituerais un parc. On irait ainsi par transitions douces jusqu'à la nature.

À proximité de la demeure, je distribuerais les témoins de la sagesse humaine, ceux d'abord où elle se propose, non le plaisir, mais le profit: le potager opulent par ses carrés de légumes, par ses cloches et par ses châssis, puis le verger aux arbres assujettis à des formes extraordinaires pour produire des fruits en abondance. Ensuite, seraient réparties les fragiles plantes d'hivernage, que des soins assidus élaborent uniquement pour la délectation du regard. Puis, du même style que la construction voisine, j'établirais des bancs de pierre et des miroirs d'eau, où l'on se voit la tête en bas. Au delà, seraient plantés les végétaux rustiques, auxquels l'homme imprime sa volonté: les ifs et les buis impitoyablement rognés. On verrait, aussi, de longues et droites allées, plantées d'arbres taillés, qui sembleraient porter aux confins de la propriété l'ordre, la mesure et la discipline. Librement, alors, croîtraient les arbustes sélectionnés à cause de leur port retombant ou érigé, à cause de l'agrément de leurs feuilles ou de leurs fleurs, et que des soins continuels ont affinés, comme il arrive à ces petits chiens, que nous admettons dans notre société, tandis que nous laissons à l'écart les dogues et les mâtins. Enfin, viendraient les plantes vivaces, les grandes pelouses et les arbres des forêts.

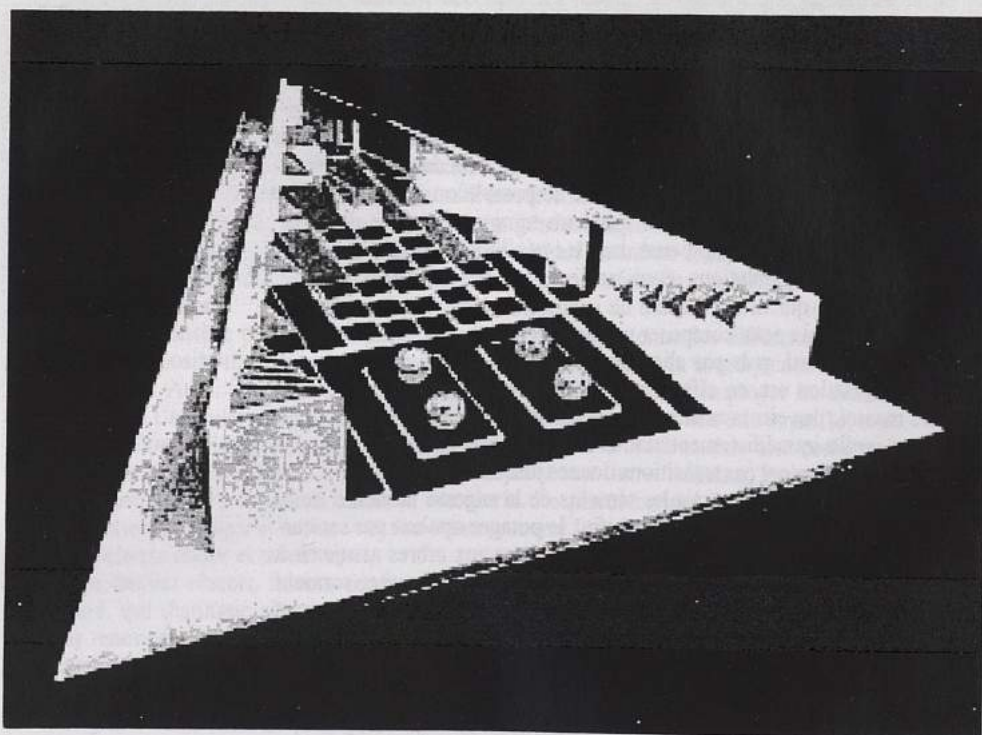
Ayant ainsi formé un ensemble agencé de parties indispensables, et doué, par conséquent, d'une cohésion complète, nous aurons la joie d'avoir réalisé une harmonie.

En somme, il faut aménager, autour de la maison, un jardin régulier. Si la propriété est petite, elle y gagnera cette qualité, qui résulte d'un plan simple, précis, exempt de



caprices et de mièvreries. Si, au contraire, elle est vaste, l'habitation, qui sera de la sorte encadrée d'un tracé architectural, ne semblera pas un accident fortuit au milieu de la nature. Mais, elle sera, comme il convient, rattachée, soit à la campagne environnante, soit au Parc, si l'étendue du domaine permet d'en établir un de nobles dimensions.

Tous droits réservés



*Gabriel Guévrékian, maquette du jardin pour la villa Noailles de Hyères, dans Les Arts de la maison, automne 1926.*



## Le jardin dans le paysage moderne

(1938)

CHRISTOPHER TUNNARD

(1910-1979)

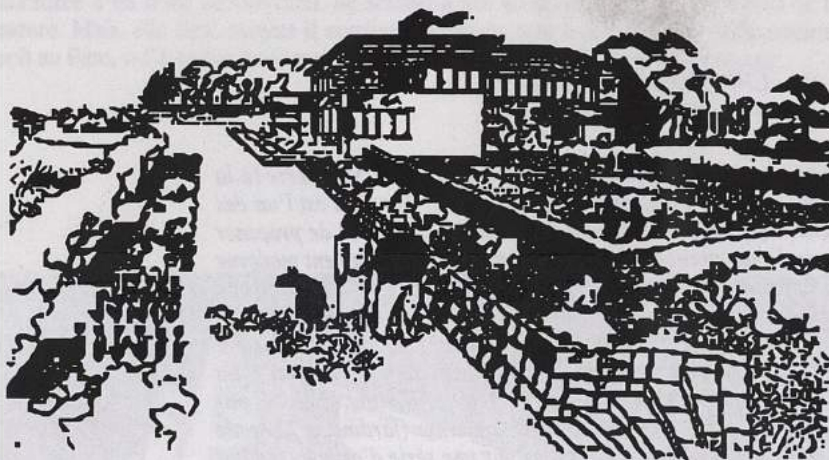
Né en Colombie britannique et ayant fait ses études au Canada puis en Angleterre (à la Société royale d'horticulture de Wistley notamment), Christopher Tunnard est l'un des seuls architectes paysagistes qui, au cours des années trente, s'est efforcé de proposer une théorie et une pratique de son art accordée aux hypothèses du mouvement moderne en architecture. Nourri des critiques portées par Loos, au nom d'un fonctionnalisme strict, contre les « arts décoratifs » et l'ornementation ; grand admirateur de Wright et, plus encore, de Le Corbusier qu'il cite fréquemment, Tunnard a d'abord été l'assistant de Percy Cane (1881-1976), l'un des principaux représentants du style « mixte » en Angleterre. Mais, installé à son propre compte dès 1934, il s'est dès lors employé, par des créations jardinistes et paysagistes liées à des villas modernes (jardins de St Ann's Hill dans le Chertsey ; jardins Halland dans le Sussex), par une série d'articles publiés dans l'*Architectural review* (1938) puis réunis en livre la même année sous le titre *Gardens in the Modern Landscape* (réédité en 1958), et par l'organisation de la première exposition de paysagisme anglaise au Royal Institute des Architectes britanniques (1939), d'illustrer ses conceptions de jardiniste-paysagiste moderne opposé, tant au formalisme décoratif et éclectique de l'art déco qu'au traditionalisme néo-victorien des successeurs de Gertrude Jekyll. Ainsi énonce-t-il, en conclusion d'un de ses articles de 1938 (« *The Functionnal Aspect of Garden Planning* », *The Architectural Review*, avril 1938) : « Le jardin fonctionnel évite en même temps les deux voies extrêmes de l'expressionnisme sentimental du jardin sauvage et du classicisme intellectuel du jardin "formel" ; il met plutôt en œuvre un esprit rationaliste et, grâce à un ordonnancement esthétique et pratique de ses éléments, il produit un milieu agréable et hospitalier propre au repos et au divertissement. Il est, en fait, la conception sociale du jardin ».

Émigré aux États-Unis après la guerre, Tunnard enseigna successivement à Harvard et à Yale, tout en étant consultant pour l'Unesco du Conseil international des monuments et des sites (ICOMOS). Ses derniers livres, et tout spécialement *A World with a view, An Inquiry into the Nature of Scenic Values* (1978), témoignent d'un certain retournement d'attitude vis à vis des valeurs du mouvement moderne — changement qui s'inscrit dans le mouvement de réévaluation (post-moderne) des années soixante-dix et dans le développement du mouvement écologiste. Aussi justes et intéressants qu'ils soient, ils n'ont pas toutefois la même originalité et, partant, la même importance historique que ses écrits de jeunesse.

**Source :** Christopher Tunnard, « *The Garden in the Modern Landscape* », *The Architectural Review*, Londres, mars 1938. Article traduit pour cette anthologie par Laurent Gauthier.

**Bibliographie :** P. Shepherd, *Modern Gardens*, Londres, 1953 ; Jane Brown, *The English Garden in our Time, from Gertrude Jekyll to Geoffrey Jellicoe*, Woodbridge, 1986.





*Jardin pour une maison de campagne près de Leicester, par Christopher Tunnard.*

*« La vue depuis les pièces principales s'étend vers une grande piscine circulaire et un ha-ha et à travers trente miles d'un paysage typique des comtés centraux d'Angleterre. Le jardin clos sur la droite est planté d'alpines et d'arbustes nains disposés sur des platesbandes au milieu de carrés alternés de gazon et de pavage. »*

LE PAYSAGE INTÉGRÉ au jardin, le jardin intégré au paysage, voilà une fusion qui s'opéra au XVIII<sup>e</sup> siècle. Les forces économiques et sociales contribuèrent à cette métamorphose tandis que les peintres italiens, les poètes anglais et les artisans chinois influencèrent sa forme. Seule une révolution économique et sociale permettra à nouveau aux hommes de jardiner les paysages, mais avant cela, une détermination préalable de la forme que prendra le nouveau paysage constituera le premier pas logique vers sa réalisation.

Le nouveau paysage est un jardin sans limites.

Le nouveau jardin précédera le nouveau paysage.

Le jardin s'est toujours situé au point de rencontre de deux influences principales - l'influence centripète du paysage et l'influence centrifuge du bâtiment. Ces influences fondamentales sont plus ou moins fortes et nous ne dominons que l'une d'entre elles à l'heure actuelle.

L'interprétation de ces influences en termes applicables au jardin constitue un autre problème, mais celui-ci peut être résolu si nous partons du point de vue, raisonnable, que les principes sous-jacents de l'art contemporain peuvent servir de source d'inspiration.

En effet, le jardin d'aujourd'hui ne peut être appelé contemporain dans son esprit comme le peuvent les mouvements modernes en architecture, en sculpture ou en peinture. Il n'appartient pas à notre époque mais au passé sentimental, tel un corps sans tête et pratiquement sans cœur. L'imagination est morte et le charme un simple prétexte à une décoration extravagante. L'art paysager contemporain n'a même pas encore rattrapé les tendances architecturales contemporaines. Reste à espérer que, dans un futur proche,



les architectes paysagistes en prendront conscience et, qu'au lieu de remâcher de vieux styles pour servir de cadre à des bâtiments modernes, ils créeront quelque chose à la fois plus en rapport avec l'esprit contemporain et plus digne de la tradition dont ils sont les héritiers.

Le grand oiseau blanc de l'architecture moderne n'a donc toujours pas trouvé un endroit sûr et décoratif où se poser tel que devrait lui fournir un décor réellement moderne. Lorsque les nouveaux matériaux se seront frayé un chemin jusque dans le voisinage de nos habitations, lorsque les rampes de béton, les écrans de verre et les pergolas en acier se seront répandus, alors peut-être les critiques qui considèrent l'architecture moderne comme un style exclusivement urbain réviseront leur opinion. S'ils craignent le caractère déplacé des nouveaux matériaux dans leurs paysages du XVIII<sup>e</sup> siècle, qu'ils se rassurent en pensant qu'il ne faudra pas longtemps avant que ne soient créés de nouveaux paysages plus appropriés. Le besoin de renouvellement des arrière-plans se fera impérativement sentir d'ici quelques décennies et la création d'un paysage urbain adapté au style urbain fait partie du domaine du possible. On pourra à nouveau concevoir la campagne comme un lieu de plaisir lorsque l'on se sera débarrassé de l'idée de ville jardin et que la *ville contemporaine*<sup>1</sup> sera devenue une réalité. Cependant, en attendant qu'ils soient complètement transformés, les paysages du XVIII<sup>e</sup> siècle qui subsistent encore contenteront la plupart d'entre nous et pourront être adaptés à nos besoins. Ainsi, peu de personnes pourraient déclarer avec franchise que certaines demeures contemporaines détonnent dans le paysage qui les entoure et qui est pourtant souvent l'ouvrage d'architectes paysagistes du milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Dans son livre *Town and Countryside*<sup>2</sup>, Thomas Sharp analyse les facteurs déterminant l'harmonie entre une maison et le paysage environnant comme suit :

« L'intégration d'un bâtiment dans le décor naturel dépend de deux choses : l'accord (ou l'harmonie, ou l'unité) de ses matériaux artificiels et la forme ou le contour des bâtiments dans le cadre de la forme générale du paysage qui l'entoure. » Discourant sur le premier facteur, M. Sharp en arrive à la conclusion que, lorsque les matériaux de couleur et d'aspect agréables ne sont pas disponibles, « il est conseillé de recouvrir les matériaux dépareillés des murs d'un badigeon de couleur claire et chaude. » Selon lui, ces tons englobent les différents blancs et il cite comme exemple de réussite esthétique les bâtiments uniformément chaulés des métayers construits sur l'immense propriété de Lord Barnard dans le sud-ouest de la région de Durham. À écouter les critiques qui reprochent à quelques réalisations architecturales modernes leur couleur artificiellement claire, on peut se demander s'ils ont jamais vu les bâtiments de Regeney ou visité quelques unes de ces îles situées au sud et à l'est de l'Angleterre. Quelle sera leur réaction à la vue du premier village construit en verre ? Manifestement, ils n'arrivent pas à comprendre que l'architecte a désormais dépassé l'ère de l'auto-effacement, qui avait abouti à un style complètement naturaliste aujourd'hui heureusement sur le déclin, et a désormais une foi architecturale nouvelle et sans faille en une construction à la fois osée et adaptée.

Aldous Huxley prend la défense de cette nouvelle position dans son roman *Jaune de chrome*<sup>3</sup> publié en 1921. La revue *The Architectural Review* jugea le passage ci-dessous

1. En français dans le texte.

2. « *Ville et campagne* ».

3. *Chrome Yellow*.



suffisamment en rapport avec ce sujet pour le citer dans un de ces récents numéros : « La demeure d'un homme intelligent, civilisé et distingué ne devrait jamais donner l'impression d'être surgie de terre. Elle devrait au contraire être l'expression de cette noble distance contre nature qui le sépare de la vie des glaiseux. Voilà un concept que nous ne sommes toujours pas arrivés à assimiler en Angleterre depuis l'époque de William Morris<sup>1</sup>. Les hommes civilisés et distingués ont au contraire joué avec solennité aux paysans. D'où ce charme suranné, ces arts et cet artisanat, cette architecture de cottage et tout ce qui va avec. Les faubourgs de nos villes déployaient ainsi, dupliquées en rangées infinies, des imitations au caractère vieillot étudié et des adaptations de la mesure villageoise. La pauvreté, l'ignorance et un choix limité de matériaux produisirent la mesure... et voilà que nous employons aujourd'hui notre fortune, notre savoir technique et la grande variété des matériaux à notre disposition pour construire des millions d'imitations de mesures dans des environnements totalement inadéquats. Peut-on aller plus loin dans la bêtise ? »

Pour ce qui concerne la question du contour, M. Sharp, qui n'a pourtant apparemment pas le nouveau style à l'esprit, prend beaucoup de peine à insister sur l'importance du plan horizontal dans le bâtiment. Il propose de l'ancrer grâce à des murs-rideaux qui assureraient le lien entre la façade et la limite du terrain.

En fait, l'accent porté avec tant de force dans de si nombreux bâtiments modernes sur la ligne horizontale des étages, des fenêtres et des balcons en cantilever exigera bien plus que ce que l'on désigne en général sous le nom de « jardin traditionnel » et qui se trouve habituellement placé quelque part en évidence près de la maison. Les terrasses, les haies, les plates-bandes, les dallages ainsi que des formes nouvelles, telles les écrans de verre ou de métal et les murs de béton, peuvent, en suivant ces lignes horizontales, aider à fournir l'ancrage qui assure la stabilité d'une construction dans un paysage. Cela pourrait bien devenir la fonction principale du jardin architectural. S'installant comme facteur d'arbitrage dans les contentieux qui, hélas, surgissent encore entre les autorités locales et les architectes progressistes, l'usage de ce type de jardin pourrait aider à montrer à quel point une habitation peut s'incorporer à un terrain. De façon plus discrète, la plantation irrégulière engendrant une « perspective aérienne » du jardin paysage peut avoir le même effet. Chaque site doit imposer le genre de jardin (ou l'équilibre dans une combinaison des deux genres) auquel on doit avoir recours<sup>2</sup> — mais une technique plus libre que celle utilisée par le passé apparaît comme la caractéristique la plus frappante du nouveau jardin. La foi du paysagiste en la probité de l'acte créatif et le soin qu'il mettra à éviter le symbolisme académique des genres, l'imitation servile des scènes naturelles et les systèmes esthétiques dépassés aboutiront à de nouvelles formes représentatives de l'époque qui les engendrent. L'auteur de cet article pense qu'une étude de certaines expressions de l'art moderne et des sciences combinée à l'emploi d'un système pratique d'esthétique permettraient le développement d'une technique contemporaine souple de création des jardins. Cela, joint à une plus grande coopération entre architecte, paysagiste et urbaniste, et à une prise de conscience générale du fait que la planification des paysages et des jardins constitue plus un problème fonctionnel qu'une

1. William Morris (1834-1896), poète, designer, artisan et écrivain socialiste anglais. (N. du T.)

2. Il est essentiel que l'architecte paysagiste moderne trouve son inspiration sur le site, au même titre que le sculpteur s'inspire de la forme et de la qualité de son matériau.



simple ornementation parasite, nous débarrasserait sans aucun doute des propos peu originaux et romantiques visant à justifier les projets actuels de jardins<sup>1</sup>.

On peut être sûr que les nouveaux matériaux, béton, acier, verre (sous ses nouvelles formes), s'inscriront dans le paysage que nous le voulions ou non. La science et les impératifs économiques sont des forces trop puissantes pour être ignorées. Il est du devoir du paysagiste, et de l'architecte, d'adapter et d'utiliser ces matériaux dans des compositions harmonieuses. En cela, l'architecte montre aujourd'hui le chemin au jardinier tout comme il était lui-même influencé autrefois par les idées de ce grand jardinier qu'était Joseph Paxton<sup>2</sup>.

Derrière l'animosité éprouvée à l'égard du style et des matériaux nouveaux, se cache notre attachement sentimental au passé, pierre d'achoppement sur laquelle butte souvent le progrès, y compris hors du domaine artistique. Les nombreuses sociétés qui se fixent pour but de préserver le paysage hérité du XVIII<sup>e</sup> siècle en sont l'une des illustrations les plus constantes. S'il semble évident à beaucoup d'entre nous que le paysage d'avant l'ère des machines est en train de disparaître, on comprend moins le besoin de stériliser d'importantes étendues de bonnes terres souvent productives dans un effort pour juguler l'exode des centres-villes. Un certain quota de zonage pourrait constituer une solution acceptable à ce problème si seulement il s'accompagnait d'une planification saine et rationnelle de l'évolution de la ville et de la campagne, mais la stérilisation comme fin en soi, vers laquelle plusieurs sociétés semblent actuellement tendre, ne peut amener qu'à un inévitable chaos et à un surpeuplement débouchant sur un étranglement social. Nous devons certes trouver de l'espace pour la population des villes qui se répand vers la campagne, mais rien n'empêche que ce mouvement se réalise de façon moins irresponsable.

Ce que nous voulons démontrer ici est que l'expansion ne veut pas forcément signifier destruction, comme cela sera inévitablement le cas si les règlements demeurent aussi obstructionnistes qu'aujourd'hui envers la planification systématique. Une Angleterre planifiée ne serait pas une Angleterre dénuée d'arbres, d'herbe, de fleurs, de ciel bleu et de paysages ouverts. Le développement scientifique de l'agriculture ne chassera pas forcément l'alouette des prés anglais. La mise en culture planifiée de grandes étendues pourrait même la protéger des intrusions inévitables de l'automobile dans son territoire. Il se peut aussi que les arbres et les plantes prospèrent encore mieux que dans les haies lorsqu'ils seront plantés systématiquement et que leur développement aura été planifié, comme l'attestent les derniers grands domaines. Le côté champêtre disparaîtra sans doute en partie mais les champs verdoyants, les arbres et les fleurs d'été qui font toute la splendeur de l'Angleterre seront toujours présents. Et perdons-nous beaucoup à sacrifier ce caractère rustique sur l'autel du développement ordonné de la campagne ? En effet, tout comme nous détestons aujourd'hui les routes boueuses et impraticables, l'Angleterre du XVIII<sup>e</sup> siècle avait cette rusticité en horreur jusqu'à ce que Wordsworth et les grands romantiques, effrayés par ce qu'ils entrevoyaient dans les nouvelles créations mécaniques de l'homme, ne défendissent un retour à tout ce que pouvait signifier la solitude rurale.

1. Même les meilleurs projets de planification moderne, y compris les plans imaginatifs et très organisés de Le Corbusier, conçoivent plus les jardins comme des adaptations que comme de véritables travaux de création.

2. Sir Joseph Paxton (1801-1865). Architecte anglais qui dessina Crystal Palace (1851), première grande structure faite de plaques préfabriquées de verre et d'acier. (N. du T.)



## L'architecture et l'étendue réunies sont le paysage

(1958)

FRANK LLOYD WRIGHT

(1867-1959)

Formé à l'école de la pensée « transcendantaliste » d'Emerson (dont il cite un long extrait de l'essai *On Farming* en appendice de son dernier livre *The Living City* d'où est tiré le texte retenu pour cette anthologie), Frank Lloyd Wright est universellement considéré comme l'un des plus grands architectes du XX<sup>e</sup> siècle : celui en qui s'est exprimé un certain génie américain unissant l'esprit pionnier, individualiste et démocratique, à un sentiment panthéiste de la nature et des grands espaces tel qu'il s'exprime chez Thoreau ou Whitman.

Son œuvre, qui s'étend sur plus d'un demi-siècle, comprend plusieurs périodes. Mais une même problématique « organique » (ce terme désignant chez Wright la volonté que l'architecture fasse corps, par son implantation, ses formes, ses matériaux, avec son site, « naturel » le plus souvent) anime ses villas de la Prairie, sa « maison sur la cascade », ses différentes résidences-ateliers nommées Taliesin en hommage au grand barde gallois ayant chanté, au VI<sup>e</sup> siècle, les « migrations » des âmes, et son grand projet de cité utopique nommée Broadacre.

Cette dernière, complètement différente des « cités-jardins » de Howard ou de la « ville radieuse » de Le Corbusier, se propose de bâtir la ville du futur à la campagne : grâce aux progrès des transports et des communications, chaque foyer peut en effet bâtir, selon Wright, sa propre maison avec jardin dans une unité « urbaine » (ou Broadacre), paysagée et comportant les équipements les plus modernes et reliée à d'autres du même type. Conforme à l'idéal individualiste américain ayant engendré les immenses conurbations des côtes est et ouest des États-Unis, la cité wrightienne est restée toutefois une utopie : son prophétisme, son idéalisme politique, architectural et paysager (et aussi, il faut le dire, son douteux romantisme anti-urbain) ont achoppé sur la modernité réelle qui n'avait que faire des rêveries d'un artiste vivant toujours, à certains égards, au XIX<sup>e</sup> siècle.

**Source :** Frank Lloyd Wright, *The Living City*, quatrième partie, § 4, Horizon Press, New-York, 1958 (fragment traduit par Jean-Pierre Le Dantec) : cet ouvrage est la synthèse de nombreux écrits et livres antérieurs (dont *When Democracy builds*, paru en 1945) concernant l'utopie « usonienne » de Broadacre.

**Bibliographie :** Robert Fishman, *L'Utopie urbaine au XX<sup>e</sup> siècle*, Ebenezer Howard, Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Mardaga, Bruxelles, 1979.

**L**ES TRAITS ARCHITECTURAUX de tout plan géométral ayant pour objet la liberté humaine sont, par nature, l'expression de la topographie. Ceci signifie que les bâtiments devraient tous prendre, en une variété infinie, la nature et le caractère du sol sur lequel ils s'élèveront et, ainsi inspirés, en devenir des composants. Autant que possible



Tout cela tranche sur les nouvelles lois susceptibles de régir l'art paysager. L'évaluation de la structure des objets, d'un développement maîtrisé et équilibré va de pair avec une acceptation du paysage planifié avec imagination pour aboutir à une forme. En cet an de grâce, nous ne pouvons pas tous profiter de cette « étendue ondulante et dégagée » qu'apercevait Addison<sup>1</sup>, et nous ne pourrions peut-être pas à l'avenir regarder le sommet d'une colline sans y apercevoir quelque construction perchée à mi-distance, à moins que l'idée de construire des appartements pour les personnes résidant à la campagne ne vienne contrecarrer cette évolution. Nous pouvons nous consoler en pensant que, pour les Japonais, le jardin entouré d'une enceinte de Cha-no-Yu constitue à lui seul un paysage entier. Détachés de la vision originelle de nos aïeux, cette perspective d'avenir peut cependant sembler attrayante et il est peu probable que nos descendants nés dans un monde au paysage planifié soient gênés par la présence de bâtiments dans un pays qu'il n'aurait jamais connu vide. Au contraire, le désordre leur sera peut-être déplaisant. La Grande-Bretagne n'a-t-elle pas une tradition d'ordre après tout ? Écoutez ce que William Morris dit à propos de notre « petit pays » : «... il n'y a pas de vastes étendues désertiques écrasantes de monotonie, pas de grandes forêts isolées, aucune paroi terrifiante de montagne que personne n'aurait foulée; tout y est mesuré, imbriqué, diversifié, les éléments glissant avec souplesse les uns dans les autres; de petites rivières, de petites plaines, de hautes terres qui enflent et dont l'aspect change rapidement, tout cela semé de beaux arbres ordonnés; de petites collines, de petites montagnes quadrillées des murets qui séparent les chemins de parcours; tout y est petit, et pourtant ni bête ni fade, mais plutôt sérieux et chargé de signification pour ceux qui la cherchent; ce n'est ni une prison ni un palace, mais une maison décente. »

Notre parti pris en faveur de l'ordre et de la forme dans le dessin des jardins s'applique tout autant au domaine rural. Nous avons vu à quel point il est nécessaire de planifier la conception des jardins et ô combien le « jardin naturel » est une contradiction en soi. Ne pouvons-nous pas concevoir un projet pour la campagne qui allierait efficacité économique et nouvel héritage esthétique ? Nous ne pouvons pas nous fixer comme but dans cet exposé de tenter de décrire ce projet plus vaste que constitue « cette nouvelle science, la projection de la vie entière de la communauté » et qui est nécessairement lié à la législation sociale et économique. Mais s'il nous est possible d'innover en matière de jardins et de remodeler notre environnement immédiat en une aire d'images et de beauté, il est vraisemblable que leur influence se propagera à une sphère plus large qui souffre d'un tel manque de contrôle imaginatif.

Tous droits réservés

1. Joseph Addison (1672-1719), essayiste et poète anglais. (N. du T.)



tous les bâtiments devraient être des parties intégrantes — des traits organiques du sol — faisant corps avec le lieu et l'usage.

Bien que les villes actuelles et les sièges des comtés soient pris comme centres (du système des *Broadacre*), aucun district de la ville nouvelle ne devrait ressembler exactement à un autre. Hormis si la ville nouvelle s'étend comme l'expression neuve d'une plaine sans caractère. Mais cette plaine y compris possède par elle-même une certaine beauté naturelle et devrait bien porter quelques marques répétées des traits caractéristiques du labourage et de la forestation. Les *Broadacres* devraient être construites en sympathie si réelle avec une nature omniprésente qu'un sentiment profond à l'égard de la beauté du terrain devrait être fondamental dans la construction de la ville nouvelle : la beauté du paysage serait recherchée non pas tant pour bâtir *sur* elle que pour bâtir *avec* elle. Une infinie unité-dans-la-variété en deviendrait ainsi une conséquence naturelle. Le caractère local, indigène ? Inévitable. La variété infinie et le caractère local devraient être l'effet du terrain et de l'individualité qui vont de pair, où que s'élèveraient les *Broadacres*. Toutes devraient trouver leur expression naturelle, naturellement.

La perception et la planification, pour peu qu'elles soient organiques, devraient être en mesure de découvrir les traits de la construction et du dessin capables de rendre harmonieux le corps physique de cette ère de l'immense âge de la machine. Entité. Et — répétons le — l'architecture organique est essentielle à la structure de la peinture, de la sculpture, de la musique et de la religion en raison du fait que, par loi de nature, le genre humain est éveillé spirituellement aux usages et aux grands desseins des arts qui, tous, concourent pour former la culture d'une civilisation. Inévitablement par conséquent, l'architecture en tant que grand art originel d'où procèdent tous les autres contient en principe la base, la philosophie et la structure essentielles qui devrait les inspirer tous ! L'architecture vit de nouveau comme elle toujours vécu — la grande preuve finale de la qualité d'une civilisation, quelle qu'elle soit. Toujours le véritable fondement ou la véritable pierre de touche de toute culture.

Aussi, tout le long du chemin menant de la base économique jusqu'au développement culturel supérieur, les bâtiments et le bon gouvernement seront les caractères innés de la cité libre que nous avons atteinte et doivent être décrits comme de l'architecture organique primaire. Depuis les systèmes de grandes routes — artères et veines naturelles de la nouvelle cité —, jusqu'aux différents bâtiments qui en constituent le tissu cellulaire, jusqu'aux parcs et jardins qui en sont les lieux de plaisir, tout sourit [...]

Dans la nouvelle ville, la qualité du sol devrait largement déterminer la forme fondamentale, et même le style, de chaque occupation dans le bâtiment, les routes ou les institutions. Déterminer où le sol disparaît et où commence le bâtiment devrait requérir l'attention la plus soigneuse. Mais ce « motif du sol » (*ground-motive*) organique, la variété dans l'unité, une fois établi dans la pratique générale, devrait être défini et infini. L'idéal de l'unité organique fermement à l'esprit, et même à la main, l'architecte devrait lui-même se transformer graduellement en un pouvoir spirituel, à la hauteur des vastes opportunités nouvelles qui lui sont offertes [...] L'activation de ces impulsions plus originelles devrait rapidement faire de chaque trait de la cité nouvelle une œuvre d'art au sein de laquelle la cité ancienne devrait se dissoudre progressivement. Les divers découpages insignifiants de la propriété, les altérations volontaires de la beauté naturelle par des ouvrages utilitaires sans conscience comme ceux des installateurs de poteaux et de câbles, les défigurations perpétuelles par la publicité, au nom de sordides intérêts personnels, qui se répandent partout au point d'irriter tout citoyen sensible,



seraient aux yeux de tous des crimes impardonnables contre le paysage. Les annonces de prétendus services et la publicité sans conscience pour des denrées et des biens que dépose tout au long des routes le trafic universel disparaîtraient, du fait que l'humanité vivrait de façon plus normale; quant aux gaz mécaniques empoisonnés, aux gémissements, cris et hurlements dûs à l'oxyde de carbone ou à la fumée, ils s'évanouiraient. La vie elle-même ne serait plus mise perpétuellement en danger par une circulation, un entassement, des embouteillages insensés. Les avorteurs ne seraient plus libres de dresser ou de déposer leur attirail éblouissant au bord de la route pour séduire l'œil désiré. Les affiches criardes couvrant les façades ou les inscriptions luttant entre elles pour attirer l'œil du passant désarmé, exagérant chaque chose qui peut être postée ou imaginée, disparaîtraient, de même que les enseignes derrière lesquelles le marchand emménage pour vivre. Et bien plus de choses encore n'existeraient plus, qui n'auraient jamais dû exister.

## La Chartes d'Athènes

(1933)

LE CORBUSIER

(1887-1965)

*Charles-Édouard Jeanneret, dit Le Corbusier, est l'une des figures majeures du « mouvement moderne » en architecture et en urbanisme. Dès le milieu des années vingt, par des écrits et des propositions architecturales et urbaines prenant à rebours la tradition, il impose sa personnalité hors du commun à l'échelle internationale. En matière de jardins et de paysages, en particulier, ses propositions sont radicales, qui cherchent délibérément leurs images du côté d'une nature « sauvage » s'opposant au géométrisme de l'art déco, mais aussi au paysagisme savant de la tradition (celle, pour dire vite, allant du XVIII<sup>e</sup> siècle à Forestier ou à Jekyll).*

*S'agissant des « jardins » (éventuellement sur terrasses) devant accompagner ses villas, il les imagine peuplés d'arbres et d'arbustes poussant un peu au hasard au-dessus de gazons, de manière à former un environnement végétal aux formes très libres mettant en valeur, par contraste, le beau géométrisme blanc de ses architectures. C'est là un parti qu'un œil aussi avisé que Forestier (qui, commissaire pour l'art des jardins de l'Exposition des arts décoratifs de 1925, exigea des organisateurs que le pavillon de l'Esprit nouveau dessiné par Le Corbusier fût débarrassé de la haute palissade derrière laquelle ceux-ci avaient décidé de le dissimuler) ne pouvait manquer de remarquer : « Au-devant de la construction de caractère si décidé de l'Esprit nouveau — par Le Corbusier —, note-t-il dans son compte-rendu de l'exposition rédigé pour La Gazette illustrée des amateurs de jardins (année 1925), intentionnellement quelques arbustes et à peine quelques fleurs avaient été disposés très irrégulièrement sur les gazons qui l'entouraient. Dans le bâtiment même, une pièce dont la face la plus large était complètement ouverte sur la façade, était réservée pour un jardin dans l'appartement. Les emplacements destinés à la terre et aux plantes étaient de larges jardinières placées*



contre les parois. Sans ordre apparent, côte à côte, y étaient plantés des arbres rustiques et quelques fleurs ».

C'est au fond une position identique que défend Le Corbusier en matière de paysage urbain. Dans ses nombreux écrits consacrés à l'urbanisme — dont le plus synthétique et le plus célèbre est La Charte d'Athènes rédigée par lui en 1933 au nom des CIAM IV<sup>1</sup> mais publiée seulement en 1943 — il décrit la ville idéale comme un ensemble de bâtiments « à redents » (pour mieux capter la lumière), juchés sur des pilotis permettant la continuité d'un sol libre planté, lui-même parcouru d'un réseau de voies de communication différenciées mettant en relation les différentes zones (affectées au travail, au repos, au loisir...) de l'agglomération. De ce sol qu'il dit être un ensemble de parcs et de jardins, on ne sait rien de précis, sinon qu'il doit être planté (aucune indication de forme ni d'essences) et former une transition vers la campagne, des forêts, des étangs : ce flou laisse entendre que les paysages de la « ville radieuse » ne sont pas pensés comme l'étaient ceux de Girardin par exemple, mais qu'ils ont essentiellement trois fonctions : hygiénique, de délassement et de contraste esthétique avec l'architecture.

**Source :** Le Corbusier (rédigé par, au nom du CIAM IV), *La Charte d'Athènes*, chapitre « Exiger », § 35 à 40, Paris, Points Seuil, 1971.

**Bibliographie :** Robert Fishman, *L'Utopie urbaine au XX<sup>e</sup> siècle*, op. cité ; Dorothée Imbert, *The Modernist Garden in France*, chapitre « Le Corbusier : The Landscape versus the Garden », New Haven et Londres, 1993 ; F. Robert, « Le jardin et le paysage dans l'œuvre de Le Corbusier », in *Cahier P + A* inclus dans *Paysage actualités* n° 132, novembre 1990.

## Exiger

### 35. Tout quartier d'habitation doit comporter désormais la surface verte nécessaire à l'aménagement rationnel des jeux et sports des enfants, des adolescents, des adultes

CETTE DÉCISION n'aura d'effet que si elle est soutenue par une véritable législation : le « statut du terrain ». Ce statut possédera la diversité correspondant aux besoins à satisfaire. C'est ainsi que la densité de la population ou le pourcentage de surface libre et de surface bâtie pourront être variés selon les fonctions, les lieux ou les climats. Les volumes bâtis seront intimement amalgamés aux surfaces vertes qui les entoureront. Les zones bâties et les zones plantées seront réparties en tenant compte d'un temps raisonnable pour se rendre des unes aux autres. De toute manière, le tissu urbain devra changer de texture ; les agglomérations tendront à devenir des villes vertes. Contrairement à ce qui se passe dans les cités-jardins, les surfaces vertes ne seront pas compartimentées

1. Consacré au thème de « la ville fonctionnelle », le quatrième des Congrès internationaux d'architecture moderne se tint sur un paquebot reliant Athènes à Marseille au cours de l'été 1933 : les points de vue développés par Le Corbusier s'y imposèrent, aussi est-ce à lui que fut confiée la mission de rédiger les 111 propositions qui constituent depuis *La Charte d'Athènes*. Inexplicablement toutefois, ce texte fameux ne fut publié par Le Corbusier que dix ans plus tard, en 1943.





*Le Corbusier, croquis pour La Ville contemporaine (1922).*

en petits éléments d'usage privé, mais consacrées à l'essor des diverses activités communes qui forment les prolongements du logis. La culture maraîchère, dont l'utilité constitue, en fait, le principal argument en faveur des cités-jardins, pourra fort bien être prise en considération ici ; un pourcentage du sol disponible lui sera affecté, divisé en parcelles multiples individuelles ; mais certains aménagements collectifs, comme le labourage éventuel, l'irrigation ou l'arrosage, pourront alléger les peines et accroître le rendement.



**36 Les îlots insalubres doivent être démolis et remplacés  
par des surfaces vertes : les quartiers limitrophes s'en trouveront assainis**

Une connaissance élémentaire des principales notions de l'hygiène suffit pour discerner le taudis et discriminer les îlots nettement insalubres. Ces îlots devront être démolis. On devra en profiter pour les remplacer par des parcs qui seront, au moins, pour les quartiers limitrophes, le premier pas dans la voie de l'assainissement. Cependant il pourrait arriver que certains de ces îlots occupent un emplacement convenant particulièrement à la construction de certains bâtiments indispensables à la vie de la cité. Dans ce cas, un urbanisme intelligent saura leur donner la destination que le plan général de la région et celui de la ville auront d'avance envisagée comme la plus utile.

**37 Les nouvelles surfaces vertes doivent servir à des buts  
nettement définis : contenir les jardins d'enfants, les écoles,  
les centres de jeunesse ou tous bâtiments d'usage communautaire,  
rattachés intimement à l'habitation**

Les surfaces vertes que l'on aura intimement amalgamées aux volumes bâtis et insérées dans les secteurs d'habitation n'auront pas pour unique fonction l'embellissement de la cité. Elles devront, avant tout, jouer un rôle utile, et ce sont des installations de caractère collectif qui occuperont leurs pelouses : crèches, organisations pré ou post scolaires, cercles de jeunesse, centres de délassement intellectuel ou de culture physique, salles de lecture ou de jeux, pistes de course ou piscine de plein air. Elles seront le prolongement de l'habitation et devront, comme elle, être soumises au « statut du terrain ».

**38 Les heures libres hebdomadaires doivent se dérouler dans des lieux  
favorablement préparés : parcs, forêts, terrains de sport, stades, plages,  
etc.**

Rien ou presque rien n'a encore été prévu pour les loisirs hebdomadaires. Dans la région entourant la ville, de vastes espaces seront retenus et aménagés, rendus accessibles par des moyens de transport suffisamment nombreux et commodes. Il ne s'agit plus ici des simples pelouses, plus ou moins plantées d'arbres, entourant la maison, mais de véritables prairies, de forêts, de plages naturelles ou artificielles constituant une immense réserve, soigneusement protégée, offrant mille occasions de saine activité ou d'utile délassement à l'habitant de la cité. Chaque ville possède dans sa périphérie des lieux capables de répondre à ce programme et qui, moyennant une organisation bien étudiée des moyens de communication, deviendront facilement accessibles.

**39 Parcs, terrains de sport, stades, plages, etc.**

Un programme de délassements doit être fixé, comportant des activités de toutes sortes : la promenade, solitaire ou commune, dans la beauté des sites ; les sports de toutes natures, tennis, basket, football, natation, athlétisme ; les divertissements spectaculaires, concerts, théâtres de plein air, jeux du stade et joutes diverses. Enfin, des équipements précis seront prévus : moyens de circulation qui demandent une organisation



rationnelle ; lieux d'hébergement, hôtels, auberges ou camps et enfin, ce qui n'est pas le moins important, un ravitaillement en eau potable et en vivres qui devra partout être soigneusement assuré.

**40 Il doit être fait état des éléments existants :  
rivières, forêts, collines, montagnes, vallées, lac, mer, etc.**

La question de distance, grâce au perfectionnement des moyens mécaniques de transport, ne joue plus, ici, un rôle prépondérant. Mieux vaut bien choisir, quitte à chercher un peu plus loin. Il s'agit, non seulement de préserver les beautés naturelles encore intactes, mais aussi de réparer les outrages que certaines d'entre elles ont pu subir ; enfin, que l'industrie de l'homme crée en partie des sites et des paysages répondant au programme. Ceci est un autre problème social très important dont la responsabilité est entre les mains des édiles : trouver une contrepartie au labeur épuisant de la semaine, rendre le jour de repos vraiment vivifiant pour la santé physique et morale, ne plus abandonner la population aux multiples disgrâces de la rue. Une affectation féconde des heures libres forgera une santé et un cœur aux habitants des villes.

**Jardins au Brésil  
suivis  
de Paysage, botanique et écologie  
(1947 ET 1994)**

**ROBERTO BURLE-MARX**  
(1909-1994)

*Le Brésilien Roberto Burle-Marx est unanimement considéré comme l'un des plus importants — sinon comme le plus important — jardiniste-paysagiste lié au mouvement moderne. Né à Sao Paulo à une époque où l'Europe était encore la référence culturelle par excellence, le jeune Burle-Marx — que ses origines familiales liaient à l'Allemagne, à la France et à la Hollande — découvre dans la serre du jardin botanique de Berlin, à 19 ans, la flore tropicale que les gens de son pays, alors, méprisaient. De retour à Rio au tout début des années trente, il entreprend une carrière de peintre et se lie à l'architecte Lucio Costa, un de ses professeurs à l'École des Beaux-Arts, qui est un adepte fervent de Le Corbusier. Costa demande à Burle-Marx de rejoindre, en tant que jardiniste, son équipe pour un certain nombre de projets où il est parfois associé à une autre grande figure brésilienne du mouvement moderne en architecture, Oscar Niemeyer : peu avant la guerre, en particulier, Burle-Marx dessine deux jardins-terrasses pour le nouveau ministère de l'Éducation et de la Santé que Costa a conçu avec Le Corbusier, et pour le siège de la compagnie d'assurance Resurgeros. Ces deux compositions, conçues comme des tableaux-sculptures abstraits et colorés aux formes souples*



emboîtées, établissent la réputation internationale de Burle-Marx. D'autant mieux que celui-ci approfondit sans cesse sa connaissance et sa maîtrise de la flore tropicale qui lui fournit des matériaux végétaux particulièrement bien adaptés, du fait de leur volume, de leurs couleurs et de leur densité, au caractère de son art.

Immense et internationale, l'œuvre de jardiniste-paysagiste de Burle-Marx comprend aussi bien de grandes réalisations publiques du genre parc que des jardins urbains pour des institutions ou des jardins privés pour de riches particuliers. Mais, quoiqu'il fût extrêmement cultivé, cet artiste sensible n'a guère trouvé utile de théoriser à propos de son art : ses écrits sont peu nombreux, fragmentaires, dispersés, et ont souvent la forme d'entretiens.

**Source :** Roberto Burle-Marx, « Jardins au Brésil » in *Techniques et Architecture*, vol 7, n° 7-8, Paris, 1947 ; « Paysage, botanique et écologie, questions à Roberto Burle Marx » in Jacques Leenhardt (sous la dir. de) *Dans les jardins de Roberto Burle Marx*, Arles, Actes Sud, 1994.

**Bibliographie :** Jacques Leenhardt (sous la dir. de), *op. cit.*

### Jardins au Brésil

ON NE FAIT PAS UN JARDIN, on le crée. Et comme dans toute création artistique, il s'agit de travailler avec les éléments formes et couleurs, rythme et volume, pleins et vides. D'ailleurs, mon idée de ce que devrait et de ce que pourrait être un jardin, du point de vue esthétique, vient de la peinture abstraite. Dans la peinture abstraite, la mienne, tout au moins, la plante se transforme en pure valeur plastique, par la couleur, le tissu, la forme et le volume. Souvent aussi je regarde la plante comme une sculpture, un volume lancé dans l'espace. Pour mieux la comprendre sous cet aspect, il suffit de changer le point d'observation afin de sentir davantage les formes variées des profils.

Cependant, le jardin doit remplir des fonctions autres que purement esthétiques. Au fond, et suivant les architectes modernes, le jardin n'est que la continuation, le prolongement de l'habitation. Il est, en vérité, l'habitation en plein air. Ainsi le jardin forme tout naturellement la transition parfaite de l'architecture à la nature non disciplinée, établissant en même temps une liaison entre l'homme et le paysage environnant par l'emploi des plantes caractéristiques de la région. Car en raison de son caractère de trait d'union entre l'architecture et la nature, d'une part, entre l'homme et la nature, de l'autre, il me semble nécessaire que le jardin corresponde intimement au panorama local.

Cela ne signifie pas que le jardin soit une imitation de la nature, mais cela exclut d'avance l'idée d'un « jardin à la française ». Évidemment, quant aux jardins aussi, les idées ne sont plus celles du temps de Louis XIV et le jardin moderne doit accompagner et exprimer les pensées contemporaines.

Il existe plusieurs éléments, absolument indispensables à un jardin tels que la pierre, l'eau, etc. Je n'aime pas à utiliser l'eau uniquement comme un élément statique (miroir) ou essentiellement architectonique (jeux d'eau), mais bien plus d'une manière dynamique, comme il correspond à sa fonction vivifiante et régénératrice.

J'attribue une grande importance à l'effet d'une statue, parce que son immobilité sereine souligne, en contrastant, le dynamisme et les transformations perpétuelles de la végétation.



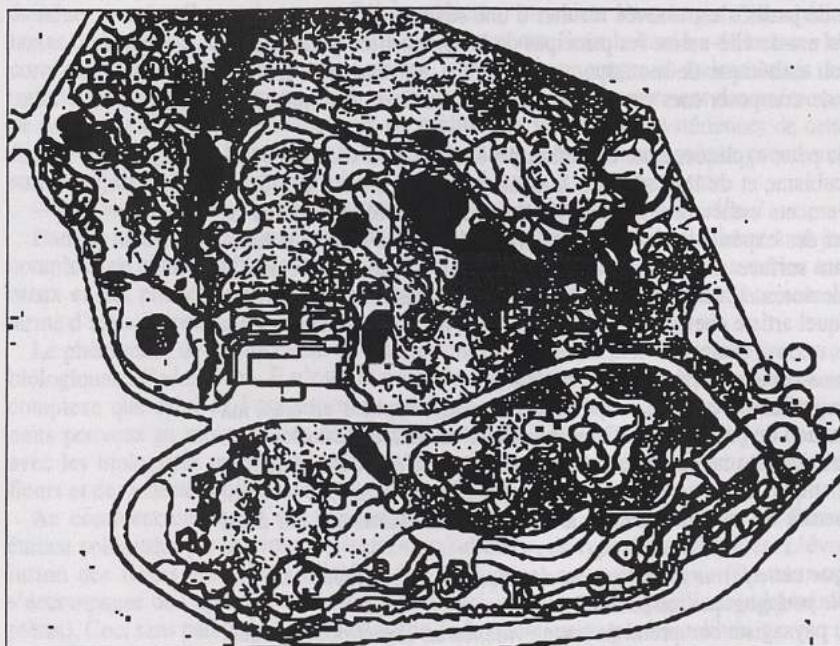
On ne saurait jamais faire un jardin en traitant d'une façon isolée les différents éléments dont se compose l'ensemble.

Il y a des plantes dont les caractéristiques essentielles ne se révèlent que lorsque placées en grandes masses ; d'autres encore exigent d'être vues seules. Les relations de dimensions et de formes, de couleurs et de « matières » doivent être observées rigoureusement pour obtenir les contrastes ou les harmonies désirés. Rien de plus passionnant que de former un ensemble chromatique parfait par l'emploi judicieux d'éléments de couleur divers dont chacun, pris à part, resterait inexpressif ou d'un effet peu harmonieux.

Ne parlons qu'en passant de la haute valeur éducatrice d'un jardin bien réalisé qui peut réveiller l'intérêt et l'amour de la nature. Mais insistons sur le rôle important que le jardin peut tenir pour la préservation de nombreuses espèces, par ailleurs condamnées à une mort certaine, puisque la société de notre temps avec son esprit effréné de spéculations et de profit, fait diminuer jour à jour les formations naturelles.

Parmi les multiples fonctions importantes que possède un jardin, ce rôle conservateur n'est pas, certes, le plus méprisable.

Tous droits réservés



Roberto Burle-Marx, jardin Kronforth, Theresiopolis, Rio de Janeiro (1955).



## Paysage, botanique et écologie

JACQUES LEENHARDT. — *S'il vous fallait définir le concept de jardin ?*

ROBERTO BURLE MARX. — Mon expérience, ample et déjà ancienne, de paysagiste, créateur, réalisateur et conservateur de jardins, me permet aujourd'hui de formuler le concept que je me fais du jardin comme l'adéquation du milieu écologique aux exigences naturelles de la civilisation.

Ce concept formule ma vision, il est fondé sur une longue pratique mais ne prétend à aucune originalité, essentiellement parce que tout mon travail est fondé sur l'évolution historique et l'attention au milieu naturel.

— *Quelle est donc la source de ce concept ?*

La même que celle qui fonde le comportement de l'homme du Néolithique : transformer la nature et sa topographie pour donner pleinement sa place à l'existence humaine, individuelle et collective, utilitaire comme récréative. Il existe deux paysages : l'un naturel et donné, l'autre humanisé et donc construit. Ce dernier résulte de toutes les interférences imposées par la nécessité. Toutefois, outre les implications découlant des exigences économiques (transports, agriculture, cultures, habitations, usines, etc.), n'oublions pas que le paysage est défini aussi par une exigence esthétique, qui n'est ni luxe ni gaspillage, mais une nécessité absolue pour la vie humaine sans laquelle la civilisation elle-même perdrait sa raison d'être.

— *L'idée de jardin est venue chez vous postérieurement à la pratique picturale ?*

Artiste plasticien, j'ai reçu une formation rigoureuse dans les disciplines du dessin et de la peinture, et l'idée de jardin s'est trouvée résulter d'une sédimentation de circonstances. J'ai appliqué à la nature elle-même les principes de la composition plastique, en accord avec le sentiment esthétique de mon époque. Le jardin, en résumé, a été une manière d'organiser et de composer mes œuvres picturales en utilisant des matériaux non conventionnels.

Pour une large part, je peux expliquer cette évolution par le choc qu'a vécu ma génération, sous l'effet du cubisme et de l'art abstrait. La confrontation des caractéristiques plastiques de ces mouvements esthétiques avec les éléments naturels fut à l'origine de mon désir de développer des expériences nouvelles. J'ai décidé alors d'utiliser la topographie naturelle comme surface sur laquelle composer, et les éléments minéraux et végétaux de la nature devinrent les matériaux de l'organisation plastique, de la même manière que n'importe quel artiste cherche à composer sa toile, avec des couleurs et des pinceaux. [...]

— *Vous considérez-vous comme un pionnier, un novateur ?*

[...] Qu'il s'agisse du jardin, du parc ou du développement des espaces urbains, ma conception de la construction du paysage se réfère toujours à l'orientation historique qui fait qu'à chaque époque apparaît une pensée esthétique qui se manifeste dans toutes les formes d'expression artistique. En ce sens, mon œuvre reflète la modernité, le moment où je la conçois, sans perdre de vue les raisons que véhicule la tradition, qui ont aussi leur validité.

— *Considérez-vous que cette forme d'expression artistique — la conception de jardins — peut jouer un rôle pédagogique, ou social ?*

La mission sociale du paysagiste comprend de toute évidence un aspect pédagogique. Il doit faire comprendre et aimer ce que représente la nature, à l'aide de ses jardins et de



ses parcs. Au Brésil, où règne un manque d'amour caractéristique pour ce qui est planté, l'expérience m'a enseigné à toujours insister sur la transformation des mentalités. Nous pouvons y contribuer par notre action. De plus, notre attitude doit déclarer une dimension prospective : elle est la manifestation que quelqu'un a eu la préoccupation de laisser aux générations à venir un héritage esthétique et utile digne de ce nom. [...]

— *Et de votre matériau de base, les plantes !*

[...] Les plantes sont notre objet, mais comment le considérer ? D'un côté, elles sont des êtres vivants qui obéissent à un déterminisme lié aux lois de la croissance, de la physiologie, de la biophysique et de la biochimie. D'un autre, n'importe quelle plante est le résultat d'un long processus historique qui incorpore, dans son état actuel, toutes les expériences d'une longue lignée d'ascendants, allant se perdre dans l'indéfinition des premiers êtres. Et tout ce perfectionnement des formes, des couleurs, des rythmes, des structures fait qu'elles appartiennent à un autre plan catégoriel, celui des êtres esthétiques, dont l'existence est un mystère pour l'homme.

Les plantes jouissent, au plus haut degré, de la propriété d'être instables. Elles restent vivantes y compris quand elles se transforment. Elles subissent une mutation constante, créant un déséquilibre permanent mais dont le but est la recherche d'un équilibre nouveau. À mesure que nous approfondissons notre connaissance des plantes, s'élargit, presque de façon exponentielle, le champ de l'inconnu. La connaissance dévoile encore plus de mystères qu'elle n'en résout. Plus on trouve de réponses, et plus s'accumulent les questions. À titre d'exemple, je me rappelle un spectacle auquel j'ai assisté en pleine catinga, dans le nord-est du Brésil. À une certaine heure de la nuit, et sur une grande étendue, tous les *Cereus jamacaru* DC (mandacaru) ouvraient leurs larges fleurs, éclatantes de blancheur, comme au rythme d'un métronome. Sous la lumière de la lune, les corolles à plusieurs pétales s'épanouissaient, exposant leurs gorges où étaient attirés des multitudes d'insectes. À ce spectacle, je me suis souvenu du mouvement des anémones de mer, et je n'ai pas pu m'empêcher de méditer sur les raisons mystérieuses de cette étrange convergence. Et je me suis dit qu'une plante, comme une couleur, prend tout son sens quand elle est juxtaposée à une autre couleur ou à une autre plante.

— *Vos modèles sont donc les associations naturelles des plantes entre elles ?*

Dans la nature, les regroupements ne se font pas par hasard, car ils obéissent à un jeu complexe de compatibilités entre le climat, le sol, l'interaction des plantes avec les animaux et des plantes entre elles. Les écologistes désignent ces regroupements sous le terme d'associations.

Le phénomène de l'association est intimement lié à l'un des plus fascinants processus biologiques : l'adaptation. Il n'est pas possible d'aborder un thème aussi vaste et aussi complexe que celui de l'adaptation en quelques phrases. Cependant, il est admis que nous pouvons au moins parler de façon résumée de l'adaptation mutuelle, en accord avec les biologistes modernes, montrant le perfectionnement simultané et associé des fleurs et des insectes pollinisants.

Au commencement, à l'ère mésozoïque, les premières plantes, comme les fleurs, étaient pollinisées par des insectes lents, « maladroits », du type des coléoptères. L'évolution des fleurs vers l'état bilatéral (les orchidées) ou asymétrique (les cannes) s'accompagne de l'apparition d'insectes plus parfaits, plus agiles (papillons et hyménoptères). Ceci sans parler de l'entrée en scène de la pollinisation par les colibris.

Sur la surface de la Terre, aucune région n'est plus riche en associations végétales que la ceinture intertropicale. Comparé à ce qu'ils connaissent, ce spectacle paraît plus



fort et plus impressionnant aux habitants des pays tempérés. L'étonnement face à ce monde foisonnant d'activité, de chaleur et de vie a profondément marqué l'existence de plusieurs naturalistes de la période des grandes découvertes tels que Martius, Heoffroy Saint-Hilaire, Gardner, le prince Wied-Neuvied et d'autres. Aujourd'hui encore, la richesse florale des zones tropicales est telle que, par expérience personnelle, je peux dire que je n'ai jamais fait une excursion sans avoir rencontré ou cueilli des plantes qui m'étaient inconnues et, pour certaines d'entre elles, ignorées de la science elle-même.

En conséquence, il devient évident que le jardin repose sur une base écologique, surtout dans un pays comme le Brésil, dont les conditions climatiques et géologiques sont très variées. Celui qui veut s'occuper du problème de l'introduction, de la culture et de la domestication des végétaux sauvages trouvera chez nous un champ peu développé, même vierge sur certains aspects.

— *Dans un pays aussi riche que le Brésil sur le plan de la flore, que signifie pour le paysagiste inventer des formes nouvelles ?*

Le paysagiste au Brésil est libre de travailler et de construire des jardins basés dans une réalité florale d'une très grande richesse. Tout en respectant les exigences de la compatibilité écologiques et esthétique, il peut créer des associations artificielles très expressives. Le fait de créer un paysage artificiel n'implique pas une négation, ni bien entendu une simple imitation de la nature. Il faut savoir transposer et associer, sur la base de critères sélectifs et personnels, les résultats d'une observation attentive et prolongée. D'expérience, je puis dire combien j'ai appris au contact des botanistes. Leur collaboration est indispensable pour qui espère acquérir la maîtrise d'un art conscient et profond du paysage, qui sache profiter de l'immense patrimoine qu'est l'exubérante flore brésilienne, tellement mal comprise malheureusement aussi bien des paysagistes que des amoureux de la nature.

Malgré le fait que nous disposons, au Brésil, d'un contingent de près de 5 000 espèces d'arbres dans un ensemble floristique estimé à 50 000 espèces différentes, nos jardins offrent, avant tout, une flore domestiquée et cosmopolite. L'arborisation des rues, par ailleurs, se fait très souvent avec des espèces ici exotiques comme par exemple des platanes. Je renie ce concept, et je lutte depuis longtemps contre certaines formes d'urbanisation dans lesquelles le paysage est détruit pour faire place à des compositions végétales complètement déconnectées de la réalité paysagère locale. Ce qui est détruit, alors, c'est l'œuvre originale que représente un biotope, comme stade d'équilibre acquis au terme de l'activité millénaire du jeu des forces de la nature. [...]

— *Comment le paysagiste joue-t-il avec cet autre élément naturel qu'est le climat ?*

En dehors de l'action générale qu'il a sur une région, tout climat se subdivise et se diversifie en une série de micro-climats découlant de facteurs variés (topographie, altitude, etc.), qui peuvent avoir la plus grande importance sur l'évolution du jardin. En vérité, concevoir des jardins, c'est très souvent « réaliser » des microclimats, et les harmoniser, conformément à l'idée que dans ces associations végétales, les plantes se trouvent des places les unes à côté des autres dans une relation de quasi-nécessité. La valeur des plantes dans la composition, comme la valeur de la couleur dans la peinture, est toujours relative. Les plantes valent par leurs contrastes ou par l'harmonie qu'elles établissent avec les autres plantes avec lesquelles elles entrent en rapport. [...]

— *Ainsi, comme les arrangements naturels dont vous parlez, l'art du jardin est de tradition très ancienne, immémoriale ?*

À certaines périodes historiques et dans certains pays, l'équilibre de l'ordre social se



projette dans l'art de configurer le paysage. On peut sans exagération affirmer que l'histoire du jardin (c'est-à-dire du paysage construit) est liée à l'histoire des idéaux éthiques et esthétiques de chaque époque.

Il est vrai que les Occidentaux ont une histoire du paysage différente de celle des cultures orientales, sans doute plus pauvre et plus récente. On sait d'ailleurs que l'art paysager de l'Occident a subi l'influence de l'Orient à partir du XIV<sup>e</sup> siècle, à travers l'Italie et, bien après, la péninsule Ibérique.

Dans le Néolithique, en toutes régions, on voit se dégager des comportements qui témoignent de l'existence de l'idée de jardin. On peut donc affirmer que celle-ci remonte aux temps les plus reculés. Dès les premiers stades de la civilisation en effet, au moment de la sédentarisation, du développement de l'activité agraire et des formes utilitaires de l'artisanat (liées à la construction, à la protection et à l'élaboration des techniques de poterie), on perçoit clairement la présence de ce qu'on pourrait appeler le « concept » de jardin. [...]

Dieu, créateur du monde et de la vie, est présenté dans le texte hébraïque comme un constructeur, un artiste créant un univers paysager, qu'il remet à l'homme sous la forme du « paradis », un jardin pourvu d'un verger. L'expulsion d'Adam et Ève de ce jardin inaugure les vicissitudes et les souffrances éternelles qu'accompagnent le souvenir idéal et le rêve nourris par la vision de ce paysage perdu. La perte du paradis se transforme en une frustration permanente, dont les arts plastiques auront la tâche de rappeler l'origine.

Dès le Moyen Âge et les débuts de la Renaissance, la peinture religieuse de la chrétienté montre des paysages qui apparaissent comme autant d'images du paradis perdu. Ce ne sera qu'après que la Renaissance se sera fermement établie sur des élites ayant élaboré des comportements et des exigences esthétiques nouvelles qu'apparaîtront les grands exemples de paysages artificiels, chargés de créer un milieu idéal entre l'architecture et l'environnement naturel.

Le jardin de la Renaissance est régi par un concept de composition plastique, de traitement architectural et de parfaite maîtrise des formes et des proportions. Par la suite, le jardin à la française sera fondé sur l'usage de l'espace comme élément de construction, dans un projet visant à produire le ravissement, accompagné d'un impact monumental. On le voit, toute période de l'histoire des styles se reflète, d'une manière ou d'une autre, dans le jardin, de telle sorte qu'existe jusqu'aujourd'hui une correspondance historique exacte.

— *Qu'en est-il de la tradition brésilienne, si elle existe ?*

S'agissant du Brésil, on pourrait présenter l'histoire du jardin et du paysage organisé de la façon suivante : des premiers récits rapportant la « découverte » jusqu'à l'établissement de l'Empire, au début du siècle passé, c'est le paysage naturel qui domine. On ne note que peu de paysages organisés. [...]

On ne saurait par conséquent parler d'un type établi de jardin brésilien traditionnel, que ce soit au plan urbaniste ou du point de vue des modèles privés. [...]

La pratique du brûlis, qui a pour objet l'obtention de surfaces cultivables, constitue la principale caractéristique du phénomène rural brésilien, du point de vue du paysage naturel. Très tôt en effet s'est forgée dans tout le pays l'idée de nature vierge, exubérante et excessive, au regard de l'occupation et de la culture des terres. Et cependant on a toujours conservé, dans l'aire des exploitations rurales, des espaces de forêt encore vierges, que ce soit pour préserver l'approvisionnement en eau des engins mécaniques de la ferme ou pour le loisir et éventuellement comme réserve de chasse. [...]



La cour impériale, la mission artistique française et les naturalistes qui vinrent au Brésil au siècle passé (Martius, Spix, Humboldt, Heoffroy Saint-Hilaire, Gardner et d'autres) firent que se modifièrent complètement les conditions de la construction du paysage. De nombreuses plantes sauvages furent sélectionnées en vue de la culture et d'usages décoratifs privés. D'autres, venant des Antilles, d'Afrique, d'Orient et de provenances variées, furent importées et acclimatées avec un succès immédiat. De grands botanistes se révélèrent au Brésil également : Rodrigues, Vellozo, etc. [...]

La seconde moitié du siècle se caractérise cependant par des travaux de style académique européen, dont la préoccupation essentielle est de faire montre de synchronisme face à la création des centres « civilisés », et d'exhiber richesses et apparences nobiliaires d'acquisition récente.

[...] C'est le moment où, dans les villes principales du Brésil, s'élève un nombre considérable de constructions, grâce à des artisans européens récemment fixés au Brésil (portugais, italiens, allemands et autres). Ils apportent avec eux les techniques et les matériaux caractéristiques de la modernité européenne et du style Art nouveau. On le nomme au Brésil « style floral » pour en bien souligner le motif esthétique dominant.

On peut sans doute établir une correspondance entre ce « style floral » et la belle époque du romantisme décadent européen. Il faut cependant noter que l'exagération qui régna au Brésil faillit anéantir notre patrimoine historique et artistique, démolissant des palais anciens et des édifices religieux, tout cela au nom de caprices de nouveaux riches et d'une anxiété morbide de se montrer « civilisé ».

C'est de cette époque que date, au Brésil, la vogue du jardinage et la passion pour la culture des fleurs et des plantes exotiques. La rose envahit tous les arts, de la poésie aux stucs des plafonds. Le bambou chinois, le capillaire, les palmiers nains, les œillets, les chrysanthèmes, les dahlias et tant d'autres furent l'objet d'une intense consommation botanique à finalité décorative. Ce résidu du romantisme Belle Époque perdura jusqu'aux années quarante.

Tels sont l'héritage et l'expérience artistique auxquels je me suis confronté lorsque je suis revenu d'Allemagne, avec en tête de devenir simplement un artiste plasticien de ma génération et de ma terre. C'est pourquoi, lorsqu'on me demande où j'ai perçu les qualités esthétiques des éléments autochtones de la flore brésilienne, où j'ai puisé la volonté de construire, avec les plantes natives de cette terre, un ordre tout nouveau de composition plastique, franchement je ne puis que répondre que ce fut en étudiant la peinture dans une serre de plantes tropicales brésiennes du jardin botanique de Berlin !

C'est à que j'ai véritablement perçu la force de la nature originaire des tropiques que j'avais là, sous la main, comme un matériau prêt à servir au projet artistique qui était le mien, bien que mal défini encore. Depuis ce jour, j'ai utilisé l'élément natif naturel, avec toute sa force et toutes ses qualités, comme une matière propre à concourir à mon projet de composition plastique.

C'est du moins ainsi que j'entends l'art du paysagiste : comme une forme d'affirmation artistique.



## Notes sur la composition et le tracé

(1962)

RUSSEL PAGE

(1906-1985)

Avec le brésilien Roberto Burle-Marx, l'anglais Russel Page est vraisemblablement le jardiniste-paysagiste le plus célèbre de l'époque moderne. Ayant étudié la peinture à Paris, sa passion pour les plantes le porte toutefois à se tourner vers une formation spécialisée en paysagisme qu'il acquiert à Charterhouse et dans la Slade School de l'Université de Londres. Associé à Geoffrey Jellicoe de 1935 à 1939, il conçoit des jardins accompagnant des ensembles de logements en banlieues, mais aussi des projets prestigieux comme le Royal Lodge, Windsor Great Park, où s'expriment une tentative d'invention d'une langue moderne en matière de jardins et de paysages. Mais après la guerre et son établissement en France (de 1945 à 1962), il fait choix d'une sorte de fidélité à une tradition réinterprétée, extrêmement inventive et virtuose sur le plan végétal (bien qu'il fût un artiste avant d'être un horticulteur), qui se déploie dans une œuvre internationale dont les créations majeures sont le paysage pour le Festival des jardins de Battersea (Angleterre) de 1951, la Leopolda de Villefranche, les jardins Vilmorin pour les Floralies de 1957 à Paris, le Palais Colonna de Rome, le jardin Frick Gallery et William S. Paley de New York, le jardin Patino de Sotogrande...

Son livre *L'Éducation d'un jardinier*, qui mêle les considérations techniques et théoriques à l'autobiographie, a été publié pour la première fois en 1962 : ayant fait l'objet de multiples rééditions et traductions, il a été étudié par plusieurs générations d'étudiants et d'amateurs de jardins.

**Source :** Russel Page, *L'Éducation d'un jardinier*, première partie, chapitre II, traduction Rose-Marie Vassallo, La Maison rustique, Paris, 1994.

**Bibliographie :** Marina Schinz, *Les Jardins de Russel Page*, Flammarion, Paris, 1992.

COMPOSER UN JARDIN s'effectue en deux temps : en premier lieu, on sélectionne ; en second lieu, on amplifie et renforce. Lorsque j'ébauche une composition, quel que soit le site, quelle que soit la taille du terrain, je commence par recenser les caractéristiques de l'endroit, et je les classe par ordre d'importance à mes yeux. Je m'efforce d'inventorier toutes les composantes du site. Est-il avant tout plat et horizontal, avec des lignes de fuite tirées au cordeau, ou présente-t-il des ondulations douces ? Comporte-t-il une dominante d'arrondis, formée d'arbres et de coteaux, ou s'agit-il d'un paysage tourmenté, avec des cassures, des à-pics, de forts accents verticaux ? Ai-je affaire à un petit lopin aux frontières clairement marquées, ou à une étroite bande de terrain, mais si fortement boisée que l'œil ne sait trop où elle s'arrête ?

Si sa végétation caractérise un site — tant les plantes qu'on y trouve que leur répartition —, le sol n'est pas moins important, par sa structure, ses composants, le profil qu'il confère au terrain. C'est ce dernier qui va me fournir le premier indice de la composi-



tion à envisager. Si, par exemple, l'impression dominante que je retire du lieu est l'horizontalité, je peux décider de faire de celle-ci ma trame directrice, et réfléchir en termes d'espaces plans. Ce qui ne signifie pas que je doive condamner ce jardin à une plate monotonie. Je peux y introduire des ruptures de niveau, définir différents espaces à l'aide de murets, de petits talus, d'emmarchements : les horizontales ainsi tracées ne feront que mettre l'accent sur la dominante choisie. Dans les croquis et les ébauches que je jette alors sur le papier, cette idée de planéité guide et sous-tend chaque coup de crayon. Dans mon esprit, les trois dimensions sont présentes en permanence, sans parler de la quatrième, essentielle pour le jardinier : le temps, facteur de croissance.

Dans tout tracé de jardin, les horizontales jouent un rôle capital, ne serait-ce que parce qu'elles seules permettent d'asseoir l'habitation sur ses bases, elles seules suggèrent le calme et la stabilité. C'est une réalité dont on mesure l'importance lorsque, précisément, cette stabilité visuelle a été sacrifiée au nom du pittoresque et de l'originalité. Longtemps, les bâtiments ou groupes de bâtiments ont été systématiquement édifiés sur terrain plat. Ce sont les bâtisseurs de l'époque romantique qui ont les premiers rompu avec cette tradition. Linderhof et Hohenschwangau en Bavière, Bussaco et Monserrat au Portugal, et des centaines d'autres palais, châteaux et villas de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle se dressent sur des crêts et pics tourmentés, ou s'agrippent à des pentes abruptes au cœur de labyrinthes de conifères exotiques. À la vue de ces édifices, on est pris de malaise. Torturés, alambiqués, ils donnent toujours plus ou moins l'impression d'être en équilibre instable, comme prêts à basculer dans le vide. Pourtant, ces élaborations saugrenues ont engendré un style d'architecture de plaisance. Et leur lignée de chalets et villas en tous genres — d'inspiration gothique, italianisante ou mauresque — se cramponne depuis lors sur des pentes raides engazonnées ou couvertes d'un glacié de lauriers-cerises, au sommet de sentes en lacets.

À une certaine époque de ma carrière, doter d'une simple assise horizontale des habitations implantées sur des terrains inclinés semble avoir formé le plus clair de mon activité. L'opération consistait à remplacer les pentes engazonnées — aussi laides que malcommodes à entretenir — par des terrasses maçonnées, de manière à asseoir la bâtisse dans son environnement par le biais de surfaces planes et de lignes horizontales. Au temps où nous faisions équipe, Geoffrey Jellicoe et moi, nous avons stabilisé de la sorte quantité de bâtisses en tous genres — à commencer par cette demeure Regency signée Decimus Burton, à Regent's Park, dont les allées tortueuses et les pentes parsemées de lauriers-cerises cédèrent avantageusement la place à une large terrasse dallée et une roseraie classique à la manière d'Humphry Repton. J'ai ouï dire que Le Nôtre, qui ménageait systématiquement une généreuse esplanade au pied de chaque bâtiment, en calquait la largeur sur la hauteur de la construction, du sol à la corniche du toit. Il m'a toujours semblé que c'était trop : lorsque cette surface se fait désert de gravier, ce qui est fréquemment le cas, pareille nudité tend à isoler le bâtiment de son environnement.

Dans la composition d'un jardin, les dénivelés jouent un rôle majeur, et le plus souvent ils gagnent à être traités avec discrétion, sans effets spectaculaires. Sauf exception, je préfère adapter mon plan au profil général du terrain plutôt que d'avoir recours à de grands travaux de terrassement. À trop faire violence au modelé du lieu, on risque de détruire une harmonie qu'il sera très difficile de retrouver par la suite. De plus, mon amour des plantes se satisfait pleinement d'un site où le sol s'élève depuis la maison : ainsi les fenêtres s'emplissent tout entières du jardin, et les jeux de lumière à travers les feuillages sont plus riches et nuancés contemplés sur fond de ciel plutôt qu'en vue plongeante.



Que le terrain s'élève ou s'abaisse depuis la maison, des allées sinueuses et des plantations discontinues sont le meilleur moyen, si la pente n'est pas trop forte, de ne pas imposer d'échelle précise à la composition. À l'inverse, les allées rectilignes, murets de retenue et escaliers contribueront à définir et accuser un tracé. Un escalier raide à marches hautes suggère un rythme rapide, en staccato. Des marches profondes et basses invitent plutôt à la flânerie. Dans le cas d'un muret et donc d'une brève volée de marches, on a le choix entre un escalier large ou étroit, qu'on l'encastre dans la maçonnerie ou que, plus hardiment, on le projette en avant. Lorsque la hauteur d'un mur de soutènement excède un mètre cinquante, une volée de marches en avancée risque de paraître pompeuse, sauf peut-être pour un grand jardin de château. Dans un cadre plus modeste, un escalier accolé au mur sera nettement moins cérémonieux, plus commode à gravir, et pourra revêtir quantité d'aspects. Pour des raisons de confort, les longues volées de marches devraient être entrecoupées de paliers, dix marches de suite semblant être le maximum souhaitable. Cela dit, rien n'interdit un long escalier continu lorsque l'esthétique y gagne, dès lors que ce dernier n'est pas destiné à un usage fréquent.

Les légers dénivélés sont précieux pour fragmenter et structurer l'espace, et un muret de retenue, aussi bas soit-il, donne de la vitalité à un jardin. Pour ne pas gêner les travaux de jardinage, prévoir au centre de l'escalier une rampe inclinée, de brique ou de pierre, de manière à permettre le passage d'une brouette d'un niveau à l'autre.

Sur un terrain en pente, il est indispensable de ménager une surface plane aux abords immédiats de l'habitation. Sans cette précaution, le jardin aura toujours l'air prêt à s'effondrer sous la maison, ou au contraire à s'abattre sur elle. Dans un cas comme dans l'autre, dès que plusieurs terrasses s'imposent, je les préfère de formats variés. Si le profil du terrain exige des terrasses de hauteur et de profondeur identiques, je m'efforce de briser l'effet de répétition en traitant différemment chaque niveau. L'un d'eux, par exemple, sera pur gazon, un autre recevra un alignement d'arbres à fleurs ou un massif d'arbustes qui le feront paraître plus étroit, et ainsi de suite.

Les jardins formés de terrasses s'étagant en contrebas de la maison sont rarement très fréquentés. Sur un terrain en forte pente, un seul niveau en contrebas de celui de l'habitation est généralement suffisant. Lorsqu'il existe déjà une série de terrasses reliées par des escaliers, j'ai toujours soin d'aménager un second itinéraire en option pour regagner la maison.

Face à ma planche à dessin, je travaille ma composition en terme de niveaux. J'établis les proportions entre mes différents espaces plans, je recherche le meilleur moyen de les séparer — muret, marches, haie... Il me faut choisir aussi les éléments verticaux qui sauront le mieux souligner ma dominante horizontale : ils doivent être en nombre suffisant pour servir mon propos — mais gare à l'excès qui occulterait l'intention première.

Je me souviens d'un séjour dans le Norfolk chez Mrs Villiers-Stuart, très versée dans l'art paysager et dont les études de jardins moghols et hispano-mauresques sont des modèles d'analyse. Sa demeure, Beachamwell, était une résidence campagnarde sans prétention architecturale au milieu d'un domaine sans façon, mi-parc, mi-pré, dans un paysage plat et serein. À ce cadre très ordinaire, Mrs Villiers-Stuart avait su donner le caractère d'un jardin de château grâce à un détail tout simple. Au fond d'une pelouse, un double portail de lisses de bois peint, modeste mais d'une grande pureté de lignes, s'ouvrait sur un potager fleuri. Une allée rectiligne traversait le potager, au fond duquel un portail identique s'ouvrait sur un pré à chevaux. Au fond du pré, dans l'axe de l'allée



du potager, un troisième portail ouvrait sur un petit bois que traversait un sentier, étroit mais toujours dans l'axe, aboutissant à son tour sur un portail semblable aux trois précédents. Ces quatre portails à doubles vantaux, en parfaite enfilade, suffisaient à donner du cachet à un site par ailleurs quelconque. C'était une petite touche subtile, un soupçon de grand style, et qui convenait parfaitement à l'endroit. Ce détail m'est resté en mémoire, car il a cette rare qualité, infiniment précieuse en art paysager, de n'être qu'une simple note, mais de celles qui changent tout.

Pour un paysagiste qui connaît son métier, il est relativement facile d'élaborer un tracé, puis de le travailler à l'extrême, d'en exploiter la logique jusque dans les moindres détails. L'Europe abonde en jardins réguliers minutieusement ouvragés, de toutes périodes — depuis le *xvi<sup>e</sup>* siècle — et de tous styles. Je dois avouer que bon nombre de ces jardins m'assomment. Les exceptions concernent ceux où quelque anomalie du terrain a forcé le concepteur à improviser, et par là à faire preuve d'originalité; ou ceux dont le créateur a témoigné d'un grain de folie, tels Robbillion à Queluz, près de Lisbonne, ou Cuvilliers à Nymphenburg, près de Munich, ou encore l'auteur anonyme, au début du *xvii<sup>e</sup>* siècle, des jardins d'eau de Hellbrunn, près de Salzbourg. Mais de même que, chez Le Lorrain, Fragonard et Hubert Robert, j'apprécie les dessins de paysage bien plus que les toiles tirées de ces dessins, de même j'ai un faible pour les compositions de jardin — surtout de style régulier — simplement indiquées plutôt que polies et travaillées, celles dont les masses et les grandes lignes sont esquissées, mais laissées telles. Je trouve l'abreuvoir de Marly, qui sauf erreur est l'une des toutes dernières œuvres de Le Nôtre, d'autant plus poétique qu'il est dépouillé de ses sculptures. Sous son apparence actuelle, à l'abandon, à moitié en ruine, sa force expressive et sa justification même en ce site éclatent au grand jour. Pour moi, c'est le plus touchant témoignage du talent de Le Nôtre et de son sens extraordinaire des formes et des proportions.

Lorsqu'un site me paraît appeler un axe long et rectiligne, je m'efforce de prévoir cet axe aussi étroit que possible, en fonction de la surface à traiter. Il peut s'agir d'un sentier qui ira droit son chemin en terrain plat, ou qui épousera, docile, les ondulations du terrain. Si ce sentier, au sommet d'une butte, plonge et disparaît à la vue, on peut en profiter pour le faire obliquer, modifiant ainsi l'alignement de l'axe. Mais dans la plupart des cas, l'axe d'origine gagne à être poursuivi le plus loin possible. Une ligne droite de ce type focalise l'attention et dynamise un tracé de jardin en le dotant d'une direction précise.

Un exemple saisissant de composition axiale est celle qu'a imaginée Harold Peto pour le domaine de Buscot, près de Faringdon. Au cœur d'un parc typique du *xviii<sup>e</sup>* siècle, une pente boisée dégringole jusqu'à un vaste lac d'ornement. À travers bois s'ouvre un long corridor, flanqué de haies d'ifs taillés qui s'évasent de place en place en petites salles circulaires ou rectangulaires, motifs reproduits à l'identique par le mince canal rectiligne qui court dans l'herbe au centre de ce couloir, entre deux margelles de pierre. Cette coulée d'eau reflète le ciel, comme en écho au lac qui miroite en contrebas, au sortir du bois. Et lorsqu'on le contemple depuis les bords du lac, ce chemin d'eau, d'herbe rase et d'ifs taillés repose l'œil du bloc de verdure qu'est le coteau et invite à l'exploration.

Lors de ma recherche de formes et de thèmes. Lors de mes premières ébauches sur papier, c'est à peine si j'accorde un instant de réflexion au détail, du moins de façon consciente. Ce n'est qu'au moment de traduire ces grandes lignes en un projet au tracé



précis que je déciderai si telle longue perspective s'ouvrira sous forme d'allée ou d'étang effilé, si tel ou tel point recevra des marches ou une petite cascade d'écume blanche. Pour ponctuer chaque transition d'une scène de jardin à une autre, tout au long d'un même sentier, j'aurai le choix entre des portails, des piliers face à face, des arbres fastigiés ou taillés. Ce sont là des problèmes secondaires de tracé et d'accentuation ; leur solution découlera de la composition générale. Le thème principal, quant à lui, doit être de lecture aisée, et lors de chacune des étapes menant de l'ébauche au plan définitif, je dois veiller à ce que chaque détail trouve sa juste place et son juste poids, à ce qu'il soit un apport réel et non une source de distraction.

Tous les tracés de jardin ne sont au fond, à mon sens, que les variantes et les modulations de quelques thèmes de base. Leur infinie diversité provient de leur habillage. Tous sont constitués, après tout, de terre et d'eau, de roche et de végétaux. Et ce sont ces éléments, combinables à l'infini, qui font que jamais un jardin n'est identique à un autre. Toutes les autres différences relèvent de la période et du style ; à ce stade, elles sont secondaires.

Parmi les grands tracés de base figure le jardin bâti à partir d'un noyau central : le fameux plan en croix du jardin persan, dans lequel quatre voies d'eau — les quatre fleuves du Paradis — coulent vers les quatre coins de l'univers à partir de la Fontaine de vie, centre de la croix. Réponse logique à la nécessité vitale d'irriguer dans un pays désertique comme la Perse, ce tracé se retrouve dans les canaux et les allées ombrées d'érables des jardins moghols, construits à partir d'un pavillon central, kiosque d'honneur sous lequel le monarque venait s'asseoir pour se délasser.

Aux <sup>XVI</sup><sup>e</sup> et <sup>XVII</sup><sup>e</sup> siècles, les grandes demeures d'Europe étaient délibérément placées au centre d'une composition articulée en quatre sections : à l'avant, la cour d'entrée ; sur un côté, le jardin d'agrément et le bowling ; par derrière, le verger et potager ; et sur l'autre côté les écuries et dépendances, buanderie, cellier, etc. Au tournant du <sup>XVIII</sup><sup>e</sup> siècle, cette conception de la demeure comme noyau central du domaine était parfois poussée à l'extrême, et l'on pouvait voir des bâtisses par ailleurs modestes perchées sur des monticules ornés de parterres, et dûment encadrées sur leurs quatre côtés de rangées d'arbres palissés, soulignant une composition qui ne signifiait plus guère qu'une tendance à l'ostentation.

La tradition chinoise semble avoir interprété autrement le rôle crucial du bâtiment en art paysager. Pavillons et jardins clos s'y imbriquent en une sorte de labyrinthe et chaque rectangle de terrain, strictement délimité, exerce son influence sur les bâtiments alentour lesquels influent sur lui en retour. L'art paysager chinois semble s'être surtout pratiqué dans des espaces cernés de murs, d'où une tendance à créer, à l'intérieur de ces enceintes rigides, des paysages en réduction d'inspiration fantastique, genre pratiquement inconnu en Europe. À partir de rochers sculptés par l'érosion et retravaillés avec soin — creux et crevasses encore évidés afin d'accentuer leur aspect tourmenté —, les jardiniers chinois réalisaient d'authentiques montagnes en miniature, qu'ils plaçaient dans des bassins aux contours tortueux, parmi les cercles glauques des feuilles de lotus. Dans ces bassins évoluaient des poissons sélectionnés tout spécialement pour leurs yeux exorbités ou leurs longues nageoires soyeuses aux coloris variés, or ou argent, orangé, noir.

S'il s'agit là de dramatisations stylistiques, elles n'en dérivent pas moins d'une forme de composition authentique, dans laquelle le jardin s'éploie vers l'extérieur à partir d'un



noyau central, la demeure. Les parties les plus proches du centre sont les plus concentrées, les plus denses, et à mesure que le jardin s'étend il perd de son intensité, se laisse pénétrer de l'atmosphère du monde extérieur avec lequel, le cas échéant, il finit par se fondre.

Ce type de composition s'observe à de nombreuses échelles. On le retrouve, par exemple, dans la croissance naturelle d'une agglomération, formée d'un ou plusieurs noyaux, ou centres, à partir desquels se déploient les éléments auxiliaires — zones industrielles, quartiers résidentiels, parcs. Il fournit une indication de la manière de traiter les problèmes paysagers de grande envergure, lorsque aucune scène construite ne saurait être à l'échelle, hormis à titre de détail mineur au sein d'un paysage élargi. À Paris, l'Arc de Triomphe et l'axe des Champs-Élysées, avec leurs proportions généreuses, semblent dominer toute la ville. Mais si l'on se transpose à l'échelle plus vaste des méandres de la Seine, depuis les plateaux du sud-est jusqu'à Saint-Germain-en-Laye à l'ouest, l'axe qui part du Louvre et se prolonge jusqu'à la Défense est comme une allumette sur la tapisserie de la métropole et de ses banlieues.

Organiser un tracé à partir d'un noyau central accorde la liberté de mettre en valeur, au choix, tel ou tel point fort du site. Sur un site sans charme ni caractère particulier, rien n'empêche de créer un centre d'intérêt là où il n'en existe pas. D'ordinaire, dans un jardin privé, c'est l'habitation qui fournit ce noyau d'attraction. Mais même dans un petit jardin on a toute liberté de laisser la maison de côté pour faire d'un arbre, un point d'eau, un accident de terrain — creux ou butte — le pivot autour duquel élaborer la composition.

Stourhead, dans le Wiltshire, me paraît le parfait exemple de ce type de démarche. Le cœur du domaine n'en est pas le manoir, il en est même à distance notable, au creux d'une vallée, où un barrage retient un cours d'eau pour former un lac. C'est autour de ce lac que s'articule toute la composition — les versants plantés de hêtres comme le chapelet de grottes, temples et pavillons qui ponctuent la longue promenade ombragée autour du plan d'eau.

Dans les montagnes près de Turin, un jardin accidenté et d'allure dispersée m'a donné bien du fil à retordre : il s'étalait en tous sens, et je ne voyais pas comment lui insuffler du rythme, le doter de lignes de force. La villa, du XVIII<sup>e</sup> siècle, était située de telle sorte que je ne pouvais pas, contrairement à mes souhaits, faire d'elle ou de ses abords immédiats le point fort dont l'ensemble aurait tiré sa cohérence. Par bonheur, plus loin sur le domaine, s'ouvrait une petite ravine entre deux escarpements boisés, une saignée en pente rejoignant un vallon plus large. Une passerelle de bois enjambait cette ravine, permettant le passage d'un versant à l'autre. L'ouvrage d'art en question manquait d'inspiration — un alignement de planches et deux mains courantes rustiques faites de branches écorcées peintes en brun. Mais j'avais résolu de travailler cette partie du jardin, et j'avais déjà, un peu en aval, commencé à aménager une série de petits étangs au creux de la vallée principale. Il me restait pourtant à trouver le pivot, le centre de rayonnement faute duquel ces aménagements risquaient de paraître gratuits. Après réflexion, c'est cette passerelle que j'ai prise pour point fort, puisque après tout c'était elle qui commandait l'accès au site. Restait à lui donner une allure plus affirmative, à faire d'elle un réel point de mire, une raison de s'arrêter et de contempler le site — et non plus un simple accessoire de passage, virtuellement invisible à l'ombre d'un bouquet de hêtres. Dans ce but, je l'ai fait rebâtir ; et afin de la doter d'un écho du style rococo chinois dont se paraît la villa, je l'ai équipée d'une double rampe de bois au



motif chantourné d'inspiration chinoise, peinte en blanc ivoire intense de manière à bien ressortir sous le clair-obscur des arbres.

Dans le même ordre d'idées, j'ai eu l'occasion d'agrandir un jardin que j'avais tracé quelques années plus tôt — une simple pelouse bordée de hautes haies d'ifs taillés, au cœur d'une chênaie un peu terne dans les forêts sablonneuses de Sologne, au sud d'Orléans. On me demandait d'y adjoindre un petit jardin clos et d'entretien facile à base d'arbustes d'ornement, avec une dominante d'espèces se colorant à l'automne. La demeure étant occupée principalement à cette saison, la suggestion semblait judicieuse. Mais sur ce fond de chênes sans grand caractère, un petit jardin exclusivement composé d'arbustes à port lâche aux masses indécises risquait de manquer singulièrement de relief et de substance. Or, comme cette addition était prévue à l'écart, sur un côté du jardin principal, elle devait se suffire à elle-même. J'avais déjà fait appel, pour le reste du jardin, à tout ce qui permet d'affirmer un tracé — ifs taillés, haies soignées, bancs, bassins à margelles de pierre et autres éléments de charpente. Pour cette nouvelle parcelle, il me fallait trouver un point fort qui ne parût ni prétentieux ni artificiel. Le terrain se présentait en gros comme un rectangle, dont deux côtés adjacents étaient soulignés par une haie d'ifs d'environ deux mètres cinquante de haut, les deux autres côtés correspondant en gros à l'orée du bois de chênes. Après avoir bien tâtonné, j'ai décidé d'axer ma composition sur un élément résolument vertical, et de planter ce dernier sur une pelouse ovale semée de plantations informelles qui achèveraient de meubler le reste de l'espace. Pour ce « point d'exclamation », mon choix s'est porté sur la flamme effilée, vert intense, d'un jeune libocèdre (*Libocedrus decurrens*). Avec l'âge, les rameaux de ce conifère acquièrent un mouvement de spirale, et cette colonne torsadée est d'un graphisme assez fort pour dominer une scène de jardin. Au bout de trois ans, le sujet en question, qui ne dépassait pas les trois mètres lors de sa plantation, assume déjà une présence remarquable. Délibérément excentré, il met en valeur l'ovale de la pelouse et, lorsque vient l'automne, ce fuseau d'un vert vibrant tranche de façon saisissante sur les tons fauves des chênes, les teintes pourprées des cotinus et des berbéris, et le rouge flamboyant d'un groupe de cornouillers, *Cornus florida rubra*.

Un certain type de tensions complexes joue en composition un rôle insoupçonné. De même qu'en peinture des interactions s'établissent entre les différentes taches de couleur, de même entre les éléments solides d'un jardin tout un jeu de tensions et de vibrations se met en place dans les intervalles d'espace libre. Le phénomène, me semble-t-il, ne concerne guère les sculptures (qui représentent souvent des objets dans lesquels les tensions sont contenues), mais plutôt la ramure des arbres — branches, rameaux et feuillage, entre lesquels l'air environnant semble réagir et se charger d'une subtile interaction de forces. De même, une sorte de dynamique circule de fleur à fleur dans un massif comme dans un vase, et la monotonie d'un bouquet composé de fleurs toutes semblables naît de la répétition de vibrations identiques au moins autant que de celle des couleurs et des formes. Ces espaces que nous appelons « vides » sont en fait des solides d'un autre ordre. Dans l'art floral tel qu'il est pratiqué au Japon, l'effet d'ensemble d'un bouquet me paraît reposer autant sur ce courant invisible qui circule entre les différents éléments que sur son symbolisme traditionnel ou la diversité des formes et textures.

Voilà quelque temps, je rôdais dans un jardin à la recherche de l'idée qui permettrait de l'éveiller, de lui rendre l'étincelle de vie que seuls assurent au fil des ans la tendresse



et une vigilance constante, lorsqu'un détail m'arrêta : dans un angle dallé, non loin de la maison, un *Magnolia soulangeana* que j'avais placé là des années plus tôt s'était si vigoureusement développé que son feuillage épais bloquait la vue et que le volume ainsi formé était devenu trop dense. J'ai donc entrepris de le tailler — prudemment pour commencer, un rameau par ci, un autre par là. Et tout en taillant, j'ai fait cette découverte : le matériau que je travaillais n'était autre que l'espace. C'était lui que je sculptais, en évitant des volumes au cœur des entrelacs de rameaux. Toute une relation secrète entre art et nature était contenue là, dans le périmètre de ce petit arbre.

C'est ce mystère, je pense, que cherchaient à percevoir les peintres chinois lorsque, après des années de contemplation, ils s'essayaient à recréer en quelques coups de pinceau le vol d'un oiseau, une touffe de bambous, l'éclair d'argent d'un poisson dans l'eau. Entre les traits jetés sur le papier, les blancs évoquaient avec force l'infini de l'espace alentour.

Toutes ces relations indéfinissables — interactions entre les différentes parties d'un arbre, association vivante entre nature et intervention humaine —, il est possible d'en jouer lorsque l'on compose un jardin. Tensions ou interactions, on peut leur donner naissance en choisissant avec soin la nature et l'emplacement des différents éléments. Si l'on a la main heureuse et le regard exercé, on procédera par intuition, tel le chef cuisinier assemblant ses ingrédients : un arbre hérissé ici, là un arbre tabulaire ; une frondaison pourpre ici, là un feuillage argenté ; de petites feuilles mates ici, là de grandes feuilles vernissées. On peut aussi, à l'inverse, commencer par tracer un plan, en s'aidant de descriptions de plantes et de sa mémoire visuelle. En réalité, une composition sérieuse ne peut reposer ni sur la seule intuition ni sur une démarche purement intellectuelle. Chaque élément à mettre en place exige une étude approfondie. S'il s'agit d'un végétal, il faut bien sûr prendre en compte ses dimensions à l'âge adulte, son port, sa couleur, sa texture, ses exigences culturelles, mais il est bon de connaître aussi son origine géographique et ses emplois à travers l'histoire, traditionnels ou originaux. En fait, tout ce qu'on sait d'une plante ou d'un élément de jardin doit être considéré, et ce pour chaque plante ou élément pris séparément. Au moment de la mise en place, le processus se complique encore, puisque interviennent alors les relations entre tous les éléments en présence, et que rien n'est plus lassant, en art paysager, que les associations déjà vues un peu partout. Force est donc d'innover, mais sans improviser pour autant. Par exemple, lorsque je plante un libocèdre sur une pelouse, je m'efforce de le placer de manière à mettre en valeur ce qui fait son essence même : sa silhouette fuselée le dégradé de teintes de son feuillage en éventails souples — du vert sombre au cœur, tout contre l'écorce rouge-brun, au vert tendre et doré à la pointe des écailles.

Peut-être est-ce cet aspect de flamme vivante qui a incité Sir George Holford à marier ce conifère, à Westonbirt, à des érables du Japon à feuilles rouges qui s'embrasent chaque automne à ses pieds. Le rapprochement est heureux, et pas seulement pour ses couleurs. Plus délicate à manier est l'association de libocèdres avec des arbres à fleurs, mariage pourtant classique avec d'autres cupressacées. Le rose vif d'un pêcher ou le mauve soutenu d'un arbre de Judée ne sont guère recommandés, à cause des reflets dorés du libocèdre. Si je tenais à tout prix à accompagner ce dernier d'un arbre à fleurs, je porterais sans doute mon choix, si le climat me le permettait, sur un *embothrium* du Chili, avec son feuillage luisant et sa floraison écarlate. Ce serait le parfait partenaire, mais à défaut je me rabattrais sur un amélanchier du Canada, à floraison blanche au printemps et au feuillage de feu en automne. Dans les deux cas, la distance à ménager entre conifère et caduc exige mûre réflexion. Le libocèdre sera encore très jeune que



déjà l'amélanchier ou l'embothrium formeront de petits arbres arrondis ; mais le conifère poursuivra plus longtemps sa croissance, jusqu'à dominer ses voisins de six à huit fois leur hauteur, et la tension produite entre eux croîtra en fonction inverse de la distance qui les sépare. Cependant, la relation entre ces deux éléments, le conifère en fuseau et le petit arbre arrondi, n'est pas seulement fonction de l'écart entre eux. Le libocèdre présente un contour aigu et tranché, les deux autres essences une silhouette lâche et curviligne, de sorte que chacun d'eux met l'autre en valeur, mais sur un mode différent. Plantez deux libocèdres et la tension entre eux s'équilibre. Placez un objet plus petit et plus dense non loin d'un libocèdre — urne de pierre, buis taillé — et cet objet accapare l'attention au détriment de son voisin beaucoup plus élevé. Tout se passe comme si chacun d'eux était un point de force. L'objet plus petit et plus dense donne le sentiment d'une force condensée. Si nous plantions des delphiniums au pied de notre libocèdre, la composition serait de piètre qualité, la silhouette en épis des delphiniums neutralisant celle du conifère et privant la scène de tout intérêt. Nous pourrions en revanche nimber le pied de l'arbre d'azalées blanc pur : leur floraison gracile et leur port vaporeux auraient pour effet d'adoucir sa partie basse, le reste de l'arbre fusant de ce brouillard avec une intensité renforcée. André Malraux me faisait observer un jour, à propos de traités d'art paysager chinois, que dans la Chine classique on s'était efforcé de créer des jardins reflétant non seulement la ronde des saisons, mais encore celle des heures au fil de la journée. Il se demandait s'il était possible, même en Chine, de persuader la brume de s'attarder soir et matin sur les bassins de lotus et les rochers aux formes insolites.

Concevoir un jardin est à mes yeux un processus complexe, par lequel je vais m'efforcer de traduire une composition, qui n'est encore qu'une vue de mon esprit, en réalité à trois dimensions. Pour ce faire, je dois procéder à l'inventaire de mes formes idéales — lignes sombres d'une haie, silhouette arrondie d'un boqueteau, tâche de couleur d'un groupe de fleurs, méandres d'un cours d'eau. Je dois leur attribuer des contours et des dimensions, déterminer leur emplacement exact, dresser un compte rigoureux des opérations nécessaires à leur réalisation. Dans le cas d'une haie, par exemple, hauteur et largeur ne sont pas les seules données : il me faut encore prendre en compte l'espace qu'occuperont les racines dans le sol, l'étendue de l'ombre portée. L'effet produit par un groupe d'arbres dépend des positions relatives de leurs troncs, mais aussi des éléments composant leur entourage, des différents angles sous lesquels ils seront vus, de l'emplacement du groupe par rapport à l'ensemble du jardin. De même, avant de placer des fleurs, je dois réfléchir au rôle qu'elles vont jouer. Le but est-il d'obtenir de forts contrastes ? De larges aplats de couleur ou de simples mouchetures ? Des taches monobloc d'un même coloris aux formes précises, ou des éclaboussures multicolores aux contours indécis ? Combien de plants d'une même variété va-t-il me falloir pour obtenir un effet optimum ? Tout cela s'évalue au mètre carré près, voire au décimètre carré près, et nous n'en sommes encore qu'à la superficie : il reste à étudier la hauteur des végétaux envisagés, de manière à ajuster les écarts entre les groupes et leurs proportions respectives. Certaines couleurs portent plus loin que d'autres, raccourcissant les distances, et ce facteur lui-même varie en fonction de l'heure de la journée, de l'époque de l'année. Il se peut aussi qu'un cours d'eau soit déjà présent sur les lieux, mais réclame des aménagements : tantôt il va falloir élever ou abaisser le niveau de l'eau, tantôt le profil des berges est à modifier, le lit à élargir ou resserrer, tel méandre à adou-



cir ou accentuer. Bref, autant de points à considérer avant de se lancer dans le tracé d'un jardin.

Façonner un jardin est une entreprise concrète, et chaque partie de l'ensemble doit avoir sa cohérence propre en même temps qu'elle s'inscrit dans la logique d'un tout. La largeur d'une allée, par exemple, n'a pour justification que l'usage qui en sera fait. Rien n'est plus ridicule qu'une allée d'un mètre vingt de large lorsque quatre-vingt-dix centimètres auraient amplement suffi, comme le trahit sans équivoque un mince sentier battu en son centre. Autre erreur regrettable, une étroite bordure engazonnée : maintenir nette la démarcation entre l'herbe et l'allée sera une corvée sans fin ; ces découpes répétées viendront mordre chaque année un peu plus sur le gazon et bientôt tout le bas-côté sera à refaire.

Lorsqu'on opère dans le cadre de traditions établies et de précédents historiques, dessiner un jardin est relativement aisé. Mais même en pareil cas, mieux vaut examiner d'un regard critique projet et modèle. Il peut y avoir moyen de simplifier les choses, d'éliminer des détails coûteux sans pour autant priver l'ensemble d'un tant soit peu de son caractère.

Lorsque je trace un jardin sans le secours d'un précédent, je dois m'assurer à tout prix que chaque motif, chaque contour, chaque dimension choisie a sa justification, tant sur le plan pratique que sur le plan esthétique. La superficie des massifs de fleurs et, plus généralement, de tous les espaces plantés s'évalue en fonction de la nécessité d'y accéder. Les massifs d'arbustes seront presque toujours de dimensions généreuses, pour la bonne raison que ces végétaux atteindront une taille respectable. Leur entretien n'exigeant d'interventions qu'une ou deux fois l'an, la facilité d'accès n'entre guère en considération. Il en va autrement des massifs de fleurs : ceux-ci réclament des désherbages et des binages, plus commodes à effectuer depuis le pourtour, d'où l'intérêt de dimensions réduites. Pour les surfaces où sont prévus des changements de décor plusieurs fois l'an — mise en place et arrachage de tulipes ou d'annuelles —, un mètre vingt est une largeur bien suffisante. Quant aux massifs de fleurs à couper, leur rayon ne devrait pas dépasser une longueur de bras.

Au fil des ans, mes bottes ont baladé suffisamment de boue d'un point à un autre pour que je recherche obstinément, lorsque je conçois un jardin, à réduire autant que possible les travaux nécessaires et tout le chantier qui en résulte. Dans cet esprit, vous pouvez tracer des jardins réguliers aussi complexes que le cœur vous en dit, riches d'autant de parterres qu'il vous plaira, du moment que vous concevrez ces derniers comme une répétition d'unités simples, de petites dimensions, de préférence rectangulaires. Les motifs comportant des courbes sont souvent coûteux à bâtir, surtout lorsqu'ils impliquent des travaux de maçonnerie ; ils peuvent se révéler de surcroît parfaitement diaboliques à garnir, que ce soit de plants ou de bulbes. Il faut se méfier aussi, en matière de jardins réguliers, des compositions qui reposent entièrement sur des combinaisons de couleurs. Un agencement trop alambiqué, ou dans lequel les surfaces sont d'une grande disparité, peut être extrêmement difficile à gérer sur le plan des coloris. Les angles aigus seront eux aussi source d'ennuis, ayant paradoxalement pour effet d'émousser la vigueur du tracé : il vient toujours un moment, à la pointe de l'angle, où la garniture végétale se réduit à un seul plant.

Même avec une longue expérience, chiffrer les dimensions respectives des éléments d'un tracé n'est pas une mince affaire. Je commence d'ordinaire par esquisser un plan à petite échelle (de l'ordre du centième). À une échelle aussi réduite, on a tendance à exa-



gérer les dimensions, surtout en ce qui concerne les allées et les massifs de fleurs. Pour l'étape suivante, j'augmente cette échelle, quitte à la doubler. Travailler au cinquantième n'a rien d'excessif pour le dessin précis des allées, massifs et plates-bandes.

Au jardin comme ailleurs, un bon tracé est un tracé simple, tant dans son ensemble que dans le détail. Tout ce qui est dit doit être affirmé sans équivoque et en une seule fois. Le propos peut être par exemple, « gazon » ou « pelouse ». Il faut en ce cas déterminer la surface allouée à la pelouse par rapport à l'ensemble du jardin et la forme à lui attribuer. Dans le reste du jardin, mieux vaudra éviter les rappels de pelouse ici et là : ils ne feraient que compliquer la tonte et affaiblir le propos. Il en va de même pour les fleurs. Une fois les variétés choisies, décider de leur emplacement de la superficie à leur accorder, et les planter — là et là seulement, quelles qu'elles soient. Rien n'est plus ennuyeux à la longue, lorsqu'on parcourt un jardin, que de revoir surgir à chaque détour d'allée les mêmes végétaux ou les mêmes associations de végétaux, saupoudrés par petites pincées ici et là. À leur vue, je n'ai qu'un désir, empoigner une fourche-bêche et les replanter tous au même endroit, qu'ils puissent affirmer une bonne fois et sans bégayer ce qu'ils cherchent à dire. Il va de soi que c'est là une règle qui tolère de brillantes exceptions. Je pourrais citer vingt jardins dans lesquels une plante ou deux réapparaissent en leitmotiv sans jamais lasser, parce qu'on a su avec talent mettre en valeur, pour chaque nouvelle scène, l'une ou l'autre de leurs multiples facettes, en jouant sur l'importance des groupes et en variant les associations avec d'autres végétaux.

En matière de constructions et d'architecture de jardin, aucune erreur n'est permise. J'apprécie pour ma part les jardins bien charpentés, à la structure affirmée ; les allées nettes et clairement tracées, les murs bien bâtis, les dénivellations marquées sans équivoque. J'apprécie les bassins et les canaux, les terrasses dallées, un bon pavillon de jardin sous lequel pique-niquer ou faire la sieste. J'apprécie la belle maçonnerie de brique ou de pierre de taille, la pierre sèche bien appareillée, le bois travaillé avec soin — pont de rondins, portail finement menuisé, simple treillis de lattes au travers duquel jeter un regard —, j'apprécie le fer forgé ouvragé avec sobriété dans une simple balustrade. J'apprécie les pavés ronds alignés en bandes quadrillant une aire gravillonnée, les pavés de granit dallant une courette, les volets de bois peint, les portes de bois bien exécutées, les treillages de bonnes proportions et, plus rare encore, le beau mobilier de jardin — sièges et bancs de bois ou de métal, tables de pierre ou d'ardoise, lampadaires sans chichis et gratte-pieds efficaces.

Rien de tout cela ne se trouve aisément, sauf peut-être si l'on a la chance de travailler dans un jardin ancien et de qualité. En pareil endroit, j'aurai soin de conserver le maximum d'éléments architecturaux déjà en place, et sauf exception je façonnerai tout apport nouveau sur le modèle des éléments existants.

Ici, j'aimerais ne pas entrer dans l'éternel débat opposant le neuf et l'ancien, le moderne et le traditionnel. À mon sens la discussion n'a pas lieu d'être, et je ne vois pas au nom de quoi les deux seraient incompatibles. Dans un cadre traditionnel, je m'attacherai à tracer et construire conformément à la tradition si je suis assuré, ce faisant, d'obtenir l'effet et l'atmosphère souhaités. Si tel n'est pas le cas, je bâtirai dans le style et avec les matériaux convenant le mieux à mon propos. Les piscines d'allure seigneuriale, serties dans des dallages à l'ancienne et flanquées de cabines de bois rustique, sont une concession naïve au pittoresque, et je les range pour ma part dans la même



catégorie que ce goût immodéré pour les pas japonais qui pousse certains, y compris des esprits raffinés, à mettre en pièces des dalles superbes et à en semer les fragments, à la façon du petit Poucet, en traînées à travers le jardin. Cela dit, je me garderai de tout excès de purisme. En matière de constructions de jardin, la reproduction servile d'un modèle, quelle qu'en soit l'excellence, peut fort bien ne donner qu'un résultat trop ouvragé et prétentieux.

Au jardin, les constructions devraient avant tout rester discrètes. Les créateurs de jardins que leur sensibilité oriente vers l'architecture savent élaborer des plans d'une cohérence irréprochable pour tout ce qui touche à la construction. Mais ils semblent parfois oublier qu'un jardin est destiné à recevoir des végétaux vivants, et que loger des plantations sur un site déjà meublé par un ensemble architectural risque fort d'aboutir à une surcharge indigeste. Les éléments d'architecture devraient assumer leur présence au jardin par leur masse et leur relief, mais demeurer simples à l'extrême en ce qui concerne le détail. Dans un jardin ordinaire, les constructions de tous ordres, escaliers, murets, ponts et pavillons, viennent en renfort des plantations et les mettent en valeur. De leur côté, fleurs et feuillages, rameaux et lianes, baies et bourgeons se chargeront de la décoration. On pourrait opposer à cet argument, bien sûr, les constructions monumentales des jardins de la Renaissance italienne, les sculptures de Würzburg, le Casino de sir William Chambers près de Dublin, les temples et gloriettes de Stowe ou de Castle Howard. Mais cette richesse architecturale ornaît des jardins dans lesquels les fleurs ne jouaient qu'un rôle mineur. C'étaient là des décors de pierre destinés à animer un cadre de pure verdure : de l'herbe, des arbres, des haies, de l'eau et rien d'autre.

On retrouve ici la notion de jardin comme esquisse, litote ou croquis léger, les éléments d'architecture venant y soutenir la trame directrice par allusion. L'angle d'un toit, l'ombre crénelée d'un nez-de-marche en briques peuvent suffire à suggérer l'esprit d'un jardin, son contexte historique ou son style.

Lorsque je suis amené à concevoir un élément d'architecture, je ne crois pas que seule la paresse me pousse à rechercher la manière la plus simple de gérer un dénivelé, ou à me demander s'il vaut mieux prévoir un talus ou un mur de soutènement. Si j'opte pour un mur, reste encore à déterminer quel genre de mur conviendra le mieux. Sa maçonnerie devra s'intégrer aux maçonneries voisines, sans quoi il fera mur d'opérette. De même, si je dois prévoir une volée de marches, je commence par rechercher l'itinéraire le plus simple et le plus spontané pour passer d'un niveau à un autre. D'où vaut-il mieux partir, en quel point aboutir ? Ces questions résolues, je m'efforcerai de dessiner mes marches aussi simplement que m'y autorisera le matériau. S'il y faut une main courante, je la poserai sur de simples verticales de fer forgé. Les bras noueux d'une glycine, les lianes étoilées d'une clématite seront un ornement plus vivant que toutes les arabesques ou volutes forgées dans le métal.

À qui sait voir il suffit d'un indice, et l'allusion la plus légère laisse l'imagination libre de broder comme bon lui semble. Au jardin, tout ce qui est fait de main d'homme devrait être sobre, direct et pertinent. Les reproductions fidèles de détails admirés ailleurs ne produisent que très rarement l'effet escompté. Un exemple criant me vient à l'esprit. Devant une aile du petit palais rococo de Queluz, près de Lisbonne, magistralement bâti par Robillon, une terrasse domine de cinq ou six marches un jardin orné de parterres de buis taillé. Le profil de ces marches, loin d'être rectiligne, évoque les arabesques d'un maître en calligraphie, longue suite d'angles et de courbes tour à tour concaves et convexes festonnant toute la largeur du bâtiment. Un jour, visitant un jardin



contemporain en Italie, je suis tombé sur la réplique fidèle d'une petite section de ces marches, ne menant strictement nulle part et plaquée sans rime ni raison au bord d'un bassin à nénuphars au contour hideux. C'est à mes yeux le parfait exemple d'un travail amoureux exécuté mais fondé sur un malentendu total.

Les matériaux modernes et les nouveaux procédés de construction ouvrent à l'architecture de jardin des perspectives inédites mais non dénuées de chausse-trapes. Le terme même de « jardin » évoque l'idée d'un lieu fixe où les végétaux s'enracinent et poussent — équilibre et stabilité font donc partie de son essence même. Les innombrables ressources du béton pré-contraint larges pans, structures en lame de rasoir, répartition du poids sur quelques points seulement et autres réalisations aériennes — laissent entrevoir une architecture de jardin insolite. Marches et rampes s'élèvent d'un niveau à l'autre sans presque effleurer le sol, en ligne droite ou en spirale; les abris de jardin lévitent, les murs de retenue se parent de courbes et d'angles naguère interdits aux maçonneries classiques. Malgré son apesanteur apparente, cette architecture aux lignes fluides domine immanquablement un jardin, aussi sûrement que les sculptures de Jean de Bologne dominent celui de la villa Lante ou l'Hercule Farnèse celui de Vaux-le-Vicomte, et contraste avec la végétation plus qu'elle ne s'harmonise avec elle. Lorsque mes plantations ont pour environnement ce type d'architecture, l'expérience m'a appris à les doter elles aussi des formes souples, fluides, virtuellement en mouvement. Puisque les murs blancs se font voiles et les terrasses ponts de navire, les troncs d'arbres deviennent des mâts et spontanément je complète de vastes étendues de vert pur. Une longue ligne de persistants ondulante au pied d'un bâtiment évoque les vagues léchant la coque d'un vaisseau, et le feuillage de végétaux bas plantés en larges nappes frissonne au vent comme la houle. Dans un tel décor, les fleurs gagnent à être isolées de l'ensemble et mises en valeur dans des contenants amovibles — baquets, poteries, jardinières. Cette architecture nouvelle implique une nouvelle conception du jardin, dans laquelle plantes et plantations jouent les seconds rôles. Ici, le végétal vient en appoint des constructions et les met en valeur.

Plus encore peut-être que l'architecture moderne, les peintures et sculptures non-figuratives — ce que l'on nomme art abstrait — ont le don de produire un impact inédit sur une zone de notre conscient qui n'est pas exercée, ou du moins accoutumée à percevoir l'art classique. Le paysagiste ne peut qu'être sensible à ce phénomène sans précédent. Ces nouvelles directions, cette conception nouvelle du jardin refléteront à leur tour les intentions des tendances actuelles en peinture et sculpture.

Au Brésil, Burle Marx a déjà superbement démontré les possibilités d'une abstraction végétale en faisant appel à la riche texture de plantes grasses tropicales. En Europe, ses émules usent d'une palette par nécessité plus légère, ou s'attachent à créer des œuvres non figuratives à base de sable, de roche et de galets.

Parce qu'elles reflètent la lumière au lieu de l'absorber, les surfaces lisses des nouveaux matériaux — aluminium anodisé, plastique, verre, matières synthétiques polies — génèrent une atmosphère animée ne connaissant guère le repos. Elles sont rebelles aussi à la patine du temps, et inhospitalières aux mousses, lichens et autres formes de vie qui leur permettraient, avec l'âge, de se fondre avec le reste du jardin. Toutes ces caractéristiques, le concepteur doit en tenir compte lorsqu'il manie ces nouveaux matériaux. Je tendrais pour ma part à en réserver l'usage aux zones du jardin où l'activité règne : la piscine et ses abords, le barbecue et le coin-repas, et bien sûr tout le secteur consacré aux travaux horticoles.



Préoccupés par l'esthétique du jardin, nous pourrions oublier cette zone utilitaire et pourtant, plus que tout autre, elle appelle un tracé bien pensé et la maîtrise des matériaux et techniques d'aujourd'hui. Si la cuisine est pour la maison un organe vital, pour le jardin les organes vitaux sont la cabane à outils, la serre, les châssis, la pépinière, le tas de compost, le coin bouturage-rempotage. Ici, le paysagiste travaille sur des données chiffrables et qui n'ont rien d'arbitraire : des dimensions de la serre et des châssis découleront directement la quantité de jeunes plants susceptibles d'en sortir. Évaluer les espaces de travail, assurer les conditions optimum de température et d'humidité, calculer les quantités requises de terreau, de sable et de tourbe, prévoir le rangement des outils, autant de questions pratiques à résoudre, autant de défis à relever. Du savoir-faire du concepteur dépendra le bien-être du jardin et du jardinier.

Hélas, bien souvent, le jardin est déjà tracé et planté avant que ne soit perçu le besoin — l'urgence — de créer cette zone utilitaire. Alors on ajoute, de bric et de broc, ici un apprentis, là une serre, et le résultat aura tout d'un bidonville de jardin. Pourtant, c'est l'occasion ou jamais de faire preuve d'efficacité dans l'organisation de l'espace, de concevoir un plan concis, de faire appel à bon escient aux matériaux modernes, de prévoir des sols de ciment commodes à laver au jet, d'avoir recours au plastique pour les plans de travail, les étagères, les vitrages, à l'aluminium pour la charpente des châssis et des serres — meilleur moyen de gagner un temps précieux sur le montage et de faire l'économie de la peinture et du masticage. Seul un tracé bien conçu permettra de situer au mieux les réserves de terreau, tourbe et sable, et d'éviter les pas inutiles entre la serre, les châssis, les pépinières, la cabane à outils.

À l'évidence, ce n'est pas seulement dans la zone utilitaire du jardin que le concepteur devra faire preuve de sens pratique. Tout le jardin gagnera à être ainsi frappé du sceau du bon sens, et la même simplicité, la même absence de détours, devra se retrouver dans le tracé général du jardin comme dans chacune de ses parties et dans ses constructions. Les allées mèneront directement d'un point à un autre, toute sinuosité éventuelle devant avoir une raison précise. Les dimensions d'un abri, d'une tonnelle, d'un pavillon de jardin seront avant tout dictées par la destination de ces derniers, les considérations visuelles n'intervenant qu'en second lieu. Pour un siège de jardin destiné à la halte paisible, le choix se portera sur un banc de bois doté d'un dossier confortable plutôt que sur un banc de pierre aussi réfrigérant que beau. Et lorsqu'un bassin n'a pour but qu'un simple effet de miroir, sa profondeur n'excédera pas ce que réclame ce jeu de reflets. Ainsi, tout le charme du jardin associera la perception intuitive de sa logique profonde et la certitude rassurante que le bon sens a œuvré ici.

Un jardin bien conçu, c'est d'abord un jardin cohérent. Le risque est permanent de ruiner tout l'effet d'une solide trame directrice en y introduisant des détails incongrus. Lors de chaque étape de la conception, à mesure que l'on décompose le tracé de base pour en figurer le détail, il est bon de s'efforcer de conserver le même esprit, le même langage, le même jeu de proportions. Cependant, là encore, le bon sens doit primer sur tout le reste. Supposons qu'un architecte ait conçu un édifice selon un procédé de construction fondé sur la combinaison d'un polygone régulier. Avidé de logique et d'unité, il fait appel au même polygone pour dessiner le mobilier destiné à ce bâtiment. Ainsi réduit à des dimensions dérisoires et adapté de force à un usage peu réaliste, son malheureux polygone devient grotesque et incongru. Pourtant, notre architecte s'obstine. Il a de la suite dans les idées : à présent, ce sont les revêtements muraux et les textiles d'ameublement qu'il recouvre de son fameux polygone, pour l'amour de la



cohérence. Le résultat, malgré sa logique présumée, est tout simplement absurde. Si j'avais pris pour thème un rectangle, je n'hésiterais pas à lui adjoindre des diagonales et des courbes, non pas au hasard mais chaque fois, précisément, que la logique y trouverait son compte, ou de manière à renforcer par contraste mon thème principal. À l'inverse, quelques lignes droites et quelques angles pourraient valoriser, grâce à leur rigueur, la souplesse d'une composition tout en courbes et contours flous. À mon sens, ce genre de « cassures », de contradictions délibérées, insufflent de la vitalité dans un tracé de jardin — à condition de les affirmer sans ambiguïté et de souligner qu'elles sont voulues, sans quoi elles ne susciteront qu'une impression d'indécision et de fouillis. En architecture et en décoration d'intérieur, on peut prévoir avec plus ou moins d'exactitude les effets que l'on va obtenir ; en art paysager, répétons-le, il faut tenir compte de la croissance des plantes, qui tôt ou tard voileront et estomperont l'ossature de base du jardin.

En art paysager comme ailleurs, les pratiques habituelles, les conventions établies et le goût du jour entravent l'imagination, et les créations qui s'y conforment platement sont aussi insipides qu'irréprochables. Il m'arrive parfois d'être appelé à résoudre un problème de jardin ou de paysage qui me paraît, à première vue, ne pas être un problème du tout. La ligne de conduite à suivre me semble s'imposer clairement, c m'attable à ma planche à dessin sans une hésitation, chacun des éléments souhaités se met en place de lui-même, et j'aboutis bientôt à un plan rationnel et simple qui ne peut que paraître parfait. Pourtant, d'une manière ou d'une autre, toute l'affaire est trop facile. Ce plan né d'une suite logique d'associations coulant de source a quelque chose de suspect. Et, en effet, si je n'y prends garde, s'il est réalisé tel quel, le résultat sera pour moi un vivant reproche, et quiconque aura sous les yeux ce chef-d'œuvre de banalité risquera de périr d'ennui. Certes, il peut exister mille raisons pour me pousser à m'en tenir là : peut-être est-ce précisément ce que souhaitent mes clients ; peut-être ai-je un besoin urgent de mes honoraires ; peut-être ai-je sur le métier un projet qui me passionne davantage. Malgré tout, en général, ce petit doute m'empêche de dormir sur mes deux oreilles. Si tel est le cas, si je tiens à respecter ma déontologie personnelle, je me dois de déchirer ce plan et de reprendre ce travail en l'attaquant sous un autre angle.

Changer d'angle d'approche n'a rien d'évident ni d'aisé. Au fond, ce que je cherche à faire, c'est à transposer mon tracé banal dans une autre catégorie, rien moins. Pour expliquer le sens de cette démarche, peut-être ferais-je bien de commencer par tenter de cerner cette qualité particulière que je cherche à atteindre, telle qu'il m'est arrivé de la découvrir dans d'autres jardins.

Le premier exemple qui me vient à l'esprit est lié au souvenir d'une visite de Petworth House, dans le Sussex. Je me revois marcher le long d'une enfilade de salons baignés de lumière par un double rang de portes-fenêtres, et me diriger vers l'une de ces fenêtres sur l'interminable façade ouest de la demeure. Je m'attendais à découvrir l'intimité — sur le mode grandiose — d'un parc typique du XVIII<sup>e</sup> siècle, avec ses boqueteaux arrondis, ses pelouses à perte de vue se confondant avec les prés dans le lointain et peut-être un lac en contrebas. Mais non, il n'y avait là qu'un immense tapis d'herbe rase qui gravissait un coteau en pente douce jusqu'à un horizon nu, incision au rasoir entre la terre et le ciel lumineux. Et j'en fus ébloui... Ce qu'il y avait de si frappant — de si réussi — dans ce paysage, c'était la simplicité absolue de cette immense étendue d'herbe déferlant jusqu'au pied même de la bâtisse.



L'exemple n'a d'intérêt pour le propos en cours que si nous sommes en mesure d'en déceler les principes. Un autre exemple va nous éclairer. Tournons-nous donc maintenant vers des espaces moins démesurés, et flânons de nouveau à Hidcote, dans le Gloucestershire, le long de la série de petits jardins clos bordant l'axe principal. Passé une arche en if taillé, on se retrouve dans un petit jardin cerné de haies d'ifs, où un bassin circulaire prend si largement ses aises qu'il reste à peine place pour une étroite allée entre sa margelle et la haie. Ce bassin surélevé, qui doit faire six ou sept mètres de diamètre, paraît d'autant plus vaste qu'il est enserré dans un espace restreint, et ces proportions insolites sont d'un effet si saisissant qu'on en perd de vue pour un temps tous les critères habituels de critique et de jugement. Ainsi, on est libre d'accepter cette petite scène et d'entrer de plain-pied dans son intense réalité. Le bassin se fait océan où se reflète tout le ciel et où flotte une feuille en coque. Un bourdon qui passe, une adventice entre deux pierres, tout luit d'une clarté singulière — l'espace et le temps ont changé d'échelle.

De telles expériences sont des temps forts pour un amateur de jardins. À mes yeux, ces scènes ont deux points communs. Le premier est une violation flagrante et délibérée des proportions conventionnelles. Une idée ou, si l'on préfère, une intention, une ébauche, semble s'être transmuée brusquement, avoir pris le devant de la scène, être en fait *devenue* la scène. Je ne sais d'où vient cet éclair cette inspiration qui permet à une banalité — une simple étendue d'herbe, un bassin ordinaire — de se transposer ainsi comme par magie sur un autre plan, emportant notre assentiment.

Dans les deux cas on observe une outrance dans les proportions, une exagération qui fait violence à toutes nos notions de mesure et de juste échelle, nous poussant par là hors de nos retranchements. C'est à prendre ou à laisser. L'affirmation minimale et maximale dans le même souffle.

Quant au second point commun, c'est l'unité — ou plus exactement une image, une suggestion d'unité. Une formulation simple à base d'herbe ou d'eau, de pierre, de ciel ; la forme, la direction, l'espace définis avec une concision absolue. Dans un cas comme dans l'autre, ce qui est dit est dit avec force, le plus sobrement possible. En définitive, dans ces grands moments, les plus riches et les plus beaux que puisse vivre un passionné de jardins, tout ce passe comme si c'était l'espace, capté par le plus dépouillé des cadres, qui détenait le secret.

## Bâtir, habiter, penser

(1954)

MARTIN HEIDEGGER

(1889-1976)

*Critique du devenir technique du monde et ennemi de la modernité démocratique au nom d'une philosophie marquée par le désir d'ouvrir des chemins à l'écart d'une histoire caractérisée, selon lui, par un « oubli de l'être » de plus en plus profond, Martin Heidegger est sans doute le philosophe le plus important et le plus contestable du XX<sup>e</sup> siècle. Or, deux de ses textes appartenant au recueil Essais et conférences interrogent le*



rapport entre création technique et paysage. Dans « La Question de la technique », il oppose le Rhin « muré dans l'usine d'énergie » de la nouvelle centrale électrique au Rhin œuvre d'art, chanté par Hölderlin, auquel participe le « vieux pont de bois qui depuis des siècles unit une rive à l'autre ». Certes, ajoute-t-il, le Rhin demeure dans les deux cas « le fleuve du paysage » ; mais alors que le paysage originel relevait de la poésie, le paysage moderne est un objet de consommation mercantile où le fleuve se trouve réduit à n'être que « l'objet d'une visite organisée par une agence de voyages, laquelle a constitué là-bas une industrie de vacances ». Retravaillant ce même problème, ou plutôt celui du seul pont et du paysage, dans « Bâtir, habiter, penser », Heidegger rend paradoxalement hommage, cette fois, à cette production majeure de la technique occidentale qu'est le pont (qu'il ne dit plus nécessairement « vieux » et « de bois ») : le pont au-dessus du fleuve, nous dit-il en effet, révèle les deux rives qu'il lie et, plus fondamentalement, ce système de relations permettant l'habiter que le philosophe nomme le Quadriparti. Chemin faisant, Heidegger propose donc une définition du paysage comme ensemble de liens créant un lieu. Occasion qui permet de rappeler combien les paysages actuels sont tributaires (pour le meilleur ou pour le pire) des « ouvrages d'art » (noble appellation qui semble la plupart du temps excessive aujourd'hui, sauf exceptions superbes comme le récent pont de Normandie) : les fortifications de Vauban, les canaux et les ponts créés par les ingénieurs des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles — spécialement — n'ont-ils pas littéralement fabriqué des paysages, aussi sublimes parfois que la vallée de la Truyère magnifiée par le viaduc de Garabit ?

**Source :** Martin Heidegger, *Essais et conférences*, traduction d'André Préau, Paris, Gallimard, 1958. Les notes, légèrement modifiées en fonction de cette édition, sont du traducteur.

**Bibliographie :** François Guéry, *Heidegger rediscuté*, Paris, 1995 (comporte en particulier des pages intéressantes concernant la « question de la technique » dans son rapport avec le paysage, le fleuve, etc.)

#### « Le Quadriparti »

**H**ABITER, être mis en sûreté, veut dire : rester enclos (*eingefriedet*) dans ce qui nous est parent (*in das Freie*)<sup>1</sup>, c'est-à-dire dans ce qui est libre (*in das Freie*) et qui ménage toute chose dans son être. *Le trait fondamental de l'habitation est ce ménage-mment*. Il pénètre l'habitation dans toute son étendue. Cette étendue nous apparaît, dès lors que nous pensons à ceci, que la condition humaine réside dans l'habitation, au sens du séjour sur terre des mortels.

Mais « sur terre » déjà veut dire « sous le ciel ». L'un et l'autre signifient *en outre* « demeurer devant les divins<sup>2</sup> » et impliquent « appartenant à la communauté des hommes ». Les Quatre : la terre et le ciel, les divins et les mortels, forment un tout à partir d'une Unité originelle.

1. Le sens le plus ancien de *frī* est parent, membre du clan, donc libre, l'esclave n'étant pas membre du clan. Dans tous les mots caractéristiques de la phrase résonnent les sens de liberté, sécurité, paix, parenté et même amour.

2. Les divins (*die Göttlichen*) sont, comme on le verra, les messagers divins.



La terre est celle qui porte et qui sert, elle fleurit et fructifie, étendue comme roche et comme eau, s'ouvrant comme plante et comme animal. Lorsque nous disons « la terre », nous pensons déjà les trois autres avec elle, pourtant nous ne considérons pas la simplicité<sup>1</sup> des Quatre.

Le ciel est la course arquée du soleil, le cheminement de la lune sous ses divers aspects, la translation brillante des étoiles, les saisons de l'année et son tournant, la lumière et le déclin du jour, l'obscurité et la clarté de la nuit, l'aménuité et la rudesse de l'atmosphère, la fuite des nuages et la profondeur azurée de l'éther. Si nous disons « le ciel », nous pensons déjà les trois autres avec lui, pourtant nous ne considérons pas la simplicité des Quatre.

Les divins sont ceux qui nous font signe, les messagers de la Divinité. De par la puissance sacrée de celle-ci, le dieu apparaît dans sa présence ou bien se voile et se retire. Si nous nommons les divins, nous pensons déjà les trois autres avec eux, pourtant nous ne considérons pas la simplicité des Quatre.

Les mortels sont les hommes. On les appelle mortels parce qu'ils peuvent mourir. Mourir veut dire : être capable de la mort *en tant que* la mort<sup>2</sup>. Seul l'homme meurt<sup>3</sup>, il meurt continuellement, aussi longtemps qu'il séjourne sur terre, sous le ciel, devant les divins. Si nous nommons les mortels, nous pensons déjà les trois autres avec eux, pourtant nous ne considérons pas la simplicité des Quatre.

Cette simplicité qui est la leur, nous l'appelons le *Quadriparti*<sup>4</sup>. Les mortels *sont* dans le Quadriparti lorsqu'ils *habitent*. Or, le trait fondamental de l'habitation est le ménage-ment (*das Schonen*). Les mortels habitent de telle sorte qu'ils ménagent le Quadriparti, le laissant revenir à son être. Le ménage-ment qui habite est ainsi quadruple. [...]

#### « Le pont »

[...] « Léger et puissant », le pont s'élance au-dessus du fleuve. Il ne relie pas seulement deux rives déjà existantes. C'est le passage du pont qui seul fait ressortir les rives comme rives. C'est le pont qui les oppose spécialement l'une à l'autre. C'est par le pont que la seconde rive se détache en face de la première. Les rives ne suivent pas le fleuve comme des lisières indifférentes de la terre ferme. Avec les rives, le pont amène au fleuve l'une et l'autre étendue de leur arrière-pays. Il unit le fleuve, les rives et le pays dans un mutuel voisinage. Le pont rassemble autour du fleuve la terre comme région. Il conduit ainsi le fleuve par les champs. Les piliers, qui se dressent immobiles dans le fleuve, soutiennent l'élan des arches, qui laissent aux eaux leur passage. Que celles-ci suivent leurs cours gaiement et tranquillement, ou que les flots du ciel, lors de l'orage ou de la fonte des neiges, se précipitent en masses rapides sous les arches, le pont est prêt à accueillir les humeurs du ciel et leur être changeant. Là même où le pont couvre le fleuve, il tient son courant tourné vers le ciel, en ce qu'il le reçoit pour quelques instants sous son porche, puis l'en délivre à nouveau.

1. *Die Einfalt*. Dans *Le Chemin de Campagne* (*Der Feldweg*), « le Simple » (*das Einfache*) apparaît comme le centre invisible autour duquel la vie de l'homme déroule ses phases.

2. Être capable de mourir (*vermögen zu sterben*), c'est assumer la mort comme mort (*Der Satz vom Grund*, p. 209).

3. Les autres vivants périssent (*verenden*). Cf. *Sein und Zeint* §47, trad. Corbin, p. 124.

4. *Das Geviert*.



Le pont laisse au fleuve son cours et en même temps il accorde aux mortels un chemin, afin qu'à pied ou en voiture, ils aillent de pays en pays. Les ponts conduisent de façons variées. Le pont de la ville relie le quartier du château à la place de la cathédrale, le pont sur le fleuve devant le chef-lieu achemine voitures et attelages vers les villages des alentours. Au-dessus du petit cours d'eau, le vieux pont de pierre sans apparence donne passage au char de la moisson, des champs vers le village, et porte la charretée de bois du chemin rural à la grande route. Le pont de l'autostrade est pris dans le réseau des communications lointaines, de celles qui calculent et qui doivent être aussi rapides que possible. Toujours et d'une façon chaque fois différente, le pont ici ou là conduit les chemins hésitants ou pressés, pour que les hommes aillent sur d'autres rives et finalement, comme mortels, parviennent de l'autre côté. De ses arches élevées ou basses, le pont saute le fleuve ou la ravine : afin que les mortels — qu'ils gardent en mémoire ou qu'ils oublient l'élan du pont — afin qu'eux-mêmes, toujours en route déjà vers le dernier pont, s'efforcent au fond de surmonter ce qui en eux est soumis à l'habitude ou n'est pas sain<sup>1</sup> pour s'approcher de l'intégrité<sup>2</sup> du Divin. Le pont *rassemble*, car il est l'élan qui donne un passage vers la présence des divins : que cette présence soit spécialement prise en considération (*bedacht*) et visiblement remerciée (*bedankt*) comme dans la figure du saint protecteur du pont, ou qu'elle demeure méconnaissable, ou qu'elle soit même repoussée et écartée.

Le pont, à sa manière, *rassemble* auprès de lui la terre et le ciel, les divins et les mortels.

Suivant un vieux mot de notre langue, rassemblement se dit *thing*<sup>3</sup>. Le pont — entendu *comme* ce rassemblement du Quadriparti que nous venons de caractériser — est une chose (*ein Ding*). On pense, à vrai dire, que le pont, d'abord et à proprement parler, est *simplement* un pont. Après coup et à l'occasion, il peut encore exprimer beaucoup de choses. En tant qu'il est une telle expression, il devient un symbole, par exemple pour tout ce que nous venons de dire. Seulement le pont, lorsqu'il est un vrai pont, n'est jamais d'abord un simple pont et ensuite un symbole. Il est tout aussi peu un simple symbole en premier lieu, en ce sens qu'il exprimerait quelque chose qui en toute rigueur ne lui appartiendrait pas. Pensé en toute rigueur, le pont ne se montre jamais comme une expression. Le pont est une chose et seulement cela. « Seulement » ? En tant qu'il est cette chose, il rassemble le Quadriparti.

Sans aucun doute, de toute antiquité, notre pensée est habituée à estimer trop pauvrement l'être de la chose. Il en est résulté, au cours de la pensée occidentale, que l'on représente la chose comme un X inconnu, porteur de qualités perceptibles. De ce point de vue, il est bien sûr que tout ce qui appartient déjà à l'être rassemblant de cette chose nous apparaît comme une addition introduite après coup par une interprétation. Pourtant le pont ne serait jamais un simple pont, s'il n'était pas une chose.

Le pont est à vrai dire une chose d'une espèce particulière ; car il rassemble le Quadriparti de telle façon qu'il lui accorde une place<sup>4</sup>. Car seul ce qui est lui-même un lieu

1. *Ihr Gewöhnliches und Unheiles*. L'habituel est ici le « quotidien », le champ d'activité de l'« On ».

2. *Das Heile*, « le Sain », le « Non-blessé ».

3. Ce terme germanique, comme on le sait, a désigné d'abord l'assemblée publique ou judiciaire, puis par extension l'affaire judiciaire, la cause, le contrat, la condition ou la situation réglée par contrat ou par décision de justice, et finalement la chose. En allemand, *thing* est devenu *Ding*.

4. *Dass sie ihm eine Stätte verstattet*. À partir d'ici, associations fréquentes de *Stätte* (place, lieu) et de *verstatten* (permettre, accorder), — de *Raum* (espace, place) et de *einräumen* (concéder, accorder). Littéra-



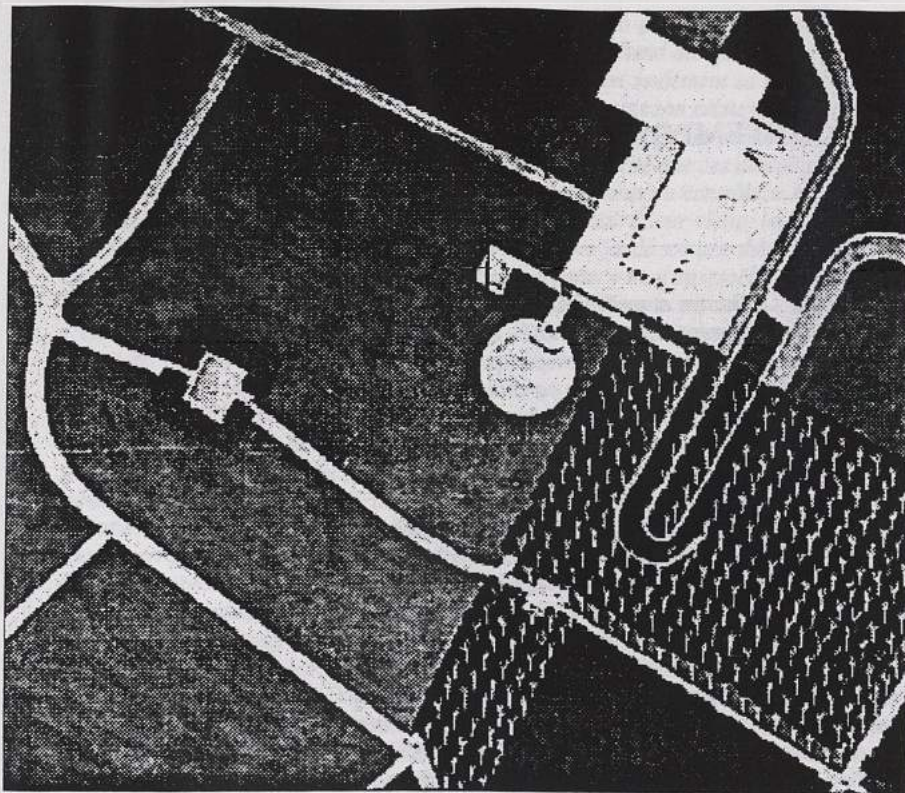
(Ort) peut accorder une place<sup>1</sup>. Le lieu n'existe pas avant le pont. Sans doute, avant que le pont soit là, y a-t-il le long du fleuve beaucoup d'endroits qui peuvent être occupés par une chose ou une autre. Finalement l'un d'entre eux devient un lieu et cela *grâce au pont*. Ainsi ce n'est pas le pont qui d'abord prend place en un lieu pour s'y tenir, mais c'est seulement à partir du pont lui-même que naît un lieu. Le pont est une chose, il rassemble le Quadriparti, mais il le rassemble de telle façon qu'il lui donne un emplacement. À partir de cet emplacement se déterminent les places et les chemins par lesquels un espace est aménagé.

© Gallimard

lement *verstaten* est « munir d'une place », donc faire de la place à, donner du champ, d'où le sens dérivé de « laisser une chose se faire », permettre. Dans ce qui suit, les deux sens, propre et figuré, sont souvent inséparables l'un de l'autre.

1. *Kann eine Stätte einräumen*, avec le second sens de « mettre en espace » une place, lui assigner son emplacement. *Einräumen* veut dire mettre en un lieu, assigner un lieu à, et aussi emménager, et accorder. Tels sont les sens courants, auxquels Heidegger ajoute celui, non moins possible, d'introduire par constitution ou aménagement d'espace.





*Eric Gunnar Asplund (1885-1940). Cimetière Woodland, Stockholm, chapelle et paysage, gouache de 1932.*

*Il s'agit d'un fragment d'un ensemble paysagiste et architectural beaucoup plus vaste, dont la réalisation (après un concours jugé dans les années 1920) s'est étalée de 1935 à 1940, et qui passe à juste — titre — pour le chef-d'œuvre du maître suédois, et pour l'un des chefs-d'œuvre du paysagisme moderne.*



## ÉPOQUE CONTEMPORAINE

Il y a quelques années, ma sœur Denise Le Dantec et moi-même avons avancé l'idée que l'art des jardins était mort avec l'aboutissement de la modernité<sup>1</sup>. L'assertion était polémique bien sûr, mais plus proche de la vérité que celles prophétisant la mort du roman, de la peinture, de la musique et de l'art en général. Les conditions de création d'un art des jardins se sont trouvées en effet si fragilisées — pour les raisons évoquées dans l'introduction du chapitre précédent — à l'époque de la modernité, que celui-ci a vécu une éclipse proche d'une disparition. Perte de savoirs, amnésie historique<sup>2</sup>, on est passé tout près d'une disparition.

La critique, à la fin des années soixante et dans le courant des années soixante-dix, des thèses du mouvement moderne en architecture a permis toutefois la réémergence d'une pensée du jardin et du paysage. L'urbanisme et l'aménagement du territoire ont été caractérisés, par Guy Debord et ses amis « situationnistes », comme des techniques de banalisation spatiale et de séparation sociale participant à cette manipulation du réel (où le faux devient le vrai) nommée par eux « société du spectacle ». Le naturalisme et l'objectivisme propres à une certaine approche positiviste de la notion de paysage<sup>3</sup> — oubliant que tout paysage est une création culturelle à deux titres : comme réalité physique façonnée par la technique humaine, d'une part ; et comme phénomène perceptif impliquant l'intentionnalité, la mémoire, le goût, l'inconscient, d'autre part — ont été réfutés par de nombreux artistes et théoriciens<sup>4</sup>. Mais cette réflexion critique, qui n'a cessé depuis de s'approfondir, est confrontée à des problèmes économiques, politiques et sociaux rendant plus difficile encore (que dans la première moitié du siècle) le développement d'un art des jardins, et à des questions théoriques complexes. Si l'on admet que le propre du jardin est de donner à voir et à sentir, au moyen d'arte-

1. Cf. l'« allée huitième » du *Roman des jardins de France*, op. cit.

2. Ainsi, pour s'en tenir au cas français, il est remarquable de noter que le plus grand jardiniste français du début du siècle, Jean-Claude-Nicolas Forestier, était, récemment encore, pratiquement ignoré des plus importants paysagistes contemporains ! Or, comment imaginer, par exemple — un écrivain actuel qui ne connaîtrait la littérature du début du siècle que par ouïe dire ?

3. Dont on trouvera une expression quasi caricaturale dans le petit ouvrage de Gabriel Rougerie, grand spécialiste de « biogéographie » professeur à la Sorbonne, *Géographie des paysages*, Que-sais-je ? n° 1362, PUF, Paris, 1969.

4. Voir en particulier le choix de textes rassemblés par Alain Roger dans son anthologie *la Théorie du paysage en France (1974-1994)*, Champ vallon, Seyssel, 1995 ; François Béguin, *le Paysage*, Dominos-Flammarion, Paris, 1995 ; et, pour sortir de l'hexagone, Simon Schama, *Landscape and Memory*, Knopf, New York, 1995.



faits principalement végétaux, un récit spatial proposant une vision idéale du couple homme/nature, on mesure en effet les difficultés auxquelles un tel propos se trouve aujourd'hui confronté.

Ainsi est-il couramment souligné que l'objet désigné à présent par « nature » est devenu à la fois immense et très flou : non seulement il s'étend des quarks aux galaxies (en passant par le monde sensible où nous évoluons), non seulement sa réalité devient fuyante sitôt qu'on abandonne l'échelle macroscopique, mais son existence même est en question dans un monde devenu technique de part en part. Qu'on pense par exemple aux parcs dits « naturels » : rien n'est plus artificiel en vérité que ces domaines préservés puisque, retranchés de l'espace commun, ils sont soumis au contrôle et à la loi. En dépit de leur intérêt scientifique et du plaisir que procure leur visite, leur caractère « sauvage » n'est donc qu'une apparence, un simulacre fondé sur une thèse philosophiquement douteuse : rapprochant « écologie profonde » et « spectacle » marchand, celle-ci postule que seule une nature débarrassée de l'homme est saine, belle, équilibrée et « naturelle » ; et que, en outre, cette déshumanisation « purificatrice » de la nature est le plus court chemin pour en faire une marchandise touristique offerte aux caméras-vidéo de spectateurs voyeurs, c'est-à-dire aveuglés le plus souvent.

Les savants, d'autre part, nous apprennent que la distinction opérée à l'époque classique entre l'homme et la nature n'est plus de mise. Notre monde « n'est pas le monde silencieux et monotone, déserté par les anciens enchantements, le monde horloge sur lequel nous avons reçu juridiction<sup>1</sup> ». Car la science contemporaine — celle de la « matière-espace-temps » aussi bien que la biochimie ou l'écologie — a retrouvé comme un problème l'appartenance de l'homme au monde, un homme qui est loin d'occuper, comme dans le cartésianisme, la position d'observateur indépendant ayant reçu de Dieu la qualité de « maître et possesseur de la nature ».

Enfin il y a l'homme, terme principal du débat. Or, que nous ont appris à son propos la découverte freudienne et l'histoire tragique du XX<sup>e</sup> siècle, sinon qu'il convient de se déprendre de certaines des illusions sur lequel fut fondé l'humanisme ayant animé les pères fondateurs de l'idéal démocratique ? Sans entrer dans un débat philosophique qui, à la suite du dernier Michel Foucault — celui du Souci de soi, en particulier —, conduirait à s'interroger sur l'éventualité d'une « relève » de la « configuration homme » telle qu'elle était à l'œuvre dans sa thèse antérieure annonçant la « mort de l'homme », il paraît établi que nul ne peut ignorer que l'homme de l'humanisme occidental, l'homme libre, maître de lui-même, conscient de ses droits et de ses devoirs, l'homme de progrès et de raison tel que la Renaissance et les Lumières en avaient construit le modèle — autant dire : l'homme ayant inventé l'art des jardins et des paysages autour duquel est centré cet ouvrage — est une création culturelle aujourd'hui contestée. Et que toute théorie susceptible de (re) fonder son existence — et celle du jardin, par conséquent — sous une figure nouvelle ne peut faire l'impasse sur deux faits capitaux : la crise de l'occidentalo-centrisme dans un monde soumis pourtant à l'unification (technique, marchande et spectaculaire) générée par le capitalisme ; et la fragilisation des équilibres (sociaux, culturels, politiques, militaires et écologiques) traditionnels.

Ces derniers points sont essentiels. Car cette transformation de la planète (qui a des aspects positifs, bien entendu !) ne génère pas seulement des pollutions et des menaces

1. I. Prigogine et I. Stengers : *la Nouvelle alliance*, Paris, 1979.



dirigées contre les équilibres susmentionnés ; elle façonne un environnement physique radicalement nouveau, que certains géographes nomment métropolisation ou, mieux encore, mégapolisation<sup>1</sup>. Schématiquement, ce phénomène pressenti par Lewis Mumford dès la fin des années cinquante peut être décrit comme suit : la révolution post-industrielle engendre un monde où, de nouvelles formes de production, d'échanges et de communication rendent progressivement caduques les vieilles catégories d'industrie et d'agriculture, l'opposition classique entre la ville et la campagne. L'urbain généralisé est en marche, immense toile d'araignée faite de nœuds — villes anciennes, nouveaux pôles commerciaux, technologiques et communicationnels — et de filaments enchevêtrés — autoroutes, lignes de TGV, réseaux matériels ou immatériels — enserrant des friches — industrielles, agricoles, sociales<sup>2</sup> — et un territoire agricole et de loisirs où des « paysans » gèrent non plus des fermes dans des campagnes, mais des entreprises dans des paysages touristiques. Et ce phénomène irréversible, outre qu'il prospère sur l'inégalité et la violence, produit spontanément du chaos spatial, de la laideur (pensons aux transitions des « campagnes » vers les noyaux urbains, pollués visuellement par les grandes surfaces, les parkings, les giratoires, les panneaux publicitaires...) parfois intéressante, c'est-à-dire porteuse de beautés nouvelles potentielles, et, phénomène aussi décisif qu'inédit, des non-lieux<sup>3</sup> — c'est-à-dire des espaces qui, pour la plupart de leurs utilisateurs, sont des endroits de transit (comme l'autoroute, l'aéroport, le supermarché) entre un lieu et un autre lieu, « raison » pour laquelle ils reçoivent trop souvent un traitement architectural et paysager médiocre<sup>4</sup>.

Tout ceci explique qu'il y aurait quelque naïveté à exiger la production d'un art des jardins et des paysages de l'époque de la « surmodernité » (Marc Augé) qui renouerait,

1. On trouvera une intéressante description des tendances lourdes de ce phénomène dans un article ressortissant au genre de la futurologie (puisqu'il est supposé peindre l'état du monde dans 150 ans) publié récemment par un chercheur de l'Orstom, Philippe Haeringer, sous le titre « La Campagne mégapolitaine » (*L'Environnement magazine* n° 1543, 29 décembre 1995). Il avance que « l'espace urbanisé, nouveau réceptacle de l'humanité, se comportera comme une nouvelle campagne, avec une géométrie ouverte et reproductible, des horizons multipolaires, avec des « landes » désolées et des « vallées fertiles », des chefs-lieux, clochers et minarets », et que « la dimension des paysages ainsi créés, leur impérialisme d'univers imposé à la majorité des hommes, les indispensables compromis qu'ils auront plus ou moins à faire avec les lois de leur propres environnements autoriseront à parler, par analogie, de campagne urbaines. »

2. Par friche sociale j'entends, sans connotation péjorative évidemment (surtout pour ceux qui sont contraints d'y « habiter ») ces espaces de relégation que tendent à devenir les grands ensembles ou les ghettos urbains où vit, dans des conditions souvent à la limite de l'extra-territorialité sociale, légale et matérielle, une population « inadaptée » aux nouvelles conditions de la production et des échanges.

3. Cf. Marc Augé, *Non-lieux, une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Le Seuil, 1991.

4. Un paysage routier caractéristique (avec ses plantations d'alignement et ses ouvrages d'art inspiré de l'art des jardins classiques ; ses mises en scènes des villes inspirées de la peinture...), objet de tous les soins de l'État, s'est constitué en France à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle, au point de constituer un patrimoine paysager et une richesse touristique incomparable. Mais après la seconde guerre mondiale, la nécessité d'équiper rapidement le territoire d'infrastructures nouvelles appartenant à des réseaux aux logiques d'échelle considérablement plus ample et plus lointaine a dissocié ces infrastructures des lieux traversés, détruisant ainsi les paysages existants (mais en créant de nouveaux, au moins potentiellement, à l'échelle du déplacement rapide, automobile ou ferroviaire, et des grands franchissements — ponts sur l'embouchure de la Seine, par exemple) par l'imposition d'ouvrages de série indifférents aux singularités paysagères locales. Ce constat, relayé par le public, a amené la Direction des routes, dans un premier temps, à commander à des paysagistes et des plasticiens des interventions cosmétiques a posteriori puis, plus récemment (via le 1 % paysage), à chercher à intégrer une réflexion paysagiste dès l'amont, c'est-à-dire dès la conception des tracés et des ouvrages (Voir supra le texte d'Alain Roger, membre du collège d'experts « Environnement et Paysage » auprès de la Direction des routes du Ministère de l'Équipement).



comme si sa crise moderne n'avait été qu'une aberration, les fils d'une tradition qui n'aurait jamais dû être rompue. Et qu'il est normal, par conséquent, que se confrontent aujourd'hui des problématiques aussi diverses que fragilement fondées. L'absence de recul interdit d'en donner un tableau précis et exhaustif. Tout juste est-il possible de faire apparaître quelques lignes de force.

1. Le débat formalisme/naturalisme se prolonge en termes neufs opposant les productions au géométrisme volontariste du « déconstructivisme », du « néo-rationalisme » ou du « minimalisme » selon Peter Walker, à celles du paysagisme « néo-arcadien » : ainsi voit-on, par exemple, des créateurs comme Ian Hamilton Finlay ou Bernard Lassus avancer des propositions paysagères mettant en œuvre des réseaux tenus de signes mnémoniques (fabriques symboliques, citations gravées, etc.) ou polémiques (contestant le technologisme anti-écologique, par exemple) ; mais ainsi voit-on, à l'opposé en quelque sorte, un architecte (Bernard Tschumi) se référant à Barthes, Deleuze et Derrida, fabriquer un parc conceptuel d'avant-garde en usant d'une trame géométrique volontariste ponctuée de folies néo-constructivistes.

2. L'émergence de l'écologie, sous ses versions savantes, idéologiques et politiques, interfère désormais de façon irréversible sur tout art des jardins et des paysages possible : à l'époque de l'économie-monde, toute prise de position d'un site par un artiste est aussi une prise de position en matière écologique. Ceci explique, en particulier, que certains créateurs ou théoriciens — tels Lucius Burckhardt — récusent le caractère nécessairement artificiel (donc, à certains égards, conventionnel) de l'art des jardins et prônent « l'intervention minimale » garantissant que « ce qui était déjà là sera compris et saisi dans sa signification<sup>1</sup> » ; ou que, dans un esprit proche animant (ou ayant animé) des créateurs aussi différents que Louis-Guillaume Le Roy, Robert Smithson ou Gilles Clément, « rebuts », « mauvaises herbes », friches ou « paysages entropiques » soient l'objet d'un intérêt soutenu.

3. L'émergence du Land Art et la multiplication d'installations plastiques (éphémères ou durables) in situ, a bousculé la conception conventionnelle de l'art des jardins et des paysages, en y introduisant des thématiques nouvelles liées à la représentation (l'ambiguïté entre l'œuvre « réelle » et ses traces écrites, dessinées ou photographiées), à la perception (les vues du ciel en particulier), au caractère des paysages « remarquables » (les Nonsites de Smithson qui anticipent sur le cinéma de Wenders par exemple), aux interventions susceptibles de les rendre lisibles ou d'en renouveler la lecture (les « emballages » de Christo), à la place du végétal dans ces interventions (Earth Art d'un côté, performances végétales de Simon de l'autre), etc.

4. La dialectique classique paysages/jardins est en passe, peut-être, d'inverser l'ordre de ses termes : à l'époque de l'urbain généralisé, il ne s'agit plus tant de former des jardins comme des « compositions » de paysages, que de traiter la terre elle-même — ses paysages urbains ou ruraux — comme un immense jardin (clos en quelque sorte, puisqu'on en connaît aujourd'hui les limites qu'on sait du reste outrepasser), ceci parce qu'il en va de la beauté et même de l'existence de ces paysages et de cette terre.

Ce dernier point, qui appellerait bien sûr des approfondissements, fonde à lui seul la nécessité d'un renouveau de l'art des jardins. Car les jardins (qui peuvent être des friches contrôlées), dans cette hypothèse, sont rien moins que les lieux stratégiques où s'expérimente et se modélise une possible reconquête paysagiste de la planète menacée

1. L. Burckhardt, « Critique de l'art des jardins », in *le Design au-delà du visible*, Paris, 1991.



— pour peu qu'on se montre incapable de tirer parti des beautés incluses dans l'urbanisation chaotique et le retour à la friche des anciennes campagnes et des industries obsolètes — par une laideur et un conformisme mercantile de plus en plus envahissants.

## Paysage naturel et paysage urbain

(1960)

LEWIS MUMFORD

(1895-1990)

Disciple de l'« urbaniste » écossais Patrick Geddes, l'historien américain des civilisations Lewis Mumford s'est spécialisé dans l'étude de l'ère machiniste à laquelle il a consacré un ouvrage intitulé *Technique et civilisation* (Paris, Seuil, 1950). À ce titre, il a vu dans le développement du phénomène urbain la question centrale de notre époque, ce qui l'a conduit à une activité pratique et théorique consacrée à la ville et l'architecture. Initiateur ou membre influent de plusieurs organismes américains de planification urbaine, il a été professeur de town-planning à l'Université de Pennsylvanie et au MIT, tout en poursuivant une carrière de critique d'architecture et d'urbanisme au New-Yorker et dans un grand nombre de revues spécialisées (*Architectural Record*, *Landscape*, *Journal of the American Institute of Architecture*, etc.).

Son œuvre majeure, *La cité à travers l'histoire*, aboutissement d'une étude publiée en 1938 sous le titre *The Culture of Cities*, a été traduite en français en 1964 : il y développe, à l'opposé de l'urbanisme techniciste, une conception de la ville moderne comme phénomène économique, social, historique, politique et culturel global. Conception qui l'a amené à penser en termes très neufs, dès 1960, la relation entre ville, banlieues et campagnes, ainsi que la place du « jardin » et du « parc » dans les paysages résultant de la métropolisation du territoire. Ces réflexions inspireront Guy Debord qui, citant Mumford à plusieurs reprises dans le chapitre de *La Société du spectacle* (Paris, 1967, réédition Gallimard, Paris, 1992) intitulé « L'aménagement du territoire », a montré comment cette « autodestruction du milieu urbain » s'inscrit dans la constitution d'un « espace libre de la marchandise » qui n'est « à tout instant modifié et reconstruit » que pour « devenir toujours plus identique à lui-même » en abolissant le temps, l'espace et l'histoire au profit de leurs simulacres spectaculaires.

**Source :** Lewis Mumford, « Paysage naturel et paysage urbain », in Françoise Choay, *l'Urbanisme, utopies et réalités* (Paris, Seuil, 1965). Traduction, par Françoise Choay d'un article initialement publié en 1960 par Mumford sous le titre « Landscape and Townscape » dans la revue *Landscape*, puis repris dans le recueil *The Highway and the City*, Londres, 1964.

**Bibliographie :** Lewis Mumford, *La Cité à travers l'histoire*, Le Seuil, Paris, 1964 (rééd. 1994).



## Fonction biologique et sociale des espaces libres

AU COURS DE LA DERNIÈRE GÉNÉRATION, un changement a eu lieu dans notre conception des espaces libres et de leur relation avec l'environnement urbain et régional. Le XIX<sup>e</sup> siècle fut avant tout conscient de la fonction hygiénique et sanitaire des espaces libres. Même Camillo Sitte, qui fut un des promoteurs d'une vision esthétique de la ville, appelait les parcs urbains « espaces verts sanitaires ». Pour combattre la congestion et le désordre croissant de la ville, de grands parcs paysagers furent aménagés, plus ou moins dans le style des domaines ruraux de l'aristocratie. La valeur récréative de ces parcs paysagers était incontestable ; de plus, ils servaient de barrière contre un développement continu de la cité. Mais, sauf pour les classes privilégiées, ces parcs n'étaient utilisés que le dimanche et en périodes de fêtes. En outre, aucun effort analogue ne fut fait pour créer dans chaque quartier des espaces libres plus intimes, où les jeunes pussent jouer à leur aise, et les adultes venir se détendre régulièrement, au cours de la semaine, sans avoir à accomplir tout un périple.

Étant donnée la densité de l'habitat dans les grandes villes, il était certes naturel que l'on soulignât la nécessité biologique des espaces libres. Le parc était traité, non comme une partie intégrante de l'environnement urbain, mais comme un lieu de refuge dont la valeur essentielle venait du contraste avec la bruyante et poussiéreuse ruche urbaine. La plupart des cités, sauf lorsqu'elles avaient reçu des siècles passés l'héritage des parcs aristocratiques, de squares résidentiels spacieux ou de terrains de jeux, étaient si pauvres en espaces libres que ceux-ci en vinrent à être considérés comme si leur valeur était directement proportionnelle à leur surface, sans trop d'égard pour leur accessibilité, la fréquence de leur utilisation possible ou leur incidence sur la texture même de la vie urbaine. Ceux qui ne supportaient pas la privation des jardins et des parcs déménagèrent, quand ils en avaient les moyens, vers les banlieues verdoyantes et spacieuses ; et cette solution simpliste eut pour résultat de congestionner toujours davantage la cité proprement dite et de repousser la pleine campagne toujours plus loin de son centre.

Nous nous devons d'accorder davantage à la fonction biologique des espaces libres, aujourd'hui que la ville est menacée par la pollution radioactive et que, dans le périmètre des centres urbains, l'air même fourmille de substances cancérogènes. Mais ce n'est pas tout : nous avons appris que les espaces libres ont également un rôle social, trop souvent négligé au profit de leur seule fonction hygiénique.

## Une civilisation du jardin à l'horizon

Pour comprendre toute l'importance de ce fait, nous devons nous reporter aux grands bouleversements du siècle passé. D'abord, les transformations de l'établissement humain, dues aux transports rapides et aux moyens de communication instantanés. Grâce à ceux-ci, l'entassement dans un espace réduit cessait d'être le seul moyen de permettre le contact et la coopération d'un très grand nombre d'individus à la fois. Cette situation même a provoqué à son tour un autre changement, partout où le terrain était accessible à des prix raisonnables. L'aspect entier de la cité en a été transformé : dans les banlieues (*suburbs*) qui se sont développées si rapidement autour des grands centres, les édifices sont librement disposés comme dans un parc paysager. Mais, trop souvent, arbres et jardins disparaissent sous la pression démographique, tandis que demeure et prolifère la construction individualiste dont la dispersion et l'anarchie tendent à revêtir



un caractère antisocial. Le troisième grand changement consiste dans la réduction générale des heures de travail, ainsi que dans le transfert croissant, à l'intérieur du travail même, du secteur industriel vers le secteur tertiaire ou les professions libérales. Ce n'est plus une classe minoritaire, mais une population entière qui dispose aujourd'hui de loisirs et à qui il s'agit de fournir des moyens de récréation. Pour que cette émancipation ne devienne pas une malédiction, il nous faut pourvoir au remplacement des solutions sédatives et anesthésiantes actuellement en usage ; particulièrement en ce qui concerne l'anesthésie par la vitesse toujours croissante des moyens de transport. Devant cette menace, nous pouvons évoquer l'expérience des anciennes aristocraties qui, lorsqu'elles n'étaient pas occupées à des besognes de violence ou de destruction inutiles, consacraient une part importante de leur énergie à la transformation audacieuse de l'ensemble du paysage. La création d'un environnement assez riche en ressources humaines pour que personne ne songe à l'abandonner volontairement, même pour une croisière astronautique, serait un objectif qui permettrait de modifier le schéma complet de l'établissement humain. Le rêve des cités-jardins d'Ebenezer Howard s'élargit dans la perspective d'une civilisation du jardin.

### Incompréhension et difficultés actuelles

Mais bien peu, parmi les projets ou les réalisations de l'urbanisme de la dernière génération, ont tenu compte de cette situation. Davantage, l'essentiel de ce qui a été accompli en matière d'extension urbaine et de construction d'autoroutes, traduit une curieuse tendance à privilégier les exigences de la machine au détriment des aspirations humaines. Si de nouvelles conceptions ne sont pas mises en pratique, le développement continu des régions suburbaines à texture lâche détruira nos cités historiques et défigurera le paysage naturel. Nous nous trouverons devant l'immense masse d'un tissu urbain indifférencié et médiocre qui, pour pouvoir accomplir ses fonctions les plus élémentaires, devra faire intervenir un maximum de véhicules privés et, par contre-coup, repoussera la campagne toujours plus loin.

Ce type d'espace ouvert à faible densité démographique traduit la désintégration sociale et civique que l'on trouve dans des villes comme Los Angeles. En même temps, les grands parcs paysagers qui existent au cœur de nos anciennes cités, sont trop souvent négligés au profit de destinations bien moins plaisantes et nécessitant de longs trajets en automobile. Parallèlement, les zones touristiques plus lointaines, bois, rivages lacustres ou marins, subissent, au cours des week-end, un envahissement qui leur retire leur valeur récréative : la voiture y transporte non pas les habitants d'une seule ville, mais les populations d'une région entière.

### La « matrice verte »

Pour retrouver la possession de nous-mêmes, sans doute devons-nous commencer par reprendre possession du paysage et par le restructurer dans son ensemble.

Le moment est venu, donc, d'inventer des solutions de remplacement aux clichés classiques et romantiques du passé, et aux clichés encore plus stériles des « dévoreurs d'espace » qui anéantiraient toutes les ressources esthétiques du paysage sous prétexte de permettre à des dizaines de milliers de personnes de se concentrer simultanément en un même point : lieu où les touristes du week-end n'accéderont que pour retrouver la



congestion et les distractions banales qu'ils ont fuies au prix d'un effort désespéré. Ce n'est pas une simple augmentation quantitative des parcs disponibles, mais un changement qualitatif de toute notre structure de vie qui nous permettra de vraiment mettre en œuvre la fonction sociale des espaces libres.

Tout d'abord, il faut concevoir un espace de loisirs ouvert, hors des aires urbaines existantes. Celui-ci ne doit plus être envisagé sous forme de quelques parcs paysagers ou réserves sauvages, quelle qu'en soit l'importance : il ne faut rien moins qu'une région entière (dont la plus grande partie se présente à l'état naturel, sous forme de cultures utiles) pour satisfaire à ces loisirs d'un nouveau style, dont bénéficie la plus grande partie de la population. La tâche publique la plus importante, autour et au-delà de chaque centre urbain en cours de développement, est de réserver des zones libres définitives, susceptibles d'être affectées à l'agriculture, à l'horticulture, et reliées aux industries rurales. Ces zones doivent être déterminées de façon à empêcher la coalescence des unités urbaines entre elles. Telle a été la performance réalisée, à l'intérieur de son territoire métropolitain, par Stockholm, et à un degré non négligeable, aux Pays-Bas : voyez la fascination qu'exercent les champs de tulipes au moment de leur floraison printanière.

Bien que la prévision de ceintures vertes satisfasse en partie à nos nouvelles exigences, nous devons maintenant penser, en plus, à une matrice verte permanente, consacrée aux usages ruraux, qu'elle soit du ressort de l'administration publique ou demeure entre des mains privées. Ainsi, pour les loisirs du week-end, c'est l'ensemble du paysage régional qui joue le rôle de parc paysager. Cette surface de verdure serait bien trop vaste pour être uniquement destinée à la création de parcs : son entretien, par les seuls moyens de l'État ou des municipalités, grèverait les plus importants budgets. Mais une législation rigoureuse devrait permettre de réserver ce territoire à un usage rural ; ainsi, on en préserverait la valeur récréative, à condition que le système de routes et autoroutes et les services récréatifs soient conçus en vue de disperser la population des visiteurs transitoires.

La nouvelle tâche de l'architecte-paysagiste consiste à structurer l'ensemble du paysage de façon à en intégrer tous les éléments dans un programme de loisirs. Une fois les autorités publiques convaincues de conserver la vocation des terrains agricoles par un règlement de zoning et un abattement d'impôts appropriés, la tâche de l'architecte-paysagiste consistera à concevoir des pistes pour piétons, des terrains de pique-nique, à aménager, pour les piétons, les berges des rivières, les bords de mer et les clairières, de façon à permettre l'accès du public à l'intérieur de chaque partie du paysage rural, sans en perturber le fonctionnement et l'économie quotidiens. On doit imaginer des bandes continues de terrains publics serpentant à travers l'ensemble du paysage et le rendant accessible à la fois aux riverains et aux touristes. La disposition des pistes cyclables aux Pays-Bas amorce ce processus qui consiste à utiliser pour la fonction des loisirs, l'ensemble du paysage.

Le même type de planification devrait également être appliqué aux routes pour automobiles : leur destination ne serait plus de permettre la vitesse maxima, mais d'offrir le maximum de détente et de jouissance esthétique, dans des parcours à vitesse limitée, mettant le pays en valeur.

La transformation générale du paysage régional en un parc collectif, doté de services récréatifs disséminés et facilement accessibles, dépendra de la façon dont les autorités



publiques sauront embellir les zones déshéritées et sélectionnées pour les loisirs publics, le nombre de petits terrains suffisant pour éviter tout point de congestion.

Dans ce programme régional relatif aux espaces libres, je ne vois aucune espèce de différence entre les besoins de la métropole la plus embouteillée et ceux de la ville provinciale ou même de la banlieue.

Si nous prenons les mesures politiques nécessaires pour établir cette matrice verte, la tendance à fuir la ville congestionnée au profit d'une banlieue en apparence plus rurale sera en grande partie abolie, puisque les valeurs rurales que la banlieue cherchait à s'assurer par des moyens strictement privés — et ne pouvait véritablement réaliser que pour une fraction économiquement privilégiée de la population — deviendront caractère intégrant de chaque communauté urbaine.

### **Restructuration parallèle des banlieues et des centres urbains**

Deux mouvements complémentaires s'avèrent maintenant nécessaires et possibles. L'un consiste à resserrer la structure lâche et dispersée de la banlieue : le dortoir doit être transformé en communauté équilibrée, tendant vers la véritable cité-jardin par sa variété et son autonomie partielle, avec une population plus variée, une industrie et un commerce locaux assez importants pour la faire vivre. L'autre mouvement consiste à diminuer corrélativement la congestion de la métropole, en la vidant d'une partie de sa population et en introduisant des parcs, des terrains de jeux, des promenades ombragées et des jardins privés dans des zones que nous avons laissées devenir outrageusement congestionnées, dépourvues de beauté et souvent même impropres à la vie. Ici aussi, nous devons songer à une nouvelle forme de la cité, qui présentera les avantages biologiques de la banlieue, les avantages sociaux de la cité, et procurera de nouvelles jouissances esthétiques satisfaisant à ces deux modes de vie.

La fonction fondamentale de la cité consiste à donner une forme collective à ce que Martin Cuber a justement appelé la relation en *Moi et Tu* : à permettre — et même à favoriser — le plus grand nombre de réunions, de rencontres, de compétitions entre des personnes et des groupes variés, de façon que le drame de la vie sociale puisse y être joué, acteurs et spectateurs échangeant tour à tour leur rôle. La fonction sociale des espaces libres dans la ville est de permettre le rassemblement des individus. Comme Raymond Unwin l'a montré à Hampstead Gardens, Henry Wright et Clarence Stein encore plus décisivement à Radburn, ces contacts ont lieu dans les conditions les plus favorables, lorsque les espaces privés et publics sont conçus simultanément dans une même démarche de planification. Malheureusement, la congestion de la cité a fait surévaluer l'espace libre sous son aspect purement quantitatif. D'un point de vue social, trop d'espace libre peut s'avérer une charge plus qu'un bienfait. C'est la qualité d'un espace libre — son charme, son accessibilité — qui compte, plus que sa dimension brute.

Aujourd'hui, le problème de la banlieue est d'échanger une partie de son excédent en espace biologique (jardins) contre un espace social (lieux de rencontre) : celui de la ville congestionnée est, au contraire, d'introduire dans ses quartiers « surconstruits » la lumière du soleil, l'air pur, des jardins privés, des squares publics et des promenades pour piétons qui, tout en remplissant des fonctions strictement urbaines, feraient de la ville un lieu aussi satisfaisant que les anciennes banlieues, pour y demeurer et élever des enfants. La première mesure, pour rendre nos anciennes villes habitables, consisterait à



en réduire les densités résidentielles ; on remplacerait les quartiers délabrés — dont les densités atteignent actuellement 200 à 500 habitants à l'acre — par une nouvelle structure intégrant l'habitat dans des parcs et des jardins dont la densité ne dépasserait pas 100 habitants ou, au maximum, dans les zones comportant une large proportion de gens sans enfants, 125 à 150 habitants à l'acre. Ne nous laissons pas abuser par l'espace ouvert que l'on semble pouvoir obtenir en entassant un grand nombre de familles dans des immeubles de quinze étages. Un espace libre visuel et abstrait, n'est nullement l'équivalent d'un espace libre fonctionnel qui peut être utilisé pour des terrains de jeux et des jardins privés.

Les rangées de grandes barres ou de tours, même si elles sont assez isolées entre elles pour ne pas projeter d'ombre les unes sur les autres, créent un environnement dépourvu d'attrait : car elles lui dérobent du soleil et détruisent l'échelle humaine dont l'intimité et la familiarité sont vitales pour le jeune enfant et si plaisantes pour l'adulte.

Dans le remodellement ou la création complète de nouveaux espaces libres urbains, il y a place pour toute une expérimentation nouvelle et pour des plans audacieux, qui diffèrent à la fois des modèles traditionnels et de ceux qui sont devenus les clichés à la mode du style contemporain. Dans ce domaine, chaque cité se doit d'apporter une réponse différente : ce qui convient à Amsterdam, avec ses grands plans d'eau, ne sera pas applicable à Madrid. Nous n'avons pas seulement besoin de plans globaux pour les secteurs entièrement neufs, récupérés sur les anciens quartiers insalubres. Nous avons aussi besoin de solutions partielles, applicables sur une petite échelle, et qui, au fil des ans et des occasions, s'intègrent dans une transformation radicale de notre environnement.

## L'anecdote de la jarre

(1954)

WALLACE STEVENS

(1879-1955)

*Parmi les poètes américains du <sup>xx</sup>e siècle, Wallace Stevens est sans doute l'un de ceux qui, proches d'une certaine tradition moderne issue de Mallarmé, ont voulu donner accès, par un travail scrupuleux sur la langue, à une forme différente de connaissance. Cette lucidité esthétique qui se réalise, selon lui, dans « le poème de l'idée qui est à l'intérieur du poème des mots » est à l'œuvre, en particulier, dans son célèbre poème intitulé The Anecdote of the jar. On peut y lire en effet, à la suite de John Dixon Hunt, quelque chose comme le programme esthétique d'un paysagisme (ou d'un land art) minimaliste puisque le simple geste du poète, consistant à « disposer une jarre » sur une colline, y est dit avoir transformé le désert tout entier : en avoir fait une œuvre.*

**Source :** Poème traduit par Jean-Pierre Le Dantec d'après le texte figurant dans *Collected Poems* (1954).

**Bibliographie :** John Dixon Hunt « Le Paysage américain est-il devenu non européen ? », in revue *le Débat* n° 65, mai-juin 1991 (cet article donne une traduction française du poème de Stevens par Hunt).



J'AI PLACÉ une jarre dans le Tennessee  
 Ronde elle était, au sommet de la colline  
 Elle a contraint le désert confus  
 À se rassembler autour de cette colline.

Le désert s'est élevé vers elle  
 Et s'est étendu tout autour, désensauvagé  
 La jarre était ronde sur le sol  
 Et grande et d'un haut port dans l'air

Elle a pris possession du désert tout entier  
 La jarre était grise et nue  
 Elle n'exhalait ni oiseau ni buisson  
 Comme rien d'autre dans le Tennessee.

*(I placed a jar in Tennessee/And round it was, upon a hill/It made the sloverly wilderness/Surround that hill/The wilderness rose up to it/Ans sprawled around, no longer wild/The jar was round upon the ground/And tall and of a port in the air// It took dominion everywhere/The jar was gray and bare/It did not give of bird or bush/Like nothing else in Tennessee).*

## Le paysage et l'art, suivi de Vers un paysage humaniste

(1966 ET 1975)

GEOFFREY JELlicoe

(NÉ EN 1900)

Sir Geoffrey-Alan Jellicoe, architecte de formation, s'est orienté de plus en plus, à partir de sa rencontre et de son association avec Russel Page<sup>1</sup> en 1935 (association qui durera jusqu'au début de la seconde guerre mondiale), vers le jardinisme, le paysagisme et l'urbanisme. Proche du « mouvement moderne », il s'est efforcé, à l'instar du Brésilien Roberto Burle-Marx — mais dans une langue végétale de pays tempéré — de définir un jardinisme-paysagiste en accord avec les préoccupations sociales et esthétiques de ce mouvement, en s'appuyant sur les recherches plastiques de la peinture abstraite (Klee, Pollock, etc.). Son utilisation de l'eau, en particulier, traduit des interrogations proches du plasticisme. Son œuvre internationale comprend de très grands jardins en Angleterre (les Water Gardens de Hemel Hempsted, Sutton Place,

1. Russel Page (1906-1985) est le grand jardiniste anglais ayant incarné, après Robinson et Jekyll — mais dans une langue plus formaliste —, la permanence de la tradition. Établi en France de 1945 à 1962, il a créé une œuvre internationale et a publié, en 1962, une autobiographie intitulée *l'Éducation d'un jardinier* (La Maison rustique, Paris, 1993).



etc.), deux parcs en Italie, un parc à thèmes au Texas, etc. Et son œuvre théorique et historique est elle aussi très abondante : *Italian Gardens of the Renaissance* (1925); *Gardens and Design* (1927); *Studies in Landscape Design* (1966); *The Landscape of Man* (en collaboration avec son épouse Susan, 1975); *Guelph Lectures on Landscape Design* (1983); *The Oxford Companion to Gardens* (en collaboration avec Susan Jellicoe, Patrick Goode et Michael Lancaster).

**Source :** Geoffrey Jellicoe, *Studies in Landscape design* (chap. 1), Londres, 1966; Geoffrey et Susan Jellicoe, *The Landscape of the Man, Shaping the environment from prehistory to the present day*, épilogue « Towards the landscape of humanism », Londres, 1975. Textes traduits pour cette anthologie par Laurent Gauthier.

**Bibliographie :** Ian Thompson, « Can a landscape be a work of Art? : an examination of Sir Geoffrey Jellicoe's theory of aesthetics », in *Landscape research*, Exeter (Grande-Bretagne), été 1995, vol. 20, n° 2; Geoffrey Jellicoe et alii, *The Oxford Companion to Gardens*, op. cité, article « G.-A. Jellicoe ».

## I. Le paysage et l'art (1966)

LA PEINTURE ET LA SCULPTURE ont toujours été en avance sur l'art architectural pour une raison évidente. En effet, même si elle est mère des arts, l'architecture est une discipline difficile à manier. Les bâtiments doivent d'abord servir un but pratique qui est en général traditionnel; ils sont faits de matériaux complexes et imbriqués les uns dans les autres; ils passent entre de nombreuses mains durant la longue période qui s'étale entre le moment où naît l'idée de leur construction et leur achèvement; finalement ils ne peuvent être gardés sous verre une fois construits, ce qui les rend à la merci des caprices de leurs propriétaires. Cette réflexion sur l'architecture s'applique a fortiori à l'art paysager car, de tous les arts, aucun ne nécessite autant de temps pour arriver à maturité ni n'encourt autant de risques de dégradation ou de destruction. Il n'a pas moins réussi à s'imposer comme l'un des grands arts et cette étude vise à déterminer l'influence que les autres arts plastiques peuvent exercer sur lui. Nous avons enfin atteint un stade en Grande-Bretagne où la recherche paysagère ne peut plus se contenter d'offrir une simple beauté plastique et nous pouvons et devons désormais faire en sorte que l'art paysager soit porteur d'un message, à l'égal de la peinture.

S'inspirer de la peinture pour créer des paysages n'est certes pas une approche nouvelle et elle était sans doute déjà pratiquée en Chine dès l'antiquité. En Europe, les premiers jardins de la Renaissance, qui apparurent en Italie, étaient exclusivement conçus par les architectes car leur dessin constituaient une extension des bâtiments dans leur environnement immédiat. Mais alors que l'architecte restait uniquement préoccupé de géométrie, le peintre, lui, étudiait avec minutie l'unité du paysage naturel en même temps qu'il pourvoyait un fond au modèle humain. Ce sont les arrière-plans de ces peintures qui ont constitué la source majeure d'inspiration de l'école anglaise d'art paysager qui révolutionna cette discipline au début du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le parc anglais de l'époque était essentiellement composé d'ondulations, d'eau et d'arbres et se caractérisait principalement par une prise en compte de l'unité de la nature recherchée par les peintres de la période précédente. Ce n'est pas un hasard si l'harmonie établie entre une demeure palladienne aux formes austères et son parc au désordre apparent était presque entière-



ment due à cette unité, car si celle-ci est évidente dans la géométrie du bâtiment, elle est beaucoup plus subtile et discrète dans le dessin du parc. Seule l'infinie patience de générations de peintres, chacune poussant un peu plus loin l'étude des relations qu'entretenaient les objets dans l'espace, pouvait attirer l'attention avec autant de force sur une conception aussi extraordinaire de l'environnement naturel. L'adresse avec laquelle l'art paysager fut développé, comment il se divisa en plusieurs branches et comment Humphry Repton<sup>1</sup> finalement rassembla et transcrivit pour la postérité à la fois la philosophie et les techniques de cette discipline sont aujourd'hui de notoriété publique. Cette époque héroïque de l'art paysager anglais dura un peu moins d'un siècle car, vers le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, la qualité essentielle que constituait la recherche d'unité entre les différents objets naturels avait disparu. Sans cet élément, le savoir-faire technique paysager devint une fin en soi et se trouva par là même dénué de sens. Pendant plus d'un siècle, l'art paysager resta séparé de la peinture et il n'est donc pas surprenant de constater que du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle au début du XX<sup>e</sup>, peu de choses furent réalisées dans ce domaine, en dehors de ses aspects sociaux et horticoles, qui puissent nous le faire apprécier comme l'un des beaux arts.

Nous prendrons comme exemple pour illustrer ce schisme deux figures historiques : le peintre John Constable et l'architecte paysagiste William Robinson. Constable domina la peinture de paysages anglaise durant le premier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle tandis que Robinson fut le maître de l'art paysager anglais durant le dernier tiers. La cinquantaine d'années qui les sépare correspond à peu près au décalage temporaire qui existe entre les deux arts.

Les paysages de Claude et de Poussin, et de l'anglais Richard Wilson dans une moindre mesure, qui avaient inspiré le XVIII<sup>e</sup> siècle étaient d'un genre héroïque. Ils représentaient un monde idéal dont était banni tout renvoi au monde réel. John Constable (1776-1837), au contraire, mériterait presque le titre de premier paysagiste moderne. En effet, il avait une préférence marquée pour les paysages ou les scènes de la vie quotidienne, et c'est à travers la représentation d'objets de tous les jours qu'il opéra sa recherche pour représenter et traduire l'unité universelle de la nature déjà mentionnée. À l'égal de la poésie de William Wordsworth, c'était là une conception révolutionnaire qui paradoxalement influença plus la peinture française que l'anglaise, aboutissant ainsi, et à travers Corot, à Cézanne.

De la même façon, William Robinson s'éleva contre la représentation héroïque dans l'art paysager, genre qui avait trouvé son apogée en Angleterre au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle avec la réalisation de jardins aussi vastes et classiques que ceux de Trentham et de Crystal Palace. Constable et Robinson partageaient donc la même pensée révolutionnaire -renverser l'influence étrangère sophistiquée et opérer un retour au naturel, mais ce dernier, étant plus jardinier que peintre et se souciant sans doute peu des arts plastiques, passa à côté de l'aspect de naturel apparent d'un Constable ou d'un Wordsworth. Les paysages de Robinson, tels qu'ils sont représentés sur ses dessins, paraissent insipides pour la seule raison, mais ô combien importante, qu'aucune idée abstraite ne vient sous-tendre ce qui s'offre au regard. Il ne faut pas pour autant prendre la défense des architectes anglais de l'époque qui combattirent Robinson, car l'interprétation du jardin classique par Sir Reginald Blomfield, principal protagoniste de l'école traditionnelle,

1. Humphry Repton (1752-1818), architecte paysagiste anglais. (n. du t.)



est tout aussi insignifiante. À la fin du siècle, seule Gertrude Jekyll<sup>1</sup>, qui travaillait en collaboration avec Sir Edwin Lutyens<sup>2</sup>, fut capable d'avancer quelques éléments paysagers nouveaux, et ce parce qu'ils étaient particulièrement créatifs et sensibles. William Robinson vivait encore à Gravetye, dans le Sussex quand, à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle, les courants esthétiques qui s'étaient développés, surtout à Paris, formèrent un raz de marée qui donna naissance à une nouvelle sensibilité artistique et qui, cinquante ans plus tard, engendra une nouvelle école d'art paysager.

Examinons cette évolution. Son ressort principal fut sans doute avant tout l'appel fait au subconscient. Pour le réaliser, le sens littéraire ou intellectuel d'une image perçue de façon photographique par l'œil dut s'effacer ou même disparaître pour pouvoir laisser le champ libre à l'instinct. Ceci constitue le fondement de l'art abstrait. Mais une fois l'intellect éliminé et la méthode de contact établie, reste la question de savoir d'une part ce avec quoi l'instinct essaye de rentrer en contact, et d'autre part ce que la peinture essaye de transmettre. Nous devons ici nous tourner vers le primitif pour nous guider, car cet instinct fait encore partie de notre être, même si ce n'est qu'à un niveau subconscient, et c'est lui que les artistes contemporains essaient d'atteindre et de libérer. Les arts s'intéressent avant tout à la nouvelle perception de la dimension spatio-temporelle que nous avons développée depuis le début du siècle et, dans une moindre mesure, à nos propres origines primitives par rapport à cette même dimension. Il n'est pas d'aperçu de ce nouveau monde plus intéressant que les études faites par Picasso des *Ménines* de Vélasquez, car il avait discerné dans cette peinture une étude unique du temps et de l'espace tels qu'on les concevait à la Renaissance. Picasso la décompose pour la reconstruire à nouveau afin que la même histoire soit désormais plus révélée au subconscient qu'au conscient.

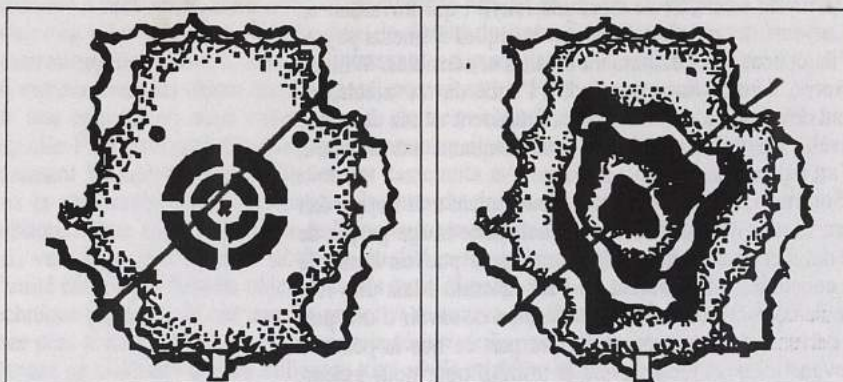
Les difficultés qui attendent un architecte paysagiste s'essayant à appliquer les méthodes de l'art pictural dans le domaine du paysage sont considérables, mais en aucun cas insurmontables. Il ne peut certes pas se cantonner à l'abstrait car ses matériaux, à l'inverse de la toile et de la peinture, sont concrets et en perpétuelle évolution. De plus, sa réalisation doit être utilitaire et remplir une fonction dans la vie quotidienne. La beauté de la nature elle-même, telle qu'elle apparaît dans les arbres et les fleurs, les ombres mouvantes, l'eau scintillante ou autre peut devenir si envoûtante que la vision en est saturée et que rien, en fin de compte, n'atteint l'esprit. Et pourtant les grands peintres, en particulier Constable, montrent que cela n'est pas une fatalité. De plus, lorsque l'on examine le grain de la surface d'une peinture à l'huile et que l'on note son changement continu à mesure que l'on se déplace, on se rend compte qu'il est possible de concevoir chaque forme de plante sur la surface de notre réalisation comme autant de textures différentes. De même que le peintre ne peut prévoir avec exactitude la portée de ses coups de pinceaux, l'architecte paysagiste ne peut pas connaître à l'avance, si cela lui apparaissait nécessaire, la forme exacte des plants.

L'étude de l'abstraction dans l'art paysager vient à peine de commencer, et Roberto Burle, qui est également peintre, est sans doute le seul architecte paysagiste à avoir pratiqué une telle approche sur une longue période. Un simple exemple permettra d'illus-

1. Gertrude Jekyll (1843-1932), architecte paysager britannique qui se distingua par la simplicité de ses créations et par son utilisation des plantes indigènes. (n. du t.)

2. Sir Edward Lutyens (1869-1944), architecte britannique qui s'illustra en construisant des manoirs néo-classiques et en concevant le plan de New Delhi en Inde. (n. du t.)





Geoffrey Jellicoe : Restructuration de la Roseraie de Cliveden dans le Buckinghamshire (1962). Partant d'un plan initial victorien « statique » (dessin de gauche), Geoffrey Jellicoe crée un nouveau jardin de forme libre et dynamique, inspiré par le tableau de Paul Klee le Fruit (1932) qui évoquait une représentation embryonnaire de la vie au sein d'une pomme.

trer le changement conceptuel qui est intervenu récemment en Grande-Bretagne : il s'agit du nouvel aménagement d'un jardin de roses situé dans les bois à Cliveden, dans le Buckinghamshire. Ce jardin se situe dans une clairière entièrement encerclée par des arbres et leur couvert. Le cercle que dessinait le jardin originel est typique du début du siècle et constitue manifestement un vestige des jardins de la Renaissance. Il paraît statique et limité, alors que le nouveau tracé donne un sens différent à l'espace et engendre par sa forme organique un sentiment de mouvement et donc de temporalité. Il renvoie, ne serait-ce que légèrement, à un dessin de Paul Klee. Ce peintre est probablement l'artiste qui a le plus apporté à l'art paysager, par son esprit d'invention infini et par ses expériences qui doivent avoir exploré pratiquement tous les domaines pouvant intéresser un architecte paysagiste.

La contribution des sculpteurs aux idées paysagères est probablement plus directe que celles des peintres, mais également plus limitée. Nous allons nous pencher sur l'influence d'un sculpteur dans l'aménagement des collines à Harwell. Il est intéressant de noter qu'une artiste comme Barbara Hepworth ne dissocie jamais ses créations de leur environnement. On comprendra à la lecture de l'extrait suivant, où elle explique sa perception de l'espace dans le paysage, dans quelle mesure son travail peut constituer une source d'inspiration pour le modelage des formes d'un terrain : « Je me suis rendu à Venise en juin 1950 à l'occasion de l'exposition de mon travail au Pavillon britannique lors de la 25<sup>e</sup> Biennale. Les deux semaines que je passai là-bas donnèrent une grande impulsion au projet sur lequel je travaillais alors. C'était mon premier séjour à Venise et j'observai les gens se déplaçant avec de nouveaux mouvements sur cet arrière-plan constitué par la parfaite proportion des bâtiments érigés sur la vaste horizontalité de l'eau, ou alors resserrés les uns contre les autres, ou encore émergeant des canaux qui les bordent et où l'on devient si conscient de l'ampleur du ciel. Le jeu d'ombre et de



lumière sur les couleurs minérales noire, blanche, grise et rouge des bâtiments était si essentiel dans les proportions des masses et de l'espace que toute action humaine se déroulant devant ce décor semblait revêtue d'une importance nouvelle. Chaque jour, j'allais m'installer sur la place Saint Marc, miracle de l'espace créé par la main de l'homme, et m'émerveillais devant cette sensation unique de l'espace refermé de l'intérieur de la place Saint Marc elle-même dans cet espace ouvert. On était conscient de toute la complexité de la hauteur et de la largeur des plans et des courbes. Il semblait y avoir une interaction dynamique entre le volume de la masse et le volume de l'espace qui commençait exactement en cet endroit et s'étendait aussi loin que Torcello... mais l'observation la plus importante pour mon travail fut que dès que les personnes, ou les groupes de personnes, arrivaient sur la place, elles se mettaient à réagir aux proportions de l'espace architectural. Elles marchaient différemment, découvrant leur dignité naturelle, et se regroupaient, mues par une reconnaissance inconsciente et mutuelle de leur importance d'être humain. »

Qu'il soit rural ou urbain, le but ultime du tout art paysager est de provoquer cette réaction chez l'homme. Pour créer cet effet, nous avons démontré qu'il était nécessaire de faire appel tant au subconscient qu'au conscient.

## II. Vers un paysage humaniste

LA PHILOSOPHIE de l'art paysager commença par une croyance en un mythe, se fonda ensuite dans l'humanisme basé sur l'établissement de faits et lutte désormais avec la prise de conscience que les faits ne sont rien d'autre que des hypothèses. L'humanisme entre dans une phase nouvelle et inconnue. Au-delà des raisons les plus évidentes, il est possible que le chamboulement que connaît actuellement l'environnement ait une cause fondamentale : la désorientation subconsciente régnant aujourd'hui dans l'esprit de l'homme vis-à-vis du temps et de l'espace et de sa relation à ces deux dimensions.

Les artistes du XIX<sup>e</sup> siècle, tout comme les Grecs, avaient déjà senti non seulement que toute chose est en perpétuel changement, mais aussi que le temps et l'espace ne forment pas deux entités mais une seule. Maintenant que cela a été prouvé scientifiquement, le concept est devenu si écrasant et la coupure avec le passé si brutale qu'il peut fournir la principale explication du rôle mineur que le temps joue aujourd'hui et de façon significative dans les arts. C'est désormais le présent qui importe. L'imagination, par exemple, ne prend plus la peine de franchir le fossé, particulier à l'art paysager, qui sépare la plantule de l'arbre : le paysage doit être instantané. L'architecture est conçue pour durer peu et la discordance entre le neuf et l'ancien n'a jamais été aussi totale. Un tel manque de perception du temps est contraire à toute philosophie antérieure, qu'elle soit métaphysique ou humaniste, comme si l'action remplaçait la contemplation. À l'autre extrême, les civilisations de l'Égypte, de l'Inde ancienne et de l'Amérique précolombienne se préoccupaient pratiquement exclusivement de temps abstrait. La civilisation chinoise pensait que les bâtiments pouvaient se reproduire d'eux-mêmes, comme les plantes, mais les nouveaux paysages devaient être éternels. La civilisation occidentale a toujours trouvé un équilibre entre temps et espace, ainsi l'architecte et philosophe italien Alberti et l'architecte et astronome anglais Wren pensaient tous deux que toute architecture doit être construite pour durer éternellement.



Parallèlement à une perception de plus en plus faible du temps, la perception que l'homme a de l'espace semble au contraire s'être étendue jusqu'à devenir incontrôlable. Car s'il en a une maîtrise, tant au niveau microcosmique que macrocosmique, qui aurait stupéfié les anciens, il tend à s'en dissocier personnellement quand il essaie de le remplir. L'espace est trop grand et il est trop petit. Au cours des siècles passés, les lois mathématiques que les scientifiques et ingénieurs ont pu déduire de l'étude de l'univers en sont peu à peu arrivées à dominer les lois biologiques de la biosphère. Seule l'importance de la puissance nucléaire surpasse celle des mathématiques pures. Pour la race humaine, la vie civilisée telle qu'elle est exposée par J. Bronowski dans *The Ascent of Man*<sup>1</sup>, repose sur une diversification opérée avec une ingénuité incroyable par la nature. Mais les mathématiques se basent sur la répétition, répétition qui implique la production de masse, et tout cela pourrait mener inévitablement à la civilisation statique, efficace et aliénante de l'abeille. Partout se retrouve une pression visant à écraser l'individualité, et tout particulièrement dans les H.L.M. et les ruches, et il n'est pas surprenant que, dans de telles conditions, l'instinct d'expression subconscient de l'homme trouve un échappatoire dans la violence et le vandalisme gratuit.

Aujourd'hui que nous connaissons et pouvons évaluer les forces qui mettent à mal notre planète, nous pouvons nous demander s'il est possible de leur résister grâce au mécanisme défensif de l'instinct et, ensuite, de les contrôler et de les mettre à profit grâce à l'intellect. Les anciennes civilisations avaient déjà élaboré des écosystèmes stables et équilibrés, notamment en Orient, mais leur champ d'action était limité et leur évolution basée sur un empirisme lent et laborieux. Aujourd'hui s'offre à l'homme la possibilité de créer, avec l'aide d'ordinateurs, un écosystème immédiat, global et basé sur les ressources illimitées des énergies renouvelables connues dans l'univers. Nous avons les connaissances théoriques nécessaires pour atteindre ce but, mais cela ne suffit pas. Sommes-nous également capables, comme les civilisations passées, de transformer les données scientifiques en pensées et en art abstraits pour pouvoir nous maintenir et nous identifier dans cet extraordinaire continuum comme humains et non pas comme simples animaux ?

Le concept de distance médiane, ou de lien entre petitesse/grandeur et immédiateté/infinité, est propre au genre humain. Il correspond avant tout à une *idée* : il existe une grandeur qui dépasse la compréhension humaine mais que l'on peut aborder grâce à un intermédiaire ou à un tremplin. L'art, à l'égal de toutes les religions, constitue l'un de ces intermédiaires. En matière d'art paysager, la première projection de la personnalité individuelle a été le complexe formé par la maison, le jardin et l'arbre forestier. Ce complexe constitue le premier plan stable dont partent les distances médianes qui varient constamment. Historiquement, la distance médiane a pratiquement toujours été métaphysique et abstraite, comme la progression ascendante menant de l'homme au sphinx, à la pyramide et à l'éternité, et bien que la scène soit passée d'un plan métaphysique à un plan matériel, on peut aujourd'hui ressentir la même progression d'échelle dans les sculptures énigmatiques et les structures monstrueuses d'Atlanta. Le concept de distance médiane doit être étendu et approfondi au fur et à mesure que le monde créé par l'homme devient super-humain.

Quelle forme prendra cette distance médiane ? La nouvelle relation que l'homme entretient avec son environnement est révolutionnaire et l'architecte paysagiste, à

1. *L'Ascension de l'homme*.



l'inverse de l'artiste, est tributaire de nombreux facteurs qui excluent toute expérimentation immédiate. Nous devons donc nous tourner vers les artistes pour avoir une vision de l'avenir, confiant en ce que nous savons de l'art abstrait : qu'il se cache derrière toute forme d'art et possède une vie propre, indépendante du temps et de l'espace. Chaque architecte paysagiste possède une façon personnelle de projeter l'art dans le paysage, mais une étude comparée de vues aériennes d'Urbino et de la région de Philadelphie et des peintures de Jackson Pollock semble suggérer la grandeur d'un nouveau paysage humaniste qui a transcendé l'histoire et se trouve désormais à notre portée.

Pour la première fois dans l'histoire, la forme du monde qui se dévoile exprime plus un matérialisme collectif qu'une religion imposée. Dans les pays avancés, l'individu développe ses propres croyances à l'intérieur de son logis. La plus grande menace pesant sur son existence n'est peut-être pas le mercantilisme, la guerre, la pollution, le bruit, l'épuisement des principales ressources ni même la menace d'anéantissement venant de l'extérieur, mais plutôt l'aveuglement qui suit un manque total d'évaluation et la destruction conséquente de l'ensemble de ces valeurs qui, historiquement, sont le symbole d'une seule grande idée.

© Larousse pour la traduction française

## L'aménagement du territoire

(1965 ET 1967)

GUY DEBORD

(1931-1984)

Fondateur de l'Internationale situationniste en 1957, Guy Debord fut un révolutionnaire, un artiste et l'un des théoriciens les plus originaux de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Selon lui, le monde est entré, avec la mondialisation de la production et du marché capitaliste dans l'ère de la « société du spectacle », sorte de manipulation du réel où « le vrai est un moment du faux » : le spectacle de la marchandise, en effet, tend à se substituer à sa réalité, ce qui a pour effet une aliénation des humains asservis à « la présence réelle de la fausseté » — laquelle est aussi un « instrument d'unification » de l'espace, des comportements, etc.

« S'émanciper des bases matérielles de la vérité inversée », passe dès lors par une activité révolutionnaire faisant usage, en particulier, du « détournement » des images (publicitaires, cinématographiques, télévisuelles, etc.), de la création de « situations », de « dérives » urbaines visant à établir des sortes de cartographies « psychogéographiques » qui soient des réfutations en actes de l'unification fonctionnaliste et spectaculaire du territoire par l'urbanisme technologique. Ce dernier point est l'un des plus novateurs du situationnisme qui fut, au cours des années 1950 et 1960, le premier mouvement intellectuel et poétique à critiquer, en relation avec une lecture précise de Mumford en particulier, les grands ensembles de l'architecture et de l'urbanisme moderne et, plus généralement, l'uniformisation de l'espace et des paysages urbains.



**Source :** Guy Debord, *la Société du spectacle*, chapitre VII (thèses 165 à 179) « l'Aménagement du territoire », Paris, Gallimard, 1992 (première éd., Paris, 1967).

**Bibliographie :** De nombreux articles et commentaires de l'œuvre de Guy Debord ont été publiés mais, comme il (Debord) les a tous rejetés (sinon ceux qui ont été publiés à l'occasion de sa mort ou depuis celle-ci), je m'estime tenu de n'en citer aucun.

## I. Théorie de la dérive

ENTRE LES DIVERS PROCÉDÉS SITUATIONNISTES, la dérive se présente comme une technique du passage hâtif à travers des ambiances variées. Le concept de dérive est indissolublement lié à la reconnaissance d'effets de nature psychogéographique, et à l'affirmation d'un comportement ludique-constructif, ce qui l'oppose en tous points aux notions classiques de voyage et de promenade.

Une ou plusieurs personnes se livrant à la dérive renoncent, pour une durée plus ou moins longue, aux raisons de se déplacer et d'agir qu'elles se connaissent généralement, aux relations, aux travaux et aux loisirs qui leur sont propres, pour se laisser aller aux sollicitations du terrain et des rencontres qui y correspondent. La part de l'aléatoire est ici moins déterminante qu'on ne croit : du point de vue de la dérive, il existe un relief psychogéographique des villes, avec des courants constants, des points fixes, et des tourbillons qui rendent l'accès ou la sortie de certaines zones fort malaisés.

Mais la dérive, dans son unité, comprend à la fois ce laisser aller et sa contradiction nécessaire : la domination des variations psychogéographiques par la connaissance et le calcul de leurs possibilités. Sous ce dernier aspect, les données mises en évidence par l'écologie, et si borné que soit a priori l'espace social dont cette science se propose l'étude, ne laissent pas de soutenir utilement la pensée psychogéographique.

L'analyse écologique du caractère absolu ou relatif des coupures du tissu urbain, du rôle des microclimats, des unités élémentaires entièrement distinctes des quartiers administratifs, et surtout de l'action dominante de centres d'attraction, doit être utilisée et complétée par la méthode psychogéographique. Le terrain passionnel objectif où se meut la dérive doit être défini en même temps selon son propre déterminisme et selon ses rapports avec la morphologie sociale.

Chombart de Lauwe dans son étude sur *Paris et l'agglomération parisienne* (Bibliothèque de Sociologie Contemporaine, P.U.F. 1952) note qu'« un quartier urbain n'est pas déterminé seulement par les facteurs géographiques et économiques mais par la représentation que ses habitants et ceux des autres quartiers en ont » ; et présente dans le même ouvrage — pour montrer « l'étroitesse du Paris réel dans lequel vit chaque individu... géographiquement un cadre dont le rayon est extrêmement petit » — le tracé de tous les parcours effectués en une année par une étudiante du XVI<sup>e</sup> arrondissement ; ces parcours dessinent un triangle de dimension réduite, sans échappées, dont les trois sommets sont l'École des Sciences Politiques, le domicile de la jeune fille et celui de son professeur de piano.

Il n'est pas douteux que de tels schémas, exemples d'une poésie moderne susceptible d'entraîner de vives réactions affectives — dans ce cas l'indignation qu'il soit possible de vivre de la sorte —, ou même la théorie, avancée par Burgess à propos de Chicago, de la répartition des activités sociales en zones concentriques définies, ne doivent servir aux progrès de la dérive.



Le hasard joue dans la dérive un rôle d'autant plus important que l'observation psychogéographique est encore peu assurée. Mais l'action du hasard est naturellement conservatrice et tend, dans un nouveau cadre, à tout ramener à l'alternance d'un nombre limité de variantes et à l'habitude. Le progrès n'étant jamais que la rupture d'un des champs où s'exerce le hasard, par la création de nouvelles conditions plus favorables à nos desseins, on peut dire que les hasards de la dérive sont foncièrement différents de ceux de la promenade, mais que les premières attirances psychogéographiques découvertes risquent de fixer le sujet ou le groupe dérivant autour de nouveaux axes habituels, où tout les ramène constamment.

Une insuffisante défiance à l'égard du hasard, et de son emploi idéologique toujours réactionnaire, condamnait à un échec morne la célèbre déambulation sans but tentée en 1923 par quatre surréalistes à partir d'une ville tirée au sort : l'errance en rase campagne est évidemment déprimante, et les interventions du hasard y sont plus pauvres que jamais. Mais l'irréflexion est poussée bien plus loin dans *Médium* (mai 1954), par un certain Pierre Vendryes qui croit pouvoir rapprocher de cette anecdote — parce que tout cela participerait d'une même libération antidéterministe — quelques expériences probabilistes, par exemple sur la répartition aléatoire de têtards de grenouille dans un cristalliseur circulaire, dont il donne le fin mot en précisant : « il faut, bien entendu, qu'une telle foule ne subisse de l'extérieur aucune influence directrice ». Dans ces conditions, la palme revient effectivement aux têtards qui ont cet avantage d'être « aussi dénués que possible d'intelligence, de sociabilité et de sexualité », et, par conséquent, « vraiment indépendants les uns des autres ».

Aux antipodes de ces aberrations, le caractère principalement urbain de la dérive, au contact des centres de possibilités et de significations que sont les grandes villes transformées par l'industrie, répondrait plutôt à la phrase de Marx : « Les hommes ne peuvent rien voir autour d'eux qui ne soit leur visage, tout leur parle d'eux-mêmes. Leur paysage même est animé. »

On peut dériver seul, mais tout indique que la répartition numérique la plus fructueuse consiste en plusieurs petits groupes de deux ou trois personnes parvenues à une même prise de conscience, le recoupement des impressions de ces différents groupes devant permettre d'aboutir à des conclusions objectives. Il est souhaitable que la composition de ces groupes change d'une dérive à l'autre. Au-dessus de quatre ou cinq participants, le caractère propre à la dérive décroît rapidement, et en tout cas il est impossible de dépasser la dizaine sans que la dérive ne se fragmente en plusieurs dérives menées simultanément. La pratique de ce dernier mouvement est d'ailleurs d'un grand intérêt, mais les difficultés qu'il entraîne n'ont pas permis jusqu'à présent de l'organiser avec l'ampleur désirable.

La durée moyenne d'une dérive est la journée, considérée comme l'intervalle de temps compris entre deux périodes de sommeil. Les points de départ et d'arrivée, dans le temps, par rapport à la journée solaire, sont indifférents, mais il faut noter cependant que les dernières heures de la nuit sont généralement impropres à la dérive.

Cette durée moyenne de la dérive n'a qu'une valeur statistique. D'abord, elle se présente assez rarement dans toute sa pureté, les intéressés évitant difficilement, au début ou à la fin de cette journée, d'en distraire une ou deux heures pour les employer à des occupations banales ; en fin de journée, la fatigue contribue beaucoup à cet abandon. Mais surtout la dérive se déroule souvent en quelques heures délibérément fixées, ou même fortuitement pendant d'assez brefs instants, ou au contraire pendant plusieurs



jours sans interruption. Malgré les arrêts imposés par la nécessité de dormir, certaines dérives d'une intensité suffisante se sont prolongées trois ou quatre jours, voire même davantage. Il est vrai que dans le cas d'une succession de dérives pendant une assez longue période, il est presque impossible de déterminer avec quelque précision le moment où l'état d'esprit propre à une dérive donnée fait place à un autre. Une succession de dérives a été poursuivie sans interruption notable jusqu'aux environs de deux mois, ce qui ne va pas sans amener de nouvelles conditions objectives de comportement qui entraînent la disparition de bon nombre des anciennes.

L'influence sur la dérive des variations du climat, quoique réelle, n'est déterminante que dans le cas de pluies prolongées qui l'interdisent presque absolument. Mais les orages ou les autres espèces de précipitations y sont plutôt propices.

Le champ spatial de la dérive est plus ou moins précis ou vague selon que cette activité vise plutôt à l'étude d'un terrain ou à des résultats affectifs déroutants. Il ne faut pas négliger le fait que ces deux aspects de la dérive présentent des multiples interférences et qu'il est impossible d'en isoler un à l'état pur. Mais enfin l'usage des taxis, par exemple, peut fournir une ligne de partage assez claire : si dans le cours d'une dérive on prend un taxi, soit pour une destination précise, soit pour se déplacer de vingt minutes vers l'ouest, c'est que l'on s'attache surtout au dépaysement personnel. Si l'on s'en tient à l'exploration directe d'un terrain, on met en avant la recherche d'un urbanisme psychogéographique.

Dans tous les cas le champ spatial est d'abord fonction des bases de départ constituées, pour les sujets isolés par leur domicile et pour les groupes par les points de réunion choisis. L'étendue maximum de ce champ spatial ne dépasse pas l'ensemble d'une grande ville et de ses banlieues. Son étendue minimum peut être bornée à une petite unité d'ambiance : un seul quartier, ou même un seul îlot s'il en vaut la peine (à l'extrême limite la dérive statique d'une journée sans sortir de la gare Saint-Lazare).

L'exploration d'un champ spatial fixé suppose donc l'établissement de bases, et le calcul des directions de pénétration. C'est ici qu'intervient l'étude des cartes, tant courantes qu'écologiques ou psychogéographiques, la rectification et l'amélioration de ces cartes. Est-il besoin de dire que le goût du quartier en lui-même inconnu, jamais parcouru, n'intervient aucunement ? Outre son insignifiance, cet aspect du problème est tout à fait subjectif, et ne subsiste pas longtemps.

La part de l'exploration au contraire est minime, par rapport à celle d'un comportement déroutant, dans le « rendez-vous possible ». Le sujet est prié de se rendre seul à une heure qui est précisée dans un endroit qu'on lui fixe. Il est affranchi des pénibles obligations du rendez-vous ordinaire, puisqu'il n'a personne à attendre. Cependant ce « rendez-vous possible » l'ayant mené à l'improviste en un lieu qu'il peut

connaître ou ignorer, il en observe les alentours. On a pu en même temps donner au même endroit un autre « rendez-vous possible » à quelqu'un dont il ne peut prévoir l'identité. Il peut même ne l'avoir jamais vu, ce qui incite à lier conversation avec divers passants. Il peut ne rencontrer personne, ou même rencontrer par hasard celui qui a fixé le « rendez-vous possible ». De toute façon, et surtout si le lieu et l'heure ont été bien choisis, l'emploi du temps du sujet y prendra une tournure imprévue. Il peut même demander par téléphone un autre « rendez-vous possible » à quelqu'un qui ignore où le premier l'a conduit. On voit les ressources presque infinies de ce passe-temps.

Ainsi le mode de vie peu cohérent, et même certaines plaisanteries réputées douteuses, qui ont été toujours en faveur dans notre entourage, comme par exemple s'intro-



duire nuitamment dans les étages des maisons en démolition, parcourir sans arrêt Paris en auto-stop pendant une grève des transports, sous le prétexte d'aggraver la confusion en se faisant conduire n'importe où, errer dans ceux des souterrains des catacombes qui sont interdits au public relèveraient d'un sentiment plus général qui ne serait autre que le sentiment de la dérive. Ce que l'on peut écrire vaut seulement comme mots de passe dans ce grand jeu.

Les enseignements de la dérive permettent d'établir les premiers relevés des articulations psychogéographiques d'une cité moderne. Au-delà de la reconnaissance d'unités d'ambiance, de leurs composantes principales et de leur localisation spatiale, on perçoit leurs axes principaux de passage, leurs sorties et leurs défenses. On en vient à l'hypothèse centrale de l'existence de plaques tournantes psychogéographiques. On mesure les distances qui séparent effectivement deux régions d'une ville, et qui sont sans commune mesure avec ce qu'une vision approximative d'un plan pouvait faire croire. On peut dresser, à l'aide de vieilles cartes, de vues photographiques aériennes et de dérives expérimentales une cartographie influentielle qui manquait jusqu'à présent, et dont l'incertitude actuelle, inévitable avant qu'un immense travail ne soit accompli, n'est pas pire que celle des premiers portulans, à cette différence près qu'il ne s'agit plus de délimiter précisément des continents durables, mais de changer l'architecture et l'urbanisme.

Les différentes unités d'atmosphère et d'habitation, aujourd'hui, ne sont pas exactement tranchées, mais entourées de marges frontières plus ou moins étendues. Le changement le plus général que la dérive conduit à proposer, c'est la diminution constante de ces marges frontières, jusqu'à leur suppression complète.

Dans l'architecture même, le goût de la dérive porte à préconiser toutes sortes de nouvelles formes du labyrinthe, que les possibilités modernes de construction favorisent. Ainsi, la presse signalait en mars 1955, la construction à New York d'un immeuble où l'on peut voir les premiers signes d'une occasion de dérive à l'intérieur d'un appartement : « Les logements de la maison hélicoïdale auront la forme d'une tranche de gâteau. Ils pourront être agrandis ou diminués à volonté par le déplacement de cloisons mobiles. La gradation par demi étage évite de limiter le nombre de pièces, le locataire pouvant demander à utiliser la tranche suivante en surplomb ou en contrebas. Ce système permet de transformer en six heures trois appartements de quatre pièces en un appartement de douze pièces ou plus. »

## II. L'aménagement du territoire

1. LA PRODUCTION CAPITALISTE a unifié l'espace, qui n'est plus limité par des sociétés extérieures. Cette unification est en même temps un processus extensif et intensif de *banalisation*. L'accumulation des marchandises produites en série pour l'espace abstrait du marché, de même qu'elle devait briser toutes les barrières régionales et légales, et toutes les restrictions corporatives du Moyen Âge qui maintenaient la *qualité* de la production artisanale, devait aussi dissoudre l'autonomie et la qualité des lieux. Cette puissance d'homogénéisation est la grosse artillerie qui a fait tomber toutes les murailles de Chine.



2. C'est pour devenir toujours plus identique à lui-même, pour se rapprocher au mieux de la monotonie immobile, que *l'espace libre de la marchandise* est désormais à tout instant modifié et reconstruit.
3. Cette société qui supprime la distance géographique recueille intérieurement la distance, en tant que séparation spectaculaire.
4. Sous-produit de la circulation des marchandises, la circulation humaine considérée comme une consommation, le tourisme, se ramène fondamentalement au loisir d'aller voir ce qui est devenu banal. L'aménagement économique de la fréquentation de lieux différents est déjà par lui-même la garantie de leur *équivalence*. La même modernisation qui a retiré du voyage le temps, lui a aussi retiré la réalité de l'espace.
5. La société qui modèle tout son entourage a édifié sa technique spéciale pour travailler la base concrète de cet ensemble de tâches : son territoire même. L'urbanisme est cette prise de possession de l'environnement naturel et humain par le capitalisme qui, se développant logiquement en domination absolue, peut et doit maintenant refaire la totalité de l'espace comme *son propre décor*.
6. La nécessité capitaliste satisfaite dans l'urbanisme, en tant que glaciation visible de la vie, peut s'exprimer — en employant des termes hégéliens — comme la prédominance absolue de « la paisible coexistence de l'espace » sur « l'inquiet devenir dans la succession du temps ».
7. Si toutes les forces techniques de l'économie capitaliste doivent être comprises comme opérant des séparations, dans le cas de l'urbanisme on a affaire à l'équipement de leur base générale, au traitement du sol qui convient leur déploiement ; à la technique même *de la séparation*.
8. L'urbanisme est l'accomplissement moderne de la tâche ininterrompue qui sauvegarde le pouvoir de classe : le maintien de l'atomisation des travailleurs que les conditions urbaines de production avaient dangereusement rassemblés. La lutte constante qui a dû être menée contre tous les aspects de cette possibilité de rencontre trouve dans l'urbanisme son champ privilégié. L'effort de tous les pouvoirs établis, depuis les expériences de la Révolution française, pour accroître les moyens de maintenir l'ordre dans la rue, culmine finalement dans la suppression de la rue. « Avec les moyens de communication de masse sur de grandes distances, l'isolement de la population s'est avéré un moyen de contrôle beaucoup plus efficace », constate Lewis Mumford dans *La Cité à travers l'histoire*, en décrivant un « monde désormais à sens unique ». Mais le mouvement général de l'isolement, qui est la réalité de l'urbanisme, doit aussi contenir une réintégration contrôlée des travailleurs, selon les nécessités planifiables de la production et de la consommation. L'intégration au système doit ressaisir les individus isolés en tant qu'individus *isolés* ensemble : les usines comme les maisons de la culture, les villages de vacances comme les « grands ensembles », sont spécialement organisés pour les fins de cette pseudo-collectivité qui accompagne aussi l'individu isolé dans la *cellule familiale* : l'emploi généralisé des récepteurs du message spectaculaire fait que son isolement se retrouve peuplé des images dominantes, images qui par cet isolement seulement acquièrent leur pleine puissance.



9. Pour la première fois une architecture nouvelle, qui à chaque époque antérieure était réservée à la satisfaction des classes dominantes, se trouve directement destinée *aux pauvres*. La misère formelle et l'extension gigantesque de cette nouvelle expérience d'habitat proviennent ensemble de son caractère *de masse*, qui est impliqué à la fois par sa destination et par les conditions modernes de construction. La décision autoritaire, qui aménage abstraitement le territoire en territoire de l'abstraction, est évidemment au centre de ces conditions modernes de construction. La *décision autoritaire*, qui aménage abstraitement le territoire en territoire de l'abstraction, est évidemment au centre de ces conditions modernes de construction. La même architecture apparaît partout où commence l'industrialisation des pays à cet égard arriérés, comme terrain adéquat au nouveau genre d'existence sociale qu'il s'agit d'y implanter. Aussi nettement que dans les questions de l'armement thermonucléaire ou de la natalité — ceci atteignant déjà la possibilité d'une manipulation de l'hérédité — le seuil franchi dans la croissance du pouvoir matériel de la société, et le *retard* de la domination consciente de ce pouvoir, sont étalés dans l'urbanisme.

10. Le moment présent est déjà celui de l'autodestruction du milieu urbain. L'éclatement des villes sur les campagnes recouvertes de « masses informes de résidus urbains » (Lewis Mumford) est, d'une façon immédiate, présidé par les impératifs de la consommation. La dictature de l'automobile, produit-pilote de la première phase de l'abondance marchande, s'est inscrite dans le terrain avec la domination de l'autoroute, qui disloque les centres anciens et commande une dispersion toujours plus poussée. En même temps, les moments de réorganisation inachevée du tissu urbain se polarisent passagèrement autour des « usines de distribution » que sont les *supermarkets* géants édifiés en terrain nu, sur un socle de *parking* ; et ces temples de la consommation précipitée sont eux-mêmes en fuite dans le mouvement centrifuge, qui les repousse à mesure qu'ils deviennent à leur tour des centres secondaires surchargés, parce qu'ils ont amené une recomposition partielle de l'agglomération. Mais l'organisation technique de la consommation n'est qu'au premier plan de la dissolution générale qui a conduit ainsi la ville à *se consommer elle-même*.

11. L'histoire économique, qui s'est tout entière développée autour de l'opposition ville-campagne, est parvenue à un stade de succès qui annule à la fois les deux termes. La *paralysie* actuelle du développement historique total, au profit de la seule poursuite du mouvement indépendant de l'économie, fait du moment où commencent à disparaître la ville et la campagne, non le *dépassement* de leur scission, mais leur effondrement simultané. L'usure réciproque de la ville et de la campagne, produit de la défaillance du mouvement historique par lequel la réalité urbaine existante devrait être surmontée, apparaît dans ce mélange éclectique de leurs éléments décomposés, qui recouvre les zones les plus avancées dans l'industrialisation.

12. L'histoire universelle est née dans les villes, et elle est devenue majeure au moment de la victoire décisive de la ville sur la campagne. Marx considère comme un des plus grands mérites révolutionnaires de la bourgeoisie ce fait qu'« elle a soumis la campagne à la ville », dont l'*air émancipe*. Mais si l'histoire de la ville est l'histoire de la liberté, elle a été aussi celle de la tyrannie, de l'administration étatique qui contrôle la campagne et la ville même. La ville n'a pu être encore que le terrain de lutte de la liberté



historique, et non sa possession. La ville est le *milieu de l'histoire* parce qu'elle est à la fois concentration du pouvoir social, qui rend possible l'entreprise historique, et conscience du passé. La tendance présente à la liquidation de la ville ne fait donc qu'exprimer d'une autre manière le retard d'une subordination de l'économie à la conscience historique, d'une unification de la société ressaisissant les pouvoirs qui se sont détachés d'elle.

« La campagne montre justement le fait contraire, l'isolement et la séparation » (*Idéologie allemande*). L'urbanisme qui détruit les villes reconstitue une *pseudo-campagne*, dans laquelle sont perdus aussi bien les rapports naturels de la campagne ancienne que les rapports sociaux directs et directement mis en question de la ville historique. C'est une nouvelle paysannerie factice qui est recrée par les conditions d'habitat et de contrôle spectaculaire dans l'actuel « territoire aménagé » : l'éparpillement dans l'espace et la mentalité bornée, qui ont toujours empêché la paysannerie d'entreprendre une action indépendante et de s'affirmer comme puissance historique créatrice, redeviennent la caractérisation des producteurs — le mouvement d'un monde qu'ils fabriquent eux-mêmes restant aussi complètement hors de leur portée que l'était le rythme naturel des travaux pour la société agraire. Mais quand cette paysannerie, qui fut l'inébranlable base du « despotisme oriental », et dont l'émiettement même appelait la centralisation bureaucratique, reparaît comme produit des conditions d'accroissement de la bureaucratisation étatique moderne, son *apathie* a dû être maintenant *historiquement fabriquée* et entretenue ; l'ignorance naturelle a fait place au spectacle organisé de l'erreur. Les « villes nouvelles » de la pseudo-paysannerie technologique inscrivent clairement dans le terrain la rupture avec le temps historique sur lequel elles sont bâties ; leur devise peut être : « Ici même, il n'arrivera jamais rien, et rien n'y est jamais arrivé. » C'est bien évidemment parce que l'histoire qu'il faut délivrer dans les villes n'y a pas été encore délivrée, que les forces de l'*absence historique* commencent à composer leur propre paysage exclusif.

13. L'histoire qui menace ce monde crépusculaire est aussi la force qui peut soumettre l'espace au temps vécu. La révolution prolétarienne est cette *critique de la géographie humaine* à travers laquelle les individus et les communautés ont à construire les sites et les événements correspondant à l'appropriation, non plus seulement de leur travail, mais de leur histoire totale. Dans cet espace mouvant du jeu, et des variations librement choisies des règles du jeu, l'autonomie du lieu peut se retrouver, sans réintroduire un attachement exclusif au sol, et par là ramener la réalité du voyage, et de la vie comprise comme un voyage ayant en lui-même tout son sens.

14. La plus grande idée révolutionnaire à propos de l'urbanisme n'est pas elle-même urbanistique, technologique ou esthétique. C'est la décision de reconstruire intégralement le territoire selon les besoins du pouvoir des Conseils de travailleurs, de la *dictature anti-étatique* du prolétariat, du dialogue exécutoire. Et le pouvoir des Conseils, qui ne peut être effectif qu'en transformant la totalité des conditions existantes, ne pourra s'assigner une moindre tâche s'il veut être reconnu et *se reconnaître lui-même* dans son monde.



## Philosophie du métier

(1987)

RENÉ PÉCHÈRE

(NÉ EN 19??)

*Le jardiniste belge René Péchère est l'un des (rares) créateurs qui, depuis la fin de la seconde guerre mondiale en Europe, se sont efforcés de maintenir vivante, contre l'« espace vert » issu de l'idéologie réductrice de l'urbanisme, la tradition d'un art des « jardins dessinés » qu'il a étudiée avec passion et qu'il s'est employé, avec quelques autres (dont son compatriote flamand Jacques Wirtz, maître d'un art topiaire moderne comme Péchère) à renouveler.*

**Source :** René Péchère, *Jardins dessinés, grammaire des jardins*, Racine, Bruxelles, 1995 (nouvelle édition).

**Bibliographie :** Jean-Paul Pigeat, *Parcs et jardins contemporains*, La Maison rustique, Paris, 1990.

« La Nature ne fait pas de jardin »

(Alain)

Quel bonheur pour notre génération d'être le témoin d'une renaissance des idées et des mœurs ! Certes, nous ne vivons pas une période facile, mais une période passionnante. La prise de conscience européenne est l'un des signes les plus consolants parmi les petits échecs, incertitudes, peut-être même désarrois, que nous subissons parfois. Elle est une ouverture plus large, plus fraternelle et donc plus humaniste de nos comportements.

Nous assistons à une mutation, accompagnée de nombreuses remises en question. C'est parfaitement conscient et enthousiaste de cette transformation, c'est passionné par les progrès et attiré par les problèmes de futurologie que, dans le même temps, j'ai le souci de défendre la continuité, la pérennité des cultures et des efforts dans le domaine artistique et de création ; en particulier dans celui du paysage et des jardins qui est le mien. [...]

Alors que l'on conteste, dans beaucoup de milieux, l'utilité de l'étude du latin et même de l'orthographe, soit de la valeur pratique des études dites « Humanités » je crois personnellement que les paysagistes ont été des hommes cultivés et, qu'en tout cas, ce métier exige plus que d'autres professions cette culture qui d'ailleurs, par contre-coup, y conduit.

La plupart des paysagistes, il est vrai, sont tournés vers d'autres horizons, et, bien au-delà des haies de jardins, se préoccupent d'espaces verts sociaux, de grands ensembles, de terrains de loisirs et de sports, de lotissements, d'aménagements d'autoroutes, de rives fluviales, de remembrements, d'écoles, de cimetières, entre autres exemples.

Mais, quelle que soit l'orientation de la profession, le rôle du paysagiste est, au premier chef, « l'esthétique des plantations ». C'est un domaine, et peut-être le seul, dans lequel il est absolument irremplaçable. Pour que les aménagements paysagers sociaux



soient harmonieux, bien composés et bien plantés, il faut une formation et cette formation prend son départ dans l'art des jardins.

Il est donc dangereux de créer une séparation, plaçant d'un côté les spécialistes du jardin et d'un autre ceux du paysage, parce que l'analyse de l'art des jardins, de son histoire, de sa technique constitue ce que j'ai toujours appelé la « grammaire » du paysagiste.

Il serait aberrant qu'un musicien de notre temps n'ait jamais entendu une cantate de Bach, qu'un écrivain n'ait jamais entendu parler de Molière, qu'un architecte ignore le nombre d'or ; c'est du moins ma conviction. L'art des jardins a évolué et c'est bien d'évolution et non de séparation qu'il s'agit ; la formation esthétique d'une évolution sociologique du paysage.

Le jardin est une composition. Il est toujours artificiel. C'est un lieu ordinairement clos ou limité, où l'on cultive ou aménage des végétaux. Cultiver la terre, comme cultiver l'esprit, n'est plus le fait d'une nature sauvage et libre, mais le produit d'un travail de l'homme. Si l'on ne se contente pas de cultiver mais que l'on aménage avec des préoccupations esthétiques, le jardin est d'autant plus artificiel.

L'art est toujours « artificiel » parce qu'il n'existe que par le fait de l'homme ; le mot artificiel contient le mot « art » et sa définition signifie : « qui est produit par une technique et non par la nature » (Larousse et Robert).

Il n'y a pas de jardin vraiment naturel car dès qu'il y a un chemin ou une plantation, ce n'est pas la nature qui les a faits, mais l'homme.

Les Anglo-Saxons disent : « Pour nous, le jardin est l'endroit où l'homme cherche sa place dans la nature ». Je pense au contraire, que le jardin est « l'endroit où l'homme marque sa place dans la nature ». Cette différence de conception n'est pas dans le fait qui oppose la nature sauvage à l'homme qui se sert de la nature pour créer une œuvre jardinière, mais dans le fait que certains jardins montrent la marque de l'homme et que d'autres tâchent de rendre cette intervention très discrète. Les premiers sont plutôt des architectes, les autres plutôt des poètes ou des peintres.

Mais, architectes, peintres et poètes sont, au point de vue des jardins, des artistes qui tentent de faire une œuvre selon des règles dont le matériau d'expression est la nature ; même si la règle est d'avoir le moins de règles possibles, il y a propos délibéré et volonté humaine.

D'un point de vue architectural, un certain nombre de choses vont de soi, puisque tout paysagiste est censé avoir étudié les problèmes de situation, de programme, d'orientation et de circulation et tout ce qui touche aux bâtiments comme les accès, les terrasses et les vues.

Pouvons-nous insister au passage, pour dire que les problèmes de circulation priment toujours, que ce soit pour une maison, un jardin ou pour l'urbanisme. C'est la circulation qui facilite les échanges humains, le passage d'une pièce dans une autre, d'une partie de jardin dans l'autre, d'une place à une rue.

C'est la circulation qui, en définitive, donne le style ; dans les jardins, depuis l'origine et Jusqu'à la Renaissance, la circulation est en quadrilatère ; dans les Jardins classiques, elle est plutôt rectangulaire et allongée ; dans les jardins romantiques, elle est courbe et irrégulière. Enfin, dans le jardin moderne, les chemins ne sont plus rigoureusement parallèles, correspondent à une logique de passage et marquent une certaine volonté d'asymétrie.

La chose essentielle est la parfaite connaissance de la déformation de la perspective et des règles d'optique. Sur le plan de la vision, un bâtiment est un volume que l'on



contemple. Le jardin, lui, est une perspective fuyante. Il se produit un raccourcissement tel, qu'un carré en plan paraît un rectangle sur place et qu'un cercle paraît ovale en perspective.

Le plan donne une vue en hélicoptère, tandis que pour avoir une vision réelle, l'œil devrait presque être à l'horizontale du dessin. Un joli plan sur papier risque donc d'être mauvais à l'exécution.

La déformation existe non seulement en plan, mais en coupe. Une horizontale dans une pente semblera monter vers le ciel vue d'en haut, tandis qu'elle paraîtra s'enfoncer dans le sol vue d'en-bas. La vraie correction est celle que j'appelle « la moyenne entre l'horizontale et la pente ». C'est pour ce motif qu'un des écueils est le placement de plans d'eau en cascade dans une pente, puisque qu'on le veuille ou non, l'eau est horizontale.

Par ailleurs, il faut qu'une vue soit encadrée. Si, théoriquement, notre vision est de 180°, il nous est impossible de contempler un tel panorama sans bouger la tête. Quel est donc notre angle de vision confortable ?

Mes recherches me font pencher pour un angle de 22°.

Il serait trop long d'analyser ici les points de vue de l'histoire des jardins et des problèmes si importants du végétal, mais la formation artistique mérite bien une réflexion. Ce qu'est l'œuvre d'art et, en particulier l'art des jardins, se sent aussi clairement que ce qu'est le goût. Rien cependant n'est plus difficile à définir. Il y entre le sens de l'harmonie, de la proportion et de la volonté d'éviter les outrances. L'œuvre d'art est une certaine politesse, une certaine courtoisie et même un certain idéal. C'est à la fois très universel et très personnel. Il faut de l'attention, de la générosité et des dons.

La pédagogie des dernières années n'avait pas favorisé la formation artistique ; heureusement, on commence à y revenir. Mais on sait aussi l'importance des cinq premières années d'un enfant et celle des études moyennes dans la formation du jugement. La musique, particulièrement classique, est très formative. Le mieux est encore de jouer même mal d'un instrument. Il y a meilleure compréhension, car il y a acte.

Pour réussir, on le voit bien, le paysagiste doit être plus un homme cultivé qu'un homme érudit. La vraie culture est, je crois, la transcendance de la vocation. C'est-à-dire, prendre dans son métier suffisamment de hauteur pour jeter des regards autour de soi, être attentif à ce que font les autres et éviter, avant tout, de se cantonner dans sa spécialité.

Le paysagiste a une magnifique mission à remplir. Il peut être un coordinateur si, en plus de sa culture, de son sens artistique, il apporte sa connaissance profonde de la plante.

Il participe de tout son corps à l'œuvre et de tout son être, parce que sa sensibilité et son intuition créent au moyen de ses mains, et l'on peut bien dire de ses jambes, une œuvre, grâce à une tête bien construite et à un cœur sensible et attentif. C'est un véritable sport intellectuel.

Tous les arts contribuent à l'élaboration des jardins ; l'architecture et la musique, la sculpture et le dessin, la peinture, la littérature, le théâtre, la danse, toutes les expressions enfin qui sont contenues dans le jardin, si l'on veut bien y réfléchir. Avec en plus, la nature vivante et artistiquement disciplinée.

Dois-je m'excuser de penser ainsi ? Je ne puis qu'apporter le témoignage d'une conviction que j'exprimais il y a plus de vingt ans : « l'art des jardins comprend tous les



arts. Il existe une grande communauté d'expression artistique ; le jardin en est peut-être la plus grande synthèse, il est en effet :

Architecture par sa composition,  
Sculpture par le modelage du terrain,  
Peinture par l'effet des arbres colorés,  
Musique par les rythmes de sa composition,  
Et par le chatoiement de ses fleurs,  
Poésie, théâtre (décor) et même danse ».

Le matériau est ici sublime ; il est la nature même. L'artiste ne cherche pas seulement à vaincre la matière comme dans les autres arts, mais à vaincre la nature qui se développe et se modifie. À la vaincre ou à la laisser parler juste ce qu'il faut, en une sorte de reconnaissance filiale devant la création, mais non trop, car ce ne serait plus humain, ni œuvre d'art.

L'art des jardins est une ordonnance humaine de la nature ; l'homme pour être heureux a besoin de chlorophylle et de verdure. Si on peut l'entourer de ce cadre harmonieux et végétal pour mettre devant ses yeux un décor qui élèvera son âme, soyons assurés que l'art des jardins deviendra un moyen d'éducation des masses d'une haute portée spirituelle.

En ce sens, l'art des jardins est plein d'avenir, car dépassant le cadre de majesté d'un lieu, d'un Chef d'État ou d'un seul propriétaire, il deviendra le décor nécessaire de l'homme nouveau. Et non pas cette fois sous forme d'un nivellement par le bas, mais par une élévation indicible des instincts les plus profonds et une réponse aux véritables aspirations de l'homme. En ce sens aussi, le jardin n'est pas un luxe. Pas plus que n'est luxe le sourire de la mère à son enfant, la courtoisie entre les hommes et le don de l'amitié. [...]

Créer une œuvre d'art est sans aucun doute l'activité la plus noble de l'homme. C'est une joie rare, à la fois exaltante et ingrate. Mais élever exige un don de soi typiquement féminin. Et si déjà tenir, maintenir une maison est une charge qui demande beaucoup d'amour, entretenir un jardin c'est nourrir, élever, nettoyer, tondre une nichée d'êtres vivants. D'où vient la joie ? Sans doute du constat du résultat de l'effort accompli que l'on aime faire partager autour de soi. [...]

Le métier qui consiste à créer des jardins est malheureusement méconnu. C'est une profession qui n'a même pas de dénomination assurée. J'ai commencé avec celle « d'architecte de jardins » qui me convient et reste encore la meilleure, puisque le jardin est une composition d'architecture au moyen de végétaux. La législation belge la refuse et les français ont introduit après la seconde guerre mondiale le terme de « paysagiste » plutôt inadéquat. Il est vrai qu'on enseigne peu l'art des jardins en tant qu'œuvre et que l'on s'oriente vers les « espaces verts » terme nouveau qui couvre une activité plus large qui n'exclut pas des recherches esthétiques, bien au contraire. L'art des Jardins devrait cependant être le fondement des spécialistes des « Espaces Verts » et du paysage.

La vraie dénomination probablement trop surprenante pour être admise est d'origine latine : « topiaire ». Le *topiarius* était à Rome, celui qui aménageait les péristyles et les cours au moyen de l'*ars topiaria* ou art topiaire, c'est à dire l'art de tailler les arbres en formes et de les utiliser pour la création, sur un petit espace, d'une œuvre-jardin. L'*horticulanus* était le jardinier qui entretenait un « hortus » jardin de fleurs et de fruits de rapport. Le *topiarius* avait donc une référence esthétique.



J'ai résolu le problème en répondant « jardinier » lorsque l'on m'interroge sur ma profession... Il y a bien toutes sortes de pianistes, il peut bien y avoir toutes sortes de jardiniers ! Et comme de toutes façons notre métier est méconnu... c'est du coup qu'il est préférable que je ne réponde pas topiaire. [...]

Tous droits réservés

## L'Entropie rendue visible

(1973)

ROBERT SMITHSON

(1938-1973)

Né dans le New-Jersey, Robert Smithson s'est montré, dès l'enfance, passionné par l'histoire naturelle et les grands sites naturels américains. Au cours de ses études d'art à New-York, il se lie avec les milieux d'avant-garde (beat generation, Sol Lewitt...), voyage beaucoup, et commence à explorer des « paysages tenus pour insignifiants : une carrière ou une mine désaffectée, qui sont pour nous des paysages entropiques — des lieux obscurs, en marge » ainsi que des sites urbains délabrés qui sont à l'origine des Nonsites qu'il créera en extérieur à partir de 1968 : Mirror displacement (Cayuga Salt Mine Project) en particulier, qui sera présenté à l'exposition Earth Art de 1969 à laquelle participèrent quelques unes des figures majeures de ce qu'il est convenu aujourd'hui d'appeler Land art : Denis Oppenheim, Hans Haacke, Neil Jenney et Richard Long. Dès lors son œuvre se déploie, marquée par des réalisations majeures comme Spiral Jetty dans le Grand Lac salé (1970) ou Broken Circle/Spiral Hill à Emen au Pays-Bas, et par des Écrits présentant son travail comme « Spiral Jetty » ou développant un propos théorique et/ou historique comme « Frederick Law Olmsted et le paysage dialectique ».

Robert Smithson s'est tué alors que son avion survolait une œuvre en cours, Amarillo Ramp (Texas), qui sera achevée selon le plan qu'il en avait dressé par sa compagne Nancy Holt (laquelle éditera aussi ses Writings), Richard Serra et Tony Shafrazi.

**Source :** Robert Smithson, « L'Entropie rendue visible », entretien avec Alison Sky, in (collectif) *Robert Smithson, une rétrospective, le paysage entropique (1960-1973)*, Marseille, 1994 (Le texte original américain figure dans *The Writings of Robert Smithson*, New-York, 1979, pp. 189-196.)

**Bibliographie :** Robert Smithson, *une rétrospective*, op. cit. ; Gilles A. Tiberghien, *Land art*, Paris, 1995.



ROBERT SMITHSON : Bien, commençons par l'entropie. C'est un sujet auquel je m'intéresse depuis un certain temps. En gros, je dirai que l'entropie contredit l'habituelle vision mécaniste du monde. En d'autres termes, c'est un état qui est irréversible, un état qui mène graduellement à un point d'équilibre et qu'on peut suggérer de diverses manières. Peut-être que *Humpty Dumpty* serait une bonne définition succincte de l'entropie<sup>1</sup>. Du genre, *Humpty Dumpty* était assis sur un mur ; *Humpty Dumpty* fit une grande chute ; tous les chevaux du roi, tous les hommes du roi ne purent remettre *Humpty Dumpty* en place. Il y a une tendance à traiter les systèmes clos de cette manière. On pourrait même dire que l'affaire du Watergate est un exemple d'entropie. On a un système clos qui commence par se détériorer et qui finit par éclater, sans qu'il y ait moyen de recoller les morceaux. Une autre illustration pourrait bien être *le Grand Verre*, de Marcel Duchamp, qui se brise, et sa tentative de remettre en place tous les éclats, autre tentative de surmonter l'entropie. Buckminster Fuller voit aussi dans l'entropie quelque chose de mauvais qu'il faut combattre et recycler. Dans *The Human Use of Human Beings*, Norbert Wiener postule aussi que l'entropie est un mal, mais, à la différence du diable des chrétiens qui n'est qu'un malin rationnel avec une moralité très simple de bien et mal, le diable entropique est plus machiavélique, en ce sens que l'on ne peut pas vraiment distinguer le bien du mal, qu'il n'y a pas de frontière bien précise. Et il me semble qu'à un certain moment, Norbert Wiener fait aussi référence à l'art moderne comme à un Niagara d'entropie. Dans la théorie de l'information, on a aussi une autre forme d'entropie. Plus on dispose d'informations, plus on a un degré élevé d'entropie, si bien que tel élément d'information a tendance à en annuler un autre. L'économiste Nicholas Georgescu-Roegen est allé jusqu'à dire que la seconde loi de la thermodynamique n'est pas seulement une loi physique, mais qu'elle est liée aussi à l'économie. Il considère qu'on pourrait dire de Sadi Carnot que c'était un économétricien. Comme l'art pur, la science pure a tendance à voir l'abstraction indépendamment de la nature, sans prendre en compte les changements qui interviennent dans le monde terrestre — sa temporalité. *L'abstraction règne dans le vide, prétendant être affranchie du temps.*

On pourrait même dire que toute la crise de l'énergie est une forme d'entropie. La Terre étant un système clos, il n'y a qu'un certain montant de ressources et, naturellement, on tente d'inverser l'entropie par le recyclage des déchets. Comme ceux qui vont ramasser bouteilles, boîtes de conserve et autres trucs de ce genre pour les déposer dans certains enclos comme celui de Greenwich Avenue, en face de l'hôpital Saint-Vincent. Tout cela semble plutôt problématique. J'aimerais citer *The Entropy Law and the Economic Process*, de Georgescu-Roegen à propos de ce qu'il appelle le trafic d'entropie. Cela me semble une conception intéressante. Voici ce qu'il dit du recyclage des matériaux usés : « C'est ce que les promoteurs du trafic d'entropie n'arrivent pas à comprendre. Certes, on peut citer d'innombrables campagnes de récupération visant à éviter l'entropie basse (par entropie basse, il faut, selon lui, entendre les matières premières avant qu'elles n'aient été transformées en matériaux raffinés. Autrement dit, le minerai brut serait de l'entropie basse, tandis que l'entropie haute serait celle d'un matériau raffiné comme l'acier) [...] en triant les déchets. Elles n'ont donné de résultats, en certaines circonstances, que dans la mesure où le triage des déchets, de cuivre par exemple, nécessitait une consommation plus réduite d'entropie basse que l'autre moyen

1. *Humpty Dumpty*, petite personne boulotte ; personnification d'un œuf dans une vieille comptine anglaise.



d'obtenir la même quantité de métal. Il est également vrai que le progrès des connaissances technologiques peut modifier le bilan d'une campagne de récupération des déchets, encore que l'expérience du passé montre que le progrès a davantage profité à la production ordinaire qu'à la récupération. Toujours est-il que le tri des molécules de déchets éparpillés sur toute la surface de la Terre et au fond de la mer exigerait tellement de temps que toute l'entropie basse de notre environnement ne suffirait pas pour maintenir en vie les innombrables générations de démons de Maxwell nécessaires à l'aboutissement du projet. » Autrement dit, il nous indique que le recyclage, c'est comme la recherche d'une aiguille dans une botte de foin.

Je voudrais maintenant aborder la question des déchets proprement dits. Lorsqu'on parle de préservation de l'environnement, de conservation de l'énergie, de recyclage, on en vient, me semble-t-il, à la question des déchets, et je postulerais que déchets et plaisir se trouvent appariés, en un sens. Il y a un certain principe de plaisir qui résulte de la préoccupation pour les déchets. Si, par exemple, on veut une voiture meilleure et plus grande, on va avoir une production de déchets meilleure et plus grande. Ainsi, il y a une espèce d'adéquation entre les plaisirs de la vie et les déchets. L'opposé des déchets, c'est probablement le luxe. Tous deux tendent à être inutiles. Et puis, il y a une notion de luxe des classes moyennes qu'on appelle souvent « qualité ». Et la qualité se fonde en quelque sorte sur le goût et la sensibilité. Sartre dit que Genet ne produit ni scories ni diamants. C'est sans doute de cela que je parle.

ALISON SKY : L'entropie n'est-elle pas, en fait, une métamorphose, un processus continu au cours duquel les éléments subissent un changement, mais au sens d'une évolution ?

R. S. : Oui et non. En d'autres termes, si l'on considère la Terre du point de vue du temps géologique, on aboutit à ce que l'on peut appeler une entropie fluviale. La géologie aussi a son entropie où tout s'use graduellement. Il se peut qu'à un certain point, la surface de la terre se rompe et se brise en morceaux, de sorte qu'en un sens, le processus irréversible se métamorphoserait. C'est une évolution possible, mais pas au sens de je ne sais quel idéalisme. Il y a encore la mort par refroidissement du soleil. Il se peut que les êtres humains ne soient pas meilleurs mais simplement différents des dinosaures. Autrement dit, il se peut que ce soit simplement une différence de situation. Il y a ce besoin d'essayer de transcender sa propre condition. Mais je ne suis pas transcendantaliste, et je vois donc les choses aller vers une... bah, c'est bien difficile de prévoir quoi que ce soit ; de toutes manières, toutes les prédictions tendent à être fausses. La prévision et le hasard me semblent revenir au même.

A. S. : Si seulement les architectes voulaient bien le reconnaître. Leurs grands projets d'aménagement semblent vouloir apporter la « solution finale » à toutes les situations possibles.

R. S. : Ils ne prennent pas en compte ce genre de questions. Les architectes ont tendance à être des idéalistes, non des dialecticiens. Je propose une dialectique du changement par entropie.

Il y a un aspect processuel dans les choses qui me fascine, comme récemment lorsque je me suis intéressé à Central Park. Si l'on examine cette photo d'un grand trou creusé dans Central Park, on pourrait en dire que c'est de l'architecture, en quelque sorte, un genre d'architecture entropique, ou de déarchitecturisation. Autrement dit, cela ne se manifeste pas exactement de la même manière que quelque chose qui serait sorti d'une agence d'architectes comme Skidmore Owing and Merrill, par exemple. C'en est



presque son envers, en ce sens que l'on peut précisément observer ce genre d'entropisation autour d'un site en cours de construction. Ce trou finira bien par être comblé. Mais pour l'instant, c'est là, avec tous ses échafaudages, si bien que les gens ont cru que cette fosse avait un rapport avec le Met (Metropolitan Museum of New York). Il y a plein de graffiti contre le Met, mais, en réalité, c'est la ville.

A. S. : C'est drôle qu'on puisse encore s'en tenir à cette attitude qui consiste à fixer des modèles d'architecture applicables au monde entier. Il suffit de voyager à travers l'Europe pour constater que tout a l'air exactement pareil qu'ailleurs, sur des kilomètres et des kilomètres. Une architecture qui singe « Lefrak City » est en train de couvrir la terre entière. C'est devenu la norme universelle, au contraire d'une ville comme Rome où il n'y a pas deux bâtiments, deux angles, deux surfaces qui soient semblables. Les ruines se fondent, fusionnent pour constituer de nouvelles structures, ce qui donne cette juxtaposition merveilleusement dynamique, le hasard faisant largement partie du processus tout entier.

R. S. : Rome est comme un grand tas de ruines antiques. L'Amérique est dépourvue de cet arrière-fond de débris historiques.

Mais je voudrais évoquer une autre erreur, d'ingénierie cette fois-ci il s'agit de Salton Sea, en Californie du Sud, le plus grand lac californien. Cela s'est produit du temps de l'administration de Théodore Roosevelt<sup>1</sup>.

On voulait à tout prix détourner le lit du Colorado dont les crues ravageaient la région. On essaya d'empêcher la rivière de sortir de son lit en construisant un canal au Mexique, en toute illégalité. Le tracé du canal partait du delta du fleuve, avant d'être retourné en direction de Mexicali. Mais ce qui se produisit, c'est que la rivière se déversa si bien dans le canal qu'il déborda, les eaux se répandant dans l'Imperial Valley, située au-dessous du niveau de la mer. Si bien que, par suite de la création de ce lac d'une cinquantaine de kilomètres qui fut le résultat d'une erreur d'ingénieur, il y eut des villes entières inondées, que le chemin de fer fut submergé, tandis que toutes les tentatives de faire reculer ce déluge s'avérèrent vaines. Les gens en ont pris leur parti ; récemment, j'ai passé quelque temps à Salton City, une agglomération d'environ quatre cents habitants. Un autre exemple de planification aveugle, c'est ce réseau d'avenues trop larges qui serpentent à travers le désert. L'idée était d'en faire un énorme village de retraités ou, peut-être, un nouveau Palm Springs. Mais le projet capota, si bien que si vous ! allez maintenant, il n'y a rien d'autre à voir que toutes ces avenues traversant le désert, de très larges avenues bétonnées, et les écriteaux indiquant les noms des différentes routes et, peut-être, quelques installations de caravanes, à proximité. Il est impossible de se baigner dans le lac Salton, à cause de tous les anatifes qui ont poussé sur les rochers. On y fait un peu de ski nautique et on y pêche. Il y a aussi un projet de désalinisation du lac. Toutes sortes d'idées bizarres pour y parvenir. L'une d'elles consistait à apporter du mâchefer de la Kaiser Steel Company et à construire un système de digues. Si bien qu'on a ici affaire à une application de la théorie des dominos. Une erreur en amène une autre, mais, curieusement, ces erreurs me paraissent stimulantes, dans une certaine mesure. Je ne trouve pas cela déprimant.

A. S. : Il y a une certaine énergie inhérente à l'arrivée d'un accident ou d'une erreur. J'ai assisté à un débat à propos des immeubles d'I. M. Pei, près de Washington Square Village. Apparemment, on a essayé d'exercer un « contrôle total » sur les deux tours

1. Au début de ce siècle.



appartenant à l'université de New York. Même le choix des rideaux ne devait pas déranger le « parti esthétique » des façades. Le troisième des immeubles-tours, qui n'appartient pas à l'université, abrite les gens logés à la suite de la construction. Quant à eux, ils étaient libres de choisir leurs rideaux, et il y a une incroyable diversité de styles et de couleurs que je trouve bien plus dynamique. Depuis, le blanc des rideaux, si soigneusement contrôlé, a acquis une telle diversité de nuances que le processus de transformation a tout de même eu lieu.

R. S. : Oui, c'est comme le tremblement de terre d'Anchorage qui donna lieu à la création d'un parc. Après le séisme, ils laissèrent une partie de la zone sinistrée pour en faire un parc, ce qui me paraît une manière intéressante de traiter l'imprévu et d'en tirer parti pour la collectivité. Cela m'a pas mal intéressé. Également, les récentes éruptions au large de l'Islande. Aux îles Vestmann, c'est toute une commune qui fut ensevelie sous des cendres noires. Cela avait créé une sorte d'ensemble de maisons enterrées. Ce fut très intéressant pendant un temps. Cela faisait une espèce d'architecture temporairement enterrée, pourrait-on dire, qui me rappelle mon propre *Partially Buried Woodshed* à l'université de Kent, dans l'Ohio. J'avais déversé une vingtaine de bennes pleines de terre sur le cabanon, jusqu'à ce que cède sa poutre maîtresse. Il y eut des problèmes avec l'un des journaux locaux. Ils ne voyaient pas dans ce geste quelque chose de réellement positif ; et il y eut un article assez négatif sous le titre : « It's a Mud Mud Mud World<sup>1</sup> ».

Mais, en réalité, ce sont là des préoccupations qui échappent aux architectes. Je pense à un autre problème qui existe aussi : celui de la réhabilitation des mines. Lorsqu'ils passèrent des lois sur leur remise en état ils voulaient semble-t-il, que le site fût rétabli comme il était avant son exploitation. C'est vraiment une façon très *Humpty Dumpty* de faire les choses. Imaginez un peu ce que cela donnerait de traiter la fosse Bingham, dans l'Utah, qui est profonde de 1500 m et qui s'étend sur cinq kilomètres. C'est bien dommage que la loi, si générale, ne puisse répondre à un cas particulier comme celui de ce site. Quelqu'un de la Kennecott Mining Company m'a dit qu'ils étaient censés le combler. Mais, naturellement, on peut se demander où donc ils iraient prendre le matériau nécessaire à l'opération.

A.S. : Le leur avez-vous demandé ?

R. S. : Oui, on m'a dit que cela prendrait une trentaine d'années et qu'il faudrait aller chercher la terre sur une autre montagne. C'est comme si la législation en matière de réhabilitation ne traitait pas de sites particuliers et bien réels, mais répondait à un rêve très vague se rapportant à un monde idéal depuis longtemps disparu. C'est une tentative pour retrouver une frontière, un ordre naturel qui n'existe plus. Il nous faut accepter l'entropie et apprendre tant bien que mal à récupérer ces choses qui nous paraissent si laides. En fait, il y a un conflit d'intérêts. D'un côté, l'écologiste idéaliste, et, de l'autre, l'exploitant minier en quête de profit ; et on trouve toutes sortes de curieuses déformations idéologiques en matière de paysage, de la part de ces gens-là. Il y a un livre, publié par le Sierra Club, qui s'appelle *Stripping*. Quelque part, on associe l'exploitation minière à ciel ouvert à l'idée d'actes basement sexuels et cela paraît donc immoral, de ce point de vue. C'est comme une sorte d'agression sexuelle à l'encontre de la Terre-mère, avec tout ce que cela peut comporter en matière d'incestes et de comporte-

1. 1. It's a Mud Mud Mud World (c'est un monde boue, boue, boue), par référence au titre du célèbre film « It's a mad, mad, mad world » (C'est un monde fou, fou, fou).



ment illégitime. Je dirai, psychologiquement parlant, qu'il y a comme un problème. Dans ce livre, il y a un débat entre l'exploitant minier et l'écologiste, du point de vue esthétique. L'écologiste dit tout bonnement que les mines exploitées sont laides, et l'exploitant, que la beauté est dans l'œil du spectateur. Ainsi, aboutit-on à cette impasse qui fait partie, peut-on dire, de l'aspect conflictuel de la tendance entropique, en d'autres termes, deux situations irréconciliables inéluctablement entraînées vers le même gouffre. Il faudrait, me semble-t-il, admettre cette condition d'entropie au lieu de vouloir la retourner. Et il n'y a pas moyen de l'arrêter, si l'on considère l'image que nous en propose Norbert Wiener, avec les chutes du Niagara. À propos, ils ont même étayé le Niagara. Ils l'ont arrêté pendant un certain temps, parce qu'il s'usait. Et ils ont mis ces barres d'acier dans le rocher pour lui conserver son apparence naturelle.

A. S. : Ont-ils réussi à l'arrêter ?

R. S. : Ils y sont parvenus.

A. S. : De s'user ?

R. S. : En tout cas, c'est toujours là. Cela ne s'est pas encore effondré. Le Niagara a l'air d'une gigantesque carrière à ciel ouvert. Il y a ces mêmes grands pans de murs qui choquent beaucoup les gens dans les régions d'exploitation minière à ciel ouvert. Ce sont des tares, ces « grands pans de murs » qui existent dans les exploitations à ciel ouvert et que les écologistes aimeraient bien rendre moins abrupts. Tout autour du Niagara, les falaises font penser qu'il a eu des excavations et des extractions, mais ce n'est pas l'œuvre de la nature. D'ailleurs, les rapports entre l'homme et la nature sont une source constante de confusion. L'homme fait-il ou ne fait-il pas partie de la nature ? Cela cause des problèmes.

A. S. : À coup sûr, il y a une espèce de fascination perverse vis-à-vis des processus de destruction inévitable et imminente qui doivent se produire dans son propre environnement ou que l'on peut observer par procuration. C'est ce qui explique que des gens continuent à vivre au pied des volcans, ou dans des zones sismiques, comme la faille qui est censée détruire la Californie tout entière, ou en des lieux qui s'enfoncent, comme Venise, une ville toute entière bâtie sur des pilotis pourris et qui finira par s'abîmer dans la mer.

R. S. : Peut-être ! a-t-il quelque chose qui tient à la nature humaine... à un besoin de l'homme. Il y a presque comme une attente de la catastrophe, le désir du spectacle. Quand j'étais gosse, j'adorais voir les ouragans arriver, abattre les arbres, emporter le bord de la chaussée. Cela me fascinait. On y éprouve une sorte de plaisir. Mais il y a aussi l'envie de quelque chose de plus tranquille, comme les ruisseaux bruissants, les scènes pastorales, les vallons ombrés. Mais je suppose que je suis davantage attiré par des régions minières et des zones volcaniques, par des paysages désolés que par la notion habituelle de paysages bucoliques, de quiétude et de calme... encore qu'il puisse parfois y avoir des correspondances entre les deux.

A. S. : L'homme se penche sur les vallons boisés surtout dans leurs derniers moments. Il ne l'admettrait pas facilement, mais je ne pense pas que cela soit d'une importance primordiale à ses yeux, que cela soit une question qui le fascine. Il n'a pas fait grand-chose pour préserver ces oasis de tranquillité. Au dernier moment, dès lors qu'on a détruit presque tout, il se met à crier pour qu'on « mette les arbres », mais ça n'a qu'une portée symbolique. C'est toujours la réponse, ainsi, dans les espaces publics d'une ville comme New York : planter quelques arbres isolés.



R. S. : Dans une ville comme New York, où tout est bétonné, il semble bien qu'on ait cette envie de planter un arbre quelque part.

Quant à l'origine des parcs dans ce pays, il est intéressant de noter qu'ils commencèrent en tant que cimetières. Au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, on a assisté à quelque chose comme le « mouvement des cimetières ruraux », ce qui était une tentative pour échapper aux petits cimetières lugubres des cours d'église. Ils introduisirent une sorte de décor sylvestre, si bien que la nature pénétrait dans les cimetières. Ces cimetières ruraux suscitérent toute une école d'art funéraire. Je sais que près de Fort Lee, il y a toutes ces voûtes... de petites pyramides pour les morts.

Il y a des points communs entre architecture et économie. Les architectes paraissent construire d'une façon isolée, indépendante, an-historique. On dirait qu'ils ne laissent jamais s'établir de rapports avec ce qui est en dehors de leur plan-masse. Et ceci paraît vrai aussi en économie. Elle semble isolée, enfermée dans ses propres limites, conçue comme autant de cycles d'où serait exclu tout le processus d'entropie. Du point de vue des ressources naturelles, on n'accorde guère de considération au futur aspect du paysage, après que l'extraction minière ou les opérations de mise en culture sont achevées. Il en résulte une espèce d'aveuglement. C'est ce qu'on appelle le profit aveugle, j'imagine. Et soudain, on se retrouve dans une désolation, en se demandant comme on a bien pu en arriver là. Et c'est une façon bien trop statique de voir les choses. Je ne pense pas que les choses passent simplement d'un état à un autre, sans qu'il y ait réellement de retour.

Tous droits réservés

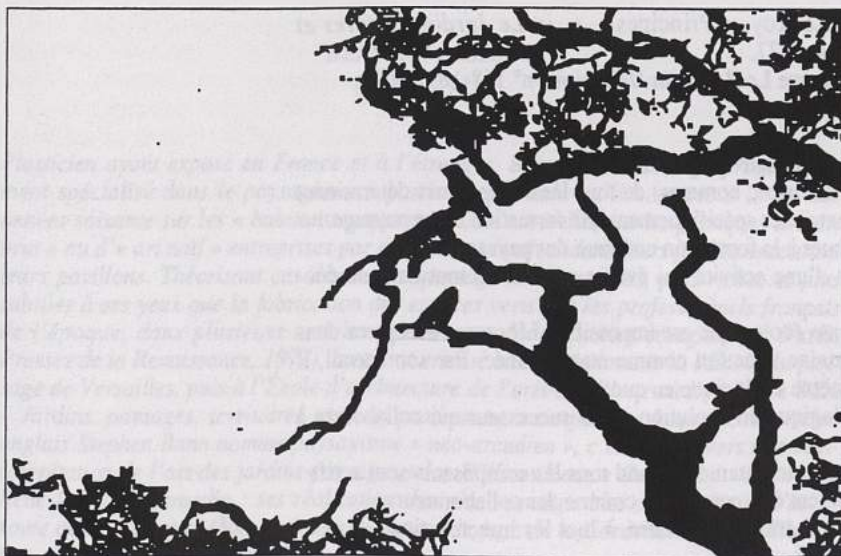


Planche extraite de *Skyline Ridge*, par Hamish Fulton,  
un des principaux « land-artistes » anglais, 1975.

144



## Principes écologiques qui devraient régir jardins et paysages (1977)

LOUIS-GUILLAUME LE ROY  
(NÉ EN 1924)

Comme ses nom et prénoms ne l'indiquent pas, Louis-Guillaume Le Roy est néerlandais. Après avoir passé de nombreuses années à parcourir (à vélo) et à peindre les paysages de France, il a décidé de fabriquer lui-même des paysages matériels en respectant leur caractère évolutif et la complexité des écosystèmes modernes (dont l'homme est partie prenante). Cette approche, nourrie par la lecture de scientifiques et de philosophes (Jacob, Mandelbrot, Serres...) est aussi une poétique anti-systématique et anti-conformiste qui l'a conduit à édifier son propre « jardin » expérimental sur 3,5 ha de friche (à Meldam) non loin de son domicile d'Heerenveen. Pendant plus de dix ans, à rebours de la monoculture des polders environnants, il y a fait déverser dix mille tonnes de gravats qui, réorganisés de façon minimale, ont servi de structure à une « Éco-cathédrale » mêlant une végétation spontanée aux milles espèces que Le Roy a plantées le long d'une « route » de plus de 300 mètres. Cette œuvre étonnante, ouverte au public, est — comme la Little Sparta écossaise de Ian Hamilton Finlay ou le jardin creusois « en mouvement » de Gilles Clément — le laboratoire d'une œuvre qui se développe à présent dans un certain nombre de commandes publiques européennes.

**Source :** Louis-Guillaume Le Roy, « Principes... », in *Le Jardin, lectures et relations*, Yellow Now, Bruxelles, 1977.

**Bibliographie :** « Louis-Guillaume Le Roy », in *Urbanisme* n° 168-169, 1978.

- JARDINS et paysages évoluent dans le temps.
- Les agents (végétaux, animaux, hommes) de tous les écosystèmes déterminant ensemble le paysage doivent contribuer spécifiquement à la formation de ce paysage.
  - Ces agents doivent contribuer à la formation continue des paysages.
  - Le paysage est le résultat d'une activité qui évolue comme un tout dans un écosystème.
  - La conception d'un système écologique est impossible. L'homme acceptera dans un système écologique une certaine situation comme étant donnée. Par son travail, il contribuera à l'évolution du système écologique en question.
  - Il léguera le système écologique en évolution à son successeur qui collaborera à son tour au processus.
  - Un éco-système fonctionne complètement quand tous les composants sont actifs : mauvaises herbes et insectes doivent être considérés comme des collaborateurs.
  - Si le « jardinage » consiste à travailler la terre, à tuer les insectes, tirer les mauvaises herbes, il doit être abandonné.



— Le travail humain doit avoir comme but de conserver la diversité des éco-systèmes, de les enrichir ou de les réinstaurer parce que leur diversité est la condition de base pour une évolution saine et équilibrée du paysage.

— Chaque éco-système dépendant d'un certain apport d'énergie et étant donc vulnérable à ce sujet, l'utilisation de l'énergie doit se limiter aux besoins à l'intérieur de chaque éco-système.

— Le travail mécanique, qui dégénère souvent en travail inutile, doit être réduit au minimum ou, mieux encore, être prohibé.

— Les matières organiques, source d'énergie, ne peuvent être éliminées. Le recyclage naturel sur lequel repose chaque écosystème peut être anéanti par l'élimination de ces matières.

— Les matières organiques qui ne servent pas de nourriture aux hommes et aux animaux pourront servir d'engrais pour la terre. On ne les détruira pas.

— On n'utilisera pas d'eau en dehors de l'apport naturel, afin de conserver cette énergie.

— L'homme ne pratiquera plus de décoration végétale selon des critères esthétiques (parterres de fleurs selon les couleurs, etc.).

— Tout sera fait pour que le cycle naturel puisse se perpétuer ou être restauré.

Yellow now

## Une poétique du paysage : le démesurable

(1976)

BERNARD LASSUS

(NÉ EN 1931)

*Plasticien ayant exposé en France et à l'étranger, Bernard Lassus s'est progressivement spécialisé dans le paysagisme à partir d'une étude qu'il a menée à la fin des années soixante sur les « habitants-paysagistes », c'est-à-dire sur les pratiques d'« art brut » ou d'« art naïf » entreprises par des gens ordinaires dans leurs jardins entourant leurs pavillons. Théorisant ces démarches paysagistes spontanées, plus riches et plus subtiles à ses yeux que la fabrication des espaces verts par les professionnels français de l'époque, dans plusieurs articles et ouvrages (dont Jardins imaginaires, Paris, Presses de la Renaissance, 1977), Lassus a orienté son enseignement (à l'École du paysage de Versailles, puis à l'École d'architecture de Paris-la-Villette où il dirige le DEA « Jardins, paysages, territoires ») et sa pratique vers ce que le critique et théoricien anglais Stephen Bann nomme paysagisme « néo-arcadien », c'est-à-dire vers une réinterprétation de l'art des jardins-paysages selon William Kent, « Capability » Brown ou René-Louis de Girardin : ses réalisations les plus remarquables sont l'aire de l'autoroute de Caissargues (Nîmes, A 54) et, surtout, le parc de la Corderie royale de Rochefort-sur-Mer (ou « jardin des Retours »).*



**Source :** Bernard Lassus, *Une Poétique du paysage : le démesurable* (parties I et II), Paris-Vancouver, 1976.

**Bibliographie :** Stephen Bann, « Le jardin et les arts visuels à l'époque contemporaine : arcadiens, post-classiques et artistes de la terre », in Monique Mosser et Georges Teyssot, *Histoire des jardins*, op. cit.

## I. Les habitants Paysagistes

EN 1961, au cours d'une enquête sur la couleur des villages corses, je remarquai que, non seulement les habitants intervenaient au niveau du choix des coloris de leur maison, mais que certains d'entre eux ne se limitaient pas aux seuls arrangements entre surface végétale et circulations ponctuées d'éléments floraux, mais réalisaient des sujets.

La découverte d'un animal fantastique, peut-être un dragon, de ciment peint en rouge et aux longues dents blanches, et d'un serpent vert taché de jaune à la langue en fil de fer m'amena à supposer que la renommée du Palais Idéal du Facteur Cheval et de la maison de Raymond Isidore, dit Picassiette, cachait peut-être d'autres réalisations de ce type.

L'impossibilité de trouver des documents ou renseignements les concernant, que ce soit dans des ouvrages, auprès de syndicats d'initiative ou simplement en questionnant des amis, me convainquirent qu'il était nécessaire d'organiser

une « exploration » systématique des lieux dans lesquels nous pouvions supposer que ce type de phénomène pouvait, le plus facilement, se manifester.

C'est pourquoi je constituai avec des paysagistes et plasticiens des équipes de prospection dans les zones d'habitat pavillonnaire de la région parisienne, autour de Béthune dans le Nord, dans la région marseillaise et dans l'est de la France. Mon choix s'était porté sur l'habitat pavillonnaire compte tenu des premiers éléments découverts, parce qu'il paraissait probable que ce phénomène pouvait se développer lorsque les habitants disposaient d'une surface entre clôture et façade.

Cette prospection me permit de rassembler des documents sur de très nombreuses interventions.

Il s'agit de décors de clôtures, d'ornementations de façades, de paysages englobant escalier, jardin, clôture..., de miniaturisations qui, à partir de jardinets, suggèrent des espaces imaginaires. Un cerf, un faisan, suggèrent la forêt, un simple phare dans un bassin, l'immensité de la mer.

Le tour de France cycliste passe sur le pont d

Tancarville qui enjambe un bassin de quatre mètres carrés. De sa fenêtre, Popeye, en ciment peint, observe à la longue-vue un paquebot de pierre dont les chargements de fleurs varient suivant les saisons. La différence d'échelle entre Popeye, de taille humaine, et le paquebot d'une longueur de six mètres suggère l'éloignement et la distance qu'implique l'usage d'un instrument d'optique.

Le nombre de mètres carrés, ici celui du trottoir qui longe la maison, n'a que peu de rapport avec la présence de la mer, suggérée par le décor. Pour la renforcer, son auteur envisageait même d'en faire surgir, enterré dans le trottoir, derrière le bateau, le buste d'une sirène. Le phénomène est d'autant plus évident que la surface disponible est plus réduite. C'est par la miniaturisation de tout ou partie des éléments utilisés que sont suggérés ces espaces imaginaires.



Dans certains cas, les miniaturisations dans le jardin et la maison ne sont pas seulement juxtaposées ; l'habitant cherche aussi des passages entre ces différentes échelles, entre la rue et la maison, et parfois entre la maison et la forêt.

Mais entrons dans un de ces jardins, celui de M. Charles Pecqueur :

Tout en marchant dans une des allées, nous découvrons successivement un lièvre qui se reçoit au sol sur les pattes avant, aboutissement gracieux d'un saut désinvolte, puis quelques mètres plus loin, une tortue, la tête et les pattes tendues en un dernier effort, pour atteindre, tout proche, un baliveau en haut duquel est fixée une pancarte sur laquelle on peut lire, en grandes lettres majuscules, le mot : BUT. Seule la reconnaissance de la fable a permis une description aussi précise des attitudes des animaux, et l'établissement d'une relation entre les trois objets séparés dans l'espace. En outre, les emplacements respectifs de chacun nous indiquent qu'il s'agit de l'instant précis à partir duquel, quoi qu'il fasse, le lièvre ne pourra plus atteindre le but avant la tortue.

En prenant l'exemple de la fable, le processus est plus clair, mais il est d'autres propositions moins évidentes dans le cas d'une nouvelle fable.

Si des habitants suggèrent, au travers d'éléments plus ou moins matérialisés, des relations moins connues ou qu'ils ont imaginées, elles peuvent être très difficiles à appréhender puisqu'il s'agit d'une proposition de paysage et que nous ne reconnaissons plus ce qui nous entoure qu'en termes d'objets et d'accumulations d'objets.

Dans ce cas, la reconnaissance ira aux éléments les plus référencés, les plus figuratifs, les plus faciles à identifier : lapin, bateau, nain, château., en les dissociant du système relationnel dont ils sont la partie la plus reconnaissable.

Isolés par leur identification, ces éléments deviennent des objets et parfois l'habitant peut aller dans le sens de cette reconnaissance, et aller vers ceux qui l'entourent ou viennent voir ses réalisations.

Il se met alors à faire des lièvres, des serpents, des tortues..., il devient un fabricant d'objets et entre dans le système culturel actuel de la domination de l'objet : on lui commande..., il vend..., on lui achète... et on revend éventuellement ses objets.

La dénomination des habitants qui attachent plus d'importance à l'élaboration des relations, donc de paysages, qu'à celle des objets, permettait de dissocier les deux démarches, d'où le nom d'habitant-paysagiste.

Lorsqu'il était maire de sa commune, il le fut pendant dix-huit ans, M. Charles Pecqueur entreprit l'embellissement du rond-point situé au centre de son village, à côté de la mairie. Avec l'aide du cantonnier, il illustra l'histoire de Blanche-Neige et des sept nains au milieu d'un jeu de murs et d'arcs en pierre, qu'il avait également construit. Il avait même prévu des jeux d'eau, des jeux de lumières colorées et une sonorisation diffusant la musique du film de Blanche-Neige.

Malheureusement, l'élection d'un nouveau conseil municipal ne permit pas l'achèvement de cette réalisation. En effet, celui-ci s'empressa de faire détruire et jeter à la décharge publique l'ensemble des sujets. Seuls quelques arcs restent encore visibles aujourd'hui.

Profondément affecté, M. Charles Pecqueur a raconté depuis l'histoire du rond-point en une série de peintures, qui retracent les étapes de cette réalisation. qui commença par la destruction de quelques maisons en ruines implantées à cet endroit.

Seule Blanche-Neige, en ciment peint, terminée mais non encore posée, a échappé à cette destruction. Elle figure désormais au bout du jardin arrière de sa maison, d'où elle surplombe les jardins ouvriers avoisinants.



Ce rejet, au nom d'un certain « bon goût » nous en retrouvons un autre aspect dans ce jardin articulé autour d'une tour Eiffel en bois, de trois mètres cinquante de hauteur. Son auteur, également mineur, mais encore en activité, s'étant inscrit au concours national des maisons fleuries, se vit reprocher par les membres du jury la présence de moulins, de pneus découpés, d'un puits, de divers animaux tels des oiseaux en bois et une tortue réalisée à partir d'un saladier en plastique, et de la tour Eiffel.

En conclusion, ils lui conseillèrent vivement, s'il souhaitait que son jardin puisse être primé, de les supprimer et de ne conserver que pelouse, haies et fleurs naturelles. Choqué, ne comprenant pas pourquoi ses sujets étaient incompatibles avec la réalisation d'un beau jardin, mais néanmoins désireux de voir son jardin primé, ce mineur retira progressivement, au cours des années, l'ensemble des sujets à l'exception de la tour Eiffel, à laquelle il tenait tout particulièrement et qui y figure toujours.

Par contre, M. Sulek, ancien mineur également, peu soucieux de la reconnaissance de ses efforts par un jury, a trouvé un lien entre son intérêt pour la réalisation de maquettes de bâtiments, et son goût pour les jardins à dessins géométriques.

C'est ainsi que le premier relevé du jardin de M. Sulek, que nous avons effectué en 1969, nous a permis de constater qu'il avait articulé les massifs, situés devant la façade principale de sa maison, à partir de l'implantation d'un puits, et disposé les maquettes les plus importantes de manière à ce qu'elles constituent un équilibre symétrique se superposant au dessin des massifs, ou le précisant.

Trois ans plus tard, nous constatons que le lien se fait plus étroit et que les massifs du jardin sont, non seulement des dessins, mais les micropaysages des maquettes. C'est ainsi que la maquette du moulin, posée au centre d'un massif circulaire, devient moulin dans la campagne. à l'écart du chemin en haut d'une éminence de terre, et que la mairie de Bruay-en-Artois dispose d'une façade sur rue, d'une autre sur le parc, avec un massif de fleurs au centre duquel est placée une vasque dont la coupe est constituée par un pneu retourné, peint en blanc. Si l'alignement perpendiculaire à la rue, dont la vasque et la mairie font partie, est observé à partir de son premier élément, c'est-à-dire un banc placé le long de la clôture, la différence entre l'échelle grandeur nature de la vasque, au premier plan, et la maquette, à petite échelle, de la mairie un peu plus éloignée, constitue un trompe-l'œil, et nous suggère une perspective qui implique un parc aux vastes dimensions entre la vasque et la mairie. Il s'agit bien ici d'une fable paysagère. Le plus souvent, elle nous échappe, peut-être pas tout à fait.

En 1969, pour nous aider dans notre exploration des réalisations des habitants-paysagistes<sup>1</sup>, Michel Conan me remit plusieurs photographies d'un aménagement qu'il avait découvert dans l'une des rues des Sables-d'Olonne, tout près de l'océan.

Outre un moulin, on pouvait apercevoir, entre clôture et façade, divers objets, peu courants, tels un manneken pis et un sous-marin peint en rouge, situé à une hauteur supérieure à deux mètres, au bout d'une tige verticale plantée dans le sol, et surtout deux bateaux à voiles se faisant face, placés en haut de la façade de la maison, à l'endroit où commence la toiture.

Quatre années plus tard, Stephen Bann, me décrivant quelques-uns des paysages que le poète Ian Hamilton Finlay avait constitués autour de la ferme qu'il habite en Écosse, me parle d'un petit étang, éloigné de la maison, auprès duquel Finlay avait disposé sur

1. 1970. Les habitants face aux structures dans la création du paysage urbain « Bulldoc », 3<sup>e</sup> année, n° 25/26, pages 15 à 37, Ministère de l'Équipement et du Logement.



un socle une maquette de porte-avions en pierre taillée<sup>1</sup>, à côté de laquelle on peut lire, sur un panneau de bois, la légende : « Do not feed the boats ». Ainsi, les pigeons, venus picorer les graines déposées sur le pont du bateau se transforment en avions, introduisant une nouvelle dimension à la pièce d'eau qui devient alors la mer. Si, par hasard, on goûtait l'eau, on serait étonné de découvrir qu'elle n'est pas salée, ce qui détruirait instantanément, et la mer, et la métaphore bateau/oiseau.

Récemment, Ian Hamilton Finlay m'envoya les photographies du catalogue d'une exposition qu'il préparait à Reno dans le Nevada, et parmi lesquelles figurait celle du sous-marin 571 fendant les frondaisons de thuyas, il ne s'agit plus ici de l'effacement des limites d'une pièce d'eau, mais du déplacement de la nature d'un des éléments par l'apport d'un nouvel objet, le sous-marin ; ainsi le bruissement des feuilles vert foncé, animées par le vent, est le bruit des vagues et le mouvement de l'eau sombre des profondeurs...

Dans le même temps, rejetant le manneken pis et le moulin, bateaux, façade et sous-marin de la maison des Sables-d'Olonne se lient et constituent un paysage. Les deux voiliers sur fond de ciel nous indiquent que le plan vertical, de la façade-matière, est la profondeur de l'océan qui nous permet d'apercevoir, entre deux eaux, le sous-marin.

À l'incommensurable suggéré s'ajoute, lorsque les référents sont d'une autre nature que les éléments qu'ils évoquent, l'inutilité de vérifier la nature des composants du paysage, que ce soit la façade ou la haie de thuyas.

## II. Quelques hypothèses de travail

Nous venons de constater que la culture officielle est débordée à la fois par les multiples manifestations d'une nouvelle culture populaire et par les réalisations d'artistes qui tentent de dépasser leur propre culture, qu'ils habitent Édimbourg, Paris ou Stockholm. La rencontre de démarches issues de lieux et de personnes à priori aussi différentes m'apparaît comme la confirmation de l'authenticité de ces expressions et de leur valeur contemporaine. Actuellement, certains professionnels de l'aménagement seraient tentés au nom de l'appropriation du logement par leurs habitants de les faire intervenir à la conception et à la construction de leur habitat. Si, pour des raisons économiques, certaines personnes sont obligées de construire elles-mêmes leur maison, c'est plus une obligation qu'une liberté, et je ne pense pas que l'on puisse lier la notion d'appropriation à la notion d'auto-construction, mais plutôt à la notion de temps libre.

L'amalgame des notions d'appropriation et d'auto-construction est parfois un prétexte pour envisager l'élaboration de « structures pauvres » afin que leurs habitants. « puissent » les compléter ; en réalité, il s'agit d'une contrainte. Si l'habitant doit pouvoir intervenir, il doit aussi pouvoir disposer de lieux élaborés par les professionnels, quel que soit son apport ou celui de son voisin.

Les professionnels de l'aménagement devraient pouvoir résoudre les problèmes d'usage liés au processus économique, ainsi l'habitant pourrait choisir sa forme d'appropriation par le choix d'utilisation de son temps libre. S'il le désire, il pourrait intervenir pour sa maison, dans son jardin, aller à la pêche, rêver ou fumer une cigarette...

1. I. Selected Ponds, Ian Hamilton Finlay. « The West Coast Poetry Review », 1975. Reno, Nevada.



L'activité des habitants-paysagistes ne porte pas sur une nécessité d'aménagement mais sur un désir de « faire ».

Il est important de noter que des habitants dont les moyens économiques sont extrêmement limités consacrent une part non négligeable de leurs revenus à l'aménagement de leur jardin et à sa transformation annuelle. Ils réservent à une réalisation « non utilitaire » une partie de l'indispensable.

Leur démarche s'oppose à celle de la plupart des professionnels dans la mesure où ils cherchent, pour ce qui les entoure, une présence exubérante et riche où se mêle un jeu compliqué de couleurs vives, de granulométries diverses, de lumières colorées, de bruits, de mouvements d'eau...

La forte présence de leur réalisation pose le problème de la relation entre cet apport et son support, le substrat paysager existant. Au niveau plus général du rapport construction/site, qu'il soit urbain ou rural, on a souvent tendance à souhaiter que l'apport soit « intégré » terme auquel on donne communément le sens de se fondre par similitudes formelles dans le contexte paysager.

Cette démarche s'oppose aux divers constats et hypothèses que nous avons mentionnés puisqu'elle tend à réduire un peu plus par chaque apport l'ouverture du paysage qui se fige progressivement.

Comme chaque fois qu'il y a apport, il y a nouveau paysage ; il convient que l'apport ne soit pas seulement considéré comme un complément au contexte mais facilite la présence des apports à venir (toujours les plus importants) et ouvre des possibles à l'évolution du site. L'apport peut soit réduire ou augmenter la réceptivité des sites.

*Il apparaît que seul un substrat paysager suffisamment hétérogène permet d'accueillir des apports originaux* ; ce n'est donc pas au travers de ses similitudes que peut se faire l'accueil le plus favorable mais au travers de ses différences.

Mais l'objet peut formellement être « redondant »<sup>1</sup> « miniaturisé » par sa signification. Ainsi le clocher d'une église, découvert dans la campagne, apparaîtra comme normal non à cause de sa forme, mais par ce qu'il signifie, alors qu'un château d'eau, de même hauteur, sera ressenti comme pilier infiniment plus volumineux, et comme agressif ; peut-être parce que la nature de l'eau est de s'écouler vers le bas et non pas d'être figée en haut d'un pilier en ciment, même si nous en connaissons les raisons.

Chaque individu détermine son paysage par l'identification de quelques-unes des relations et des significations possibles entre ses divers éléments.

L'élaboration de son substrat dépasse ce que l'on entend habituellement par le terme « plastique ». La seule hypothèse que je pense pouvoir retenir actuellement compte tenu de nos connaissances est l'élaboration d'un milieu d'une certaine « richesse sensorielle ».

L'utilisation de termes comme environnement, paysage urbain... n'est-elle pas la mise en évidence d'un malaise que j'interpréterai ici par la difficulté de trouver des articulations et des liaisons aux diverses échelles de l'aménagement, puisque nous n'avons pas appris à penser en terme de paysages mais en terme d'objets. L'étude du schéma directeur d'apparence du secteur II de la ville nouvelle de Marne-la-Vallée (près de Paris) m'a amené à proposer une problématique posant en d'autres termes le rapport des responsables de l'aménagement et des professionnels d'intervention, et pour chacun des

1. Paysages quotidiens : de l'ambiance au démesurable, par Bernard Lassus, Centre de Création Industrielle, Centre Beaubourg, 1975.



intervenants la démarche de leurs interventions. Si cette problématique correspond à une tentative d'approche sensible de l'élaboration du substrat, elle n'aborde pas suffisamment clairement l'intervention du futur habitant.

Les chantiers auxquels nous avons été amenés à collaborer nous ont permis de constater que l'emploi d'une dominante plastique, mettons la couleur, nous avait permis d'apporter une certaine diversité à des ensembles de l'ordre de 750 logements (par exemple : La Maurelette à Marseille). Par contre, malgré les contrastes maximums initialement posés par le professionnel compte tenu des coloris existants, qu'il était difficile d'atteindre un niveau de diversité semblable pour 2000 logements (par exemple : Quétigny-lès-Dijon).

Les études que nous avons poursuivies sur les habitants-paysagistes nous ont conduits à isoler un certain nombre d'activités plastiques telles que l'embellissement, la possibilité de « tisser » des paysages, des continuités entre leur maison et son contexte, la dissociation d'un espace d'usage et d'une maîtrise d'espaces imaginaires à partir de miniaturisations.

Si nous admettons qu'une dominante, comme la dominante couleur, peut être maniée efficacement à l'échelle de 750 logements, les coloris disponibles ne permettent pas d'envisager que l'on puisse multiplier cette approche pour des zones contiguës, sans amener une certaine monotonie par la répétition inévitable d'une partie des contrastes initiaux et des passages tissés entre ces contrastes.

Par contre, le regroupement par 750 logements nous semble favorable à un développement d'une dominante par zone.

Pour favoriser la diversité recherchée, nous proposons d'introduire un contraste entre les diverses zones voisines par une opposition de dominantes. Ainsi une zone à dominante couleur pourrait être entourée d'une zone à dominante végétale, à dominante matière ou même lumière. Les réalisations par tranche amèneraient les concepteurs d'une nouvelle zone à choisir leur dominante en fonction de la dominante de la zone ou des zones contiguës déjà réalisées. Ils seraient ainsi amenés à poser les termes des contrastes initiaux au niveau leur permettant de tisser des propositions suffisamment diverses à l'échelle de leur zone, tout en envisageant de tisser des relations visuelles avec les zones limitrophes.

Le terme même de dominante implique qu'un concepteur ayant choisi par exemple la dominante matière utiliserait évidemment aussi des couleurs, des lumières et des végétaux.

Mais, ces éléments devraient aider à la mise en valeur de la dominante tout en étant eux-mêmes valorisés.

Il serait regrettable et contraire au résultat souhaité que certaines des qualités des sous-dominantes soient sacrifiées au profit de la dominante.

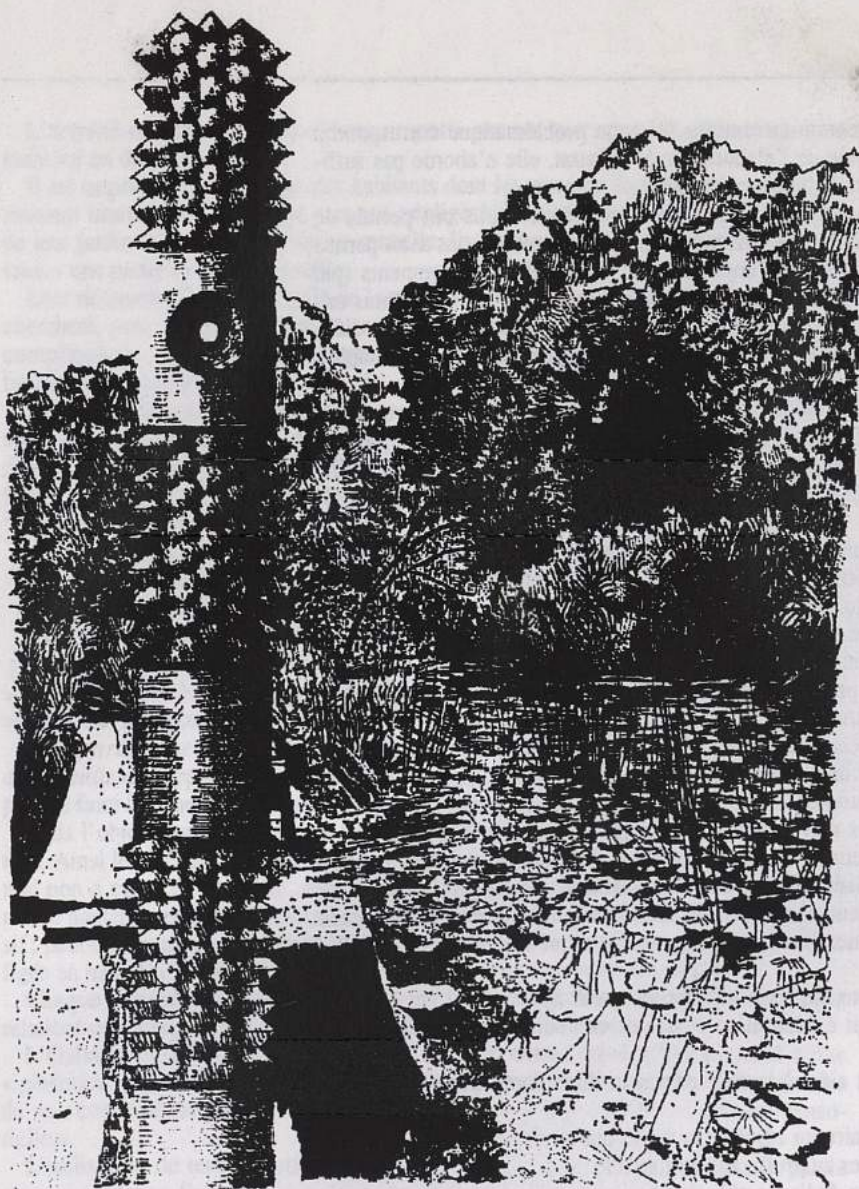
Ce n'est que par une présence de l'ensemble des qualités des éléments que nous pouvons envisager de répondre à l'hypothèse de départ.

Nous ne souhaitons pas une hiérarchie visuelle appauvrissante mais une mise en valeur réciproque.

L'importance que nous attachons à faire prévaloir ces apparences comme un champ de diversification nous paraît mieux correspondre à une situation où l'habitant peut ressentir et intervenir.

Si nous n'avons pas encore utilisé le terme de complexité, c'est parce que seule la qualité du résultat fera que ces lieux seront complexes ou non, la complexité recherchée





« Pour repérer ces lieux secrets et s'orienter, une colonne serait implantée  
auprès de chacun des micro-paysages illustrant les légendes et les contes de la région.  
En haut de chacune d'elles, par un œilleton accessible en montant quelques marches,  
on apercevrait une ou plusieurs colonnes annonçant la Tour de la Belle Allemande,  
la Grotte de la Bonne Femme, l'Arbre Enchanté, le loup de Virieu... ».  
Dessin de Bernard Lassus pour son projet de « jardin de l'antérieur »,  
ville nouvelle de l'Isle-d'Abeau (1975).



ne pouvant en aucun cas être obtenue par la complication. Le sens de cette notice était de ne pas proposer aux divers intervenants un schéma directeur d'apparence sous la forme d'une réglementation, mais une problématique incitatrice accompagnée de divers renseignements techniques concernant les dominantes couleur, végétale, matière, lumière, afin de substituer à une architecture abstraite, une architecture à présence physique plus directe, plus sensorielle.

Pourquoi ferait-on subir à l'habitant ou au visiteur une description visuelle du principe de construction qui n'intéresse que le concepteur ou le spécialiste, et empêche l'utilisation des apparences de chaque bâtiment pour établir entre eux des relations sensibles, et constituer des « ambiances successives » à l'échelle plus globale du paysage urbain<sup>1</sup>.

Pour ces études, il y aurait lieu de tenir compte à la fois des connaissances techniques, scientifiques et sensibles, et de ne pas accepter, comme c'est trop courant aujourd'hui, sous le prétexte qu'elles ne sont pas toutes réductibles au même dénominateur commun de traitement, d'éliminer l'approche sensible. Il conviendrait plutôt de chercher à pondérer ces diverses connaissances en modifiant par exemple les systèmes réducteurs et en posant les termes de nouvelles hypothèses, en particulier sur l'idée de nature.

Cette problématique est un essai pour tenter de substituer aux « accumulations négatives » une « accumulation positive ».

Par négatives, nous faisons référence à ces accumulations où chaque construction se développe en mutilant les caractères de ce qui l'entoure : ainsi l'autoroute passe devant l'immeuble d'habitation et le silo se dresse au milieu d'un vallon, vue préférentielle d'un ensemble de maisons individuelles.

L'espace est de plus en plus ressenti comme un continuum d'aménagement constituant un paysage global puisque devenu lieu de vie quasi permanent auquel on ne peut plus échapper, qu'on ne peut plus fuir (on ne peut plus tout abandonner pour partir vers l'Ouest comme le héros d'un western).

Tout apport modifiant cette globalité et son évolution rend impératif de répondre non seulement aux contraintes explicites mais aux contraintes implicites. Par contraintes implicites, nous entendons faciliter l'implicite puisqu'il est toujours ce qu'il y a de plus important ; mais l'implicite est encore toujours ailleurs.

Déjà le choix des hypothèses et les solutions qu'elles peuvent amener permettent d'imaginer quelques-uns de ces possibles auxquels nous tenterons de préparer un substrat.

Pour nous, en ce moment, les paysages qui s'articulent à partir de fonds incommensurables n'existent plus que momentanément, car si l'avion a transformé la mer en lac, seule la tempête lui restitue son côté non mesurable. On ne peut plus inventer aujourd'hui de contes comme celui du « Petit Poucet » où, si les oiseaux mangent les miettes semées sur le chemin, le Petit Poucet ne pourra plus retrouver sa chaumière et, perdu, sera dévoré par la forêt devenue ogre.

Tout à l'échelle humaine devient mesurable, la surface rétrécit, de nombreux paysages sont finis. C'est l'attitude classique de la mesure s'approchant du sauvage qui est en cause, car il ne s'agit plus d'opposer une proposition de mesure, la chaumière

1. Pour un paysage global, « Livre d'Or d'Architecture et d'Urbanisme », Grande Masse de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris. 1966.



ou le château, a l'incommensurable de la forêt, ou de tenter l'investissement progressif du sauvage par le construit au moyen de transition comme l'arbre taillé, mais d'élaborer des systèmes relationnels entre des objets tous mesurables, puisqu'aujourd'hui on ne découvre plus aux limites du jardin qui entourent la maison que des grillages qui les séparent d'autres jardins et d'autres maisons. C'est par leurs mailles que les forêts ont disparu.

Les mesures de longueurs, de surfaces et de volumes en termes de kilomètres, de mètres carrés ou de mètres cubes ne rendent que très partiellement compte de notre approche de l'extérieur, ainsi les éléments constitutifs du visage de ceux qui nous côtoient constituent les références de base de la mesure sensible de ce qui nous entoure : rapport de la matière de la lèvre à celle de la joue, du cheveu à l'iris, du blanc de l'œil à l'émail de la dent, de l'élasticité de la peau à celle de l'ongle... De références, puisque nous serons de plus en plus nombreux nous informons les démographes, ces rapports deviendront nos paysages comme nous serons les paysages des autres et ensemble des « payvisages ». Il n'existe presque plus d'investissement horizontal possible par rapport au sauvage, mais nous pouvons toujours utiliser l'investissement de l'obscur par la lumière, toujours incommensurable. L'invention de la lumière artificielle a ouvert de nouvelles possibilités à la matérialisation et à la dématérialisation des surfaces, ce qui multiplie les possibilités d'ambiguïté entre apparence et présence physique par le jeu de la transparence et du reflet<sup>1</sup>.

Cette dissociation volontaire de l'apparence et de la présence physique permet de retourner la démarche la plus habituelle où ce qui est le plus construit peut devenir moins mesurable que les arbres qui le jouxtent.

Cette tentative d'arracher l'objet à la mesure physique nous rapproche du « démesurable » que nous retrouvons, presque, par l'exemple du puits.

Qui n'a pas un jour lancé un caillou dans un puits, puis attendu figé le moment de la rencontre du caillou avec l'eau ou les cailloux du fond, pour pouvoir en apprécier la profondeur que l'obscurité ne permettait pas d'apprécier visuellement.

Imaginons simplement un instant que l'on n'entende pas le caillou, c'est-à-dire qu'il continue de tomber... le caillou peut alors blesser le monstre du Loch Ness ou traverser la terre et rejoindre des milliers de cailloux qui pleuvent dans l'éternité ou faire jaillir nue la vérité du puits.

Tous droits réservés

1. Le dehors et le dedans de plus à moins — ambiances successives, n° 13, « Nouvelle Revue de Psychanalyse », printemps 1974, Éd. Gallimard.



## L'Enseignement de Las Vegas

(1970)

ROBERT VENTURI — DENISE SCOTT BROWN — STEVEN IZENOUR

À l'automne 1968, s'installa à Las Vegas un groupe d'étudiants en architecture de l'Université de Yale, dirigé par trois de leurs professeurs, avec pour objet l'étude paysagère et architecturale du célèbre Strip le long duquel sont installés les hôtels, les casinos, les drive-ins, les supermarchés, les stations services qui ont fait la réputation de cette capitale du jeu et des machines à sous. Et c'est à une véritable réhabilitation de ces lieux tenus généralement pour le sommet du kitsch et du mauvais goût que, au nom de la pop culture et du pop art, se livra cette équipe nourrie par l'esprit ludique, psychédélique et contestataire alors dominant.

Mettant en œuvre une sémiologie joyeuse dans laquelle un signe architectural « iconique » (un restaurant en forme de canard, par exemple, au bord d'une autoroute) était nommé « canard » tandis qu'un signe symbolique faisant appel à un code culturel appris devenait un « shed », les trois professeurs publiaient à leur retour une synthèse de ce travail, sous le titre *The Learning of Las Vegas*, qui fit grand bruit. Robert Venturi, il est vrai, n'en était pas à son coup d'essai. Ancien disciple du grand architecte Louis Kahn, il avait déjà bousculé la doxa moderne dans un livre savant (fondé, en particulier, sur une connaissance approfondie de l'architecture européenne de la Renaissance et de l'époque baroque, et sur une familiarité avec la culture littéraire, philosophique et artistique du xx<sup>e</sup> siècle) publié en 1966 sous le titre *Complexity and contradiction in architecture* (traduit en français sous le titre de *L'Ambiguïté en architecture*) où il s'en prenait au puritanisme esthétique et au fonctionnalisme du « mouvement moderne » en écrivant, parodiant la formule de Mies van der Rohe « Less is more », « Less is not more » puis, blasphème absolu, « Less is a bore »<sup>1</sup>. Aussi son plaidoyer pour un paysage urbain moderne acceptant le schlock<sup>2</sup> — palaces de carton-pâte, publicités, enseignes lumineuses, parkings et autres pavillons Sam'Suffit — à côté des créations de la haute culture architecturale et paysagiste, de la même façon que Roy Lichtenstein s'était inspiré des comics ou que Andy Warhol avait transformé la boîte de coca-cola en œuvre d'art, est-il devenu — non sans poser problème évidemment dans la mesure où on sait trop les monstruosités qu'il peut (et a déjà été amené à) couvrir — une des références majeures des esthétiques post-moderniste puis néo-moderniste.

En tant qu'architectes et paysagistes, Robert Venturi et sa compagne et associée Denise Scott Brown ont créé plusieurs aménagements paysagistes et jardinistes comme Franklin Court (1972-1976) ou la Maison de l'arbre du Zoo pour enfants (1985) à Philadelphie dans lesquels l'humour et la surprise sont les éléments dominants.

1. Soit dans l'ordre et à peu près, « le moins c'est le plus », « le moins n'est pas le plus » et « le moins c'est l'ennui ».

2. Argot juif new-yorkais synonyme, chez Venturi, de « pacotille ».



**Source :** Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *l'Enseignement de Las Vegas ou le symbolisme oublié de la forme architecturale* (extraits de la première partie diminuée des illustrations), Mardaga, Bruxelles (sans nom de traducteur), 1978 et 1987.

**Bibliographie :** Robert Venturi, *de l'Ambiguïté en architecture*, Paris, Dunod, 1971 ; Charles Jencks, *le Langage de l'architecture post-moderne*, Paris, Denoël, 1979.

### Un sens pour les parkings de supermarché, ou l'Enseignement de Las Vegas

Étudier le paysage existant est pour un architecte une manière d'être révolutionnaire. Pas à la manière trop évidente qui consisterait à détruire Paris et à le recommencer comme Le Corbusier le suggérait vers 1920. mais d'une manière plus tolérante : celle qui questionne notre façon de regarder ce qui nous entoure.

La rue commerçante, le Las Vegas Strip en particulier — exemple par excellence — lance à l'architecte le défi de la regarder positivement. sans préjugés. Les architectes ont perdu l'habitude de regarder l'environnement sans jugement préconçu parce que l'architecture moderne se veut progressiste. sinon révolutionnaire. utopique et puriste : elle n'est pas satisfaite des conditions existantes. L'architecture moderne a été tout. sauf tolérante : les architectes ont préféré transformer l'environnement existant plutôt que de mettre en valeur ce qui existait déjà.

Cependant. ce n'est pas une innovation que d'approfondir sa compréhension à partir du banal : les beaux-arts prennent souvent la relève des arts populaires. Les architectes romantiques du dix-huitième siècle redécouvrirent une architecture rustique conventionnelle qui existait. Les premiers architectes modernes s'approprièrent sans beaucoup l'adapter un vocabulaire industriel conventionnel existant. Le Corbusier aimait les silos à grain et les paquebots ; le Bauhaus ressemblait à une usine ; Mies<sup>1</sup> épura des détails des aciéries américaines qu'il utilisa dans des bâtiments en béton. Les architectes modernes travaillent en se servant d'analogies. de symboles et d'images — bien qu'ils se soient efforcés de désavouer presque tous les déterminants de leurs formes sauf la nécessité structurale et le programme — et c'est d'images. pour nous inattendues, qu'ils puisent l'inspiration de ces analogies et leur stimulation. Il y a de la perversité dans le processus d'apprentissage : nous regardons en arrière vers l'histoire et la tradition pour aller de l'avant ; nous pourrions aussi bien regarder vers le bas pour aller plus haut. Et surseoir à tout jugement peut servir à rendre plus sensible le jugement ultérieur. Ceci est une voie pour s'informer à partir de tout.

### Valeurs commerciales et méthodes commerciales

Las Vegas n'est analysée ici qu'en tant que phénomène de communication architecturale. De même qu'une analyse de la structure d'une cathédrale gothique n'inclut pas nécessairement un débat sur l'aspect moral de la religion du Moyen Âge. ainsi les valeurs de Las Vegas ne sont pas ici mises en question. La moralité de la publicité commerciale. celle des jeux et l'instinct de compétition ne sont pas ici notre affaire. Nous croyons. cependant. qu'effectivement cela devrait faire partie des tâches élargies, plus

1. Mies van der Rohe.



synthétiques de l'architecte. mais la présente analyse ne reflète qu'un seul aspect. L'analyse d'une église *Drive-in*<sup>1</sup> équivaudrait dans ce contexte à celle d'un restaurant « drive-in », car notre étude est une étude de méthode et non de contenu. L'analyse d'une des variables architecturales indépendamment des autres est une activité scientifique et humaniste justifiée. à condition que toutes les variables soient resynthétisées dans le design. L'analyse de l'urbanisme américain existant est une activité socialement souhaitable dans la mesure où elle nous apprend. à nous architectes. à être plus compréhensifs et moins autoritaires dans les plans que nous faisons pour la rénovation de l'intérieur de la cité et pour ses extensions nouvelles. De plus. il n'y a pas de raison pour que les méthodes de persuasion commerciale ou que le profil des enseignes analysées ici ne servent pas à rehausser les valeurs civiques et culturelles. Mais ceci ne dépend pas entièrement de l'architecte.

### Les panneaux publicitaires sont presque convenables

Ces architectes. qui acceptent si facilement les leçons d'une architecture vernaculaire primitive. si aisément assimilable dans une exposition comme celle de, « L'Architecture sans Architectes ». ceux qui les prennent d'une architecture industrielle vernaculaire si facilement adaptable à un langage spatial et électronique comme mégastructures néo-brutalistes ou néo-constructivistes poussées. reconnaissent moins aisément les uns et les autres la validité du langage commercial. Pour l'artiste. créer du nouveau peut signifier choisir de l'ancien ou du déjà existant. Les artistes Pop l'ont réappris. Notre acceptation de l'architecture commerciale existante à l'échelle de l'autoroute s'insère dans cette tradition.

L'architecture moderne n'a pas tant rejeté le langage commercial qu'elle n'a essayé de se l'approprier en inventant et en renforçant son propre langage, plus raffiné et universel. Elle a rejeté la combinaison des beaux-arts et de l'art brut. Le paysage italien a toujours harmonisé le vulgaire et le Vitruvien : le *contorni* autour du *duomo* le linge à sécher de la *portiere* face au *portone* du *padrone*, *Supercortemaggiore* accolé à l'abside romane. Des enfants nus n'ont jamais joué dans nos fontaines, et I. M. Pei ne se sentira jamais heureux sur la Route 66<sup>2</sup>.

### L'architecture en tant qu'espace

Les architectes se sont laissés ensorceler par un seul élément du paysage italien : la piazza. Il est plus facile d'aimer son espace traditionnel. clos et enchevêtré, à l'échelle du piéton, que de savourer l'étalement spatial sur la Route 66 ou à Los Angeles. Les architectes ont été gavés d'Espace et l'espace clos est celui qui est le plus facile à manier. Durant les 40 dernières années, les théoriciens de l'architecture (excepté parfois Wright et Le Corbusier) se sont concentrés sur l'espace dans l'acception où il est l'élément essentiel qui sépare l'architecture de la peinture. de la sculpture et de la littérature. Leurs définitions s'enorgueillissent du caractère unique de ce moyen d'expression ; quoiqu'on concède parfois des caractéristiques spatiales à la sculpture et à la

1. « Drive-in » : toute activité à laquelle on assiste sans quitter la voiture.

2. Axe routier de liaison entre les côtes Est et Ouest, jalonnée de motels. La N. 66 est devenue route touristique depuis l'avènement de l'autoroute.



peinture, une architecture sculpturale ou picturale est jugée inacceptable, — car l'Espace est sacré.

L'architecture puriste fut, en partie, une réaction contre l'éclectisme du dix-neuvième siècle. Les églises gothiques, les banques Renaissance et les manoirs anglais du dix-septième siècle étaient franchement pittoresques. Le mélange des styles signifiait le mélange des moyens d'expression. Les bâtiments, habillés de styles historiques, éveillaient des associations explicites et fournissaient des références nostalgiques au passé pour véhiculer un symbolisme littéraire, religieux, national ou programmatique. La définition de l'architecture comme espace et forme au service du programme et de la structure était alors insuffisante. Le chevauchement de disciplines différentes a affadi peut-être l'architecture, mais elle a enrichi la signification.

Les architectes modernes ont abandonné une tradition iconologique dans laquelle la peinture, la sculpture et le graphisme se combinèrent à l'architecture. Les hiéroglyphes délicats sur un pylône massif, des inscriptions archétypiques sur une architrave romaine, les processions de mosaïques dans l'église de Saint-Apollinaire, cette espèce de tatouage dont est partout couverte une chapelle de Giotto, les hiérarchies qui nichent autour du portail gothique et même les fresques en trompe l'œil dans la villa vénitienne contiennent tous des messages qui débordent leur contribution ornementale à l'espace architectural. On a toujours dit que l'intégration des arts dans l'architecture moderne était une bonne chose. Mais on ne peint pas *sur* un Mies. On a fait flotter des panneaux peints indépendants de la structure grâce à des joints invisibles; on a placé des sculptures dans ou auprès du bâtiment mais rarement dessus. Des objets d'art ont servi à renforcer l'espace architectural au prix de leur propre contenu. [...]

### L'architecture en tant que symbole

Les critiques et les historiens qui mirent en évidence le déclin des symboles populaires dans l'art soutinrent les architectes modernes orthodoxes qui évitaient tout symbolisme des formes qu'ils considéraient comme une expression ou un renforcement du contenu : car la signification ne devait pas être communiquée à travers des allusions à des formes déjà connues, mais par des caractéristiques physiologiques inhérentes à la forme. La création de la forme architecturale devait être un processus logique, dégagé de toutes les images déjà expérimentées, déterminé uniquement par le programme et la structure, avec le concours occasionnel [...] de l'intuition.

Cependant, quelques critiques se sont récemment interrogés sur le niveau de contenu que peuvent véhiculer des formes abstraites. D'autres ont démontré que les fonctionnalistes, quelles que soient leurs protestations, ont principalement constitué leur vocabulaire formel à partir des courants artistiques de l'époque et du langage industriel; leurs épigones d'aujourd'hui, tel le groupe Archigram, se sont tournés, en protestant avec la même vigueur, vers le Pop Art et l'industrie aérospatiale. Cependant, la plupart des critiques ont négligé une iconologie perpétuée dans l'art commercial populaire, dans l'imagerie persuasive dominante de notre environnement depuis les pages publicitaires du *New Yorker* jusqu'aux super-réclames de Houston. Quant à la théorie de la « dégradation » de l'architecture symbolique dans l'éclectisme du dix-neuvième siècle, elle les a rendus aveugles à la valeur de l'architecture représentative en bordure des autoroutes. Ceux qui reconnaissent cet éclectisme du bord des routes le dénigrent parce qu'il



affiche le cliché d'il y a une décennie aussi bien que le style d'il y a un siècle. Mais pourquoi pas ? Le temps voyage vite aujourd'hui.

Le Miami Beach Modern Motel situé sur un morne tronçon de route dans le sud du Delaware fait penser à un luxueux et agréable séjour tropical, persuadant peut-être des conducteurs fatigués de renoncer au gracieux domaine du Motel Monticello de l'autre côté de la frontière dans l'État de Virginie. Le véritable hôtel de Miami, son modèle, se réfère à l'élégance internationale d'un lieu de séjour brésilien qui, à son tour, dérive du Style International du moyen-Corbu. Cette évolution, de la haute source par la source intermédiaire vers la source basse ne prit que 30 ans. Aujourd'hui, la source intermédiaire, l'architecture néo-éclectique des années 1940 et 1950, est moins intéressante que ses adaptations commerciales. Des copies en bordure de routes d'Ed Stone sont plus intéressantes que le vrai Ed Stone.

### **Le symbole avant la forme :**

#### **Las Vegas en tant que système de communication**

L'enseigne du Motel Monticello, silhouette d'une énorme commode chippendale, est visible à partir de l'autoroute avant le motel lui-même. Cette architecture faite de styles et d'enseignes est antispatiale ; c'est une architecture de communication qui prévaut sur l'espace ; la communication domine l'espace en tant qu'elle est un élément à l'intérieur de l'architecture et dans le paysage. Car elle convient à la nouvelle échelle du paysage. Les références philosophiques du vieil éclectisme suggéraient des significations complexes et subtiles à savourer dans les espaces dociles du paysage traditionnel. La persuasion commerciale de l'éclectisme bord-de-route fulgure dans le site vaste et complexe d'un nouveau paysage de grands espaces, accordé aux vitesses accélérées et aux programmes multiples. Les styles et les enseignes connectent une grande quantité d'éléments, éloignés les uns des autres et vus rapidement. Le message est basement commercial, le contexte fondamentalement nouveau.

Un conducteur d'il y a 30 ans conservait un sens de l'orientation dans l'espace. Au croisement, un petit panneau indicateur et une flèche confirmaient ce qui paraissait évident. On savait où l'on se trouvait. Quand l'intersection se transforme en trèfle, il faut tourner à droite pour tourner à gauche ! [...] Mais le conducteur n'a pas le temps de méditer sur ces subtilités paradoxales quand il se trouve à l'intérieur d'un labyrinthe dangereux. Il ou elle compte sur les enseignes pour être guidé — des enseignes énormes, conformes aux vitesses accélérées des grands espaces.

La prédominance des enseignes sur l'espace est manifestée à l'échelle du piéton dans les grands aéroports. Circuler dans une grande gare n'exigeait pas plus qu'un simple système axial menant du taxi au train en passant par le guichet, les kiosques, la salle d'attente et le quai — tous pratiquement sans enseignes. Les architectes sont opposés aux enseignes à l'intérieur des bâtiments : « Si le plan est clair, on peut voir par où il faut aller ». Mais des programmes et des cadres d'utilisation complexes requièrent des combinaisons de moyens de communication trop complexes pour la pure triade architecturale de la structure, de la forme et de la lumière au service de l'espace. Ils appellent une architecture de communication directe plutôt qu'une architecture d'expression subtile.



## L'architecture de persuasion

Le trèfle et l'aéroport communiquent en vue de l'efficacité et de la sécurité à des gens se déplaçant en voiture ou à pied. Mais des mots et des symboles sont aussi utilisés, dans l'espace au bénéfice de la persuasion commerciale. Le Bazar du Moyen Orient n'a pas d'enseigne : le *Strip*<sup>1</sup> est pratiquement qu'enseignes. Dans le bazar, la proximité opère la communication. Au long de ses ruelles étroites, le marchand exerce sur le client sa persuasion orale au sujet d'une marchandise que celui-ci voit et sent. Dans les venelles de la ville médiévale, bien qu'il s'y trouvât quelques enseignes, la persuasion s'accomplissait essentiellement par la vue et par l'odorat : à travers les portes et les fenêtres de la boulangerie, on apercevait et on sentait les gâteaux. Sur la grand-rue, le long des trottoirs, les étalages dans les vitrines à l'usage des piétons et les enseignes extérieures, perpendiculaires à la rue, s'adressant aux gens motorisés, occupent la scène à part presque égale.

Sur la rue commerçante, les vitrines des supermarchés ne renferment plus aucune marchandise. Éventuellement, on y a fait des inscriptions annonçant la bonne affaire du jour, mais elles ne sont placées là que pour être lues par le piéton qui s'approche du bâtiment en venant du parking. Le bâtiment lui-même, en retrait de la route, est à moitié caché par les voitures en stationnement, comme l'est la majeure partie de l'environnement urbain. Le grand parc de stationnement est devant et non à l'arrière du bâtiment, puisqu'il est symbole aussi bien que commodité. Le bâtiment est bas parce que le conditionnement d'air requiert des espaces bas et que les techniques de vente s'accommodent mal des étages ; son architecture est neutre parce qu'à peine visible de la route. Marchandise et architecture sont toutes deux déconnectées de la route. La grande enseigne surgit pour relier le conducteur au magasin et plus loin, en d'immenses panneaux infléchis vers l'autoroute, les farines à gâteaux et les détergents sont vantés par leurs fabricants nationaux. Le signe graphique dans l'espace est devenu l'architecture de ce paysage. À l'intérieur du supermarché, on retrouve le bazar, à la différence près qu'un emballage graphique a remplacé la persuasion orale du marchand. À une autre échelle, le centre commercial en retrait de la grand-route, avec ses allées piétonnières, retourne à la ville médiévale.

## Le grand espace dans la tradition historique et dans le supermarché

Le parking du, supermarché correspond à une phase contemporaine de l'évolution du grand espace après Versailles. L'espace qui sépare la grand-route rapide des bâtiments bas et clairsemés ne produit pas de clôture et peu d'orientation. Alors que se déplacer dans une piazza, c'est se déplacer parmi des formes hautes et qui clôturent, se déplacer dans ce paysage-ci, c'est se mouvoir dans une texture vaste et expansive : la mégatexture du paysage commercial. Le parking est le parterre d'un paysage de bitume. Le dessin formé par les lignes de stationnement donne une orientation de même que celui des pavements, des bordures, des plates-bandes et du tapis vert en donnent une au jardin de Versailles : les grilles d'éclairage comme points d'identité et de continuité dans le grand espace se substituent aux obélisques, aux rangées d'urnes et de statues. À ce point de vue, cependant, il faut remarquer que ce sont essentiellement les enseignes de la grand-

1. À Las Vegas.



route qui, par leurs formes sculpturales ou leurs silhouettes picturales, par leurs positions particulières dans l'espace, leurs configurations infléchies et leurs significations graphiques, donnent des points de repère et unifient la mégatexture. Elles établissent des connexions verbales et symboliques à travers l'espace et communiquent en quelques secondes, et de très loin, une somme de significations complexes à travers une multiplicité d'associations. Le symbole domine l'espace. L'architecture ne suffit plus. Parce que les relations spatiales sont établies par des symboles plutôt que par des formes, l'architecture dans le paysage devient symbole dans l'espace plutôt que forme dans l'espace. L'architecture définit très peu. La grande enseigne et le petit bâtiment sont de règle sur la Route 66.

L'enseigne est plus importante que l'architecture. Le budget du propriétaire reflète cet état de choses. L'enseigne sur le devant est une extravagance vulgaire, le bâtiment derrière, une nécessité modeste. L'architecture, c'est ce qui est bon marché. Quelquefois, le bâtiment lui-même constitue l'enseigne : ainsi la rôtisserie de canards, « The Long Island Duckling » s'impose à la fois comme symbole plastique et comme abri architectural. La contradiction entre l'extérieur et l'intérieur se rencontrait couramment en architecture avant le Mouvement Moderne, spécialement dans l'architecture urbaine et monumentale. Les coupoles baroques, afin de dominer le cadre urbain et communiquer leurs messages symboliques, paraissaient plus hautes vues de l'extérieur que de l'intérieur : elles étaient symboles autant que constructions spatiales. Il en fut de même des façades postiches des magasins de l'Ouest américain : elles étaient plus grandes et plus hautes que les intérieurs pour exprimer l'importance du magasin et pour mettre en valeur la qualité et l'unité de la rue : les façades postiches appartiennent à l'ordre et à l'échelle de la Grand-Rue. [...]

### De Rome à Las Vegas

Las Vegas est l'apothéose de la ville du désert. Visiter Las Vegas au milieu des années 60 correspondait au voyage à Rome de la fin des années 40. Pour de jeunes Américains des années 40 qui ne connaissaient que la ville quadrillée à l'échelle de l'automobile et les théories anti-urbaines de la génération architecturale précédente, les espaces urbains traditionnels à l'échelle du piéton et les mélanges de style qui, sur la piazza italienne, forment néanmoins des continuités, apparaissaient comme une révélation significative. Ils redécouvrirent la piazza. Après une vingtaine d'années, les architectes sont peut-être prêts à recevoir des leçons similaires concernant le grand espace ouvert, les grandes proportions et la grande vitesse. Las Vegas est au Strip ce que Rome est à la Piazza.

Il y a d'autres parallèles entre Rome et Las Vegas : par exemple, les cadres dans lesquels elles se sont développées : la Campagna pour l'une et le Désert de Mojave pour l'autre, tendent à concentrer et à clarifier leurs images. Par ailleurs, Las Vegas fût construite en un jour, ou plutôt, le Strip s'est développé en très peu de temps au milieu d'un désert vierge. Contrairement à la Rome des pèlerins de la Contre-Réforme ou aux rues commerçantes des villes de l'Est, elle n'eut pas à se surimposer à un schéma pré-existant : d'où son étude plus aisée. Chacune des deux villes est un archétype plutôt qu'un prototype, un exemple amplifié d'où on peut tirer des leçons sur ce qui est typique. Chacune surimpose de manière vivante des éléments d'une échelle supranationale à sa texture locale : des églises dans la capitale religieuse, des casinos et leurs enseignes dans la capitale du spectacle. Des juxtapositions violentes d'utilisation et de



proportions en découlent dans les deux villes. Les églises de Rome, à front de rue et sur les piazzas, sont ouvertes au public ; le pèlerin, religieux ou d'architecture, peut déambuler d'église en église. À Las Vegas, le joueur ou l'architecte peut facilement visiter divers casinos le long du Strip. Les salles d'entrée des casinos, monumentales, couvertes d'ornements, sont ouvertes aux promeneurs ; à l'exception de quelques vieilles banques et gares qui sont ouvertes, c'est là un phénomène unique dans les villes américaines. La carte de Rome dessinée au dix-huitième siècle par Nolli relève les liens complexes et sensibles qui existent entre les espaces publics et privés de la ville. Les constructions privées sont indiquées par des hachures grises dans lesquelles s'insèrent les espaces publics, extérieurs et intérieurs. Ces espaces, ouverts ou couverts, sont indiqués en traits plus sombres avec une grande minutie dans le détail. Les intérieurs des églises se lisent de la même manière que les places publiques et les cours des palais, cependant une variété de qualités et de proportions y est articulée.

### **Cartes de Las Vegas**

Une carte dressée selon le procédé de Nolli pour le Las Vegas Strip fait voir clairement ce qui est public et ce qui est privé, mais ici, c'est à plus grande échelle par suite de l'inclusion du parking. Par ailleurs, le rapport plein-vide est inversé par les espaces ouverts du désert. Dresser la carte des composants Nolli à partir d'une photographie aérienne fournit une coupe étonnante des systèmes du Strip. Ces composants, séparés et redéfinis, pourraient être du terrain vague, du bitume, des automobiles, des bâtiments et des espaces cérémoniels. Ensemble, ils décrivent pour Las Vegas l'équivalent du chemin du pèlerin, bien qu'il y manque, comme à la carte de Nolli, les dimensions iconologiques de l'expérience.

Une carte conventionnelle de l'utilisation du sol à Las Vegas peut montrer la structure d'ensemble de l'utilisation commerciale dans la ville en rapport à d'autres utilisations mais pas de détails sur le genre ou l'intensité de l'utilisation. Cependant, des cartes d'utilisation du sol des extérieurs des ensembles-casinos, font apparaître un plan de base systématique que tous les casinos partagent. Des cartes d'« adresses » et d'« établissements » du Strip peuvent illustrer aussi bien l'intensité que la diversité d'utilisation. Des cartes de distribution montrent des types, par exemple d'églises et de supermarchés, que Las Vegas et d'autres villes ont en commun. Par contre, d'autres types, telles les chapelles nuptiales et les stations de location de voitures, n'appartiennent qu'au Strip. Il est extrêmement difficile d'évoquer les qualités de l'atmosphère de Las Vegas parce que celles-ci dépendent principalement des kilowatts dépensés, de l'animation et de l'iconologie ; néanmoins, des « cartes de messages », des cartes et des dépliants touristiques les suggèrent en partie.

### **La grand-rue et le Strip**

Une carte des rues de Las Vegas révèle deux espèces de mouvement à l'intérieur du plan quadrillé : celui de la Grand-Rue et celui du Strip. La grand-rue de Las Vegas est Fremont Street et la première des deux concentrations de casinos se situe le long de trois ou quatre pâtés de maisons dans cette rue. Ici, les casinos ressemblent à des bazars où le cliquetis et les sonnaillies des machines de jeux assurent un lien immédiat avec la rue. Les casinos et les hôtels de Fremont Street se trouvent converger vers la gare en



haut de la rue : là se rencontraient deux sortes de mouvements. celui de la gare et celui de la rue. Aujourd'hui l'ancienne gare a disparu ; elle a été remplacée par un hôtel. L'entrée mouvementée de la ville s'est dorénavant déplacée vers la station des autobus. De toutes façons, la convergence axiale de Fremont Street sur la gare était d'ordre visuel et sans doute essentiellement symbolique. En contraste, sur le Strip, une deuxième série de casinos plus tardifs s'est développée au sud vers l'aéroport, à l'entrée de la ville. à l'échelle des avions à réaction.

La première initiation à l'architecture de Las Vegas vient du bâtiment de l'aéroport local, un ancêtre du TWA Terminal d'Eero Saarinen. Au-delà de ce morceau d'image architecturale, les impressions qui vous attendent seront à l'échelle de la voiture louée à l'aéroport. Voici que se déroule le fameux Strip lui-même, c'est la Route 91 qui relie l'aéroport au centre de la ville.

### Système et ordre sur le Strip

L'image de la rue commerçante, c'est le chaos. L'ordre dans ce paysage n'est certes pas évident. La grand-route continue et ses systèmes d'intersections sont absolument conséquents. La voie centrale règle les demi-tours obligatoires dans le sens d'une tournée automobile des casinos ; elle régularise aussi les tournants à gauche vers le système des rues locales coupées par le Strip. Les dénivellations des trottoirs permettent à intervalles rapprochés les fréquents virages à droite pour l'accès aux casinos et à d'autres entreprises commerciales et facilitent les transitions difficiles de la grand-route vers le parking. Les éclairages publics sur une grande partie du Strip, fortuitement mais abondamment éclairé par des enseignes, fonctionnent en pure perte. Cependant, la régularité de l'implantation des poteaux et leurs formes arc-boutées parviennent à donner à la grand-route pendant le jour, un espace continu. Leur rythme constant contraste efficacement avec les rythmes inégaux des enseignes situées en retrait.

Ce contrepoint renforce le contraste entre deux ordres sur le Strip : celui, visuel, évident, des éléments de la rue et l'ordre visuel difficile à percevoir des bâtiments et des enseignes. La zone de la grand-route est un ordre partagé. La zone *hors* de la grand-route est un ordre individuel. Les éléments de la grand-route sont d'ordre civique. Les bâtiments et les enseignes sont privés. Ensemble, ils englobent la continuité *et* la discontinuité, le mouvement *et* l'arrêt, la clarté *et* l'ambiguïté, la coopération *et* la concurrence, la communauté *et* l'individualisme farouche. Le système de la grand-route régularise les fonctions délicates des entrées et des sorties, aussi bien qu'il confère au Strip l'image d'un ensemble cohérent. Il crée également des lieux où de nouvelles entreprises peuvent croître et contrôle la direction générale de cette croissance. Il permet, sur toute sa longueur, la diversité et le changement et règle l'ordre compétitif et contrasté des entreprises individuelles.

L'ordre *existe* sur les côtés de la grand-route. Des activités diverses sont juxtaposées sur le Strip : des stations-service, de petits motels et des casinos de plusieurs millions de dollars. Des chapelles nuptiales (« nous acceptons les cartes de crédit ») qui sont des bungalows reconvertis auxquels on a ajouté des clochers garnis de néon apparaissent çà et là au fur et à mesure qu'on s'approche du centre de la ville. Une proximité pour des utilisations du même genre, comme elle est pratiquée sur la grand-rue où l'on *marche* d'un magasin à l'autre, est sur le Strip, sans nécessité, parce que l'intervalle est parcouru en voiture sur la grand-route. On roule d'un casino à l'autre même s'ils sont



contigus, à cause de la distance qui les sépare et parce qu'une station-service entre les deux n'est pas superflue. [...]

### Les styles de Las Vegas

Le casino de Las Vegas est une forme combinée. Le programme complexe du Caesars Palace — un des plus grands — comprend des salles de jeux, de restauration et de banquets, des boîtes de nuit, des salles de conférences, des magasins et un hôtel complet. Il est aussi une combinaison de styles. La colonnade frontale est Saint-Pierre-Le Bernin dans son plan mais Yamasaki dans son vocabulaire et ses proportions; l'ouvrage en mosaïque bleue et or est paléochrétien dans le style tombeau de Galla Placidia. (La symétrie baroque de son prototype empêche que cette façade soit infléchie vers la droite.) Au-delà et le surplombant, se trouve un bloc en Gio Ponti Pirelli-baroque et au-delà encore, une aile basse de motel moderne néo-classique. Les soucis d'économie ont vaincu la symétrie dans une addition récente. Mais le nouveau bloc et les styles divers sont intégrés par l'ubiquité des écrans Ed Stone. Le style du paysage est également éclectique. À l'intérieur de la place Saint-Pierre se trouve le parking de prestige. Parmi les voitures garées s'élèvent cinq fontaines au lieu des deux seulement de Carlo Maderno; des cyprès genre Villa d'Este relèvent encore l'environnement du parking. *L'enlèvement des Sabines* de Jean de Bologne et des statues de David et de Vénus avec de légères exagérations anatomiques embellissent l'espace avoisinant la porte cochère. Une des Vénus est presque coupée en deux par une enseigne d'Avis qui indique la présence sur les lieux des bureaux du Numéro 2 de la location de voitures.

La configuration générale du Caesars Palace et du Strip dans son ensemble se rapproche de l'esprit sinon du style du forum romain de la dernière époque caractérisé par ses accumulations éclectiques. Mais l'enseigne du Caesars Palace avec ses colonnes classiques sculptées dégage un sentiment plutôt étrusque que romain. Elle est moins grande que l'enseigne du Dunes Hotel d'à côté ou que celle de la station Shell d'en face, mais sa base est enrichie de centurions romains, vernis comme les hamburgers d'Oldenburg, dont le regard se perd, à travers des kilomètres de voitures et un empire de désert, dans les lointaines montagnes. L'escorte de statuette chargées de fruits évoquent les réjouissances de l'intérieur; elles serviront aussi de fond aux photos des familles du Middle West. Des boîtes lumineuses à la Mies annoncent les super-vedettes à gros cachets tel Jack Benny dont le nom est inscrit en lettres marquises 1930. Ce qui convient à l'amuseur convient moins à l'architrave romaine dont elles forment presque la partie ornementale. Les boîtes lumineuses cependant ne sont pas situées dans l'architrave: elles sont décentrées sur les colonnes pour être dirigées vers la route et le parking.

### Les enseignes de Las Vegas

Les enseignes s'orientent bien davantage vers la route que les bâtiments. La grande enseigne — indépendante du bâtiment et plus ou moins sculpturale ou picturale — est infléchie par sa position perpendiculaire en bord de route, par son échelle et quelquefois par sa forme. L'enseigne de l'Aladdin Hotel and Casino par sa forme infléchie semble faire la courbette vers la route. Elle est de surcroît tridimensionnelle et certaines parties tournent. L'enseigne du Dunes Hotel est plus modeste: elle n'est que bidimensionnelle et l'arrière rappelle le devant, mais c'est aussi une érection à la hauteur du 22<sup>e</sup> étage



fusant dans la nuit. L'enseigne du Mint Hotel sur la Route 91 donnant sur Fremont Street s'infléchit vers le Casino éloigné de plusieurs pâtés de maisons. Les enseignes à Las Vegas utilisent pour persuader et pour informer des moyens d'expression multiples — des mots, des images et de la sculpture. Paradoxalement, une enseigne fonctionne aussi bien pour le jour que pour la nuit. Une même enseigne est sculpture polychrome dans le soleil et silhouette noire à contre-jour ; pendant la nuit, elle est source de lumière. Elle tourne le jour et devient jeu de lumière la nuit. Ses proportions supportent la proximité comme l'éloignement. Las Vegas possède la plus longue enseigne du monde, le Thunderbird, et la plus haute, celle de Dunes. Quelques enseignes, vues à distance, se distinguent à peine des quelques hôtels à étages qui bordent le Strip. L'enseigne du Pioneer Club sur Fremont Street parle. Son cowboy, haut de 18 mètres, dit « Howdy Partner » toutes les 30 secondes. La grande enseigne de l'hôtel Aladdin a donné naissance à une enseigne plus petite, mais de proportions similaires, pour marquer l'entrée du parking. « Ah ! quelles enseignes ! » dit Tom Wolfe<sup>1</sup>, « Elles s'élancent en des formes devant lesquelles le vocabulaire de l'histoire de l'art reste muet. Je ne puis qu'essayer de leur fournir des noms — boomerang moderne, palette curvilinéaire, Flash Gordon Mingspirale vigilante, parabole McDonald's hamburger, Mint Casino elliptique, haricot de Miami Beach. » ?

Les bâtiments sont également des enseignes. La nuit, sur Fremont Street, des bâtiments entiers sont illuminés : ils ne le sont pas à partir de spots extérieurs, mais ce sont des tubes de néon étroitement rapprochés qui les transforment en sources de lumière. Au milieu de cette diversité, les enseignes familières de Shell et de Gulf se découpent comme autant de phares bienveillants sur une côte étrangère. Mais, à Las Vegas, elles s'élèvent trois fois plus haut dans les airs qu'à votre station-service locale pour faire pièce à la concurrence des casinos.

### L'inclusion et l'ordre difficile

Henri Bergson a appelé le désordre un ordre qu'on ne voit pas. L'ordre qui se manifeste sur le Strip est un ordre complexe. Ce n'est pas de l'ordre facile et rigide comme celui des projets de rénovation urbaine ou de « total design » à la mode de la mégastucture, mais, au contraire une manifestation en sens opposé à la théorie architecturale : un travesti de Broadacre City<sup>2</sup> peut-être mais, en quelque sorte, la justification des prédictions que fit Frank Lloyd Wright au sujet du paysage américain. La rue commerçante à l'intérieur de l'extension urbaine est, bien entendu, Broadacre City avec des différences. L'ordre facile et motivé de Broadacre City donnait identité et unité à ses vastes espaces et aux bâtiments séparés, à l'échelle de l'automobile toute puissante. Chaque bâtiment, on n'en doute pas, devait être dessiné par le Maître ou par son Taliesin Fellowship sans laisser place à des improvisations de bastringue. Un contrôle facile devait s'exercer sur des éléments similaires à l'intérieur du vocabulaire Usonien universel qui excluait, certainement, les vulgarités commerciales. Mais l'ordre du Strip *inclut* ; il inclut à tous les niveaux, depuis les mélanges d'utilisation du sol apparemment incongrus, jusqu'aux mélanges de moyens publicitaires apparemment incongrus et même le système de motifs ornementaux de restaurant néo-organique ou néo-Wrightien en formica imitation

1. Écrivain et journaliste new-yorkais.

2. Voir supra. Broadacre City est le projet d'utopie « urbaine » préconisé par Frank Lloyd Wright.



noyer. Ce n'est pas un ordre dominé par l'expert et accueillant au regard. L'œil mobile dans le corps mobile doit travailler pour sélectionner et interpréter une variété d'ordres juxtaposés et changeants, à l'instar des configurations changeantes d'une peinture de Victor Vasarely. C'est l'unité qui « maintient, mais maintient tout juste, un contrôle sur les éléments en conflit qui la composent : le chaos est tout proche ; sa proximité et le fait de l'éviter donnent de la force ».

© Mardaga

## Variations paysagères

(1983)

PIERRE SANSOT

(NÉ EN 1928)

*Philosophe, sociologue, anthropologue, théoricien d'esthétique, amateur de rugby et, par dessus tout, homme attentif aux autres — et aux « gens de peu » en particulier —, Pierre Sansot a enseigné dans les Universités de Grenoble et de Montpellier, dirigé des équipes de recherche en philosophie et en sociologie urbaines, et écrit plusieurs livres qui ont renouvelé poétiquement notre vision de l'espace contemporain. Par leur approche sensible et chaleureuse d'un monde subissant de violentes transformations, ses Variations paysagères, publiées dix ans après l'édition de sa thèse désormais classique intitulée Poétique de la ville, ont été pour beaucoup dans le renouveau de la réflexion paysagiste depuis le début des années quatre-vingt.*

*D'entrée, Sansot place son propos sous l'invocation d'une complicité heureuse avec les choses et les gens : « Le monde (et donc notre existence) vaut la peine d'être parcouru, aimé, salué, comme reconnu » ; et il propose de définir le paysage comme le résultat d'une mise en ordre, visant à susciter la beauté, du chaos préexistant (« Un paysage se compose d'éléments multiples qui s'étalent dans l'espace — et il faut bien donner à ce foisonnement et à cette diversité, quelque unité pour qu'ils ne soient pas seulement un ensemble, une juxtaposition dans l'étendue »). Mais cette opération — culturelle évidemment et dont la pluralité de niveaux la distingue de l'aménagement — ne doit pas être à ses yeux un acte de toute puissance, mais un geste de révélation (« nous sommes ses célébrants [du monde], ses officiants plus que ses maîtres et dominateurs »). Position qui l'amène, tout à la fois, à se défier du modernisme agressif comme du conservatisme passéiste, non sans affirmer sa préférence pour l'ici et maintenant : fondée sur la tendresse qui le lie aux vivants — et aux humbles spécialement — son livre s'achève sur un dernier sous-chapitre (non retenu dans cette anthologie) célébrant les banlieues : « Au niveau du seul sensible, de la seule gloire de notre terre en sa modernité, la perte la plus irrémédiable serait celle qui nous priverait non point de nos cathédrales, de nos musées, de nos monuments nationaux, de nos centres restaurés et rigidifiés, de nos grands parcs naturels et nationaux, mais de nos banlieues et, oserons-nous ajouter, de nos autoroutes, tant il est vrai que nos plus belles banlieues s'appréhendent d'une autoroute ». Pierre Sansot, ou le parti-pris des gens.*



**Source :** Pierre Sansot, *Variations paysagères*, chapitres I et X, Klincksieck, Paris, 1983.

**Bibliographie :** Pierre Sansot, *Poétique de la ville*, Klincksieck, Paris, 1973 ; *la France sensible*, Payot, Paris, 1983 ; *les Gens de peu*, Paris, Payot, 1992 ; *Jardins publics*, Payot, Paris, 1993 ; *les Pilleurs d'ombre*, Payot, Paris, 1994 ; *les Pierres songent à nous*, Fata Morgana, Montpellier, 1995.

## I. Beauté oblige

SI LA NOTION DE PAYSAGE mérite d'être honorée, ce n'est pas seulement parce qu'elle se situe de façon exemplaire, à l'entrecroisement de la nature et de la culture, des hasards de la création et de l'univers et du travail des hommes, ce n'est pas seulement parce qu'elle vaut pour l'espace rural et pour l'espace urbain. C'est essentiellement parce qu'elle nous rappelle que cette terre, la nôtre, que nos pays sont à regarder, à retrouver, qu'ils doivent s'accorder à notre chair, gorger nos sens, répondre de la façon la plus harmonieuse qui soit, à notre attente. Le monde (et donc notre existence) vaut la peine d'être parcouru, aimé, salué, connu, reconnu. Il y a là un acte d'allégresse et d'allégeance à l'égard de ce que la bienveillance de la nature et la ferveur laborieuse de nos ancêtres ont su nous léguer.

Cette proposition peut surprendre dans la mesure où elle paraît, retentir comme un rappel à l'ordre alors qu'elle énonce, semble-t-il, une simple constatation : ne vivons-nous pas à même le sensible, à même la terre, immergés ou confrontés à un horizon matériel... En fait, c'est cette dernière remarque qui est à la fois ambiguë et contestable. La beauté du monde, quand elle existe, mérite d'être saluée et reconnue, d'être reçue comme une faveur ou comme un signe de complicité. Mais nous l'oublions par une sorte d'ingratitude ou par une fâcheuse distraction, ou encore parce que nous nous enfermons dans nos projets ou nos préoccupations (parfois vitales) parce que nous ne savons plus trop ouvrir les yeux, entendre l'inouï, l'inhabituel, le trop familier.

Revenir au monde tel qu'il est dans sa fraîcheur matinale ou dans sa lassitude complique, c'est un choix de société, un art de vivre et non point un constat. En outre, l'univers des signes et des images, dans sa cohérence, dans le jeu insistant et subtil de ses permutations, de ses rappels, de ses clignotements internes vient se substituer à l'offrande des choses et la recouvrir. Beaucoup de penseurs contemporains en sont même venus au point de se demander si cette chair du sensible a quelque existence hors de notre imposition sémiologique, si nous n'appréhendons pas toujours des signes, des index, des simulacres, des différences, et jamais des choses, des modèles ou ce qui viendrait tout bonnement remplir l'intervalle creusé par les différences.

Cependant le paysage n'est pas, à proprement parler, une donnée immédiate de la perception. Il se constitue en se découvrant. Qu'entendons-nous par cette proposition bien générale ? Un paysage se compose d'éléments multiples qui s'étalent dans l'espace – et il faut bien donner à ce foisonnement et à cette diversité, quelque unité pour qu'ils ne soient pas seulement un ensemble, une juxtaposition dans l'étendue. Par conséquent, l'art de l'homme, l'éducation du regard, la recherche du moment le plus favorable ne viennent pas ajouter un surcroît de charme à une réalité qui déjà, aurait accédé à la qualité du paysage. La « composition », la mise en forme, le déplacement des accents, un



effort dans le sens de la simplicité, apparaissent comme des conditions nécessaires à l'avènement du paysage. En pareil cas, l'art ne s'ajoute pas à la nature, il lui ouvre l'accès à un autre statut.

Ainsi se trouve posé, dès maintenant, le problème de l'unité et celui de la maîtrise. Car d'où vient cette unité semblable à celle que nous retrouvons dans une composition picturale ? et quelle est exactement notre part de maîtrise ? L'unité vient-elle d'un pullulement d'initiatives qui convergeraient, qui se répondraient en écho et qui posséderaient ensemble un art de familiarité ? Tout comme l'on assiste, dans l'univers pavillonnaire, à une sorte de diffusionnisme dans les pratiques du jardinage au printemps, ne sachant jamais quel sécateur a donné l'alerte à tous les autres ou encore vient-elle d'un maître d'œuvre (et il peut s'agir d'une équipe ou d'une instance qui travaille à plusieurs niveaux) qui façonne, ordonne, pour le moins, provoque et incite ? L'histoire, dans son ambiguïté, ne nous donne pas de réponse catégorique.

La spontanéité, ou du moins l'initiative laissée aux individus a pu se muer en un ordre étonnant, si l'on songe à tel village de pêcheurs ou même de baraques, comme à Cruissan — ou, dans d'autres circonstances, elle dégénère en une somme d'œuvres discordantes, prétentieuses, en un chaos qui n'a même pas la vigueur d'une poussée archaïque. En revanche, les « pleins pouvoirs » ont pu permettre la réalisation d'ensembles admirables, d'une cohérence presque intemporelle ou engendrer des œuvres sinistres, glacées. Cette même histoire devrait nous aider à faire la part des choses et à réduire l'apparence d'imprévisible. Ainsi il n'y aurait pas, comme on l'a supposé, totale anarchie mais cette forme d'être et de faire communes à une population. Quant à la banlieue morcelée, il lui arrive avec le temps de se « ressaisir » dans ses discordances ou dans sa plate homogénéité — et de devenir ce que le regard, ce que le pas du promeneur attendent, le flâneur attentif ou l'habitant en épousant les rythmes.

Il est plus difficile de statuer sur les limites et sur le sens de cette maîtrise. S'il est toujours possibles, avec des crédits et l'accord de l'état, de bâtir, pouvons-nous à volonté susciter des paysages ? Nous avons bien dit qu'il n'y a pas de paysage sans art mais ce n'est que redoubler la difficulté. Car, 1 — nous ne savons pas au juste comment l'artiste s'y prend et lui même se trouve très souvent confronté à un pouvoir énigmatique qui lui échappe et qu'il peut, sans raison, perdre (sans quoi sa recherche prendrait fin et il ne connaîtrait pas d'échecs), 2 — l'artiste peut se permettre des ratés, des esquisses, des ébauches. Il a le droit d'expérimenter. Certains artistes modernes voudraient demeurer à ce stade. L'œuvre aboutie les intéresse moins que les essais, les croquis, les montages ; les possibles les grisent plus que le réel. 3 — dans beaucoup de circonstances, l'artiste, même s'il n'est pas indépendant de l'air du temps, même s'il travaille à l'intérieur d'une école, accède plus solitairement et plus immédiatement à l'œuvre, quels que soient ses pouvoirs, passe par de très nombreuses médiations, prend une suite : non point une toile vierge, ou un roman à écrire, mais des routes déjà tracées, une multiplicité d'enclos, de maisons, d'habitudes.

La conduite la plus sage paraît être la plus modeste, ce qui ne veut pas dire la moins efficace. Notre « maître en paysage » doit garder le sentiment qu'il s'inscrit dans un processus beaucoup plus large que sa propre initiative et que ce processus, loin d'être un obstacle, constitue plutôt un secours. Tant qu'il y aura des Parisiens (même de fraîche date) ou des Niçois ou des habitants de Villeneuve-sur-Lot, et des rivières et des fronts de mer et des chemins qui grimpent vers des cols et des façades orgueilleuses le long de la Saône et des hommes qui se dirigent, le dimanche, vers des restaurants gourmands et des



adolescents qui jouent au football sur un stade de banlieue, en imitant les coups francs de Platini, et des mouvements de foule sur les boulevards aux heures de pointe et des autobus qui se frayent un chemin dans la cohue de la circulation, et des gares, points cardinaux de la cité, et des arbres fruitiers, aux pétales tendres et printanières, tant que la Loire, le Rhône, la Garonne auront gardé leur beau nom et démarqueront des territoires et feront être des berges, — le maître en paysage aura le sentiment qu'il n'est pas seulement un aménageur et disposera d'une sorte de tradition à l'égard de l'écrivain qui trouve une suite inspirante chez les auteurs qui l'ont précédé dans le temps. Il y a bien là une sorte de langue qu'il faut d'abord aimer, dont on a le devoir d'entendre les intonations.

Cet art d'entendre et d'aimer ne dispense pas de l'imagination créatrice et de tous les savoir-faire nécessaires, et d'une réflexion théorique. Mais tous ces instruments même affûtés au plus fin, au plus juste, au plus rigoureux risque d'être en porte à faux sans cette capacité exceptionnelle d'être affecté par ce que l'on voit. C'est cette sensibilité (qui d'ailleurs s'éduque et s'affine) qui distingue l'art du paysage — de l'aménagement conçu sous sa forme la plus simple et la plus classique. Les capacités techniques et théoriques peuvent être les mêmes dans l'un et l'autre cas. La ligne de partage s'opère donc ailleurs, du côté d'une sensibilité qui n'a rien à faire avec le pathos, la sentimentalité, voire les élans du cœur. Tout comme certains être manient fort bien l'es relations abstraites ou que d'autres ont une intelligence verbale remarquable — d'autres encore sont plus aptes à entendre un paysage, ses points forts, ses inachèvements, ses lignes de cohérence, ses formes virtuelles de dispersion, d'éclatement.

Nous faisons la double hypothèse — et d'une terre (ville et campagne) qui vibre, qui endure, qui s'ouvre ou se rétracte — et d'une réalité sociale encore vivante dans ses besoins, ses besoins, ses poussées, ses aspirations. En ce qui concerne ce dernier point, il n'est pas dit que la sociologie, sous sa forme traditionnelle, soit au premier chef concernée. Dans son effort légitime pour rendre compte des phénomènes sociaux, elle quitte souvent le terrain du sensible social.

Que l'on ne confonde pas, par ailleurs, cette sympathie intelligente et diligente, avec une attitude de pure conservation et de sauvegarde crispée du passé. Bien au contraire, un paysage, même s'il se donne parfois comme un tableau, comme une coupe instantanée dans le présent, nous restitue l'histoire, et apparaît comme une réalité en train de se faire et de se défaire. Figurer ce mouvement n'aurait pas plus de sens que d'arrêter la croissance d'un être. Pour être plus précis, il serait absurde de défendre une ville traditionnelle, surdéterminée symboliquement, contre une banlieue qui l'on abandonnerait « à son triste sort ». Si une ville déborde en multiples banlieues, il paraît préférable de les comprendre les unes et l'autre : la ville ne peut pas être tout à fait absente de ce qui la borde : ces banlieues — plutôt que cette banlieue — sont diverses, et, s'il s'agit de Grenoble, possèdent un nom comme Fontaine, Saint-Martin-d'Hères, Echirolles, ont leurs stades, leurs mairies, leurs jours de fête, leur climat, leur chronique locale, auxquels il convient de rendre justice.

« Beauté oblige ». Cette notion de paysage qui se situe à mi-chemin de la perception sensible et de l'univers pictural, possède une dimension éthique. S'il existe une beauté des choses et des êtres, comme la notion de paysage le sous-entend ostensiblement, il nous appartient de la préserver parfois de la susciter. La grâce a souvent quelque chose de gratuit et d'intermittent, elle apparaît comme un don à la limite injustifié. La beauté se perpétue par toutes sortes de précautions. Même si son avènement ne dépend pas toujours de nous, nous savons que, sans notre connivence, elle est appelée à disparaître. En



témoigne l'existence si précaire d'un jardin qui, en quelques années ou parfois le temps d'un printemps de négligence, s'abîme, se « gâte », devient méconnaissable. Le jardin ne supporte pas notre désertion, il faut l'accompagner dans toutes ses saisons, dans son printemps, dans son été, dans son automne — et il est des jardiniers qui, en son absence, vivent dans l'angoisse, sachant que telle plante acceptera mal d'être soignée par d'autres mains, que l'on n'arrose pas impunément à toute heure, au mois d'août. Et comme l'inquiétude grandit au moment de retrouver le jardin !

Nous ne proposons pas à tous les Français d'acquérir et d'entretenir un jardin. Le lecteur aura compris qu'il s'agit d'une image mais que nous tenons à elle. Nous sommes tous, par quelque côté : des jardiniers : jardinier de notre balcon, de notre rue, d'un quartier. Il dépend, parfois de notre parole, de nos regards, d'une amicale complicité pour qu'un quartier demeure en sa plénitude ou qu'il devienne terne. Je pense à certains quartiers de Strasbourg et, en l'occurrence, même si les jardins ont leur part dans la réussite, il faut convenir que cette dernière s'étend aux trottoirs, aux lampadaires, à toute la rue qui semble bénéficier de cette sollicitude. Nous ne prétendons pas que là se limite la tâche de l'homme et qu'il lui faut, par une manœuvre de diversion, se désintéresser des autres domaines (sociaux, familiaux) de sa condition d'homme. Nous soulignons seulement que nous avons affaire à une tâche non négligeable et qui peut contribuer à notre bonheur. La prise en considération du monde sensible peut nous occuper d'une façon essentielle. Car c'est entretenir de bonnes relations ou encore tout court, des relations entre cette nature dont nous procédons et qui demeure notre partenaire privilégiée. Rapport fondamental si nous songeons que le mal du plus grand nombre réside dans un rapport de déréliction, de « déréalisation ». L'ouverture à autrui joue son rôle et on a eu raison d'en manifester l'importance. Mais il existe aussi cette ouverture au monde lui-même, cette capacité de marcher sur un sol ferme sans vaciller, cet accord à la pierre, à la plante, au trottoir. On voudrait réhabiliter « l'urbanité », nous inciter à plus de courtoisie, au respect d'autrui. S'il s'agit d'une vertu qui irait au-delà d'une civilité formelle, elle doit s'inscrire à l'intérieur d'une relation plus large de politesse que nous entretiendrons à l'égard de la création.

Si nous osions déborder le cadre de la description analytique ou phénoménologique, nous nous risquerions à quelques remarques plus pratiques mais qui, elles aussi, devraient être impliquées par ce que cette notion de paysage exige quand on la prend au sérieux.

1. Ce « laisser être » ne se confond pas avec un laisser faire paresseux. En effet une chose n'advient pas inévitablement à sa vérité. Il faut beaucoup de circonstances favorables et de précautions — et une part de chance — pour qu'elle atteigne à la gloire irrécusable de son apparaître. En outre, comme nous nous situons au niveau de l'histoire effective, au carrefour de forces antagonistes et d'intérêts souvent aveugles, il faudrait pour le moins préserver le paysage, dans son évolution, hors de la mégalomanie des uns, de la précipitation des autres...

2. Les habitants ne sont pas les mieux placés pour guider le « maître en paysages », dans ses décisions, encore qu'il faille jouer le jeu des consultations et accepter toutes les collaborations qui s'offrent. Nous entendrions de la manière suivante, le talent et les limites de l'habitant-paysagiste. Il ne manque pas de génie dans sa pratique, il arrive que son mauvais goût ait des effets bénéfiques et inattendus. Donc cet homme, en tant qu'acteur, en tant qu'être incarné dans un décor, allant à son épicerie ou garant son automobile, le soir, ou maniant le sécateur, ou commentant un fait divers dans un bis-



trot, cet homme en tant que surface sensible, en tant que volume ostentatoire donnant vie à ses épaules ou à ses mains — constitue un élément fondamental du paysage mais quand il théorise ou croit théoriser sa pratique, quand il développe des idées générales, quand il énonce ces préférences, il succombe souvent à des stéréotypes ou répète les lieux communs à son groupe. Le même individu peut « adhérer » (au sens positif du terme), à son milieu géographique, l'honorer par son accent, par sa façon de marcher ou d'ouvrir, le matin, ses volets, voire manifester de l'intelligence à l'égard des signes que ce milieu multiplie à son intention — et en même temps faire preuve d'incompréhension à l'égard de la situation qui est la sienne, quand, par la réflexion, il s'en absente. En desserrant l'étreinte vitale, il peut lui arriver de perdre tout contact avec cela même qui l'inspirait.

3. Nous prônerions volontiers une attitude de modération, non point par goût inconditionnel du juste milieu, non point seulement parce que les risques d'erreur paraissent avoir moins de conséquences fâcheuses, mais parce que nous avons à accompagner, à perpétuer, quelque chose qui déjà existe. (Le cas des « villes nouvelles » mériterait d'être étudié, et nous aurions alors à montrer quel est ce quelque chose qui est à perpétuer, alors qu'elles semblent surgir de rien). Au fond, nous avons affaire à deux hypothèses et deux attitudes possibles. Ou bien le monde est une pâte vierge à modeler et l'homme peut s'enivrer d'un vertige prométhéen. S'il a des règles à respecter, ce ne sont que celles de la cohérence ou de la perfection technique, ou de la rentabilité économique, ou bien le monde est déjà là, plein d'une richesse immémoriale, origine confuse et indubitable de nos gestes, de nos attachements, déjà multiplié, en éléments, en isthmes, en reliefs, en vallons, avant que nous ne pensions à le modifier, et nous sommes ses célébrants, ses officiants plus que ses maîtres ou ses dominateurs.

4. Tout un courant philosophique, esthétique, économique vise à nous rappeler que la nature n'est pas « une docile servante » ou une manière inerte dénuée de sens, indéfiniment offerte à nos caprices, et à nos grands projets. Le paysage, quand on l'entend dans la gravité qu'il mérite, nous demande de nous défier du « paysagisme » si, par là, on entend la capacité de maquiller, d'apprêter, d'informer à volonté une partenaire dont nos artifices sauraient se jouer à plaisir. Le temps d'une morale, d'une philosophie prométhéenne semble révolu. Nous recommençons à entendre ce qu'est une action non-violente, une technique douce, une écoute patiente, et une telle éthique suppose que l'on rende au donné naturel la part, la juste part qui lui revient. (Or l'homme d'action le plus scrupuleux, à un moment ou à un autre de son entreprise, subit le vertige du faire dans sa gratuité et sa démesure). De plus, il est à peu près probable que nous entrons dans une société qui produira moins, dont les taux de croissance seront moins élevés. De là, une urbanisation moins rapide, des mutations moins brusques dans le domaine du bâti et le rythme plus lent devraient permettre d'éviter certaines imprudences et nous permettre de prendre davantage en considération le « qualitatif ».

5. Nous voudrions encore fonder cette attitude de réserve et d'écoute d'une façon plus directe sur la notion même de paysage. Un paysage se donne comme une totalité organique — à tel point qu'il est sans doute nécessaire, dans certains cas, de dégager les éléments qui la composent mais qu'en même temps, cette décomposition analytique risque de dissoudre ce qui fait la singularité et le charme du paysage. Si l'habitant ne peut pas très bien dire ce qui constitue un paysage qui lui est familier, qui lui paraît bien discernable parmi tant d'autres, ce n'est pas véritablement faute de maîtrise verbale ou par suite d'une réflexion insuffisante. C'est que le paysage est tout entier en lui-même et



qu'il ne se réduit jamais à une somme de vertus, c'est qu'au mieux on peut le retranscrire en une qualité elle-même globale, une certaine douceur, une certaine lumière ou mélancolie. Cela signifie donc qu'un processus d'analyse risque d'échouer et qu'à nouveau mieux vaut préserver, perpétuer, épanouir que recréer ou produire à partir de rien.

6. Cependant, une attitude de prudence peut s'avérer réellement positive. Car, en l'occurrence, il n'existe pas une stricte équivalence entre la cause et l'effet. Si le paysage constitue une totalité, un déplacement d'accent, la modification d'un élément peuvent transformer cette totalité dans sa physionomie d'ensemble. Encore faut-il beaucoup de finesse et de sensibilité pour jouer d'une dissonance, pour produire une modification qui s'avérera heureuse. Pour certains paysages, il est vrai, les choses se présentent d'une façon plus claire. Tel point, tel haut lieu amarrent indiscutablement le paysage. Ailleurs ce sera une végétation odorante qui manifeste et la lumière cruelle et l'exacte proportion d'un paysage méditerranéen. Or le risque n'est-il pas réel de sous-estimer l'importance de la dimension olfactive ?

7. Il importerait, si l'entreprise ne paraissait pas téméraire, de dresser une typologie de ces glissements, de ces déplacements ou encore des points d'accentuation, des passages, des emboîtements de paysages. Puisque le paysage comporte une unité certaine et puisqu'il s'agit de jouer sur elle de la façon la plus respectueuse, nous nous demandions quelle était la source, le signe de cette unité ? S'agit-il de l'élément, parfois peu perceptible, par lequel l'élément s'entretient à lui-même, jette, en quelque sorte, son ancre ? ou de l'élément — et ce n'est pas nécessairement le même — qui dit plus que tous les autres le sens diffus de l'ensemble ? Celui qui le réfléchit, le représente, le répercute, tous ces termes n'étant pas équivalents ? ou d'un milieu, d'une sorte de lumière invisible qui baigne le paysage, l'irrigue, lui donne un éclat immatériel ?

8. Dans la même recherche, il faudrait déterminer plusieurs niveaux de paysage. Le paysage méditerranéen qui n'est pas le paysage breton mais qui peut recouvrir une part du paysage alpin. Soit ce paysage méditerranéen mais à quel titre va-t-il désigner les alentours de Grasse, Cagnes-sur-Mer, Zée, Palavas-les-Flots, Narbonne ? On sera tenté de faire appel à des déterminants géographiques et/ou historiques et/ou culturels qui, sans doute, ne suffiront point. À quel moment, une portion du territoire cesse-t-elle d'appartenir à un paysage pour relever d'un autre ? Se produit-il parfois des « entre-deux » ? Lorsqu'on étudie le paysage ferroviaire, on s'étonne de la diversité des gares et l'on est conduit à se demander : y a-t-il seulement une identité nominale ? ou bien, au-delà de la fonction, peut-on découvrir quelque parenté entre toutes les gares ?

9. Ou encore, que pourrait nous apprendre sur la notion de paysage et sur ses relations verticales et horizontales l'existence des fontaines romaines ? Les trois fontaines de la Piazza Savonne, la fontaine des Tortues de la Piazza Clona, la Barcaccia de la Piazza d'Espagne. 1° Sont-elles, à elles-mêmes, un paysage qui se suffit à lui-même, puisqu'elles arborent un nom glorieux qui les dit elles et non point un autre élément du monde, puisqu'elles se perpétuent dans un cycle qui ne doit rien à personne ? 2° Ne doit-on pas plutôt les rapporter à la place dans laquelle elles sont, pour la plupart insérées ? La fontaine du Triton venant contrarier et stopper « la glissade » de la place Barberini, la Barcaccia s'offrant comme la scène d'un amphithéâtre sans laquelle l'escalier serait moins attirant et aboutirait bêtement à une place trouée par la circulation, les trois fontaines de la Piazza Novons ponctuant et scandant la Place. 3° Toutes ces fontaines ne jaillissent-elles pas d'un même mouvement à la gloire éternelle de cette cité éternelle qui a su mêler, dans son savoir vivre, l'eau et la pierre et qui rit ainsi de tous les malheurs



qu'elle a connus ? Ville qui s'épanche de ses fontaines mais aussi de ses façades baroques, de ses sept collines. Fontaines ininterrompues qui nous assurent que Rome est bien la Ville éternelle, la seule qui mérite de résister au temps. 4° ou existe-t-il une « Poétique de fontaine » qui attendrait son Bachelard et qui découvrirait en quoi elle est support d'une même rêverie ? celle d'une mort perpétuelle dans la beauté, celle de l'alliance de la vie ruisselante, bruyante et du « calme », de la verticalité et de l'horizontale.

10. Il y a donc là une pluralité de niveau qui donne au paysage sa profondeur et que l'aménageur est susceptible de négliger. Ce dernier peut, en effet, être tenté d'utiliser l'eau comme un moyen particulièrement efficace pour cerner les territoires, les disjoindre, les réunir, les isoler, les ponctuer. De là, un double bénéfice que nous ne saurions nier : au niveau de la lisibilité puisque le territoire y gagne en clarté, au niveau de son appréhension temporelle qui trouve des scissions, des pauses, parfois un rythme. De là aussi un double piège. Dans son habileté démiurgique, le simple aménageur risque de peser au maximum sur la perception de l'usager et d'une façon assez paradoxale, l'eau qui apparaît comme un élément de liberté, d'indétermination, peut en arriver à devenir un facteur de contrainte, tout comme les lumières de la ville nocturne trop bien disposées fléchent une ville devenue sans mystère. D'autre part, on dispose un ensemble en quelque sorte à plat et univoque, tandis que la pluralité, par la superposition de ses niveaux d'être et de ses lecteurs possibles, assure l'existence d'un univers étagé, symbolique, doté d'une véritable troisième dimension. Il va sans dire que nous avons quelque peu majoré cette opposition possible de l'art du paysage et de l'aménagement (qui peuvent fort bien cohabiter), mais il nous paraissait nécessaire de marquer à quel point le second ne tient pas lieu du premier qui conserve et son originalité et son urgence.

11. Nous ne pouvons ni ne voulons récuser les origines du paysage. Il en appelle à une double tradition picturale et littéraire, à tant de tableaux les uns oubliés, les autres exposés dans des musées ou reproduits sur nos livres de classe. On sera alors tenté de disqualifier ce que le paysage semble comporter de convenu, d'arrêté, de spectaculaire. Nous admettrons volontiers la remarque mais non les griefs qu'elle paraît impliquer. De convenu, mais un regard s'éduque, une culture quelle qu'elle soit choisit ce qu'il conviendra de voir ou de ne pas voir et elle choisit aussi les moyens de le percevoir. D'arrêté : nous dirons plus loin comment le paysage s'inscrit dans un processus temporel mais nous voudrions aussi dégager la portée de cette instance statique qui apparaît dans beaucoup de tableaux et dans toutes sortes de descriptions littéraires (de Chateaubriand à Balzac, ou Proust, des marches de l'Acropole au « Lys dans la vallée »). Le héros ou le visiteur ou le promeneur ralentit sa marche, c'est-à-dire qu'il va rendre justice à la beauté du paysage qu'il découvre : il marchait (nous dirions maintenant, il roulait sur l'autoroute), il n'était pas insensible au bonheur d'impression qui était le sien, mais enfin, sa durée, son existence s'écoulait d'une façon étale quand, interdit, frappé de ravissement, il suspend sa promenade. C'est le premier dévoilement sans lequel tous les autres ne sauraient se produire et que tous les autres ne feront qu'explicitier. S'il n'avait pas, à cet instant, opéré cette précieuse rupture, il n'aurait pas pu se déshabituer et commencer à voir. Il y a là aussi un rite d'initiation et d'inauguration. Quand un échange nous concerne, quand il est prompt à bouleverser une partie profonde de nous-même, il est bon d'en signifier le commencement. Ainsi, Félix, dans « Le lys dans la vallée » médite sur cette Touraine qui va engager son existence.

De spectaculaire. Il est de bon ton de récuser les spectacles, les miroirs, ce regard qui



nous désengage et qui irréalise. Faut-il pourtant oublier qu'il nous faut recomposer un paysage, le parcourir, lui donner une assise, des limites, en ajuster les proportions ! Il est vrai qu'il existe une perception plus sauvage, plus confuse, peut-être originaire. Nous dirons que le paysage se situe à un niveau moins élémentaire et que si la chose peut se prêter à un traitement tactile, à une sorte de corps à corps, un ensemble a besoin d'être ordonné.

12. Qu'en est-il alors de l'homme qui y mène une existence quotidienne et qui n'a — peut-être — jamais connu cette expérience spectaculaire ? Sans doute, ce qui pour « le promeneur » est paysage, se donne-t-il alors plutôt comme un milieu fluide dans lequel il immerge dans le bonheur d'une proximité qui ne se dément pas. À la limite intérieure des repères, des prises, ses trajets comportent beaucoup d'omissions, et il sent, pressent ce que nous voyons. Nous voudrions revenir sur cette opposition qui est réelle mais que l'on entend souvent fort mal comme s'il y avait d'une part une attitude spectaculaire, superficielle, trop littéraire, ou, pour être plus injuste encore, trop inspirée des cartes postales, et d'autre part une pratique rugueuse, authentique et qui mettrait en branle tout l'être. En fait, chacune de ces approches possède sa propre valeur et c'est la première qui essentiellement est constituante d'un milieu en paysage. D'ailleurs, un paysage ne se pose comme tel que par rapport à d'autres : diversité des paysages bretons, normands, languedociens, ardéchois, alpins, et nous nous émerveillons à juste titre qu'ils coexistent dans leur diversité et que nous puissions passer de l'un à l'autre et qu'à eux tous, les uns liés aux autres, ils vallonnent la France entière. L'homme, qui par le fait des circonstances, n'aurait jamais quitté sa terre natale, serait l'homme de « son pays », unique horizon de ses tâches et de ses joies, il n'aurait jamais eu accès à cette appréhension externe, comparative, et pourtant jubilatoire qui fait être un paysage. Mais nous sommes presque toujours les hommes d'un dedans et d'un dehors et notre accès au sensible passe par l'alternance de l'un et de l'autre.

Ainsi dans « Sans famille », livre d'éducation sentimentale et géographique par excellence, le malheureux Rémi jette un dernier regard sur la ferme et les environs de la famille adoptive qu'il quitte. Sur un mode encore mi-réel, mi-fictif, le paysan contemplait les prémices de la moisson ou des vendanges, il regardait un peu mieux cette terre qu'un jour il abandonnerait ou encore cette fontaine qui n'était qu'un bruit croissant ou décroissant, un repère le long d'un trajet, devient, par la grâce d'un moment d'attention, un jaillissement sur une place bien campée au milieu de ses façades, pour redevenir le lendemain, un bruit familier qui nous guide dans notre marche. Enfouis et exilés, proches et lointains, humbles et superbes, acteurs et spectateurs, familiers et désorientés, telle est notre condition. Le paysage idéal, ce ne serait pas la Jérusalem céleste, malgré ses ors et ses diamants, mais une terre sur laquelle nous pourrions parfois reposer comme l'enfant dans son berceau et qui parfois aurait la beauté un peu irréaliste des tableaux de la Renaissance.

13. Enfin, le paysage se donne comme un échangeur entre le sensible et le monde des significations. En deçà de lui, nous aurions le fond (l'Abgrund), la vie abyssale, la réalité chthonienne, au-delà, en surplomb, nous avons l'environnement, les épures, les schémas directeurs, les plans d'aménagement. Le paysage refuse, nous incite et nous permet de refuser cette coupure mortelle. Nous avons vu qu'il « sensibilise » les significations, qu'il se dérobe aux concepts qui voudraient l'insérer dans une définition trop rigoureuse : pour le nommer, nous usons de notions encore chargées de chair, comme « douceur », « clémence », « austérité », « majesté », « grandeur » et il suffit d'ouvrir



un livre de géographie humaine pour nous rendre compte que la science n'échappe pas à cet embarras. En revanche, les descriptions morphologiques, les qualifications sensibles prennent vite valeur de figure. Le sol, le climat, le milieu débordent une description purement matérielle. Il faudrait, par exemple, examiner toutes les connotations climatologiques, le brouillard londonien, les plaines neigeuses des Flandres, la sécheresse du Hoggart, le crachin breton et appréhender comment elles dissent aussi une manière d'être d'une population. Et l'on pourrait, en termes presque équivalents, parler d'une société faite nature ou d'une nature devenue sociale.

## II. Le paysage aujourd'hui

NOUS AVONS DONC TENTÉ d'opérer une analyse de la notion de paysage, mais n'avons-nous pas fait l'éloge d'un défunt et nous savons à quel point il est tentant de louer un disparu. Mais est-il sûr que cette notion soit devenue caduque ? Elle reposait, semble-t-il sur deux conditions de possibilité. Il fallait que la culture nous dispose à appréhender un fragment du monde d'une certaine manière et il fallait aussi que la réalité sensible fut donnante, qu'elle nous émeuve, qu'elle remplisse notre attente. Cette culture était déterminée comme toutes les formes de culture. Elle en appelait à une esthétique du cadre, de la cohérence, de l'unité, de la perspective, toutes valeurs que la peinture ou la musique contemporaines dédaignent et auxquelles elle ne craint pas de se soustraire. En évoquant et en cernant cette notion de paysage, nous serions en retard d'une guerre, par un phénomène naturel, mais assez déplorable cette culture moyenne du sensible se guiderait sur une culture picturale ou littéraire périmée. Comment le va et vient entre le sens commun et une authentique (créatrice) culture pourrait-il encore s'opérer ? Soit elle est bien pauvre si l'on songe aux dépliant, aux cartes postales qui prétendent aujourd'hui inspirer notre regard et nous indiquer ce qui est mémorable, soit elle a éclaté, elle a pris maintenant mille formes au gré des micro-groupes, de créations partielles et sauvages, de recherches singulières et cette création démente si elle réussit de beaux coups dans le domaine de l'œuvre d'art, nous laisserait démunie dans notre corps à corps avec le sensible.

Ces arguments ne nous paraissent pas convaincants. Nous ne croyons pas que l'appréhension du paysage ait tout à fait lié son destin au cadrage, à l'imposition d'une signification univoque ou d'un ordre. Mais nous n'estimons pas pour autant que la recherche d'une cohérence ou d'un sens soit le fait d'un moment de notre culture. Un regard peut désirer se perdre et se retrouver ; les formes n'entravent pas la fougue des forces ; elles sont capables de les exprimer — et quand elles sont entièrement submergées par les flux du cosmos, dans ce choc émotionnel qui rompt les frontières du moi et du non-moi, il se passe quelque chose, peut-être une expérience précieuse, mais alors disparaît le paysage, et, avec lui, l'une de nos manières de jouer avec les éléments, de les laisser s'ordonner et retentir selon leur être. Ce qui nous paraît plus menaçant, c'est, en effet, l'extrême diffusion d'une culture plate et appauvrissant et dont la plupart se contentent. Cette montée du « chromo » (qui a toujours existé) ne condamne pas pour autant une recherche paysagère — pas plus, que la séduction répandue des stéréotypes ne condamne l'œuvre d'art et la recherche poétique. Il suffit de quelques réussites pour que la médiocrité soit convaincue d'abus de pouvoir. Seulement une authentique ren-



contre paysagère est encore plus fragile que l'émergence de l'œuvre d'art. Il ne faut pas espérer ou vouloir pour elle un véritable public, on doit plutôt compter sur des témoignages, sur des expériences différentes mais qui, peu à peu, composent un monde. C'est d'ailleurs ce que l'éclatement de la culture permet. En un sens notre culture est devenue comme le monde, multiple, accidentée, imprévisible, un horizon, une lumière commune beaucoup plus qu'un territoire reconnu. À sa façon, elle est un paysage.

Nous avons surtout parlé des conditions d'attention au paysage. Encore faudrait-il que celui-ci demeure. Toutes les mesures de protection dont on parle disent d'une manière irrécusable qu'il y a une menace et qu'il est, peut-être, trop tard. Nous nous trouvons en présence d'un dilemme : ou nous « sauvegardons » mais nous immobilisons le devenir du monde et il se fige en dehors de notre existence — ou nous le laissons être, nous le faisons être et c'est à ce moment que le problème du consensus se pose. Quand il s'agissait de goûter et de percevoir, il n'était pas grave que les cheminements divergent. Mais quand notre tâche exige un faire, il y a nécessité d'une inspiration commune pour imprimer au monde un certain style. N'évoquons pas l'immense gâchis de ces dernières années et les difficultés que toute société rencontre pour intégrer son « potentiel industriel » à son environnement. Il faudrait que tous les hommes se sentent concernés par les rues, par leurs quartiers, par le domaine public qui leur est proche, tout comme certains villageois avaient le sentiment qu'il y allait de leur honneur quand ils entretenaient chemins, puits, églises, jardins de l'instituteur ou du curé. L'opposition du public et du privé nous a fait oublier que la terre était notre mère commune, qu'elle nous avait portés, qu'en elle, un jour, nous reposerons, qu'à chaque instant, nos yeux, nos mains l'appréhendent, qu'elle est la chair de notre chair, le complément fraternel de nos yeux, de nos jambes, l'appui de notre tête.

Or il ne suffit pas de faire appel à de bons sentiments, d'organiser une journée de l'arbre, pourquoi pas de la source ou même de réveiller une expérience primordiale. Cette opposition du public et du privé qui se traduit par une négligence du premier, constitue un fait de société, lequel comporte inertie, pesanteur, quasi irréversible. Il n'empêche que seule la passion vigilante de petits groupes concernés portera remède à cette indifférence puisqu'un paysage exige beaucoup de soins, de patience, de goût, puisque les ronces et l'herbe folle menacent, par exemple, la campagne dès que l'on ne l'entretient plus. De toute façon, le seul recours au pouvoir, même s'il est parfois nécessaire, nous paraît insuffisant et parfois d'un médiocre effet. On va accentuer le typique, souligner ce qui devait demeurer sous-entendu, substituer le signe à l'opacité d'une réalité symbolique, céder à l'éloquence ou à une propagande implicite. À preuve, nos centre-villes qui avaient la richesse énigmatique de l'impénétrable et qui sont devenus bien pauvres et bien peu réels à force de lisibilité et de transparence. À preuve certains parcs naturels dont nous ne nions pas la beauté mais qui se vivent et se découvrent sur le mode de la recommandation inquiète de l'interdit, « où il faut marcher prudemment... éviter de tasser le sol, (vous y détruiriez les êtres qui y vivent), où nous devons nous souvenir que les flacons de verre abandonnés peuvent par l'effet du soleil se transformer en loupes et déclencher un incendie qui défigurera le paysage pour des années, sinon à jamais ». Un homme guetté par tant de dangers qui, d'une cause minime peuvent engendrer une catastrophe formidable, osera-t-il encore marcher, poser un pas devant un autre. Où est cette belle confiance qui nous assurait de l'inlassable générosité de la nature, de sa prévenance, capable de réparer nos erreurs, nos étourderies... Il nous faut prendre plus de précautions que si nous avancions dans un salon surchargé d'objets



précieux. Nous ne prétendons pas que les avertissements sont de trop, nous remarquons que nous n'existons plus dans l'ouvert, dans l'offert, et que sans cette offrande, le pacte originel qui permet de constituer un fragment du monde en paysage, est rompu.

Et, pourtant, quoi que l'on affirme, quoi que l'on récrimine, il y a encore des paysages aujourd'hui, sous une forme presque classique ou sous des modalités nouvelles. Seules la description (la restitution de l'expérience vécue) peut tenir lieu de preuve et il faut en quelque sorte nous croire sur parole. [...]

### Les éclats de notre paysage

À L'ÉVIDENCE, notre univers s'est craquelé, désorganisé. On le dirait bouleversé par des guerres incessantes, occupé par de nombreuses armées étrangères, tant il parle des langages hétérogènes. Il se soucie fort peu de ne pas nous choquer et il serait vain d'exiger de lui quelque prévenance. Faut-il donc réserver cette notion de paysage à une tradition picturale telle qu'elle nous a été transmise de par l'héritage des classiques — ou à la mémoire de spectacles entrevus dans notre enfance et que nos souvenirs ont encore embellis, ordonnés. Nous ne le croyons pas et cette réponse risquée suppose que pour nous, la notion de paysage a encore un certain intérêt.

D'abord ce milieu où le rural, le traditionnel, l'urbain, les ruines d'un passé lointain, les carcasses de l'ère industrielle, les ébauches de l'avenir s'entrechoquent, viennent gicler contre notre rétine et nous tirent de notre tiédeur et de notre indifférence. c'est bien le signe que quelque chose passe entre l'univers et nous-même, que nous n'y vaquons pas comme dans un simple milieu comportemental — or cet échange, même sous sa forme brutale et quasi intolérable, ne manifeste-t-il pas l'existence d'un paysage ?

Ensuite, nous avons bien dit que l'essentiel se situait au niveau d'une imposition de sens plutôt que d'une mise en ordre souveraine. Or le sens ne nous manque pas toujours. Il suffit qu'il se produise quelque convenance entre ce que l'univers nous offre et les a priori de notre culture. Il se trouve que les modèles culturels (qui nous viennent de la peinture mais surtout aujourd'hui de la photographie, du cinéma) nous ont accoutumé à cette discorde des matériaux, des volumes, à des ruptures de ton que rien ne semble présager. Nous reconnaitrions sans peine les images de nos revues ou de nos films et nous saurons gré au monde de se prêter si bien, une fois de plus, aux artifices dont nous avons été nourris.

Même si le spectacle se disloquait dans le cocasse, dans le « mauvais goût » (s'il existe encore), s'il bégayait d'une manière inintelligible, des bribes de sens, de phrases nous pourrions le subsumer sans un signifié majeur : celui des convulsions de la modernité. De décharges en dépotoirs, de fumées âcres en rivières empoisonnées, de clôtures hideuses en tours gigantesques, nous découvrons, dans l'effroi, un seul et même texte, le seul que nous ayons vraiment appris depuis notre enfance. Ces convulsions nous pouvons les ressentir comme le signe de la démence, de la débilité, d'une incohérence quasi pathologique. Mais nous pouvons aussi les appréhender comme étant la conséquence d'une poussée anarchique mais extraordinaire de vitalité. Il pousse une végétation exubérante de centres commerciaux, d'autoroutes, d'excavations et de tours, un foisonnement d'échangeurs, de pavillons, de ruelles, de CES, de centre socio-culturels, d'immenses citernes. On perfore, on élève, on transite. Jamais la terre n'aura été aussi



parturiente, aussi avide de créer et d'essayer des formes. À nous, à notre regard d'évaluer les hauteurs et la profondeur, ce qui se déchire et va naître, ce qui gémit et expire. À nous de mesurer lyriquement mais avec précision les amplitudes, les degrés de sédimentation, les zones de piétinement — et aussi de saisir les accalmies pendant lesquelles nous ne risquons pas d'être pris de vitesse.

En fait, même s'il y a cataclysme et fureur de bâtir, les choses se passent encore autrement. Il semblerait que, par leur seule coexistence, elles se transmettent une part de ce qui les singularise, que leurs dates de naissance peu à peu se confondent, rajeunissant certaines d'entre elles, oubliant la nouveauté des autres — à tel point que nous nous trompons souvent quand nous cherchons à connaître qui a précédé quoi. Si elles coexistent, c'est qu'aucune d'entre elles n'est souveraine, que, d'un commun accord, elles se sont réparties le territoire qui leur était alloué, et qu'elles absorbent et restituent de leurs pulsions synchroniques. Nous estimions trop vite (oubliant la leçon des peintres et d'une certaine phénoménologie) que les objets se situent à l'intérieur de leurs limites, nous aurions dû songer qu'ils communiquent souterrainement, se portent ombrage ou aide, qu'ils se conjuguent dans des empiètements le plus souvent amicaux. Donc il est vrai que notre modernité nous déporte vers de subtiles dissonances, il est plus vrai encore que l'archaïque et le moderne, le rural et l'urbain, le pré et le post-industriel s'accoutument les uns les autres et constituent une authentique communauté.

Ces quelques remarques visaient à établir que notre modernité sans frein et sans règle et sans retenue n'a pas tout à fait bouleversé l'idée que nous nous faisons du paysage. Il n'en reste pas moins que le paysage naît d'une rencontre du sensible et du sens qui s'incorpore en lui au point de ne pas pouvoir s'en dissocier. La modernité risque de manquer cette entente de deux manières distinctes : par manque mais aussi par un excès de sens.

Par manque de sens, ou, en termes plus modestes et plus proches de l'expérience familière « cela que je vis ne me parle pas, ne me dit rien, même pas sur le mode de l'informe ». Cela demeure hors de ma conscience et ne devient pas une quelconque expérience que j'aurais à assumer. Il faudrait un raté, un accident, une « panne » (redoutée, espérée par beaucoup) pour que je cesse de sommeiller au ronronnement d'une machine qui fonctionne si bien et qui ne nous met pas en appétit de voir, d'entendre. De là, cette manière de guetter une défaillance possible de la machinerie, comme dans les bureaux de la Défense à Paris...

Par excès de sens : quel que soit le spectacle et quelles que soient les circonstances, j'opérerai des combinaisons entre les éléments — prétexte du spectacle — sans souci des accointances et des assonances naturelles, je constituerai un ensemble cohérent, excitant. Le monde a cessé d'être inspirant, raturant, pour le moins indispensable. Notre virtuosité mentale amoindrit sa collaboration et sa part d'existence — et c'est, d'une certaine façon, la disparition du paysage, si du moins, on entendait par là un moment de complicité entre les choses et moi-même. Nous sommes devenus maîtres dans l'art de réussir n'importe quel cliché, de rendre singulier n'importe quel détrit. Il fut une époque (celle du Paysage ?) où il fallait beaucoup de chance, beaucoup de temps pour entendre l'accord espéré. Mais, paradoxalement, c'est par un envahissement du régime de la représentation et non point par son retrait.

Ces deux risques contraires ne nous rendent pas pessimiste et nous ne retiendrons pas la forme de procès la plus répandue, c'est-à-dire celle qui souligne l'incohérence de ce nouveau milieu. En fait les lieux, nous l'avons dit, se cohèrent entre eux très vite. De



plus, cette dispersion, cette fragmentation signifient-elles l'avènement du chaos et la perte du sensible ? Les choses, par bonheur, se passent d'une autre manière. L'unité, l'harmonie des ensembles plus classiques et des villes traditionnelles risquait de masquer la réalité du grain, du matériau, de la substance ou, pour être plus juste, elles se coulaient dans un style. Quand la totalité vole en éclats, à notre grande surprise et souvent pour notre émerveillement, nous apercevons à nouveau la brique, le mur, le portail, le café du coin, le lierre, l'herbe folle, voir la villa Ile-de-France, l'entrée d'une école primaire. Il faut donc rendre justice à la fragmentation du péri-urbain. Sur un mode trop vite négatif, on a invoqué une absence du plan directeur, ou encore une marque de l'esprit pavillonnaire qui se plaît dans le minuscule : petites clôtures de petits pavillons de petits bourgeois. Nous n'avons pas un goût particulier pour les sept nains de Blanche-Neige ou même pour l'esthétique des capsules de Coca-Cola. Nous voudrions laisser entendre autre chose qui déplace le lieu d'un débat devenu académique et vain.

Dans une banlieue qui n'a pas encore été réhabilitée (mais cette réhabilitation risque de se produire puisque l'on veut s'occuper de tout et puisque l'on ne veut jamais laisser la paix aux hommes et surtout aux choses), nous devons adopter une autre vision qui est en rapport avec des fragments, des éclats de lieux — puisqu'il nous manque un principe de continuité qui enjamberait les différences. Ma stupeur devant un simple mur, un carré de salades, une poussette d'enfants, de la part d'un homme qui a horreur des salades et des poussettes ! C'est que les choses sont là à nouveau devant nous, que le minuscule s'égale à l'infiniment grand, puisque l'existence ne se quantifie pas, qu'elle se révèle ou ne se révèle point. Il ne s'agit même pas de louer le déchet, les rognures, mais d'admettre ce qu'une telle vision livrée à l'élément, à la particule, au bout de jardin, de rue, d'église peut nous donner. Assez paradoxalement, nous nous situons aux parages de l'esthétique la plus classique — celle du cadre. Seules les circonstances historiques ont changé. À l'âge classique, on a foi en une nature assez prévenante pour composer d'« aimables » tableaux. À notre époque, des morceaux, des pans se détachent de l'ensemble du territoire.

Mais que se passe-t-il donc quand l'individu ne s'adonne plus à ce niveau de perception et revient à lui-même, c'est-à-dire à une existence composée d'un passé et d'un avenir, qui doit cheminer, sans trop tituber, vers un avant temporel ? Il serait possible et facile de plaider une dimidiation de notre existence : tantôt happée par le fragment, par l'intensité d'être d'un bout de paysage, tantôt assurant à sa destinée sociale cette belle continuité qu'une famille, un métier, des vacances bien organisées élaborent. Nous serons assez loyaux pour jouer le jeu dont nous avons posé la règle tout au long de cet ouvrage : ne pas cesser d'être un individu regardant, déambulant, sans feu ni lien assuré. Ce qu'il nous faut bien avouer, c'est la disjonction entre ce regard presque figé — tant il est stupéfait et une déambulation qui s'apparente à une errance puisqu'elle ne va nulle part. J'ai cru au début de mes divagations que quelques points forts amarraient cet espace, et nous devrions introduire quelques nuances. Je m'apercevais que quand il m'arrivait de me rendre chez André Galigné ou chez André Bruston, la gare de Bourg-la-Reine est plus prégnante que celle d'Antony.

Ceci admis, ces quelques points plus forts s'estompaient très vite et laissaient l'espace dans sa véritable indétermination. Une fois la gare, les deux cafés, un semblant d'hôtel à Antony dépassés, le promeneur se retrouve dans une sorte de brousse. S'il n'est pas un policier ou un inspecteur des lieux, il lui arrivera de passer par les mêmes rues étrangement calmes ou de s'excentrer sans s'en rendre compte. Au terme de ces



promenades dans les banlieues, nous aurions dû gagner en perspicacité et davantage contrôler le terrain. Or c'est l'inverse qui se produit par le jeu des identités nominales. L'avenue Jean-Jaurès, la rue Émile-Zola, le foyer Léo-Lagrange, la place Gambetta ou de la République, le stade Maurice-Thorez (un peu moins déjà !) — mais dans quelle banlieue ? Il semble que dans cette dérive nous rencontrions une fragmentation de l'espace que nous venons d'évoquer plus haut. À cet instant de l'expérience paysagère, nos choix existentiels provoqueront des tonalités affectives différentes : ou bien l'angoisse devant l'informe ou parce que tous les cheminements sont possibles, parce que nous ne nous sentons pas portés par les grandes houles de l'histoire, décapités ce qui faisait la grandeur des plus humbles, atterrés par ce vide, par le vertige de cette vacuité et de ces mornes recommencements, ou bien un apaisement qui exigera du temps pour naître, à l'abri du déferlement des foules au travail, de l'excitation urbaine, n'ayant plus de comptes à rendre à une noble cité. Il faudra apprendre à aimer un silence moins supportable encore que celui de la campagne, s'abandonner à ces flottements, ces suspens de la durée, avoir assez de foi pour croire que la vie ne s'est pas pour autant interrompue, « faire avec », avec des signes prosaïques, des tâches apparemment minuscules (repeindre un volet) ou si l'on a quelque duplicité, accepter cette lenteur ou ce calme parce qu'ils existent non loin des grondements urbains.

Ce que nous aimerions retenir de ces dernières descriptions, c'est la leçon suivante. Nous évoquions le paysage périurbain. Nous étions en droit de nous croire aux parages d'une recherche psycho-sociologique, voire d'une esthétique. Or voilà que surgit une interrogation métaphysique sur l'espace et le temps et la destinée humaine. L'univers de la représentation classique n'est donc pas le seul à être supporté par une conception métaphysique sous-jacente. Notre embarras à définir correctement le paysage prouve que nous ne pouvons pas nous situer à un niveau seulement physique. L'inévitable métaphore nous engage dans une voie métaphysique. L'éclat connote la fulgurance, la fulguration, une dislocation brusque, une rupture qui a troué le temps et qui n'en a pas terminé. Parler de ruines quand on évoque un paysage moderne ou post-moderne, c'est subvertir la temporalité, anticiper l'effondrement d'un avenir qui n'est pas encore advenu. Les rognures, les déchets, les débris nous sollicitent à un niveau à la fois cénesthésique et moral, même si le négatif s'empare des attributs de ce qui était autrefois la positivité : les fragments impliquent trop de sagesse. Comme s'il était possible de nous attacher à des bouts préservés d'un territoire, d'un texte, d'une tapisserie, d'une narration, d'un corpus introuvable (et, pourtant, c'est ce que nous avons tenté de dire dans notre monstration). Même l'élément, les éléments constituent des signifiants flottants que les mathématiques ou une poétique matérialiste peuvent à la fois revendiquer. En présence de ce bougé invraisemblable, certains tenteront jusqu'au désespoir d'user d'un langage à peu près neutre. Ou s'ils sont optimistes, ils prétendront que notre langage, dans son archaïsme, est en retard sur l'univers qui nous est contemporain. Pour notre part, nous ne pensons pas que le langage dont héritons soit inutilisable, même si d'autres formes expressives comme la musique restituent mieux notre modernité. Le pari nous paraît plutôt excitant à un double titre : nous emparer d'un monde qui va si vite, qui exige tant de célérité du regard et en outre, débusquer de notre stock de mots, de vieux mots celui qui risque, malgré tout, de faire mouche ; avec de si vieilles carouches épingler le dahu. [...]

© Klincksieck



## Le Paysage du savant

(1986)

MARCEL RONCAYOLO

(NÉ EN 1926)

Ancien directeur adjoint de l'École normale supérieure, directeur d'études à l'École des hautes études en sciences sociales, professeur à l'Université Paris X-Nanterre, Marcel Roncayolo est un des figures éminentes de l'école géographique française. Il a produit un grand nombre de travaux consacrés — en particulier — à la ville et aux développements contemporains du phénomène de métropolisation; et il a écrit, dans le cadre du grand ouvrage collectif que l'historien Pierre Nora a consacré aux « lieux de mémoire », une étude visant à décrire l'évolution de l'approche du paysage (français national) par les savants-géographes depuis les origines de cette discipline. Entreprise qui l'a conduit à dépasser l'analyse historique proprement dite (qui l'amène à distinguer trois « moments » principaux le long d'une « sorte de courbe conduisant des encyclopédistes aux géographes contemporains »), et à approfondir, sur les plans théorique et épistémologique, la notion même de paysage en avançant qu'il convient de lire chaque paysage singulier comme un « palimpseste » dont la « vérité » n'est pas dans le « paysage lui-même ».

**Source :** Marcel Roncayolo, « Le Paysage du savant » (extraits), in Pierre Nora (sous la direction de), *Les Lieux de mémoire II. La Nation*, Gallimard, Paris, 1986.

**Bibliographie :** Marcel Roncayolo, *La Ville et ses territoires*, Gallimard, Folio-Essais, Paris 1990; Marcel Roncayolo (sous la direction de), *Histoire de la France urbaine* (tome V), Le Seuil, Paris, 1985; Marcel Roncayolo et Thierry Pacot, *Ville et civilisation urbaine (XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles)*, Larousse, collection « Textes essentiels », Paris, 1993; citons aussi un excellent ouvrage étudiant, non pas l'histoire des problématiques paysagères chez les géographes français, mais l'évolution physique de l'espace français (de la préhistoire à nos jours) par un géographe contemporain : Jean-Robert Pitte, *Histoire du paysage français*, Hachette-Pluriel, Paris, 1994 (première éd. Tallandier, 1983).

LA MÉMOIRE DES LIEUX et des paysages fait assurément partie des mémoires de la Nation. Elle en cultive les points de repère physiques : la psychologie classique accorde, on le sait, à ces signes matériels la capacité de fixer la localisation des souvenirs et d'en aider la mobilisation. Cette mémoire agit donc en plusieurs sens : en premier lieu, l'appropriation collective, par l'image et les représentations, d'un ensemble géographique qui dépasse les expériences individuelles. Le paysage est alors objet de mémoire, carte mentale. En un autre sens, il devient source de connaissances, a archive vivante ou matérielle : les aménagements et les dispositifs territoriaux recèlent la trace d'une histoire plus ou moins lointaine ou mouvementée, qu'elle soit à l'échelle des temps géologiques ou des sociétés : patrimoine à découvrir, remuer, fouiller quand il ne se déploie pas plus directement au regard de l'observateur averti. Ainsi, que l'on cherche dans le paysage et le sol des richesses à extraire ou des usages productifs, les



preuves d'une évolution ou des valeurs et des attaches symboliques, la connaissance du territoire dans ses formes concrètes, lieux et non délimitations arbitraires, accompagne l'histoire nationale ou même le développement du pays. Aux États-Unis, l'exploration photographique et scientifique de l'Ouest est un épisode clef de la formation de la nation. En France, les coïncidences sont précises : l'épreuve de 1870 déclenche la renaissance d'un enseignement de la géographie, qui devient sous peu une pièce maîtresse de la pédagogie républicaine<sup>1</sup>. Connaissance du territoire et connaissance de l'histoire nationale paraissent s'allier et culminer tout à la fois dans l'œuvre monumentale, à laquelle le géographe Vidal de La Blache prête son concours : l'*Histoire de France* d'Ernest Lavisse, qui ouvre le xxe siècle<sup>2</sup>.

Il va sans dire que tout ne relève pas du savoir scientifique dans cet apprentissage du paysage national. Représentations, moyens de diffusion répondent souvent à de moindres exigences. Mais la lecture scientifique des lieux pénètre et modifie les formes les plus communes de la connaissance. la conscience et l'appréciation du territoire passent donc par des épreuves plus sophistiquées, la mise au point des techniques, la constitution des disciplines et la division du savoir. D'autre part, ce travail épistémologique ne s'accomplit pas à travers la seule étude du terrain national. Ce sont au contraire les missions de découverte à travers la planète et, dans certains cas, l'entreprise de colonisation et de pénétration qui finissent par donner à la géographie sa valeur d'universalité. Le xix<sup>e</sup> siècle est aussi celui des Géographies universelles ; si l'on s'en tient à l'édition française, le genre conduit de Malte-Brun, dont le *Précis* est publié pour la première fois, en 1810-1811<sup>3</sup>, à Elisée Reclus<sup>4</sup> (le premier tome de sa *Géographie universelle*, dite nouvelle, sort en 1876) et au projet lancé quelques décennies plus tard par l'équipe vidalienne. Les géographies nationales ne sont souvent qu'un retour sur soi, affiné, enrichi, distancié. Après l'expérience des grands voyageurs (comme Humboldt), l'aventure coloniale est à cet égard décisive et nourrit le débat épistémologique.

La lecture savante ne s'inscrit pas, d'autre part, hors de la société. Passé et présent, formes et événements, paysages et mouvements de l'histoire se renvoient leurs reflets, comme un jeu de miroirs. IL faut donc aller au-delà des divisions disciplinaires. la manière de concevoir les acteurs historiques ou le travail d'une société sur elle-même (Michelet évoque « le puissant travail de soi sur soi, où la France par son propre progrès va transformer tous ses éléments bruts ») a nécessairement des implications idéologiques. Naturalisation des rapports sociaux ou historicité sont sans cesse en question, dans l'interprétation que l'on donne des formes physiques et des paysages. Si l'on s'attache en particulier à la notion de paysage, elle paraît flotter entre des catégories multiples : la lecture savante n'est pas étrangère à l'esthétique, aux stéréotypes du voyage ou de la découverte exotique, à l'élaboration du paysage en spectacle ou objet de consommation. Elle ne l'est pas, non plus, aux manières de percevoir et à la fabrication des images : essor de la photographie puis des prises de vues aériennes, usage de la photogrammétrie, messages des satellites, avec l'ambition ranimée, grâce à la puissance de l'outil, de saisir des totalités. Elle n'est pas étrangère, enfin, aux inquiétudes plus

1. Émile Levasseur, *l'Étude et l'enseignement de la géographie*, Paris, 1872.

2. *Tableau de la géographie de la France*, tome I de l'*Histoire de France* dirigée par E. Lavisse, publié en 1903, réédité en ouvrage séparé, Paris, 1908.

3. Konrad Malte-Brun, *Précis de géographie universelle*, 1re édition, 1810-1811, rééd. 1841, 1852.

4. Elisée Reclus, *Géographie universelle*, éditée à partir de 1876 ; le tome consacré à la France date de 1881.



contemporaines sur l'environnement. *L'Essai sur la formation du paysage rural français* de Roger Dion (1934) est réédité cinquante ans plus tard sous les auspices de la Direction de l'urbanisme et des paysages.

Cet écheveau, qui va de l'épistémologie, à l'histoire du goût et des sensibilités et à la représentation de la société ne peut être débrouillé facilement. Si l'on cherche simplement à mettre en valeur les changements qui s'opèrent dans le déchirement des paysages (la notion d'espace est encore plus large et s'applique à d'es réalités totalement différentes), sans doute vaut-il mieux insister sur trois temps forts. À l'issue de l'encyclopédisme du XVIII<sup>e</sup> siècle, dans son héritage, le premier moment instruit une division partielle, sectorielle, inachevée, des regards scientifiques : ainsi sont placées et définies comme branches du savoir, la statistique, la cartographie, la géologie — et dans une certaine mesure l'histoire, si l'on entend l'appel de Jules Michelet : autant de « disciplines » du paysage, mais qui sont loin de recouvrir tout le champ. L'appropriation de l'image du territoire s'accomplit parallèlement, hors de règles strictes, à travers une littérature hétéroclite. Le deuxième moment, qui ne remonte pas en deçà des années 1870, correspond à la mise en place de la géographie vidalienne : elle n'éclate pas comme un « coup de tonnerre » ; elle se compose, au contraire, de multiples sources, avec l'objectif désormais affirmé de fonder une science des lieux et des paysages : mais tout en affichant la nécessité d'intégrer dans l'explication nature et histoire, elle côtoie sans cesse le risque du naturalisme. Le troisième moment voit se constituer à travers le *paysage rural*, notion particulière et exemplaire à la fois, un objet scientifique offert à l'historien comme au géographe, mais qui aboutit, en fait, à une première « décomposition » du paysage, la science précédant ou soulignant l'évolution même de la société. [...]

### La part de la géographie et la part de l'histoire : l'analyse critique du paysage

C'EST À TRAVERS LES RECHERCHES sur le *Paysage rural* que la décantation s'opère<sup>1</sup> [...]. Elle ne s'accomplit pas d'emblée. Ces études ne prennent une vigueur particulière en France que dans les années 1930, où convergent l'histoire économique et l'histoire sociale, renouvelées dans leurs thèmes et dans leurs sources, et un retour plus critique de la géographie sur elle-même. L'intervention parallèle de Marc Bloch (*Les Caractères originaux de l'histoire rurale française*, 1931) et de Roger Dion (*L'Essai* de 1934) ranime des débats sur l'histoire rurale et les civilisations traditionnelles, peu répandus jusque-là en France. Meitzen avait rapproché les oppositions entre les régimes agraires des « races » qui se partagent l'Europe. Marc Bloch considère cette phase « initiatrice » comme une étape. « C'est bien plus haut, jusqu'aux populations anonymes de la préhistoire, créatrices de nos terroirs, qu'il faudrait pouvoir remonter. Mais ne parlons ni de race ni de peuple ; rien de plus obscur que la notion ethnographique. Mieux vaut dire : types de civilisations<sup>2</sup>. » Sur des objets plus modestes, une grande partie de la littérature géographique française s'était attachée à rapporter les formes de peuple-

1. Voici, dans une autre perspective, la synthèse récente de Jean-Robert Pitte, *Histoire du paysage français*, Paris, Tallandier, 1983, 2 vol.

2. Marc Bloch, *Les caractères originaux de l'histoire rurale française*, Paris, 1931, rééd. 1952, p. 64.



ment, le groupement ou la dispersion de l'habitat, aux conditions naturelles et notamment à la perméabilité ou non du sous-sol. Là aussi l'échec est certain. Mais des deux côtés, le jeu des hypothèses (et de leur destruction) est lancé. C'est ainsi que se dégage la *notion de paysage rural* : fort distincte de celle, ambiguë, de paysage, puisqu'elle n'en exprime ni la totalité ni l'autonomie. C'est entre *certaines éléments répétés du paysage*, le groupement de l'habitat, le dessin et la délimitation des champs, la disposition des bois et des forêts, le rôle de la jachère, que les « inventeurs » du paysage rural établissent un système de relations, plus ou moins stable. Ce paysage décomposé, analysé, trié est lui-même confronté aux techniques culturelles, aux outils employés, à la manière de nourrir les animaux, qui ne laissent pas toujours des traces immédiatement lisibles dans le paysage ; à l'organisation sociale, à l'existence ou non de pratiques collectives, aux *coutumes* qui sont de l'ordre des relations entre les hommes. Même si la réflexion part de données concrètes et reste soumise à de multiples tests de cohérence à partir du terrain, il s'agit bien de la construction d'un *objet scientifique* qui ne se préoccupe ni du découpage traditionnel des domaines et des sources de l'histoire ni de la division entre le visible et le non-visible. Roger Dion qualifie bien cet effort, dans l'édition de 1981 de l'*Essai* : « Ces faits ne sont pas de ceux qui se perçoivent immédiatement. Il nous faut, pour en prendre conscience, faire abstraction des vues rapprochées et des aspects de détail qui, dans tout paysage, fixent et retiennent d'abord l'attention<sup>1</sup>. » Le paysage du savant est alors un *autre* paysage.

Le progrès consiste à décomposer et recomposer le jouet. Marc Bloch et Roger Dion sont les premiers critiques des thèses qu'ils ont exposées dans toute leur ampleur, leur généralité. À savoir qu'il y a bien deux types de civilisation rurale qui s'affrontent, à travers le contraste de ces aménagements : l'économie rurale du Nord avec ses usages communautaires ; l'économie rurale du Sud, avec sa liberté de clore et de planter ; le pays d'openfield et le pays des champs enclos, le domaine de la charue et celui de l'araire. Exceptions, contradictions ou simplement décalages entre les éléments du paysage prennent plus ou moins de valeur selon l'échelle. Les enclaves à distance laissent davantage à méditer, surtout si l'on reconnaît qu'elles coïncident seulement avec des différences partielles d'outillage, d'organisation sociale ou de formes d'habitat.

C'est ainsi qu'à l'échelle de la France tout entière, mais aussi de l'Europe proche, Dion peut écarter la vieille problématique des pays et remettre la géologie ou, mieux, les affleurements des roches à leur place, celle de l'interprétation du détail. Mais il admet que les contrastes de relief et de climat confortent plus généralement la progression du mode d'aménagement « nordique » sur les plaines fertiles et limoneuses de la France septentrionale, tandis que l'irrégularité climatique et les oppositions topographiques facilitent l'individualisme agraire et la distinction du champ (*l'ager*) et du *sal-tus*. Marc Bloch nuance d'ailleurs la dichotomie, dont part sa thèse : si l'on regarde de plus près le paysage et le régime agraires, il faudrait relever une division tripartite : champs réguliers et ouverts au Nord, où l'emportent les servitudes collectives et l'assolement triennal ; irréguliers et ouverts dans les zones de forte occupation agricole du Sud (les contraintes collectives y sont moins puissantes et les assolements plus variés, à partir du modèle « biennal ») ; les zones d'enclos l'emporteraient au contraire dans les régions moins attractives, en raison de la discontinuité du sol arable, de l'ampleur des

1. R. Dion, *Essai sur la formation de paysage rural* (1934), Paris, rééd. de 1981, texte de présentation.



bois et des landes, de l'âge du peuplement et des défrichements, du contexte social et cette conquête. C'est bien cette articulation de la géographie naturelle et de l'histoire que retrouve Roger Dion, entreprenant de prolonger l'*Essai* par une étude plus affinée de l'« habitat rural » (notion toujours préférée à celle de paysage) du Bassin parisien<sup>1</sup>.

Cette sensibilité plus aiguisée aux différences géographiques ne doit pas cacher la tendance principale, qui est un retour à l'histoire et glisse d'une anthropologie relativement incertaine à une analyse plus précise des conditions et des acteurs de chaque temps. Le retour à l'histoire s'appuie sur de multiples constatations : la principale tient sans doute à cette remarque éminemment critique que le système qui intègre l'organisation sociale et les paysages ne s'est pas construit en une fois, que l'on arrive à distinguer des phases. Même si l'on admet que les pratiques collectives, la division en champs allongés, la redistribution annuelle des terres existent depuis longtemps, le regroupement de l'habitat, le renforcement de la communauté villageoise, les coutumes contraignantes n'ont pris leur caractère systématique que tardivement, à partir du XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles. Reprenant Marc Bloch, Dion explique comment la villa-domaine du haut Moyen Âge devient « terroir villageois », parallèlement se renforcent les contraintes collectives (contrainte de sole dans l'assolement triennal, qui progresse sur les vieilles terres de culture du Nord) et l'agglomération du village. « Le grand propriétaire, qui était autrefois un chef d'exploitation en quête de main d'œuvre, devient un rentier en quête de revenus et l'importance de ceux-ci croît avec le nombre des hommes qui lui paient redevance<sup>2</sup>. » C'est le mode d'accensement, puis les règles de fonctionnement de la communauté agricole qui font en quelque sorte le paysage rural. De même qu'à partir du XV<sup>e</sup> siècle, sur les terres moins peuplées et sous l'effet des mutations économiques (le produit devient plus intéressant que le cens), le domaine redevient attractif pour les seigneurs, puis pour les bourgeois-citadins. Renversement de courant en faveur d'une autre forme d'individualisme agraire, mais contesté, bien entendu, par les paysanneries les plus fortes. passons sur les débats de détail que cette remise en question soulève. De toute façon, le paysage rural n'apparaît plus comme figé dans ses commencements : il est posé comme problème historique, même si les qualités naturelles des sols ou du climat font que ces actions et leur impact se différencient géographiquement. Les médiations sont alors multiples, qu'il s'agisse de la résistance et de la fragilité du peuplement, de la possibilité ou non de modifier les techniques agricoles et d'investir dans le changement de techniques agricoles ou d'outillage. par-delà Vidal, le raisonnement « savant » rejoint celui des statistiques de l'Empire et des agronomes.

Ce retour à l'histoire — et plus précisément à une histoire des rapports sociaux et des luttes qui en dérivent —, Roger Dion, qui ne part certes pas d'un présupposé mariste, l'expose clairement en 1951, quand il dresse le bilan d'une génération de travaux (et notamment de l'un de ses acquis les plus récents, l'étude de Derruau sur *La Grande Limagne*). « On est ainsi amené à reconnaître que, dans ce dessin, bien des traits, la plupart peut-être, n'ont ni la haute antiquité ni la fixité qu'on leur avait tout d'abord prêtées, et on se trouve en présence de ce fait que, dans l'histoire des aménagements agraires, la période moderne et contemporaine, celle que nous voyons le mieux, est dominée par un antagonisme qui n'est point certes celui de deux civilisations, encore

1. Id., « La part de la géographie et celle de l'histoire dans l'explication de l'habitat rural du Bassin parisien », publ. de la *Société de géographie de Lille*, 1946.

2. *Ibid.*, p. 26.



moins celui de deux races, mais, plus modestement, celui de deux classes sociales : paysannerie d'une part, bourgeoisie terrienne de l'autre. L'emprise paysanne et l'emprise bourgeoise, sur la terre cultivée, s'expriment en des dessins parcellaires différents, dont l'extension respective croît ou décroît au gré des circonstances économiques, démographiques ou politiques. L'explication d'un paysage rural ou, mieux, de la structure agraire dont ce paysage est l'expression pittoresque, doit être ainsi demandée, dans une large mesure, à l'histoire des classes sociales auxquelles appartiennent les détenteurs actuels de la terre<sup>1</sup>. » Comme contrepartie, Roger Dion rappelle « les excès d'une conception opposée qui, dans l'interprétation de ce même paysage, dénie toute efficacité aux traditions, ainsi que, d'une manière générale, aux attitudes collectives indépendantes des nécessités économiques immédiates ». Tirons les conséquences de ce retour à l'histoire et aux rapports sociaux. la transparence et la cohérence des paysages n'en sortent pas renforcées. Le problème n'est plus, en sollicitant quelques évidences, de retrouver la nature ou l'homme. Dialectique artificielle, le cas échéant, ou trop globale. Le problème est ailleurs : identifier des expériences, au cours desquelles les données naturelles peuvent intervenir comme facteur. Ces expériences successives laissent dans le paysage, à des degrés variables, des traces — les unes « vivantes », les autres gommées ou fossiles ; en un sens, on ne peut guère accorder d'importance à la frontière indécise, entre ce que le paysage révèle et ce qu'il recèle. Entre l'œil avisé du spécialiste (ou l'habileté du traitement chimique) qui donne l'alerte sur telle forme, telle répartition, tel alignement indiqués par la photo aérienne et le travail du chantier, la fouille, la technique prend la place principale. N'oublions pas aussi que constater ou situer n'est pas expliquer : les formes, les dessins acquis peuvent conserver une utilité ou une valeur sociale ou symbolique (parcellaire, limite de champ, tracé de voie) alors que les raisons de leur établissement ont disparu. Par exemple, parcellaire rural et division de la propriété ne coïncident pas obligatoirement en un moment déterminé. L'image des champs, telle qu'elle apparaît sur les photographies, par des couleurs ou des grisés qui évoquent la nature différente des plantes et l'avancement varié des travaux agricoles, ne reproduit pas fidèlement le cadastre.

Le paysage doit être interprété comme un « palimpseste ». Les commentateurs de l'haussmannisation (le travail de destruction est propre à la révélation d'anciennes structures) avaient emprunté cette comparaison. L'idée s'applique aussi aux paysages ruraux. Sur ce point, la curiosité britannique a précédé de loin la « science » française. De l'historien à l'archéologue du dimanche, on a cherché, au début de ce siècle, sous le paysage des enclosures, les structures des villages d'openfield qui précédaient cette puissante révolution agraire, enclenchée au xv<sup>e</sup>-xvi<sup>e</sup> siècle. On a trouvé, au-dessous de l'openfield, les signes d'aménagements antérieurs, quadrillage de fossés et de talus révélant des « terroirs cloisonnés » ressemblant à ceux de la Cornouaille ou du pays de Galles. Dans l'*Essai* de 1934, Roger Dion, encore fidèle à la thèse ethnique, marque un intérêt pour ces découvertes archéologiques : « La Beauce, quoique soumise aux contraintes collectives qui caractérisent le milieu agricole septentrional, contient, au moins dans sa partie sud, plus de hameaux que de gros villages ; et c'est précisément dans une commune de cette région, Villexanton (Loir-et-Cher), qu'un archéologue, à qui nous devons déjà l'explication des « rideaux » de la Picardie, a tout récemment

1. *Id.*, « Réflexions de méthode, à propos de *La Grande Limagne* de Max Derruau », *Annales de géographie*, janvier-février 1951, pp. 27 et 31.



reconnu un réseau de minces parcelles agraires suivant l'usage du Nord, les vestiges d'une première division en champs plus vastes et surtout moins étroits<sup>1</sup>. » En Lorraine et en Cambrésis, ces régions qui portent un habitat groupé caractéristique des pays d'openfield, les fouilles ont mis à jour les traces de champs, bordés de levées de terre, et une disposition ancienne de l'habitat, attestée au moins jusqu'à la fin de l'époque gallo-romaine. Recouvrement des civilisations ou des groupes ethniques ? L'image du front ou de la frontière, variant selon le flux ou le reflux des peuples, est-elle toujours convaincante en pareil cas ? L'ethnographie risque de « naturaliser » à son tour les aménagements agraires, par des oppositions globales ou excessives. Sans doute faut-il chercher l'explication dans l'emprise plus ou moins forte, plus ou moins stable des hommes, variant selon la densité, la pression démographique, la capacité des groupes ou des maîtres du sol à ordonner l'occupation du sol.

La représentation que l'on donne maintenant du paysage rural du haut Moyen Âge<sup>2</sup> (que l'on s'occupe des civilisations méridionales ou nordiques) se distingue de l'image classique de la villa mérovingienne et de la communauté villageoise, maîtrisant son espace. La continuité des sites habités est remise en question. On décrit au contraire ces périodes reculées comme celles où le vêtement territorial flotte, trop ample. La population paysanne vit souvent en hameaux chétifs, construits en matériaux légers, que l'on peut abandonner au gré de la mise en culture de nouvelles terres. Car l'occupation du sol n'aboutit pas à diviser *ager* et *saltus*, mais plutôt à déplacer les champs, selon des pratiques itinérantes ou temporaires, délaissant ceux qui ont perdu leur fertilité. Des images plus proches de l'agriculture africaine que de cet ordre immémorial que l'on prêtait jadis ou naguère à nos campagnes. L'organisation des terroirs en cellules fixes, la distinction de l'*ager* et du *saltus*, la construction de l'habitat en « dur », l'organisation de la communauté villageoise et de la paroisse sont des éléments plus tardifs ; quand on réfléchit à cette mutation, l'importance attachée par Pierre Gourou à la combinaison des techniques culturelles et des techniques d'encadrement territorial (et d'encadrement des hommes) paraît éclairante : elle s'applique en tout cas au rôle historique de la seigneurie. Cela va de pair, dans les siècles qui suivent et correspondent aux grands défrichements, avec une autre mobilité de l'habitat. Des hameaux ou de nouvelles communautés, plus fragiles, moins peuplés, participent à la mise en valeur des aires marginales ou des *no man's land* forestiers ; ils ne sont pas tous destinés à résister à la rationalisation des terroirs, aux crises du XIV<sup>e</sup> siècle, ou plus simplement aux accidents de la vie agricole, sur des terres dont le rendement est incertain. Si, à la manière d'un film, on accélère les images de cette histoire rurale, le paysage rural paraît obéir à des palpitations. La représentation « fixiste » du paysage, la référence à une dichotomie des civilisations rurales risquent, si elle ne sont pas soumises à la critique, d'être des pièges.

De même, la notion de « lecture », toujours un peu passive. En admettant que le paysage, regardé, observé ou traité par l'intermédiaire de moyens techniques révèle des signes, suggère des hypothèses, toute tentative d'explication — et d'abord de reconstitution de son histoire — doit mobiliser d'autres outils, une batterie de « grilles ».

1. Id., *Essai*, op. cit., (1934), pp. 150-151.

2. J. Chapelot et Robert Fossier, *le Village et la maison au Moyen Âge*, Paris, Hachette, 1980, et Robert Fossier, *Enfance de l'Europe, Aspects économiques et sociaux*, Paris, P.U.F., 1982, 2 vol., permettent de mieux suivre, dans des régions variées, les caractères de cette « révolution de l'an 1000 ».

3. Ouvrage collectif, *Villages désertés et histoire économique, XI-XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, S.E.V.P.E.N., 1965.



L'archéologie, d'abord : c'est elle qui, après la détection de quelques sites, a permis de donner un sens au *Wüstungen* (villages désertés)<sup>1</sup> et compromis les apparentes continuités et les thèses fixistes. L'étude de la végétation ensuite. La réflexion sur les limites forestières avait été entreprise par Vidal de la Blache, Camille Jullian ou Roger Dion. Il fallait aller plus loin, juger des formations végétales par rapport à cette histoire du tapis végétal et de l'agriculture, trouver la trace de défrichements plus anciens. La végétation a aussi son archéologie, mais qui n'est pas donnée sans médiation, à partir des sols, des restes de végétation fossile (trunks d'arbres calcinés, par exemple). Bref, ce sont des grilles de plus en plus « sophistiquées » que l'on applique à l'analyse d'objets de moins en moins visibles du paysage. Tout comme le traitement chimique des vues aériennes, les messages lancés par les satellites et traduits sous forme de chiffres ou de couleurs construisent de véritables interprétations, plus que des « lectures ».

Si l'on change de point de vue et si l'on cherche ce qui, dans l'histoire des campagnes et de la société françaises, explique ce jeu de questions sur le paysage rural et la rupture (que l'on peut apprécier après coup) entre la génération de Vidal et celle de Dion, les hypothèses viennent rapidement à l'esprit, trop facilement peut-être. L'impression d'un équilibre, les tendances à la restructuration et à la folklorisation des campagnes sont évidemment en partie brisées par la remise en mouvement de la société rurale. En termes négatifs, d'abord : jusqu'en 1900, on pouvait penser que le monde agricole se découvrait à lui-même, débarrassé de ses adjuvants et de ses scories, des groupes multiples qui s'étaient accumulés dans les campagnes, à la marge des travaux agricoles. Tel qu'en lui-même, enfin... La guerre, plus que tout autre événement, creusant des vides dans la population active, la reconstruction, entraînant quelques tentatives de remembrement des parcelles, les accidents économiques qui ébranlent les marchés avant même les années 1930, l'exode rural amplifié jusqu'à la crise replacent ce monde dans une histoire plus discontinue, plus menaçante. La « palpitation » fait partie, presque à court terme, de l'expérience de la période jusqu'aux bouleversements plus sérieux et peut-être plus positifs qui suivent la Seconde Guerre mondiale. La folklorisation, dans une période où l'on pourrait déjà déceler les lignes d'une « déstructuration », prend trop aisément l'allure de l'idéologie du refus ou de l'ignorance. Dans ces conditions qui resteraient à préciser, l'épistémologie rencontre une nouvelle fois l'histoire sociale.

Hypothèse trop marquée par le « sociologisme ». Elle doit inspirer la critique. Mais lisons encore Roger Dion et sa conclusion de l'article de 1946 ; il s'achève sur une prévision sans doute erronée dans son contenu, mais qui confirme l'hypothèse ; la réflexion sur l'aménagement accompagne le retour à l'histoire.

« Cet individualisme agraire auquel l'élite de la société rurale aspira si ardemment, durant le siècle qui va de 1750 à 1850, s'efface de plus en plus sous la pression des nécessités du machinisme. Avant dix ans, la nécessité se sera fait sentir de donner aux pièces de terre arable des dimensions répondant aux exigences de ces machines, et dès maintenant nos services agricoles étudient les moyens de contraindre les exploitants de petites fermes familiales à grouper leurs tenures pour former les grands quartiers de terre requis pour ce mode de labour. Nous verrons alors réapparaître sous une forme nouvelle, des disciplines d'assolement ou des servitudes communautaires<sup>1</sup>. »

Pour cette période, un autre constat devrait prêter à quelque méditation. La notion de paysage rural, exprimant une certaine tension entre les thèses fixistes et le sens des

1. Roger Dion, article cité, 1946, p. 80.



mutations agricoles, se développe au moment où le paysage urbain, qui n'était guère sorti des phases de simple description et de quelques rappels « naturalistes » de l'époque vidalienne, s'efface, la ville apparaissant, sans doute, comme le lieu particulier des changements et du caprice. Raoul Blanchard plaçait l'explication du paysage urbain dans le site et la situation, plus que dans les articulations de la morphologie bâtie et de la société. Le progrès de ces études s'identifie d'abord à la démographie, aux données économiques, à la définition des fonctions et à leurs éventuels glissements. Le paysage s'établit comme médiation, dans l'intelligence des campagnes. Il balance toujours entre le jugement esthétique et le simple tableau, dans l'approche de la ville. La géographie glisse en ce domaine vers l'économie ; l'histoire urbaine, celle que soutient l'Institut d'urbanisme de Paris, autour de Marcel Poète, et de Henri Lavedan, s'intéresse trop exclusivement aux formes, retrouve la pente d'un certain naturalisme de la croissance (proche de celui de Vidal), flotte entre les disciplines. C'est pourtant à travers cette histoire, et plus encore les critiques qu'elle a suscitées, qu'une certaine idée du paysage urbain se bâtit, comme en mineur.

Ce texte n'a pas cherché à dresser une histoire complète du paysage, qui devrait surtout s'appuyer sur les représentations sociales et la sensibilité ; ni même un tableau complet de la manière dont les disciplines scientifiques ont utilisé le paysage. Il s'agit encore moins d'un état de questions sur les tendances actuelles de cette étude. On a surtout essayé d'établir dans quelles conditions cette notion, fort confuse au départ et toujours riche en ambiguïtés, a pu correspondre à des objets scientifiques. Une histoire conjoncturelle de la notion, si l'on veut, des statistiques impériales (l'époque des topographies) à l'histoire agraire ou à la géographie héritières de Marc Bloch et de Roger Dion.

Il est clair que la vérité du paysage n'est pas dans le paysage. Comme dans l'œuvre d'art ou la contemplation du spectacle naturel, le coup d'œil de l'observateur fait tout et donne un sens aux relations que l'on essaie d'établir entre la nature, l'histoire, les aménagements. Simplement l'observateur est ici armé, qu'il le dise ou non, d'hypothèses, d'instruments de détection et soucieux d'apporter des vérifications. D'où la place curieuse de Vidal de La Blache : celui-ci vient après toute une série d'études qui ont posé analytiquement les rapports de la nature et les aménagements humains (notamment les travaux des géologues), mais à l'origine d'un mouvement qui par le biais de la notion de civilisation agricole réintroduit prudemment les faits sociaux ou l'histoire comme facteurs explicatifs. Pour des raisons de formation, de contexte et même de conjoncture nationale, le naturalisme reste majoritaire, dans l'expression, dans l'approche et dans le raisonnement, quitte à naturaliser les hommes à travers les ethnies et le folklore. C'est la notion de *paysage rural* qui constitue l'élaboration la plus achevée, la plus capable, par les critiques successives qu'elle entraîne, de prendre un aspect *cumulatif* ; c'est le moment le plus riche de cette aventure. Riche, sur une vision volontairement partielle du paysage. Mais cet épisode confirme ce que l'on savait déjà et que Pierre Gourou rappelle énergiquement :

« Pour raisonner utilement sur un si vaste sujet, il semble bon de rappeler que le paysage total n'est pas un système structuré. Certes, le paysage physique est dans une large mesure structuré (dans une large mesure, mais pas entièrement) [...] Mais les éléments physiques et les éléments humains des paysages ne forment pas un ensemble vraiment structuré. À l'intérieur du paysage, les éléments humains ne sont pas fortement liés les uns aux autres ; pour trouver un système structuré, il faut remonter à la civilisation [...]



Encore faut-il ne rien exagérer; s'il existe, au niveau de la civilisation une certaine interdépendance des techniques, elle n'est pas rigoureuse<sup>1</sup>...

Vue partielle et partialisante. On s'étonne moins que des géographes contemporains, formés à l'écologie, considèrent que « la tradition inaugurée par P. Vidal de la Blache » ait été « vite perdue de vue ». Nouvelle phase au cours de laquelle l'homme ou les sociétés sont replacés dans la nature et non distingués par une analyse de facteurs. Le paysage devient de nouveau synthèse. Les progrès de l'instrumentation (les vues aériennes puis les photos de satellites, les informations traitées par la chimie et l'ordinateur) promettent sans doute non seulement de saisir des ensembles, des structures, de les organiser par réseaux. De même, il est possible, à la suite de travaux d'écologie historique, de mieux saisir des modèles définissant les relations entre données physiques et données humaines. Les notions de *charge* rappellent les vieux débats du XVIII<sup>e</sup> siècle, avec des variables en principe plus précises. Cette méthode rend-elle compte, pour autant, de la diversité des aménagements et de la capacité des sociétés à maîtriser leur territoire? Le paysage sans véritable acteur pose toujours problème, même si l'on arrive à affiner l'appréhension théorique ou numérique des interactions entre phénomènes. Tranchons net : cette méthode a réussi jusqu'à maintenant à proposer des classifications et une description conceptualisée. Mais, dans telle ou telle interprétation concrète, se référant à la succession des types d'exploitation et des conditions sociales de la mise en valeur, la méthode ne paraît pas apporter — en dehors du langage — beaucoup de nouveautés par rapport, par exemple, au Roger Dion de 1946. Question ouverte.

Autre question ouverte : le retour de l'intérêt vers le paysage subjectif, rentré, tout à fait normalement, dans le giron des lectures scientifiques. Le temps est favorable à la psychanalyse, avec en permanence les ambiguïtés possibles entre les archétypes (mais qui relèvent malgré tout de l'individu) et une psychanalyse « sociale » plus confuse. Le temps et les sollicitations du présent, si l'on admet que la crise urbaine actuelle, par destruction des paysages habitués, diffusion de la laideur ou de l'angoisse, renvoie d'abord au paysage. La remise en question de l'urbanisme passe en tout cas par ce nouveau regard sur la physionomie des villes ou des campagnes. Les paysages hérités deviennent donc patrimoine et la mode est à la conservation. Sur ce point (et sur ce point seul), la leçon donnée par les études du paysage rural permet de prendre quelques distances. Conserver des types d'aménagement, des savoir-faire, admettre que ces savoir-faire répondaient à une sagesse et à une connaissance profonde des conditions du milieu, voilà une tâche qui paraît indispensable, noble utile. On sait les désagréments collectifs et les déséquilibres biologiques que la destruction du bocage breton a entraînés. Soit. Mais à partir du moment où le paysage cache des successions d'aménagements, à partir du moment où la meilleure voie n'est pas nécessairement indiquée dans la physionomie des choses? Est-ce le paysage que l'on doit conserver ou telle forme d'aménagement, mieux ajustée à nos connaissances biologiques, techniques et sociales, et aux objectifs fixés? Sinon, on risque d'hésiter, sans cesse, entre une conservation arbitraire de l'existant (au nom d'arguments « fixistes ») et la transformation du paysage en musée, collectionnant pour l'instruction des jeunes populations les images des divers aménagements — la hutte gauloise, la villa, le hameau du haut Moyen Âge, le village. Conserver un patrimoine n'est pas redevenir victime de la lecture *immédiate* des paysages, de leur transparence, dont on a essayé d'établir la fragilité. La première règle d'une politique

1. Pierre Gourou, *Pour une géographie humaine*, Paris, pp. 362-363.



souhaitable de conservation est de respecter la multiplicité de l'histoire. Il n'est pas étonnant que la valeur-spectacle et rassurante du paysage reprenne alors tous ses droits et qu'en fin de compte le jugement esthétique (plus qu'une nécessité biologique) l'emporte dans la sélection. « Dans nos ravissants paysages ruraux d'Europe occidentale, il est permis d'espérer que seront conservés les paysages de bocage et polyculture, qui sont particulièrement attachants. Il s'agit bien de conserver des paysages humains et non pas des paysages naturels [...] J'aimerais, personnellement, conserver ce dernier paysage, le plus menacé (et pratiquement disparu en France). Mais ai-je raison ? Et d'autres ne sont-ils pas d'un avis différent<sup>1</sup> ? » La lecture « savante » n'a-t-elle alors été qu'une transition ? Et n'est-elle pas le signe d'une société entièrement « urbanisée », même si elle cultive le charme de la résidence « champêtre » ?

Par rapport au lot hétéroclite d'impressions, d'informations et de récits plus ou moins fondés, la géographie vidalienne a laissé une description épurée et efficace des paysages et du territoire français. Les réflexions sur la diversité originelle du pays ont évité l'excès de finalisme. Les images ont pris une consistance sociale indiscutable, à travers les enseignements et les lectures de géographie, au point que l'on a pu s'interroger sur la véritable nature de cette discipline : science ou pédagogie ? Mais, en même temps, cette « lecture » n'a pas éliminé les présupposés, hérités d'ailleurs de la philosophie des Lumières et, au-delà, de la sagesse des nations, en particulier le postulat écologique. Si l'on distingue donc toute une série de démarches scientifiques qui ont apporté à la connaissance du paysage et de l'espace national plus de rigueur et des fragments d'explication, l'hiatus demeure : la leçon des recherches sur le *paysage rural* montre qu'au-delà des connaissances factuelles et des représentations nécessaires il est indispensable de définir un objet scientifique. le paysage ne devient cet objet que lorsqu'il est mis en accusation.

© Gallimard

1. *Id.*, *ibid.*, p. 374.



## Paysage minimaliste et classicisme

(1992)

PETER WALKER

(NÉ EN 1932)

Avec (en particulier) Martha Swartz et Richard Haag, Peter Walker est l'un des plus importants architectes paysagistes américains de la génération née entre les deux guerres, c'est-à-dire arrivant aujourd'hui à la maturité. Diplômé de Harvard où il enseigne actuellement à la Graduate School of Design (département du paysage), il a toutefois commencé et poursuivi son activité professionnelle sur la côte Ouest principalement : d'abord en association avec Hideo Sasaki (San Francisco, 1959-1983), puis avec Martha Swartz (San Francisco et New York, 1983-1989), de manière indépendante enfin depuis 1990 (toujours à San Francisco).

Comme il l'explique dans le texte figurant dans cette anthologie, son art est fondé sur un géométrisme, apparenté aux recherches des peintres et sculpteurs « minimalistes » américains (Donald Judd, Sol Lewitt, Richard Serra...), mais dont la source la plus profonde est l'œuvre de Le Nôtre.

**Source :** Peter Walker, « Paysage minimaliste et classicisme » (Minimal Landscapes and Classicism, d'après un entretien avec Mélanie Simo), in *Pages-Paysages* n° 4, Versailles, 1992-1993, « Territoires », traduction de Dorothee Imbert.

**Bibliographie :** Jean-Paul Pigeat, *Parcs et jardins contemporains*, La Maison rustique, Paris, 1990 ; Guy Tortosa, « Pour un jardin contemporain », in catalogue de l'exposition *Différentes natures*, Paris-Barcelone, 1993 ; Marc Treib, « Motifs, trames et structures », in *Pages-Paysages* n° 4, op. cit.

« TOUT SE CE QUE VOYONS se désagrège, disparaît, n'est-ce pas ? La nature ne change pas, mais rien de ce que nous percevons d'elle ne perdure. Notre art doit restituer cette sensation de permanence en même temps que les éléments qui la composent, et faire apparaître toutes ses facettes. Il doit nous donner le goût de son éternité. »

PAUL CÉZANNE

« La culture est l'aboutissement d'un effort de sélection. Sélectionner veut dire écarter, émonder, nettoyer, faire ressortir nu et clair l'Essentiel. »

LE CORBUSIER

LORSQU'IL Y A QUINZE ANS environ j'ai perçu pour la première fois les qualités intrinsèquement minimalistes des grands jardins classiques de Le Nôtre, j'ai été ébahi subjugué même. La nature y était tout à la fois superbement maîtrisée et mesurée, en même temps que mystérieuse, subtile et étonnante. Chacun des éléments présents dans les jardins — ifs taillés, urnes, statues, fontaines, bassins, canaux, parterres ensoleillés, allées ombragées, haies et bosquets — était structuré, uniformisé, dépouillé de toute exubérance, réduit à son essence. C'est ainsi que les jardins de Le Nôtre sont devenus pour moi le chaînon manquant entre l'art minimaliste que j'admirais depuis si long-



temps et le paysage tel qu'on le pratique dans le monde moderne et auquel je me dédie.

Depuis lors je me suis toujours efforcé d'approfondir mes connaissances théoriques et pratiques, pour fonder une théorie du paysage classique moderne, aussi bien pour mon usage propre que pour celui de mes étudiants. Ce n'est pas en tant qu'universitaire, mais en tant que praticien et enseignant, que j'ai cherché l'inspiration dans l'œuvre et la pensée des maîtres de l'art moderne sous ses diverses formes. Ainsi, l'admiration bien connue de Le Corbusier pour le Parthénon, son « maître incontesté », est riche d'enseignement. N'y voyait-il pas un produit jamais égalé de la standardisation, la quintessence de la forme. La forme avait atteint un stade, concluait-il, qu'il n'était pas possible d'épurer davantage.

Un autre exemple bien connu est celui de Cézanne qui voulait « repeindre Poussin en accord avec la nature ». Alors que les universitaires se sont attachés à comparer la technique de la composition chez ces deux grands maîtres peintres paysagistes, je me suis efforcé de retrouver les points communs à ces deux approches du paysage. Toutes deux tendent vers l'abstraction : l'une, celle de Cézanne, résolument moderne, l'autre, celle de Nicolas Poussin, résolument classique. Les deux hommes perçoivent l'ordre sous-jacent, la structure, la netteté et la permanence de la nature. Là réside l'essence classique et immortelle de leur œuvre.

Ces dernières années les choses du passé ont connu un regain d'intérêt. Grâce à la sémiologie de l'image et de l'ornement et à l'étude des contextes historiques, sociaux et politiques, le classicisme est revenu à la mode. La désillusion du public concernant l'architecture moderne et le paysage urbain explique sans doute ce retour vers la tradition populaire et vers l'architecture classique. Ces deux domaines ne font cependant pas partie de mes recherches. Mon intérêt pour le classicisme se limite à certains éléments : la combinaison ou la suggestion de l'ordre, de l'harmonie, de l'équilibre, de la raison, de la discipline, de la répétition, de la géométrie, de la stabilité, de la puissance, du contrôle, de la simplicité, de l'austérité, du repos, de la sérénité, de la transcendance et de la permanence, que l'on retrouve dans les plus grandes œuvres minimalistes de même que chez Poussin, Le Nôtre, Cézanne, Le Corbusier, Mies Van der Rohe et d'autres.

Étudiant en architecture du paysage dans les années 50, je n'aurais pas dû déceler le lien entre ces artistes et architectes. À l'instar de tous les architectes-paysagistes de ma génération, je n'ai pas eu la chance de recevoir un enseignement global, intégrant l'histoire de l'art et de l'architecture. Nos professeurs (y compris Gropius, Giedion et leurs disciples) croyaient qu'un bagage historique complet, comme celui qu'ils avaient eux-mêmes reçu de leurs aînés, nous aurait empêchés de faire les « bons » choix idéologiques. Toutes limitées qu'elles fussent (voire, comme je l'ai compris plus tard, complètement erronées) les idées de Le Corbusier concernant *l'objet dans l'espace* n'étaient jamais remises en cause. À l'époque, le débat ou l'affinement théorique étaient pour ainsi dire étrangers au modernisme, et les idées justes le concernant cohabitaient avec des idées fausses qui auraient dues en être évincées.

À la fin des années 50, l'abstraction avait dépossédé la plupart des œuvres modernes de leur expressivité. Quant aux constructions modernes, elles étaient généralement dépourvues de la moindre référence à la nature. Les impératifs sociaux, démocratiques et économiques avaient largement pris le pas sur la poésie. Cela dit, le dialogue avec les usagers n'était pas amorcé pour autant. En l'absence de tout dialogue, ou d'un langage formel commun, le concept « d'architecture démocratique » ne signifiait pas grand-



chose, selon moi. D'autres idées en revanche, telles que l'utilisation des techniques de construction comme base esthétique (une idée véritablement classique) voyaient le jour avec l'œuvre et les enseignements de Frank Lloyd Wright, Mies Van der Rohe, Louis Kahn et d'autres.

Mon travail en matière de paysage, initialement entrepris avec Hideo Sasaki, a commencé par l'exploration de deux grands thèmes. Le premier étant l'extension de la construction de façon à créer un cadre (ou « piédestal ») pour l'objet principal, l'immeuble. Le deuxième étant la transition entre ce cadre et le paysage environnant. Au tout début des années 70, en tant que moderniste, je me suis senti peu à peu gêné par la tendance de plus en plus pittoresque de mes œuvres, qui tranchaient nettement avec les œuvres d'art minimalistes que je collectionnais. Ces œuvres reflétaient et complétaient pour moi l'œuvre de mes héros, les premiers modernistes (en particulier Mies, Kahn, et les architectes de « Case study » dont les projets furent publiés dans « Arts and Architecture » dans les années 40 et 50.)

À mon sens, les peintres et sculpteurs minimalistes des années 60, Frank Stella, Carl André, Sol Lewitt, Donald Judd, Dan Flavin, Robert Morris et les autres, réaffirmaient et ravivaient la simplicité, la force formelle et la clarté qui constituaient pour moi la meilleure initiation au modernisme. À cette époque, même si je connaissais les comparaisons que Le Corbusier avait faites entre les temples grecs, les automobiles et les paquebots, je ne faisais pas le rapprochement entre le classicisme et la démarche moderniste. Plus tard, vers le milieu des années 70, lorsque je suis retourné à la Harvard Graduate School of Design en tant qu'enseignant, c'est avec mes étudiants que j'ai commencé à étudier les travaux des premiers architectes-paysagistes modernes — Thomas Church, Garrett Eckbo, Robert Royston, Lawrence Halprin, Roberto Burle-Marx, Dan Kiley, etc.

Nous avons en premier lieu essayé de trouver le lien (si toutefois il y en avait un) qui unissait l'œuvre de ces paysagistes à celles minimalistes de peintres new-yorkais des années 60. Peu à peu nous avons élargi notre champ de recherches à Frederick Law Olmsted, Clarence Stein, Henry Wright, et à leurs contemporains spécialisés dans le « earthwork ». C'est au cours de l'été 1978, à l'occasion d'une étude sur le terrain avec les étudiants de Harvard et de l'Université du Michigan, que le lien si longtemps recherché nous est apparu, grâce aux jardins classiques de Le Nôtre. Comme je l'ai dit plus haut, ces jardins m'ont bouleversé, profondément et de façon permanente. Pour la première fois, leurs éléments minimalistes m'apparaissent clairement.

Mais qu'est-ce au juste que le minimalisme en paysage ? Ou tout au moins, qu'est-ce que cela peut être ? Tout d'abord, comme pour la peinture et la sculpture, le minimalisme paysager n'est pas nécessairement ni essentiellement réductionniste. Comme l'a souligné Donald Judd, le minimalisme, c'est plutôt, et avant tout, une approche objective, une focalisation sur l'objet tel qu'en lui-même. Premièrement, il n'est ni référentiel ni figuratif (même si, inévitablement certaines personnes y projettent leurs propres références ou leur propre histoire). Deuxièmement, le paysage minimaliste trouve sa place dans le contexte élargi de l'environnement. Et même s'il utilise des stratégies d'interruption ou d'interaction, il est toujours possible de regarder le paysage qui s'étend au-delà de l'« objet » désigné.

Il est nécessaire de souligner l'importance du phénomène de l'objectivité dans le paysage minimaliste car, bien souvent, on n'accorde pas assez d'importance aux paysages. Lorsque ceux-ci sont subordonnés à un immeuble ou à une sculpture, ils disparaissent à



l'arrière-plan. On peut les utiliser, les apprécier même, sans pour autant les voir clairement. Ce que nous appelons l'« extérieur », par exemple, est rarement l'objet de notre regard ou de notre contemplation. Pourtant, il me semble que l'« extérieur » est tout aussi important (si ce n'est plus) que l'« intérieur » pour la vie civique, culturelle et sociale de notre temps. L'espace extérieur peut être tout aussi expressif, représentatif ou mystérieux que n'importe quelle façade d'immeuble ou n'importe quel ornement architectural. Mais bien souvent, les lieux publics extérieurs sont bordés de façades désordonnées et sans attrait, et envahies par des voies de circulation automobile fonctionnelles, des aires de stationnement ou des stations-service. Ces espaces sont associés à la laideur, celle-là même qui a très tôt terni l'image et les aspirations légitimes du modernisme. Si le modernisme a échoué, c'est en grande partie à cause du manque de planification des sites et du laisser à l'abandon des espaces publics.

En tant que paysagiste moderne, je me suis efforcé d'insuffler à notre profession un peu de mystère, de l'élégance et de la force de l'art minimaliste, de même que la sobriété, le calme et l'immortalité du classicisme. Certains de nos concepts ou idées de projet peuvent évoquer des œuvres d'artistes spécifiques. Mais je ne crois pas qu'il soit possible de prendre directement une idée dans une galerie d'art pour l'appliquer à un paysage. Parce que les œuvres d'art sont par essence libres, et qu'elles ignorent les contraintes sociales ou de l'environnement auxquelles l'architecture paysagiste se trouve confrontée. Le simple fait d'exister suffit à l'œuvre d'art, elle est un don de la forme pure et de l'imagination. Le paysage architectural, quant à lui, est tenu d'exister dans le monde réel. Même s'il s'agit, là aussi, potentiellement, d'un don, il doit convenir aux enfants qui jouent, aux adultes qui se reposent, aux propriétaires et aux usagers, dans le présent et dans l'avenir.

Dans notre métier nous explorons certains éléments formels et conceptuels pour créer, avec un minimum de moyens, des lieux pouvant être utilisés ou appréciés par des personnes aux tempéraments et aux goûts différents. Le *geste* est l'un de ces éléments. Un long canal tout droit, une voie bordée d'une rangée d'arbres, le tracé réalisé par André avec des blocs de bois sillonnant une prairie, la ligne houleuse du tissu dont Christo a revêtu les falaises de Californie : il s'agit là de gestes formels permettant d'attirer l'œil vers le paysage et d'élever l'esprit au-dessus des préoccupations quotidiennes d'espace et de mouvement. L'audacieuse tranchée de Maya Lin dans la terre d'Amérique aux Vétérans du Vietnam, à Washington D.C. est aussi un geste. Le geste dans son expression classique est par exemple le point de vue, l'axe, l'organisation symétrique de l'espace.

Pour la firme IBM de Solana, au Texas, nous avons utilisé des canaux et des allées orientées vers l'extérieur, et qui relient les corps de bâtiments au paysage environnant. Là-bas, le tracé symétrique des bâtiments s'enchevêtre, et à partir de ces bâtiments le geste irradie vers l'extérieur, reliant et glissant le long des méandres poétiques d'une rivière, élément mélodique du paysage. Ces « gestes » permettent d'unir des éléments dissemblables sans qu'ils perdent rien de leurs qualités propres : l'un est linéaire, géométrique, rationnel ; l'autre est incurvé, biomorphe, intuitif.

*Aplanir la surface* du premier plan est une autre façon de donner de la force à un paysage. À Cambridge, ville du Massachusetts au tissu urbain très dense, nous avons choisi pour aménager les toits-terrasses de conserver la surface plane du jardin de Cambridge Center, situé entre les vieilles usines et les nouvelles tours du Massachusetts Institute of Technology, et de créer un point de vue. À Burnett Park, Fort Worth, Texas, nous avons



créé un réseau d'allées en granit en forme de losange, surélevé d'environ 20 cm par rapport aux pelouses et aux bassins. Vu depuis les tours qui abritent les bureaux, le parc apparaît comme un plan horizontal de granit, d'eau et de gazon, qui trouve son uniformité dans les lignes géométriques de son tracé, rompu çà et là par les chênes, les magnolias, le lilas des Indes qui débordent librement sur les contours. Au niveau du sol, les éléments verticaux comme les arbres, les bas-reliefs de Matisse, et les jets d'eau (éclairés la nuit par fibre optique) ressortent davantage. À l'usage, les visiteurs peuvent apprécier l'interaction des contrastes : douceur et dureté, formalisme et intimité, clarté et mystère.

Tous droits réservés

## Du Paysage (textes très peu choisis)

(1989)

PAUL-ARMAND GETTE

(NÉ EN 1927)

*Depuis sa rencontre, à Saint-Pierre-de-Chartreuse où il passait ses vacances en 1933, d'une petite fille qui lui a donné « entre autres choses le goût des sciences naturelles », l'artiste (peintre ? plasticien ? paysagiste ?) qu'est Paul-Armand Gette n'a cessé de s'intéresser à la botanique, la zoologie, la cristallographie, la vulcanologie, etc., ainsi qu'aux petites filles. Après des recherches sur des agrandissements d'insectes, les « cadrages d'espaces et les anomalies perceptives et perspectives conduisant à des sculptures transparentes et planes : les Cristaux », des photographies de Nathalie et d'Emmanuelle, il réalise des Promenades (1970) avec Christian Boltanski et Jean Le Gac, avant d'intituler ses nombreux travaux sur la Nature « Contributions à l'étude de milieux restreints » — lesquels peuvent inclure des « étiquetages » botaniques, des présentations de Galets, des expositions dites Nymphaea etc., des études et des interventions paysagères (« Horizon et paysage », 1977 ; « Un art paysager de la distance », 1988). À ce titre, Paul-Armand Gette — qui a présenté ses travaux en France et à l'étranger (Documenta de Kassel, Biennale de Venise, Malmö Konsthall, Moma de New York...) a beaucoup réfléchi, écrit et publié à propos des jardins et des paysages, ceci dans une approche à la fois très personnelle (autobiographique ?) et très objective (savante).*

**Source :** Paul-Armand Gette, *Textes très peu choisis*, Association pour la diffusion de l'art contemporain, Dijon, 1989 (le premier texte ici retenu a été publié à l'origine dans *Vidéoglyphes* n° 3-4, Paris 1980, et le second en traduction (de Lucius Burckhard) dans *Was ist Landschaft* (Meissner), Kassel 1980).

**Bibliographie :** De nombreuses publications ont été consacrées à Paul-Armand Gette à l'occasion de ses expositions, dont (collectif) *Gette, de quelques lisières, prolégomènes à un essai de définition de la notion d'écotone*, Cheval d'attaque, Joinville-le-Pont, 1977. Signalons aussi que Paul-Armand Gette a « mis en français » et annoté (avec Turid Waldstein-Gette) le *Voyage en Laponie* de Cari von Linné, éd. de la Différence, Paris 1983.



## Du paysage et de quelques-uns de ses rapports avec l'image

**P**RÉAMBULE : À toute enquête sur la vidéo, nous pourrions répondre ce que nous avons déjà dit à propos de la photographie : que ce procédé ne nous intéresse pas plus qu'autre chose, mais pas moins (une fois pour toutes nous étendons cette réponse à toute interrogation concernant les procédés permettant d'obtenir des images). Pour nous être penché, en son temps, sur les équivalences analogiques et les possibilités d'utiliser leur cheminement en tant que moyen d'investigation du domaine sensible, nous n'en sommes pas moins surpris par ce que certains esprits brouillons et grossiers tentent d'établir aujourd'hui, à savoir la confusion des genres. Pour couper court à toute discussion oiseuse, et bien que cela nous semble évident, nous ajouterons que l'image électronique possède une spécificité qui la différencie de l'image cinématographique à laquelle, à tort, on la compare souvent, et qu'à l'intérieur de nos travaux le choix de l'une ou l'autre, ou des deux, est fonction de cette spécificité. Quand au « paysage », l'intérêt qu'on lui porte est à la mesure des dangers qu'il court. Si nous mettons paysage entre guillemets c'est pour indiquer que nous n'avons pas l'intention de restreindre son sens, de le considérer uniquement comme une portion d'espace embrassé par le regard, mais d'y inclure les espaces mentaux que les images ont le pouvoir de faire naître.

Dans le travail que nous effectuons la fonction du paysage est d'être le réceptacle de nos sujets, de nous-même, de nos appareils, et il nous arrive d'établir entre les trois éléments que nous venons de mentionner et lui, des rapports de recul ou d'approche qui en font varier les définitions que nous pourrions en donner. Ces rapports peuvent être régis par un système assez semblable, quoique plus déviant, à celui des « poupées russes » : ainsi la photographie montrant une caméra vidéo « prélevant un échantillon temporel dans un lieu quelconque » provoque un décalage de l'intérêt que l'œil éprouve pour un sujet et son déplacement sur un autre, introduisant une modification concernant plus un espace-paysage que l'image proprement dite. L'objectif de la caméra (vidéographique et cinématographique), ou de l'appareil photographique nous permet en fonction des angles ou des distances, autrement que l'œil, de nous procurer ces images dans lesquelles les notions d'espace et de paysage apparaissent nouvelles et se substituent à la réalité dans laquelle nous nous mouvons ; elles font appel à la représentation perspective issue de la peinture et nous suggèrent d'inventer, dans la mesure où nous en sommes capables, des espaces mentaux échappant plus facilement à l'obnubilation du « faire » que ceux du tableau, si nous osons nous permettre un effet du surenchère, nous dirons que ce sont, pour nous, des images d'espaces doublement imaginaires. Elles deviennent alors des matérialisations de nos désirs, des paysages de nos goûts où les horizons pour bloqués qu'ils puissent être par les jambes de *Christel*, d'*Isabelle* ou d'*Émilie*, n'en offrent pas moins au regard des échappées qu'il nous plaît de ne pas négliger. Notre prédilection pour les lisières, de l'orée de la forêt à l'ourlet de la jupe, nous permet souvent, à cause de leur bipolarité, de doubler le champ de ces espaces-paysages ; mais n'est-ce pas ce que réalise tout manieur de caméra, quand ayant installé ou choisi son sujet, et pris par rapport à lui une certaine distance — celle qui existe entre le dit sujet et l'œil de l'opérateur — il procède à une division de son espace-paysage de l'instant en deux zones d'égal (?) intérêt : celle qui est devant le sujet et celle qui est derrière, à moins que le sujet ne soit que l'introduction d'un élément de repérage ou d'échelle dans ce qui deviendra l'espace du souvenir que nous ne manquerons pas, tous autant que



nous sommes, de parcourir, d'encombrer et de paysager; il est possible, également, que le sujet soit le foyer exclusif de nos intérêts et qu'il annihile ainsi tous les rapports qu'il entretient avec son milieu.

La prolifération des images a favorisé leur cristallisation le long d'accès stéréotypiques ce qui conduit irrémédiablement à la désertification des zones, mentales ou autres, qui existent entre ces axes. Dans un deuxième temps on a recherché et privilégié dans la réalité des paysages ces stéréotypes, pour dans une phase dernière les y matérialiser et provoquer ainsi un effet... de redondance visuelle. Ces processus sont irréversibles et conduisent à un appauvrissement des facultés imaginatives. Nous constatons que les carences des systèmes éducatifs, du primaire à l'université, où la volonté bien arrêtée d'atrophier l'imagination règne en maître, ne font qu'accentuer ce phénomène de sclérose, et corollairement d'engendrer cette atrophie du regard qui lui interdit tout fonctionnement en dehors des axes stéréotypiques, l'errance est alors abolie, l'ordre promulgué et le respect de l'individu bafoué. Pour se convaincre de l'exactitude de ces constatations il suffit de parcourir les régions dites touristiques, où chaque route, chaque chemin conduisent à des « points de vue », où chaque paysage visible tend à coïncider avec les images simples, apaisantes, saines, familiales, belles, érotiques, pittoresques, historiques, sons et lumières dotés d'un coefficient maximum de crétinisation, le tout étant le lot quotidien de l'heureux bénéficiaire de vacances achetées et livrées en mesures industrielles garanties personnalisées. Ainsi s'esquissent les paysages, visuels et mentaux, qui se solidifient autour de points d'ancrage fabriqués en série, ainsi sont dressés des décors d'illusion, ces trompe-l'œil vulgaires qu'on nous impose et qu'on nous enseigne à respecter alors qu'il suffirait de les traverser, comme un écran de papier, pour en apprécier le peu de consistance. Le cristal de l'objectif devait permettre quelques incursions sur des chemins moins policés que ceux sur lesquels on nous pousse. L'officialisation du voyeurisme lui a fait perdre bien de ses charmes, peut-être est-il temps de le lancer sur d'autres voies que celles empruntées par les minables commis voyageurs de l'image, serait-elle vidéographique.

Il nous est difficile d'opérer un tri entre nos travaux dans ou sur le paysage, car suivant la position choisie pour les réaliser, voire même pour les considérer de l'extérieur, on pourrait opter pour l'un ou l'autre de ces qualificatifs. Par exemple la plage, qui a toujours été pour nous un lieu de prédilection, peut passer de l'état d'élément constitutif d'un paysage à celui de paysage autonome par simple modification de la position de l'œil ou de la notion d'échelle. Ce sont ces variations d'appréciation que nous avons tentées de mettre en évidence dans notre publication intitulée : « Horizon et Paysages »<sup>1</sup> et plus encore au cours des travaux que nous avons entrepris avec Philippe Guerrier, en février 1977, qui avaient pour but l'analyse d'un lieu<sup>2</sup> afin d'y étudier des sous-paysages comme le bord du ruisseau, la friche, la pelouse à *Brachypodium pinnatum* (L.) P.B. ou des paysages thermiques visualisés à l'aide de transcriptions de relevés thermométriques. Ici comme dans d'autres travaux, la multiplication des moyens de lecture fit apparaître des niveaux sensibles différents où la vidéographie permit de faire, avec la plus grande économie de moyens, des prélèvements d'échantillons temporels. Le passage du paysage réel (et nous voudrions qu'on veuille bien ne pas oublier l'étendue que nous attachons à la signification de ce mot) à des images codifiées qui seront distribuées

1. De part et d'autre d'un axe Chalon-sur-Saône le Creusot.

2. La vallée anticlinale de l'Aubette à la hauteur de Théméricourt, dans le Vexin français.



dans l'espace de leur présentation en suivant d'autres schémas directeurs que ceux qui ont régi la distribution première des sujets dont elles sont issues, renvoie de regard en regard le spectateur à des propositions réflexives qui lui permettront, du moins l'espérons-nous, de sortir de cet espace paysager que nous devons subir et dont le jardin affublé du même adjectif est le plus sinistre exemple.

### Le paysage entre l'image et le souvenir

NOTRE PREMIER CONTACT avec ce qui allait devenir pour nous un conglomérat d'images puis de souvenirs fut la lecture d'un nom : Meissner. Entre cette lecture et notre arrivée sur la portion d'espace géographique désignée par ce nom, des informations la concernant nous parvinrent contribuant à la formation d'une vision où l'analogie tenait une grande place et la réalité aucune. Cette vision paysagiste imaginaire nous allions dans un premier temps, la confronter avec ce qu'est le Meissner, puis progressivement la rectifier en fonction de notre propre aptitude à effectuer un certain nombre de lectures. De ces lectures il allait résulter une accumulation de connaissances qui se stratifiant dans notre mémoire en couches d'importances inégales permettront l'élaboration d'une vision composite constituant un Meissner très spécial qui est le nôtre, mais dont certains éléments se retrouveront dans le souvenir de tous ceux qui ont vu le Meissner, et que nous pourrions appeler les « éléments communs minima de caractérisation d'un lieu ». Si nous envisageons non plus un individu mais une foule, l'intérêt qui sera porté à un paysage sera fonction du nombre et de la qualité de ces éléments communs minima, mais aussi de la faculté que les regardeurs auront de les découvrir, c'est-à-dire de les lire, mais sans que se développe outre mesure des séries de visions analytiques : elles ont en effet tendance à se diversifier et à conduire à des parcellisations de l'espace visuel et mental qui s'appuyant sur des concepts différents atteignent, assez rapidement d'ailleurs, un point de non retour ; c'est ici que les rapports se perdent de vue et que l'impossibilité d'opérer une synthèse provoque un rétrécissement de la vision contraire à la notion même de ce paysage.

Au cours des lignes précédentes, nous avons évoqué un certain type de paysage qui peut être considéré paradoxalement comme peu concerné par la morphologie, et évoluant dans une zone située entre le paysage imaginaire et le paysage réel dont l'appréhension restera toujours des plus subjectives. Il s'agit des paysages verbaux que les arts et les sciences nous procurent en si grande abondance, ils nous apparaissent sous forme de discours parallèles entre lesquels les ponts sont rarissimes ; dans le cas du paysage physique ils vont le recouvrir d'un réseau invisible mais d'une densité surprenante. On nous permettra de ne pas séparer les sciences des arts, en effet les concepts qui régissent les premières sont dotés d'une caducité qui nous les rendent émouvantes et le discours scientifique, pour peu que l'on consente à faire l'effort de l'entendre, ne nous semble pas exempt de poésie. Nous avons gardé le souvenir de ces voix qui sur la pelouse, près du sommet du Meissner (753 m.), nommaient les espèces constituant la couverture végétale sur laquelle nous marchions, la transformant ainsi en poème :

*Luzula campestris*  
*Festuca ovina*  
*Arnica montana*  
*Phyteuma spicatum*



*Festuca rubra*  
*Hypericum perforatum*  
*Plantago lanceolata...*

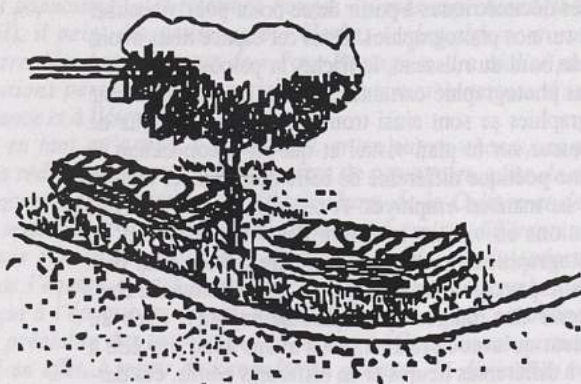
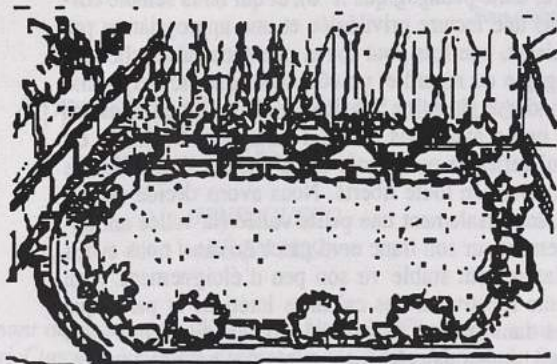
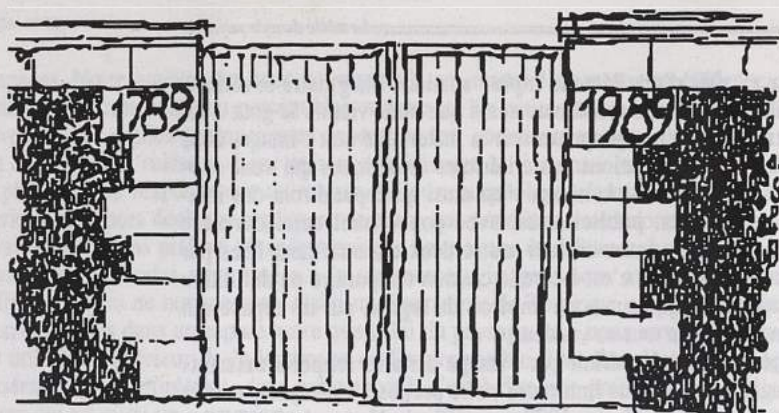
Par delà l'association, l'aléatoire intervenait dans la composition de ce bouquet verbal. Le tissu vocal ainsi créé se superposait au tapis des herbes dotant le paysage d'une dimension nouvelle.

Le paysage nous donne généralement le sentiment que nous regardons un décor alors que nous ressentons plus confusément sa spatialité; notre position y est déterminée le plus souvent par les routes, chemins et sentiers, ainsi nous sont proposés (nous serions tenté de dire imposés) des paysages déterminés en vertu de quels critères esthétiques ou autres, il est difficile de répondre. La manipulation du paysage est entrée dans une phase active, de plus en plus active même, et notre liberté de regard s'en trouve compromise. L'aliénation de la notion de liberté passe aussi par le chemin bien indiqué, par les circuits conseillés et si « agréablement » aménagés, par la vue que tout le monde doit voir, et la crétinisation va bon train quand les informations ne servent qu'à restreindre le sens critique. « Naturpark » comment peut-on honnêtement associer ces deux mots ? Comment peut-on innocemment planter des forêts au cordeau ? Va-t-on dans ce dernier cas invoquer une esthétique administrative et forestière ou un manque d'imagination bureaucratique, ces raisons ne nous convainquent guère ; l'internationalisation de ces méthodes nous semble implicitement développer le goût d'un ordre que nous n'aimons pas. Le Meissner, la forêt de Fontainebleau ou tout autre lieu nous laissent indifférents en tant que tel, ce n'est pas à ce niveau que réagit notre sensibilité, nous préférons l'alnetum où que nous le rencontrons, notre goût pour les lisières s'y trouve satisfait. L'orée nous intéresse plus que la forêt, non pas en raison d'un pittoresque quelconque mais simplement en tant que possibilité de situation. La marginalité est pour nous une position privilégiée et nous l'aimons extrême, ainsi debout sur la plage, face à la mer, l'absence de paysage nous ravi.

### L'appropriation d'un paysage

LE PAYSAGE COMMENCE à nos pieds et se termine sur la ligne d'horizon comme un tapis que notre regard déroule devant nos pas car notre marche en éloigne ou en rapproche la limite, et même dans certains cas en amène la disparition pure et simple. Le paysage est aussi à notre gauche et à notre droite et peut-être derrière nous, mais pour en être certain il faut nous retourner ou faire appel à l'usage du miroir, alors nous apercevons un autre paysage et nous aurons la sensation de nous trouver toujours sur la frontière mouvante de ces espaces, frontière qui ne sera jamais matérialisée que par notre fixité. Le paysage est aussi quelquefois accroché sur un mur puisque le même mot désigne à la fois une portion d'espace et sa représentation ; remarquons encore que sur une place face à la mer, peut-être ne contemplons-nous nul paysage puisque le mot implique obligatoirement une notion de pays et de terre et que pour qualifier une image représentant la mer allons-nous faire une association de mot du genre « Seelandschaft ». Dès qu'un obstacle limite la portée de notre regard il n'y a plus de paysage au sens strict, entre notre œil et ce nouvel horizon. Le paysage va donc être perçu en fonction d'une notion de distance sans qu'il soit possible de la définir, ce qui confèrera à cet





Ian Hamilton Finlay et Alexandre Chemetoff : « Un jardin révolutionnaire »  
 (projet — refusé — pour l'hôtel des Menus Plaisirs, Versailles).  
 Dessins d'Alexandre Chemetoff (1989).  
 Plan d'un bosquet fermé avec stèles évoquant les grands hommes de la Révolution.



espace une réalité variable en plus d'une identité triple : spatiale, imaginaire et sémantique. Ceci ne posera d'ailleurs guère de problèmes avant que nous vienne le goût d'en privilégier certains aspects en nous en appropriant soit la matérialité soit l'image, avec souvent comme moteur de ces appropriations des critères esthétiques qui vont évoluer parallèlement à la civilisation qui est la nôtre ; c'est ainsi qu'apparaîtront des imageries à buts militaires, artistiques, publicitaires, avec concernant cette dernière catégorie les variantes touristiques et immobilières toutes deux curieusement liées par un point commun : la vente du paysage, c'est-à-dire la cession temporaire ou définitive d'une possibilité de jouissance, en quelque sorte un droit de regard, sur un espace qui n'appartient pas totalement ou pas du tout au vendeur.

Nous avons tenté précédemment de définir par l'image certains rapports existants entre l'horizon et le paysage, mais ici nous limiterons notre propos à l'analyse partielle d'un travail que nous avons réalisé en février 1977 pour l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris (Architecture, unité pédagogique n° 6), et qui nous semble correspondre à ce que peut être à la fois une lecture privilégiée et une appropriation par l'image d'un paysage donné en précisant, une fois pour toute, que cette démarche tout en n'excluant pas une certaine pédagogie du regard et un côté théorique, se veut artistique, c'est-à-dire susceptible d'atteindre le domaine sensible des remises en question perceptives. Il nous suffira de dire que n'ayant pas choisi Théméricourt (village du Vexin français), il ne faut y voir nul reflet de notre goût et qu'aucuns liens affectifs nous y rattachant nous avons pu y œuvrer en toute liberté. Nous avons décidé de travailler le long d'une ligne coupant transversalement une petite vallée (la vallée anticlinale de l'Aubette) et plus particulièrement sur son flanc nord parce qu'ainsi nous avons bénéficié d'une ligne d'horizon relativement stable vu son peu d'éloignement, bien concrétisée par une strate arborescente recouvrant des calcaires lutétiens et parce que entre elle et nous, quand nous étions dans le fond de la vallée, il existait ce que nous pouvions appeler un paysage sans trop tomber dans les ambiguïtés que nous avons évoquées au début de notre texte. Nous avons alors placé le point 0 m. de notre paysage au bord du ruisseau et installé des repères décimétriques à partir de ce point pour visualiser les distances à la fois sur le terrain et sur nos photographies. Dans cet espace nous avons alors déterminé des sous-paysages : le bord du ruisseau, la friche, la pelouse à *Brachypodium*, le bois etc., dont nous avons photographié certains éléments en plaçant à côté d'eux une mire de 1 m. Nos photographies se sont ainsi trouvées dotées de points de comparaison jouant un rôle perturbateur sur le plan visuel et qui en déconnectent le romantisme tout en faisant appel à une poétique différente de celle des sciences malgré une similitude due aux méthodes et au matériel employés. À ce point de notre travail nous avons diversifié les appropriations en variant la nature des « lecteurs », d'où l'emploi de la vidéographie et la photographie en couleur, la première utilisée pour prélever des échantillons temporels dans le paysage (par exemple 15' de la pelouse à *Brachypodium*), la deuxième pour obtenir des images ayant plus de rapports avec un système de codage sélectif de la couleur qu'avec la réalité. Nous avons aussi procédé à des relevés de la température de l'air à différentes heures et en différents points, ces dernières lectures n'étant considérées que comme des équivalences de ce que perçoivent nos sens et destinées à être visualisées ultérieurement sous forme de courbes. Enfin des prises d'échantillons ont été réalisées dans le tissu sonore du paysage (comme par exemple : la fin de la pluie au bord de l'Aubette) afin non pas de le restituer dans son intégralité, mais parce que ces échantillons peuvent servir de générateurs d'images et



d'espaces. Notre analyse des sous-paysages n'a pas manqué de mettre en évidence des éléments généralement peu perceptibles comme ici les petits galets, fossiles et marins, provenant des argiles sparnaciennes cependant fort abondants au fond de la vallée de part et d'autre du ruisseau. Leur présence établissant un lien entre le paysage actuel et les phénomènes responsables du terrain, et leur morphologie étant en quelque sorte l'écriture des mers éocènes, expliquent la place que nous leur avons donnée dans notre travail. Nous avons prélevé 90 spécimens que nous avons étudiés morphométriquement suivant des méthodes empruntées à la sédimentologie, puis nous avons à l'aide des chiffres résultant de nos mesures, établi un diagramme de Zingg qui propose une répartition des galets dans un espace autre que celui du paysage, ceci nous semblant pouvoir être utilisé à l'intérieur de la lecture et de l'appropriation d'un lieu, lecture d'images s'insérant, et le complétant, dans notre travail, c'est-à-dire une proposition visuelle et sonore qui est aussi un « paysage ».

Tous droits réservés

## Approches du concept de paysage

(1982)

HENRI CUECO

(NÉ EN 1929)

*Peintre appartenant au mouvement dit de la « Nouvelle Figuration » ou « Figuration critique », Henri Cueco a été aussi professeur à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de 1985 à 1994. Depuis plusieurs années, après des cycles consacrés aux manifestations populaires (« les Hommes Rouges »), puis aux chiens (thème récurrent de son travail), il peint des paysages d'« Herbes », des objets, et notamment des pommes de terre. Membre fondateur de « Pays-Paysage », il a réalisé plus d'une centaine d'expositions personnelles et participé à plusieurs centaines d'expositions de groupe, en France et à l'étranger.*

*C'est donc en tant qu'artiste s'intéressant, entre autres choses, au paysage, que Henri Cueco a rédigé ses Approches du concept de paysage en guise de réponse à une commande émanant des ministères de l'Agriculture, de la Culture et de l'Éducation nationale. Ce texte, fondé sur une enquête cherchant à croiser différents regards (celui du paysan Louis Y. bien sûr, mais aussi du notaire spécialiste du cadastre, du maire, etc.) menée par l'équipe « Pays Paysage » dans la région d'Uzerche dont Cueco est originaire, reçut à l'époque un accueil mitigé de la part de ses commanditaires. Sans aucune étude préalable des théoriciens du paysage (Girardin en particulier), Cueco avait retrouvé en effet, à partir de l'enquête en question, la distinction majeure entre « pays » et « paysage », la notion de « paysage souvenir » fondant la pratique des « habitants paysagistes » selon Lassus, l'importance de la « fenêtre » et du cadrage, l'avilissement du pays en « paysage marchandise »... — soit un ensemble d'éléments théoriques qui l'avaient conduit à énoncer que : « Le paysage n'existe pas, il faut l'inventer ». Thèse provocatrice pour l'époque (le début des années 1980) dans son*



*radicalisme culturalisme prenant à rebours le naturalisme positiviste alors dominant, mais qui est si excellemment fondée et formulée qu'elle apparaît rétrospectivement comme un des tournants majeurs dans la réflexion paysagiste contemporaine.*

**Source :** Henri Cueco, « Approches du concept de paysage », in revue *Milieux* n° 7-8, Paris, 1982.

**Bibliographie :** Henri Cueco, *L'Imagier*, Paris, Area, 1986 ; *L'Arène de l'art* (en collaboration avec Pierre Gaudibert), Paris, Galilée, 1988 ; *le Journal d'une pomme de terre*, Paris, éd. de l'ENSBA, 1993 ; *le Collectionneur de collection*, Paris, Le Seuil, 1995.

MON PLUS PROCHE VOISIN, Louis Y. est agriculteur en retraite. Depuis que sa mère et son frère sont morts, il vit seul. De temps en temps, Louis traverse la route et vient chercher « un peu de compagnie ». Au cours de séances de travail sur le motif, devant mon « paysage du Pouget » que je suis en train de peindre ou dessiner, il s'assoit sur le pré, à mes côtés. Après avoir roulé une cigarette, observé mon activité pendant un moment, il parle ; il commence toujours la conversation par la même observation qui résume sa bienveillance et sa perplexité : « il faut de la patience ». Puis il dit ce qui le préoccupe : le temps, la maladie, la mort, celle d'un voisin ou d'un parent, un banquet, une noce, le cours des animaux à la foire, le prix des choses comparé aux prix d'avant-guerre. J'essaie de répondre mais, en fait, deux conversations parallèles s'installent, à la limite de l'absurde ; nous parlons, chacun pour notre compte. De temps en temps, je l'observe, il cligne des yeux vers mon dessin, fait des grimaces qui traduisent sa perplexité, grimaces qu'accroît l'inertie d'une prothèse mal adaptée. Sans doute découragé par mes silences ou mon incapacité à relancer le débat sur la baisse du cours des bestiaux ou la montée des prix, il se retire après avoir réitéré, en aparté, « que pour faire ça, il faut vraiment de la patience. »

Au cours d'une de ces visites, tous les deux face au paysage, j'essaie de l'intéresser à mes problèmes, je lui parle du paysage que je lui désigne du doigt et lui précise que « je le trouve beau ». Je n'obtiens aucune réponse. Je récidive mais mon sujet n'accroche rien. Je l'entends qui tire sur sa cigarette. Je lui demande enfin, me mettant face à lui : « Louis, comment dis-tu : il est beau ce paysage ? »

Il me regarde et je comprend que je lui pose un problème difficile. Après un long silence encore, il déclare enfin : « Es brave lo pais, on dit. » Je viens de comprendre : le mot *paysage* n'existe pas en occitan (il n'apparaît d'ailleurs dans la langue française qu'à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle). L'incompréhension de départ n'était pas seulement due à l'habituelle difficulté de langage mais à l'incompréhension du concept même de paysage. Le paysage pour lui, pour les gens, c'est le pays.

C'est que le paysage est un point de vue d'intellectuel, une abstraction, une fiction. Pour produire du paysage, il faut s'immobiliser, bloquer le regard, cadrer un site. Ce paysage sera dessiné, photographie, décrit. Cette image bloquée, ce temps fictivement arrêté sont des notions de culture savante et qui ne correspondent à aucun vécu habituel des gens. Ces gens circulent, vivent dans un espace multiple et multidimensionnel ; le paysage suppose au contraire le corps arrêté et le regard fixe. Situation d'autant plus fictive, mentale, que précisément ce regard fixe est physiologiquement impossible, l'œil ne peut percevoir qu'en mouvement. Certes, il existe aujourd'hui l'image photogra-



phique mais sa percée dans le milieu paysan y est relativement faible et en tout cas récente. C'est que cet appareil photo dont on serait en droit d'attendre une prestation purement technique est en fait l'outil idéal pour matérialiser ce concept de paysage. Il est une construction destinée à restituer cette fiction et n'existe qu'à travers elle. En fait, c'est la conception de l'espace « renaissant » qui s'est trouvée matérialisée, mécanisée, quelques siècles après par cet appareil photo qui soumet l'espace à son point de vue, à ses codes. Un point de vue imaginaire qui fait de l'homme le centre du monde. On comprend mieux alors les récits faisant état pour les paysans isolés de difficultés à lire les images photos ou, à ses débuts, la télévision. IL ne s'agit pas bien sûr d'une difficulté liée aux paysans en tant que tels mais d'un décalage culturel, d'une autre conception de l'espace. Ces observations sans doute excessives paraissent pourtant vraisemblables.

Du point de vue de notre culture universitaire, le « paysage » est une vieille notion militaire qui codifie l'espace de la conquête, le champ de bataille, la zone de combat. Les relevés, les croquis de campagnes militaires obéissent à des conventions qui sont l'œuvre de techniciens ou d'artistes. Les deux activités n'étaient pas aussi antithétiques qu'aujourd'hui. Le « paysage » est aussi l'invention du géographe qui utilise d'autres modes de représentation : cartes, courbes de niveaux, coupes de terrains. Il invente le « paysage » type d'une région, d'un pays. Mais le « paysage » est avant tout le sujet de l'artiste, le terrain d'une confrontation dramatisée entre l'expérience du réel, l'expérience intérieure ou mentale et les contraintes de l'espace pictural (surface, matériaux, histoire des formes, invention de formes, organisation). L'artiste fera de cette confrontation son activité permanente produisant à chaque étape historique de nouveaux signes et de nouveaux systèmes de représentation.

En fait, il existe bien pour mon voisin une notion de site paysager mais au terme de « paysage » il préfère le « point de vue », le « beau coup d'œil ». Il s'agit sans doute de vieilles notions encore vivaces aujourd'hui, que ce soit le site inexpugnable, le lieu élevé aisé à défendre et d'où l'on voyait venir, le point culminant d'où le propriétaire, le seigneur, contemplait son domaine, ou les hauteurs d'où le berger surveillait le troupeau. Il est à noter que dans la plupart des cultures les points de vue d'où l'on découvre largement le pays, les points culminants, constituent des sites auxquels est appliquée la notion de beauté. C'est en tout cas une notion commune aux citadins et aux ruraux. Ce sentiment de beauté associé aux panoramas pouvait être une condensation dans l'inconscient collectif à la fois de considérations utilitaires, du sentiment de sécurité et des satisfactions liées à la possession, à l'exercice du pouvoir, à la maîtrise de la nature.

Mais peut-être encore existe-t-il la trace dans la culture paysanne d'un sens du sacré ou du religieux si présent dans les cultures anciennes. Il n'est pas dans notre propos d'en déceler l'existence dans les rites plus ou moins dégradés, les pratiques culturelles, mais de nous interroger sur la survivance du sacré relativement au paysage. Peut-être ces sites élevés, ces lieux culminants d'où l'on perçoit l'étendue du pays sont-ils des lieux privilégiés pour interioriser, aujourd'hui de façon inconsciente, autrefois sans doute de façon évidente, les liens qui unissent l'homme au monde, au cosmos. Si l'observateur s'y trouve grandi lorsqu'il couvre son territoire du regard, il y prend aussi mieux qu'ailleurs la place de sa dimension relative ; il est aussi sur ces lieux culminants plus « près » du ciel et des étoiles.

La présence du paysage dans l'art marque sûrement cette préoccupation du sacré et le tableau ne s'est d'ailleurs jamais détaché de la sacralité, qu'il soit d'église ou de musée.



Notons au passage que le « beau coup d'œil » nous indique une double situation : s'il s'agit bien évidemment de l'œil du regardeur, il peut s'agir réciproquement du paysage lui-même qui est doté de la faculté de voir. Cette permutation des situations qui évoque une conception animiste de la nature intègre l'homme à la nature de manière indissociable.

Pour Louis, ce point élevé, ce « beau coup d'œil » c'est plus simplement le territoire de sa connaissance. De l'endroit où nous nous trouvons il me désigne les lieux : la Roche, Poncharal. Cette circulation du regard incite à penser qu'à aucun moment il ne fige sa vision pour la transformer en image ; il s'agit plutôt d'une circulation imaginaire, s'appuyant sur la mémoire et l'expérience.

Le « paysage » n'existe pas spontanément ; il ne va pas de soi qu'il existe d'emblée. Il est une construction mentale qui ne rend pas compte de l'expérience corporelle dans son rapport à l'espace.

Le « pays » désigne d'abord la quantité d'espace visible ; au-delà, il est sans doute une entité vague comprenant les lieux de vie où l'« on a à faire » de manière habituelle : commune, canton. Il implique la notion d'espace étendu et continu, une géométrie spatio-temporelle — opposée à une géométrie plane du paysage — dans laquelle l'homme existe en mouvement. Le « pays » suppose la mobilité, l'interéchange entre l'habitant et son milieu.

« Es brave lo país », traduction littérale de « Le paysage est beau », n'a pas en fait le même sens. On parle pourtant du même objet — cet espace désigné devant nous —, on le qualifie de la même manière, on croit s'entendre et pourtant nous ne disons pas la même chose. En fait, lui, Louis dit plus que moi avec le « pays », ce lieu vivant, ouvert, dans lequel s'inscrivent son existence et sa culture. Mon « beau paysage » m'apparaît comme une préoccupation réductrice ou plaquée, charriant en même temps que la prétention du savoir d'intolérables malentendus.

J'étais pris à contre-pied. Après un long silence, j'ai voulu préciser à Louis quel était mon territoire, ce que je voyais ; j'ai dit « c'est beau ce jaune là-bas » en désignant un champ de colza ou de navets en fleurs rutilant de soleil, éclairé par un rayon entre deux nuages, un éclairage de music-hall. Il a traduit immédiatement mon message terme à terme et ça a donné : « C'est chez un tel, il y fait du colza, il ne vaut pas grand-chose ce champ. » Sur la couleur du champ il n'a rien dit ; sans doute avait-il entendu cette qualité comme moyen pour moi, en toute ignorance, de l'identifier, de le désigner. Mon discours, qui faisait de la couleur une propriété en soi, une qualité particulière des objets, susceptible d'être abstraite d'un ensemble de propriétés, se heurtait à sa conception du monde, d'un monde qui existe concrètement et qu'il est nécessaire de connaître dans sa totalité pour le modifier, le cultiver. la couleur n'est alors qu'un des avatars, une propriété éventuelle, d'un objet définissable par la prise en compte d'une plus grande quantité de propriétés, et parmi elles d'autres que la couleur, plus fondamentales à ses yeux, justifiant l'effort de l'homme au travail.

Il a précisé simplement ce qu'il me croyait incapable d'identifier et qu'il était élémentaire de savoir : la nature de la culture, le colza. Pour ce qui était du champ, je compris par la suite et par les précisions qu'il en donnait, qu'il était à la fois mal situé, en pente, donc difficile à travailler, et qui plus est, de mauvaise terre. Il n'était donc pas question dans sa logique, d'accepter qu'il puisse « passer pour beau ». C'est que la beauté d'un champ ce n'est pas sa couleur ni sa forme relativement à d'autres couleurs et d'autres formes environnantes, comme dans un paysage peint, mais un certain



nombre de qualités associées à sa fonction : sa situation, son horizontalité, sa régularité et la qualité de la terre. Voilà ce qui dans sa culture aurait pu lui permettre de me concéder de la beauté. En fait, il aurait dit « c'est un bon ou un mauvais champ ».

Je ne me souvenais pas en fait de l'avoir entendu dire que le pays était beau, à l'exception toutefois d'une situation particulièrement dramatique. Son frère était à l'hôpital, et s'il souffrait après son opération, c'était aussi d'être loin de chez lui. Il disait, et c'est Louis qui le rapportait : « Le Pouget, y a rien de si beau » et il le redisait aussitôt comme on le fait souvent à la campagne pour inscrire plus solidement la parole par la répétition : « y a rien de plus beau que Le Pouget ».

Par contre, Louis reconnaît volontiers de la beauté à une femme, lorsqu'elle est grande et bien bâtie. La « beauté » semble être réservée à l'animalité en général. Un beau lièvre signifie qu'il est lourd, un beau cochon qu'il est juste à point pour être tué, une belle vache par contre fait intervenir en même temps que la qualité de la viande, des considérations plus complexes qui sont réputées appartenir à la définition de la pureté de la race choisie : par exemple la robe couleur froment de la Limousine.

En fait la beauté, et ce n'est pas une découverte, n'existe pas en soi, elle s'applique à un objet ou à un être dans lequel se condensent un certain nombre de propriétés attendues. Elle traduit la reconnaissance de ces qualités à un niveau évident d'intensité, elle permet d'opérer le passage du particulier, du normal à une super-normalité qui en fait une sorte de modèle, de référence, un archétype. Pour chacun d'entre nous, la beauté n'est sans doute pas autre chose. Seules sont modifiées les composantes de l'archétype et c'est fondamental. Cet archétype de la beauté, cette idéalisation, cette abstraction, permettent une communication à l'intérieur d'une communauté d'intérêts. Louis se fait comprendre de M. Jérétie, un autre cultivateur, s'il lui dit que tel champ est bon ou beau, que telle vache est belle. Il serait intéressant de vérifier si nous parlons de la même chose lorsqu'il dit qu'une femme est belle. Mais je ne me fais pas comprendre de Louis si je lui dis que tel paysage est beau en vertu de références purement esthétiques dont il ne soupçonne même pas l'existence.

C'est à partir de ces constatations somme toute plutôt banales, mais dont l'ampleur m'avait jusque-là échappé, que le désir est né de mieux comprendre les écarts et les recoupements entre les cultures d'un même pays, d'une même région, à la même époque. C'est à partir de ce point de départ qu'est venue l'idée d'un véritable travail de confrontation entre les gens, sur cet objet apparemment connu, immédiat, banal et quotidien qu'était pour moi jusqu'à ce jour le « paysage ».

À partir d'interrogatoires informels auxquels nous nous sommes livrés, nous donnons ici quelques réflexions qui constituent des repères pour un travail à venir.

### Le paysage à Uzerche

D'emblée à Uzerche, la notion de paysage a été accueillie comme une réalité implicite par les gens et les décideurs. Mais alors que dans le projet initial du peintre et surtout à Vigeois, il s'agissait d'un paysage de campagne (arbres, champs, haies), le terme a été perçu à Uzerche en fonction des images de la ville même, le paysage bâti, maisons, châteaux, murs, ou à la rigueur rapport entre le bâti et son environnement.

Il est vrai que la ville est une construction typée forçant le regard, l'oppidum primitif est recouvert de châteaux étagés, de maisons imposantes, dominés par son église monumentale. Cette ville ne peut se concevoir comme une architecture seulement fonction-



nelle et quotidienne. La présence de nombreuses bâtisses de caractère monumental impose une vision esthétique certes convenue mais qui fait image. La notion de paysage est ici soutenue par une abondante production de cartes postales, de souvenirs, peintures (on a pu voir des artistes paysagistes dans la rue), films, livres, par une réputation de ville historique et l'été par une abondante théorie de touristes. Il existe chez les habitants la conscience plus ou moins aiguë du caractère « pittoresque » du site et de son importance dans le commerce local. S'il impose des contraintes pour les propriétaires (contraintes imposées par les Beaux-Arts), on est fier ou on l'était, d'être Uzerchois. « Qui a maison à Uzerche a château en Limousin ».

La situation de la ville permet une intéressante réciprocité des points de vue. Uzerche est le lieu d'où l'on voit, d'où l'on domine, c'est aussi le lieu qu'on voit de l'extérieur, des différents points culminants qui entourent la ville. Il existe une vue générale que l'on perçoit de différents points repérés, connus des habitants et des touristes.

En fait, cette conscience est bien incertaine lorsque l'éprouve au fil des années en regard des nécessités de modernisation et de restauration des bâtiments anciens. En vingt ans, l'inventaire des déprédations constituerait une longue liste de destructions touchant particulièrement des maisons sans valeur monumentale, parfois même des monuments. La notion de site historique ne résiste jamais aux ambitions sociales, aux nécessités commerciales ou spéculatives, voire à la volonté de « modernisation » des gestionnaires : le site est lentement grignoté, détruit. La plus spectaculaire destruction des dernières années fut menée par la mairie supprimant les anciens moulins à écorce devenus inutiles et naturellement en mauvais état, en les remplaçant par un parking peu utilisé.

Il semblerait qu'ici, comme en campagne, la rénovation s'accompagne souvent de la nécessité de détruire symboliquement les images du passé. Le « meurtre symbolique du père » est lisible à l'échelle de la collectivité dans ces nettoyages effaçant toute trace de mémoire, ces effractions, ces violences faites à l'ancien.

Actuellement, la notion de patrimoine est encore vague et les déprédations publiques n'ont soulevé que de rares protestations, il est vrai parfois passionnées, dans la population.

Les décideurs vivent leur ville — site historique protégé — comme une contrainte, un frein au « progrès » appréhendé en terme d'accroissement et de modernisation.

Les gens ont été touchés par le travail de l'association<sup>1</sup> et le mouvement amorcé devrait porter ses fruits à très brève échéance. Les élus sont maintenant alertés, une conscience de plus en plus aiguë du site exceptionnel et des contraintes qu'il impose commence à devenir une véritable conscience locale.

Si le travail de formation des habitants amorcé par l'association se prolonge, une volonté stimulée des élus pourrait plus facilement déboucher sur des solutions concrètes.

En résumé, le paysage existe à Uzerche, il l'est trop souvent dans une perspective traditionnelle qui privilégie le monument, néglige le site et les traces du quotidien. Si la notion de paysage est sensible, elle s'articule mal avec l'idée du pays. Restaurer la ville consiste alors à maintenir des images au lieu de rechercher, dans une mémoire, un mode d'insertion et de vie dans une région. D'autres ambiguïtés subsistent sur le mot « paysage » dont nous essaierons de parler plus loin.

1. Il s'agit de l'association « Pays-Paysage », commune aux deux villes corréziennes de Vigeois et Uzerche (n.d.é.).



La dynamique industrielle et technologique qui ne peut féconder des lieux aussi éloignés géographiquement des centres de production et de consommation, les condamne au sous-développement chronique. La recherche d'une spécificité régionale, d'un art de vivre, l'inventaire des possibles, la mise en valeur des richesses, pourraient devenir une source d'espoir et faire naître une nouvelle dynamique. C'était le pari heureux du projet, il est trop tôt pour faire le bilan. Le plus difficile reste à faire : durer.

### Le paysage à Vigéois

L'attitude des gens en général, à Vigéois, confirme la position de mon voisin, c'est-à-dire que même lorsqu'ils sont de culture linguistique française — et non occitane —, c'est le cas des habitants jeunes du bourg, ils ne parlent pas spontanément de « paysage » mais plus généralement de pays. Il existe pourtant une forte perception du paysage mais lorsqu'il fait défaut, c'est-à-dire lorsqu'il fait l'objet d'une reconstruction mentale.

Deux types de situation font émerger une assez nette notion de paysage :

1. Le paysage de la mémoire. S'il est fait allusion à sa perception, à sa qualité, « c'était beau autrefois », cette remémoration est souvent mêlée d'affectivité, elle globalise un passé revêtu comme état de bien-être : par exemple la jeunesse.

2. L'autre situation caractérisée aussi par la perte, le manque, est celle de l'exil, de celui qui a quitté le pays, le plus souvent exil économique-social, départ obligé ou promotionnel.

Cette réalité perdue, sa reconstitution en image produit un paysage-souvenir qui devient parfois un véritable archétype : sorte de chaumière de carte postale, de chemin creux, de vallon fleuri, de ciel éternellement bleu. L'esthétique formelle de cette image, si elle existe, est alors confondue avec le plaisir subjectif de son évocation.

Pour un de ces exilés, facteur à Paris, originaire d'un village du canton de Vigéois, la nostalgie du pays perdu s'est manifestée devant le paysage parisien perçu de la fenêtre de son H.L.M.. « Le paysage, c'est ce que je vois de ma fenêtre. » Il oppose alors le paysage urbain qu'il rejette, refuse de trouver beau, reconnaissant au passage la partialité de son jugement, au paysage qu'il « voit de sa fenêtre ici » et qu'il trouve beau. « Je ne sais pas pourquoi, mais ces vallons, ces près en pente, l'horizon... » Après cette description du paysage vu de sa fenêtre, il avoue son incapacité à expliquer pourquoi « il trouve ça beau ». La description à laquelle il se livre glisse du paysage-fenêtre au « pays » dont parle Louis ; son abstraction n'a fait l'objet d'aucune prise de conscience esthétique. Il décrit les variations du paysage selon les différents moments de la journée, parle de la lumière et du temps qu'il fait ; il ajoute : « Il y a des endroits qu'on a façonnés avec mon père, on y a traînés les pierres une à une pour drainer ce pré en bas des Sailloux. »

Le paysage, comme chez cet exilé, est le plus souvent associé à la fenêtre et cette idée revient fréquemment. Il est normal que la fenêtre soit le siège du paysage, le cadrage qui marque ses limites, les horizontales et les verticales produisent une première référence formelle, consciente ou non. Ce que l'on voit de la fenêtre est cadré comme une image et l'effet de contraste (dit contraste simultané) entre le paysage clair et l'entourage sombre de l'embrasure, opposition de la lumière solaire extérieure intense et de la lumière plus rare de l'intérieur de la maison, produit un effet de tableau encadré qui est une première approche esthétique. Il faut y associer aussi la notion de panorama : la fenêtre est ce point de vue dominant d'où l'on voit venir, lieu de la sécurité.



Une satisfaction évidente accompagne le plaisir du « beau coup d'œil » et justifie les satisfactions conscientes-inconscientes produites par une situation de maîtrise de la nature ; la maison, c'est le lieu bâtie par l'homme à partir duquel en sécurité, à l'abri, se mesure cette domestication. La fenêtre est cet instrument de mesure, aux dimensions du corps.

Le plaisir esthétique qui apparaît comme pure spéculation trouve en réalité ses racines originelles dans ce regard victorieux. Ce regard est souligné, renforcé par les abords domestiqués et « décorés » des maisons paysannes et bourgeoises. Je pense à sa fonction des espaces jardinés, fleurs, parterres, arbres ornementaux ou au moins taillés, à ce paysage domestique (qui doit faire l'objet d'une étude dans l'année à venir). Ces jardins ont sans doute diverses fonctions : se conformer à la règle sociale du groupe, marquer sa place, sa fonction par rapport aux autres et marquer symboliquement, de façon aujourd'hui inconsciente et dégradée, cette maîtrise de l'homme sur la nature par la fabrication d'une nature reconstituée, domestiquée. La fonction des plantes ornementales, des plantes en pots, serait à cet égard intéressante à analyser. Comment et quand apparaît-elle dans le milieu paysan ? Cette fonction de faire pousser des fleurs, de faire naître, est-elle dévolue aux seules femmes qui rivaliseraient ici sur un mode métaphorique et spécifique avec la culture pratiquée par les hommes, à une autre réelle grandeur nature ? Cette culture en pots serait le signe d'une domestication réussie de la nature, elle marquerait l'apparition du luxe, du temps de loisir, le signe d'une aisance sociale. La femme y assumerait sur le plan symbolique les signes de débat victorieux et s'en trouverait renforcée dans sa puissance fécondante. Avec le développement de la société industrielle, la perte de ces signes symboliques fait apparaître au contraire avec ces mêmes activités, le caractère dérisoire de l'épouse à la maison se livrant à d'insignifiantes occupations miniaturisées. Vision actuelle d'une véritable civilisation paysanne déclinante ou perdue.

Ce « paysage » domestique, composé, organisé, codé, est un objet à voir, une évidente formation culturelle faisant intervenir des notions esthétiques. Le simple géranium en pot sur le bord de la fenêtre est peut-être une approche esthétique du paysage quotidien qui s'en trouvera ainsi modifié ou exalté.

Ce décor floral, et la reconnaissance en lui d'une fonction esthétique paysagère, sont bien admis dans le pays. Le concours des maisons fleuries a obtenu à Vigéois un succès évident qui a valu à la ville un prix national.

En fait, le jardin ornemental, s'il appartient bien au registre du paysage et s'il existe sous des formes codées dans le milieu paysan, c'est pas une caractéristique extravagante de son habitant. Les jardins fantastiques du « quotidien » sont caractéristiques des jardins ouvriers. Le paysage y apparaît à partir de son absence. Le paysan, lui, qui vit dedans, n'éprouve aucun besoin de le reconstituer, de diversifier son espace : il ne reconstitue du paysage que dans le lieu de sa disparition : aux abords de la maison.

En ce qui concerne le site bâti, le regard du paysan ou celui de l'habitant du village rural se rejoignent. Ils reconnaissent une vague qualité esthétique aux sites monumentaux : élus, ils acceptent assez généralement l'entretien et les charges qui en résultent. Mais il est difficile de faire la part dans cette reconnaissance, de ce qui est admis comme beauté, de ce qui est reconnu à la qualité technique de l'ouvrage, à ses dimensions, et du respect pour l'institution qu'il représente. Un maire interrogé sur la valeur esthétique de son village se contente de faire l'inventaire de quelques édifices architecturaux et dénie à toute autre construction la moindre valeur architecturale. Aucune qua-



lité particulière n'est reconnue d'emblée à l'architecture courante, populaire, pauvre, ni même parfois à l'évidente notion de site cohérent d'un quartier conservé, ou du village en sa totalité.

Pour le paysan ou le villageois, en dehors de ces édifices monumentaux, le reste des bâtiments anciens n'est que le témoignage de pauvreté, de misère. Le paysan aisé, le jeune agriculteur a souvent effacé avec acharnement, en brûlant ou en jetant, les signes de son ancienne vie misérable ou celle de ses ancêtres. « Faire construire » une maison neuve est le signe de l'enrichissement, de la prospérité. Alors que des bâtiments anciens encore solides pourraient économiquement être utilisés, réhabilités, ces bâtiments dont la qualité esthétique est évidente sont abandonnés pour une construction neuve, en dur, permettant d'induire ou de laisser croire à un autre mode de vie. Le paysan, souvent brimé et méprisé, abandonne volontiers ses anciennes dépouilles pour revêtir celles de ses dominateurs.

Le plus souvent hélas, la nouvelle maison qui propose un mode de vie plus urbain se révèle inadaptée au mode de vie de l'agriculteur qui a peu changé sa manière de vivre. Certes, il possède une salle de bain mais il supporte mal le chauffage central ; la maison surchauffée ou chauffée en permanence prépare mal aux sorties fréquentes au grand air. Le stockage du bois, l'élevage des poules, le chien, le séchage du linge, obligent à reconstituer autour de la maison des édicules, des appendices improvisés qui produisent une abondante architecture nomade ou résiduelle : hangars, cages, tas de bois, appentis improvisés, qui témoignent de la difficulté, alors qu'on change de signes de vie, à changer réellement de vie.

### Le paysage marchandise

Le paysage, son image, est devenue partie prenante de la transformation, par le capitalisme, de la nature en marchandise.

Si le paysan conçoit la terre, objet d'échanges, en termes de surface et de production, par contre les nouveaux opérateurs, investisseurs fonciers et industriels du tourisme, transforment le pays en paysage, en image, afin de produire à peu de frais une valeur ajoutée à l'objet de leur négoce. L'opération financière est pernicieuse, souvent ingénieuse. Dans le cas de l'immobilier par exemple, l'image vue de la fenêtre, la vue réputée (imprenable ou non) est bien vendue alors qu'elle ne constitue aucun apport matérialisé au contrat. Ce que l'on voit, une ville, une nature, une montagne, la mer, la région ne sont pas à vendre, mais l'image perçue à partir de l'objet acquis est facteur de valorisation.

Il en découle peut-être une nouvelle notion de propriété qui, en dehors de la vue imprenable, modifiera à long terme les attitudes, la mentalité. Il existerait une valeur d'usage de ce que l'on voit qui limiterait par voie de conséquence la valeur d'usage de l'objet vu, et par conséquent son appropriation : le fragment de pays acquis est déjà partiellement acquis — droit de vue — par les autres ; il est aussi la parcelle d'une entité paysagère locale, régionale, nationale, propriété de tous et de chacun.

Il s'agit bien de la création d'un objet esthétique fonctionnant selon des codes empruntés à la production d'images et qui ont abouti à la création des images de masse. Cette production n'a fait l'objet, à ma connaissance, d'aucune étude systématique. L'énoncé d'un diplôme d'architecte ou d'esthétique pourrait être : statut et fonc-



tionnement des représentations paysagères dans l'immobilier, le marché des loisirs et du tourisme.

Dans le cas du tourisme ou des loisirs, l'image du paysage est un moyen de rendre perceptible la notion du temps par la représentation d'un espace. C'est une circulation, un temps de vie dans un pays qui est proposé à l'échange. L'image proposée doit montrer en un minimum de signes tous les « possibles » dans un lieu donné, cadré ; il s'ensuit le plus souvent un compromis entre des références esthétiques ou culturelles de la mise en évidence des activités proposées à la vente.

Les images obéissent à des recettes et les décideurs locaux se conforment aux exemples éprouvés par le marché des loisirs. Il s'ensuit des comptes rendus textuels ou imagés qui font apparaître la région comme une quelconque ville de la banlieue parisienne. On peut y voir l'église, la mairie neuve (les gens en sont fiers), le monument aux morts et la piscine. Si la nature y est exceptionnellement présentée, elle obéit aux lois du genre de la représentation paysagère : sous-bois, vue sur la mer, coucher de soleil, etc.

Les dépliants touristiques de la région, par exemple, montrent et l'architecture monumentale et les équipements sportifs, excluant du même coup l'essentiel de l'identité locale à la fois sur le plan de l'habitat, du mode de vie et des sites naturels.

Le paradoxe est que l'évasion qui est suggérée au niveau du texte est généralement refusée par l'image qui doit s'efforcer, tout en diminuant le cadre contraint et limitatif du contrat, de maintenir le désir dans l'ordre de ce qui est proposé à l'échange. La consommation de liberté s'opère ainsi dans un cadre programmé obéissant à une régulation du marché et de l'investissement. Ces modèles contaminent tous les secteurs. Les restaurants locaux se conforment souvent à une nourriture nationale de supermarché, de restaurant urbain ou de cantine. Les plats locaux, la cuisine pauvre sont devenus le luxe du tourisme, la spécialité. Il faut dire que le comportement des touristes joue dans le sens de la destruction des cultures ; les équipements qu'ils attendent, le confort, la nourriture, leur traitement en masse obligent à détruire et à transformer sur le modèle des banlieues. On gère nos villages à partir de la dynamique de Sarcelles.

Cette société dynamisée par le développement de l'industrie et de la société technique produit des modèles définitivement mortels lorsqu'ils sont plaqués sur le pays. Il y achèvent de faire disparaître les anciennes cultures et contribuent à chasser les cultivateurs traditionnels pour en faire des chômeurs urbains.

On pourrait imaginer un autre fonctionnement qui proposerait aux visiteurs d'autres points de vue. Cela suppose que la société ne général et sûrement la société locale les aient fait siens. Un art de vivre, une harmonieuse relation à la nature, une culture originale, à long terme une autre façon de penser les échanges humains et sociaux.

Le paysage n'existe pas, il faut l'inventer.

Pour que se constitue un paysage, en dehors d'une approche esthétique délibérée, consciente, il faut une situation de manque ou d'occultation développant l'imaginaire. La fenêtre est la forme la plus présente et la plus caractérisée de cette situation ; elle cache et du même coup montre, elle stimule l'imaginaire et introduit en même temps par le cadrage les verticales et les horizontales, les premiers signes d'une construction mentale. Le bâti intervient comme mise en forme, géométrisation de la nature informe et oppressante. La ville, la maison, cachent une partie du paysage et introduisent dans l'extraordinaire complexité de la nature la marque humaine.



Le regard reconnaît dans ces horizontales et ces verticales, où qu'elles soient la marque d'une faculté à vivre en harmonie avec la nature. le site bâti focalise le regard, l'oblige à se fixer et produit le paysage. Ce passage du « pays » au « paysage », du vécu en mouvement au mental abstrait, produit chez celui qui sait le reconnaître dans la richesse et la complexité de l'imaginaire, une jubilation intérieure qui est la marque chez l'homme de la reconnaissance de sa propre existence et de son statut.

En résumé, la notion de paysage en dehors des notions cultivées est une notion vague. Les vieux paysans préfèrent parler du pays.

Il existe pourtant un paysage de l'exilé, un paysage du souvenir : l'imaginaire prend le relais d'une réalité perdue.

Il existe aussi un paysage urbain qui se réduit le plus souvent au respect des institutions, manifesté envers les monuments qui les représentent.

Il existe encore vivace un goût pour les sites pittoresques, les panoramas, les paysages « sauvages » où se confondent, se superposent des traces d'une culture sacrée et les signes de la domination de la nature.

Ces rapports à la nature se retrouvent encore dans les paysages reconstitués autour des maisons paysannes ou bourgeoises, dans les jardins domestiques. De nouvelles notions de paysages apparaissent avec le développement de l'image, véhiculées par les médias et propagées à des fins mercantiles par le développement de l'immobilier, des loisirs et du tourisme. La transformation de la nature en marchandise s'opère par le truchement de l'image, image qui est elle-même une marchandise.

L'impact de cette propagation d'images, les nouvelles appréhensions du paysage sont encore difficiles à mesurer dans leurs incidences sur les habitants de petites villes ou villages encore « protégés » par rapport aux centres urbains et aux régions de grand développement industriel.

Il nous a semblé urgent dans un premier temps d'orienter nos interrogations vers une perception du paysage par les paysans ou les villageois traditionnels au risque de les faire apparaître aujourd'hui comme des êtres de fiction. Mais ce paysan à l'état pur a-t-il un jour réellement existé ?

Tous droits réservés



## Esthétique et écologie

(1990)

LUCIUS BURCKARDT

(NÉ EN 1925)

*Docteur en philosophie, professeur invité à l'école d'Ulm puis à l'école polytechnique fédérale de Zurich, rédacteur de la revue Werk de 1962 à 1972, Lucius Burckardt a aussi exercé les fonctions de président du Werbund allemand de 1976 à 1983. Professeur de sociologie des systèmes urbains à l'Université de Cassel depuis 1973, ses recherches théoriques sont centrées sur la question du paysage qu'il aborde aussi en praticien. Sa « Critique le l'art des jardins » (article publié en français dans le même recueil qu'« Esthétique et écologie ») l'a conduit à prôner « le minimum d'intervention possible », mais dans un esprit différent de celui du minimalisme classique selon Peter Walker (cf. supra) : pour lui en effet il ne s'agit pas tant de révéler la géométrie implicite du site, que de s'opposer à l'« embellissement » jardinier traditionnel qui vise, selon lui, à effacer la réalité (économique, sociale, écologique) du paysage en lui imposant d'autres significations conventionnelles.*

**Source :** Lucius Burckardt, *Le Design au-delà du visible*, recueil d'essais traduits par Jean-Luc Evrard, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1991.

**Bibliographie :** Guy Tortosa, « Jardins ready-made et jardins minimaux », in Monique Mosser et Philippe Nys (sous la direction de), *Le Jardin, art et lieu de mémoire*, op. cit.

**J**E NE SAIS PAS si cela vous arrive aussi : Je rencontre de plus en plus de gens qui me racontent qu'ils ont passé leurs vacances dans un endroit où il n'y avait pas de vacanciers. Mes interlocuteurs se sont, naturellement, entendus à merveille avec les autochtones que rien n'a encore gâtés et qui vendent des souvenirs de la région, du fait main, de l'authentique, à des prix de rêve : hommes heureux qui n'ont pas besoin d'argent, qui vivent de peu et exploitent de même leurs ressources dans ce... et vient maintenant la formule décisive : ce « paysage intact ».

Avant d'en revenir à nos vacanciers philanthropes, je vais présenter la thèse qui soutient mes considérations. Sous la dénomination d'« écologie », nous débattons aujourd'hui des différentes stratégies qui visent à l'économie de ressources, stratégies qui visent à l'économie de ressources, la sauvegarde des espèces, la préservation de cycles naturels ; mais les objectifs que nous nous sommes donnés en dernière instance ne sont pas du ressort de l'écologie, ils sont de nature esthétique. Et pour en résumer la quintessence, nous nous servons de la formule magique « paysage intact ». Or la définition de l'objet « paysage » est esthétique ; et c'est l'esthétique du paysage qui constitue notre ordre du jour.

Revenons à notre touriste : il ressemble aux théologiens de l'époque des grandes découvertes, qui disputaient si l'âme des indigènes était de même nature que la nôtre, ou bien si la frontière entre l'homme en tant que maître de la nature et la nature elle-même



ne passait pas déjà entre les indigènes et nous. En tout cas, notre touriste s' imagine qu'un paysage est naturel et intact aussi longtemps qu'il est mis en valeur par les indigènes, et qu'il est livré à la destruction dès qu' arrivent les colons et les touristes — exception faite, cela va de soi, de notre touriste lui-même, qui s'entend si bien avec les autochtones.

Mon professeur de géographie — il est mort depuis longtemps — allait encore plus loin. Lui aussi pensait, bien entendu, que le paysage et les paysans qui y exploitent la terre forment un tout, et que l'urbanisation, l'industrie et l'hôtellerie perturbent ce paysage. Mais, brusquement, surgissaient des régions pour lesquelles mon maître argumentait autrement, où l'industrie et le peuple des usines formaient un tout avec le paysage. Je me souviens encore très bien du jour où je reçus une mauvaise note parce que je ne voulais pas comprendre pour quelle raison les cheminées d'usine crachant leur fumées, les chevalements de mine, le rougeoiement des terrils la nuit, les nuages de poussière jaunâtre du convertisseur de Bessemer et les mineurs de retour de leur travail d'équipe, sur leur bicyclette et avec leur casquette bleue, faisaient aussi partie du paysage. Dans le bassin de la Ruhr ne poussait jadis aucun sapin; seuls les pins et les arbres à feuilles caduques survivaient aux continues pluies acides, et sur de larges étendues, la végétation était marquée — elle l'est encore aujourd'hui — par des groupements végétaux qui révèlent l'attaque des sels de métaux lourds. Mais pour mon professeur de géographie, tout cela composait précisément le « paysage typique » du bassin de la Ruhr.

J'en reviens à la thèse que j'ai exposée en commençant : dans la mesure où le paysage est son point de repère, l'écologie poursuit un objectif qui est fondé non pas sur l'écologie elle-même mais sur des valeurs esthétiques. « Paysage » : pas de doute, le terme est une véritable trouvaille de notre langue; si nous étions des philosophes du Moyen Âge scolastique, il nous permettrait de lancer la querelle des universaux. Qu'est-ce qui est premier : le singulier — ou le concept de classe? La multitude des plantes, des animaux, des roches, des montagnes, des nuages — ou le paysage?

Sans le concept de paysage, nous — tout au moins les citadins que nous sommes — ne pourrions ni voir ni ordonner notre environnement. Voir n'est pas encore percevoir; ainsi, le nourrisson voit mais ne perçoit pas. C'est petit à petit qu'il apprend à isoler les choses chargées de signification des milliers de sensations qui l'assaillent : il discerne les aliments, tels objets avec lesquels il pourra jouer, d'autres qui lui seront d'éventuels obstacles, mais la plupart lui sont indifférents. De même, l'homme dont l'activité économique est le travail de la terre se dote de cette faculté de discernement : ici le blé est mûr, là pas encore; ici la terre est bonne, là le sol est pauvre; la récolte a meilleure allure chez mon voisin, mais ses vignes n'ont pas aussi bien donné que les nôtres. C'est l'intérêt qui fonde la perception.

Au sens propre du mot, la perception du citadin est « désintéressée », elle ne mise pas sur un quelconque rendement : c'est en touriste qu'il se déplace dans la campagne, pour se confirmer que le paysage a bien l'aspect qu'il s'était imaginé, ou dont l'école ou la propagande touristique lui avaient inculqué l'image. Le paysage le comble en lui donnant le sentiment que s'accomplissent les images et les formules toutes faites, assemblées en nous tout au long de notre histoire culturelle, tant par l'intermédiaire de la poésie et de la peinture que par des vecteurs culturels dévalués — couvertures de romans populaires, cinéma, télévision ou publicité des agences de tourisme. Que le citadin ait besoin d'un schéma culturel — le paysage — pour percevoir un environnement insolite — la campagne —, voilà qui correspond à la situation d'un homme devenu étranger au travail de la terre.



Nous entrevoyons maintenant comment est construit le concept de paysage, et ce qui fait d'un environnement donné un paysage. Deux choses sont requises : d'une part, un mode d'économie agraire, qui imprimera sa marque sur une région ; d'autres part, la mise en valeur visuelle, par la littérature et par l'art, de l'ensemble singulier né de l'économie et des données naturelles.

Worpswede<sup>1</sup> est un exemple historique de la situation que j'ai caricaturée au début : « le paysage intact » avec ses « indigènes » et leur mode d'économie, ensuite les touristes de la première génération, capables de faire oublier leur présence dans le paysage et qui gémissent dès que d'autres touristes font irruption et finissent par refouler les indigènes, bientôt transformés en un peuple de garçons de café ou de marchands de journaux. Worpswede vit aujourd'hui encore de son image de marque de 1890, bien qu'elle ne soit plus qu'à peine perceptible : non seulement le village est devenu un lieu touristique, mais encore les secteurs d'activité économique ont complètement changé. La tourbe n'est plus exploitée, les marécages ont été asséchés, et on pratique une agriculture intensive, à l'horizon du Marché commun. Par exemple, de vastes surfaces de l'ancienne tourbière servent de dépôt pour le fumier des couveuses artificielles.

Quant à savoir ce qu'est le paysage et quelles options sont en jeu quand on veut le maintenir « intact », on peut le déterminer historiquement. Au commencement de cette histoire du paysage, il y a, comme nous le savons, la poésie classique, le charme d'un lieu, l'Arcadie imaginaire où, à l'ombre d'un boqueteau, un berger boit au creux de sa main l'eau d'une source. La poésie grecque et romaine rendit cette image familière aux Athéniens et aux Romains à partir du moment où ils n'eurent plus d'autre attache avec l'agriculture que les esclaves employés par l'État à la production des céréales destinées à la ville.

Comme une réminiscence, ce sont ces formes de paysages qui réapparurent à l'époque où des capitalistes anglais entreprirent de mettre en scène en genre d'Arcadie dans des paysages réels. Ces Anglais, et Rousseau, leur prophète sur le continent, se distinguent du moins de nos touristes contemporains par le fait qu'ils étaient conscients du caractère artificiel de leur intervention. Nous renvoyons à la scène de *la Nouvelle Héloïse* de Jean-Jacques Rousseau, où Julie énumère à Saint-Preux les tâches épuisantes auxquelles on ne peut se soustraire quand on veut créer une nature artificielle, c'est-à-dire un paysage qu'on a commencé par imaginer. Lorsqu'il est question aujourd'hui de paysages qu'on veut entretenir artificiellement — dans ce cas, il s'agira toujours d'économie agraire —, on doit avoir présent à l'esprit ce passage où Rousseau apporte lui-même un démenti à son « retour à la nature », cette devise superficielle si souvent citée.

Penchons-nous un moment sur une tout autre époque de la perception du paysage : la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, où on s'était proposé d'entretenir des « paysages vraiment naturels ». Les parcs nationaux faisaient leur apparition, avec dans leur version la plus radicale le parc national suisse des Grisons : l'étaient des territoires entièrement abandonnés aux forces de la nature et à leur cours, sans plus de mise en valeur de la part de l'homme. Bien entendu, un tel territoire, tout abandonné qu'il soit à la « nature », est, lui aussi, un ensemble hautement artificiel. Le point de départ de cette entreprise était une idée qui n'était point encore venue aux créateurs des jardins paysagers du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'idée de Darwin sur la sélection naturelle et la survie des plus forts. Au parc paysager, qui donne



l'image d'une harmonie prétendument naturelle, fait pendant le parc national, offrant l'image d'une lutte elle aussi apparemment naturelle : pareils à des mâts solitaires, les arbres se dressent à la limite de la forêt et luttent avec le vent, l'avalanche gronde et dévale vers la vallée, emportant une colonie de chamois sur son passage, tandis que la flore alpine, à l'épreuve de toute intempérie, loin de la menace des récoltes de foin et des pâturages, peut s'épanouir avec toute sa rigueur. Mais c'est justement ce qu'elle ne fait pas : la variété souvent évoquée de la flore alpine n'est pas non plus indépendante du mode d'activité économique — cycles de pâturage, fenaion sur les pentes incultes des montagnes. Là où cesse la mise en valeur, sur ordre des amis de la nature, ou parce que ces modes de production plus modernes sont introduits, tels les engrais ou le fauchage mécanisé, ou encore parce que l'exploitation sur les pentes escarpées n'est plus rentable la flore alpine disparaît. Ces fleurs réputées si vaillantes s'avèrent en fait vulnérables, elles cèdent aux graminées d'abord, aux espèces buissonneuses ensuite. Il faut donc croire que la protection absolue ne permet ni la conservation des espèces naturelles dans leur variété, ni celle du paysage montagneux typique : elle a, sur le plan de la botanique, des conséquences que les chercheurs d'autrefois n'avaient pas prévues.

À quoi bon ces considérations ? Abordant maintenant trois points, j'aimerais montrer que l'esthétique et l'écologie sont plus étroitement liées l'une à l'autre qu'elles ne le croient, et que là où cette interférence ne peut pas être pensée, l'inconvénient est double, tant pour la régénération naturelle des ressources que pour l'attente déçue des hommes à la recherche des paysages. Dans les deux cas, c'est la production d'une nature prétendument naturelle qui est en cause.

Je commence par une critique du jardinage dans sa pratique courante, en particulier celle de l'aménagement des jardins municipaux. Notons avant tout qu'à l'époque de l'agriculture totale et des contraintes que lui impose le Marché commun, la campagne ne laisse que peu de place à la végétation spontanée. Affirmer que, pour survivre, la « nature naturelle » a provisoirement besoin de la ville n'a donc rien d'aberrant. La mauvaise herbe, comme on dit, est une des réserves biologiques avec lesquelles nous pouvons revitaliser des surfaces agricoles laissées en jachère. Or les jardiniers municipaux combattent justement cette mauvaise herbe : ils font pousser des fleurs et du gazon comme s'ils devaient imiter l'agriculture moderne. Même si on cultive les produits de ce jardinage pour finalement les jeter, ils ont d'abord été soumis à la loi du rendement maximum. Pratique relativement inoffensive, tant que le jardinage se limitait dans le domaine public à quelques parcs municipaux. L'urbanisme et la spéculation, à la périphérie des villes en particulier, veillaient au maintien de surfaces où la végétation spontanée trouvait sa place, il y avait des immeubles en ruine, des terrains hors circuit prévus comme surfaces de construction mais qui n'avaient pas encore trouvé acquéreur, des parcelles invendues parce que la spéculation avait gonflé les prix. Les bévues de l'aménagement urbain et la spéculation immobilière sont donc des amis fidèles de la nature ; elles garantissent les dysfonctionnements indispensables à la reproduction de la végétation spontanée. Mais c'est ce que les jardiniers municipaux jugent déplacé : ils étendent leurs activités, bien au-delà des parcs, sur tout le territoire urbain, ils tondent, empierrent et plantent dans des zones où jadis les enfants et les adolescents pouvaient jouer, sur toutes les surfaces inexploitées. Par leur intermédiaire, l'image du naturel prend la forme d'un tapis sans fin de plantations, de gazon et de rosiers plantés le long des voies de circulation.

Ce qui est grave dans cette évolution, et ce sera mon deuxième point, c'est que cette



pratique horticole provoque la destruction des informations données par un paysage. Les plantes sont des indices ; le jardinage, c'est-à-dire la mise en ordre de la végétation, détruit par conséquent l'information et efface les frontières entre les différentes compétences.

En zone rurale, on a procédé à l'embellissement des villages suivant la méthode du chek-up : autrement dit, les singularités disparaissent, et l'on fabrique des lieux communs. Un comité d'experts a défini avec précision l'image de marque du joli village : la fontaine publique étant hors d'usage, son bassin a été garni avec des bégonias et des géraniums, un gazon l'entoure et il y a deux bancs. Le gazon est si impeccable qu'on n'y verra pas trace du moindre piétinement jusqu'aux bancs, où ni les habitants du village ni les visiteurs de passage ne se risquent à s'asseoir, tant les éblouit cet air d'objet jamais utilisé. D'ailleurs, rien de plus décrié qu'une piste qui se dessine de l'empreinte des pas sur l'herbe, et les enfants ne savent plus s'ils peuvent s'y risquer ou non ; par prudence, on ne s'y aventurera donc pas, en tout cas pas en présence d'un adulte. Par « nature naturelle », on entend ici l'élimination des traces de la présence de l'homme, moyennant une horticulture absolument parfaite.

La destruction de l'information touche aussi des régions touristiques entières. La mise au point de réserves naturelles, comme on les appelle, très éloignées des prémisses darwiniennes du parc national des années 1900, consiste pour l'essentiel en un dispositif de circuits piétonniers, balisés de telle sorte qu'est exclue toute possibilité de trouver son chemin à partir des caractéristiques naturelles du paysage. L'objectif est évident, le citadin y désapprend à s'orienter de lui-même dans un paysage. En Allemagne, il y a aujourd'hui des régions où les Eaux et forêts eux-mêmes organisent des paysages dysfonctionnels : ils mettent en place des paysages tableaux, où, certes, le rendement sylvicole sera moindre, mais qui doivent flatter la prétendue image que les promeneurs se font de la forêt. Par « nature naturelle », on entend donc ici l'absence apparente des traces de mise en valeur, s'accompagnant d'une initiation de l'homme à cette « nature sauvage », sur laquelle on va sans cesse l'informer et l'enseigner.

On a déjà deviné ma prochaine question : quel objectif se donne-t-on, à proprement parler, quand on tente de fabriquer une « nature naturelle » ? L'idée du parc national a fini par être ravalée au niveau du biotope : de minuscules parcelles sont isolées et abandonnées à une évolution présumée naturelle. Le cas échéant, on aboutira à une moindre variété d'espèces et à l'apparition de groupements et de séquences végétales sans grand intérêt. Car la variété des espèces — comme nous l'avons déjà montré avec l'exemple de la périphérie des villes — est due à des interventions humaines. D'où la question portant sur les objectifs de ce qu'on appelle l'écologie : si elle vise à la conservation de la variété des espèces, et à supposer que ne jouent plus ni les changements naturels intempestifs, ni la fensation des terrains incultes, ni l'exploitation de la tourbe, ni la spéculation immobilière, il faudrait alors introduire des perturbations artificielles dans le milieu considéré — une perspective grotesque.

Mais si l'écologie vise au maintien de certaines espèces, alors des interventions sont nécessaires, et le caractère « naturel » de telles interventions ne peut que laisser fortement sceptique : bien des espèces animales sont aujourd'hui en péril. Les torrents de montagne n'abritent plus de truites que si on les en repeuple. Les parcs zoologiques se vantent de maintenir en vie des espèces animales qui n'existent plus à l'état sauvage.

Troisième objectif envisageable : la production d'états naturels définitifs, plus stables et plus typiques, steppes, déserts, landes, marais, forêts. Certes, de tels états sont « natu-



rels », mais, en règle générale, pauvres en espèces, et ennuyeux. La survie d'un grand nombre de ces espèces ne serait assurée qu'à la condition que de petites catastrophes surviennent au beau milieu de ces états naturels définitifs, petits incendies de forêts, inondations, couloirs d'avalanche, etc.

Plus nous réfléchissons au problème de l'écologie et de l'esthétique, et plus nous butons sur des paradoxes, des deux côtés du double concept : l'écologie débat de ses objectifs, et l'esthétique — comment percevoir la nature, comment la représenter ? est en proie à une crise profonde, celle de l'art des jardins. À quoi rattacher cette évolution ? Qu'est-ce qui a changé, dans notre monde ou notre société, au point que des notions apparemment aussi ordinaires que la « nature naturelle » ou la « beauté » d'un jardin soient mises en doute, ébranlées ? De par son histoire, la société repose sur le principe de l'exploitation de la nature. Elle se saisit comme productive, et il y a production du moment où des matières premières ou des processus naturels sont mis en valeur en vue de la production de biens. Les sciences de la nature se sont, elles aussi, organisées par rapport à cette même production : chaque savoir s'est donné pour tâche de perfectionner des méthodes de démantèlement, de dressage, chaque savoir a été un savoir exploiter. Et entre l'exploiteur et la nature exploitée, la frontière était clairement tracée, ici, la société avec ses processus de production et de distribution, là, la nature comme champ de l'exploitation. On ne s'était jamais attendu à ce que cette nature fasse répercussion sur la société, événement qui ne survient qu'à travers les notions d'environnement et de menace pesant sur l'environnement.

Nous sommes la première génération prise dans cet événement : le champ d'exploitation des époques antérieures, la nature, réagit vivement à sa propre exploitation, non pas seulement au sens où il nous faudrait la mettre en valeur avec plus de ménagements — comme il est parfois déjà arrivé — mais encore au sens où les limites ultimes de l'exploitation sont maintenant à portée de vue et où s'ensuivent des changements pour la société elle-même. Aujourd'hui, la société et la nature exploitée forment un système très ramifié d'effets et d'effets en retour ; l'ancien sens unique des interventions des hommes sur la nature est traversé par les interventions en retour de la nature sur la société humaine. Ainsi, la nature n'est plus extérieure, comme Ulrich Beck l'explique éloquentement dans son livre sur la *Risikogesellschaft* : elle fait partie intégrante de la société comme ensemble de réseaux. Notre société sera alors la première à devoir se donner une nouvelle image de la nature, non en tant qu'objet d'exploitation, mais en tant que partie du processus de socialisation lui-même.

En tant que telle, la nature est invisible, et elle ne devient un objet de perception que par le biais d'un processus de présentation : involontaire sous la forme du paysage ou artificielle sous celle du jardin. Là encore, notre génération est la première à se trouver confrontée à une telle situation. Notre manière de contempler un paysage repose sur l'antithèse traditionnelle de la ville et de la campagne. Un paysage, comme nous l'avons exposé, c'est l'image qu'un citadin se fait du monde rural à l'extérieur des murs de la cité — un homme qui ne se salira pas les mains au contact de la terre. Cependant, cette séparation entre ville et campagne est périmée : nous vivons dans la métropole. La métropole est, d'une part, une intrication géographique de fragments de ville et de campagne alternant à l'infini en plat pays. D'autre part, elle est aussi compénétration indissoluble de fonctions urbaines et rurales. Où habite le citadin ? De préférence à la campagne, s'il en a les moyens, d'où il fera route chaque jour vers son lieu de travail en ville. Où vit l'agriculteur ? Chez nous, majoritairement encore, à la campagne, mais en



Hollande, par exemple, ce n'est plus toujours le cas : qui cultive des légumes ou des tulipes peut aussi bien se rendre, le matin, de la ville à son lieu de travail au milieu des champs. Nos maisons forestières sont délaissées : le garde forestier n'habite plus en forêt, il s'y rend quelquefois, si son travail ne le retient pas au bureau. Ainsi notre société est à la veille de se donner une nouvelle perception de son environnement physique, qui ne sera plus construite sur l'antithèse entre la ville et la campagne. La ville est partout, la campagne également, et pour l'architecte-paysagiste, il importe de rendre perceptible et de jouer sur le caractère de ces minimozes de peuplement plus ou moins urbaines ou plus ou moins rurales.

Comment procédons-nous donc pour rendre visible le fait qu'au milieu de notre métropole, il subsiste encore quelque chose qui est de l'ordre de la nature ? Nos jardiniers municipaux veulent sauver l'image de la nature en garnissant de verdure tous les points de circulation, de l'accès à l'autoroute jusqu'au centre-ville, zones piétonnières, hôtel de ville, palais de justice, couloirs d'hôpitaux, avec partout les mêmes jardins de ciment arborant un feuillage quelconque. Cette répartition astucieuse de la verdure fait que nous ne la percevons plus et que, pour nos sens, la ville devient de moins en moins naturelle et de plus en plus on perçoit une ville de béton. C'est là, précisément, que nos artistes doivent retourner sur les bords de l'école, ou peut-être réapprendre l'art des jardins, sa tradition, son enseignement, celui des créateurs des jardins français et anglais.

Le jardin français a mis ostensiblement en scène l'antithèse entre la ville ou le château et la forêt présente tout autour. Grâce à un système raffiné de permutation des matériaux et de leurs significations, grâce aux haies taillées qui figurent des murs, aux allées garnies de sculptures qui suggèrent la végétation, le visiteur est préparé : du château il gagne la forêt ou le prince à cheval traque le cerf et l'abat, accomplissant la loi et le cérémonial du combat de l'homme contre la nature et de l'exploitation de la nature par l'homme. Puis, à une époque où avaient disparu ces forêts qui cernaient tout à l'infini, lorsque les agriculteurs eurent défriché les bois, introduit à leur place les céréales et la laine, naquit le jardin anglais, enclave de nature naturelle dans une nature rationalisée et soumise à la géométrie de l'agriculture. Le jardin anglais vit lui aussi d'une antithèse, il marque la transition du paysage de l'exploitation vers une mise en valeur archaïque, qui n'est encore représentée que symboliquement : la campagne des bergers. Les deux motifs du jardin, motif formel pour le jardin français, naturel pour le jardin anglais, se nourrissent d'une antithèse : ils s'entretiennent avec leur environnement, ici avec la forêt, là avec le champ, surface de production clôturée. Telle est la leçon à tirer pour nos jardiniers : nous ne percevons les plantes que lorsqu'elles « parlent » et disent les menaces qui pèsent sur elles, les rendent visibles.

Qu'aujourd'hui nous entretenions nos jardins dans le juste respect de l'écologie me paraît aller de soi. Mais cela est encore éloigné d'une présentation de la nature ou même des moyens d'en assurer la perception. Dans cette perspective, les voies d'un nouvel art des jardins sont encore à élaborer. Je présume qu'une telle évolution ne sera pas le fait de la corporation des jardiniers et des architectes-paysagistes, mais plutôt celui des artistes. Pour donner un exemple des interventions possibles en matière de modelage des paysages, je voudrais décrire celle menée dans les années 1982-1987 par Joseph Beuys à Cassel, 7 000 chênes.

Selon le dicton populaire, si pertinent, « les arbres cachent la forêt ». De fait, il n'est pas facile de voir autrement une forêt : une fois que nous nous y trouvons, nous aperce-



vons les arbres autour de nous, quelques souches, les cimes qui se rejoignent au-dessus de nous — mais nous ne voyons pas la forêt. Il faut donc en sortir et gagner la plaine : nous voyons bien alors un morceau de forêt, la lisière, mais sans savoir s'il ne s'agit là que de quelques arbres ou si, sur leur revers, la forêt continue et si ce n'est pas là le commencement d'une véritable, d'une vaste forêt. Il faudrait alors quelques milliers d'arbres ? Ainsi, la forêt est un concept que nous devons nous représenter mentalement. Seule, une carte nous apprendra si nous sommes à l'orée d'une forêt, ou seulement face à des arbres alignés sur une profondeur de quelques mètres. « Comment donc voir 7 000 arbres, dut se demander Beuys, et dans une ville, de surcroît ? » Entre les rues, les maisons et les jardins, une forêt est tout simplement impensable. Beuys n'en a pas moins appelé son œuvre *Die Verwaldung von Kassel*<sup>1</sup>. Comme on le sait, à côté de chacun de ces o arbres, il fit enterrer jusqu'à mi-hauteur une barre de basalte. Au début de ce happening, les 7 000 blocs de basalte étaient entassés les uns sur les autres, en ville, sur la Friedrichsplatz. Chaque habitant de la ville les a remarqués et vus disparaître. Au fur et à mesure qu'on plantait les 7 000 arbres, on emportait les barres. Ainsi, à Cassel, près de chez nous ou de notre lieu de travail, là où se dresse un arbre flanqué d'un de ces blocs de basalte, nous savons que c'en est un parmi 7 000 autres. 7 000 arbres, c'est tout une forêt. Dans Cassel, il y a ainsi toute une forêt mais ce n'est pas en plantant 7 000 arbres les uns à côté des autres qu'on l'a rendue visible. Un déclic a lieu en nous : nous pensons au nombre de ces arbres. C'est une forêt pour l'intellect, une forêt d'artifice, une forêt de l'art, mais c'est la manière de la faire apparaître dans l'environnement où doivent vivre les hommes d'aujourd'hui, dans la métropole.

1. En allemand, *Verwaldung* (boisement), appelle par allitération: *Verwaltung* (administration). (n.d.t.)



## Le paysage c'est l'endroit où le ciel et la terre se touchent

(1982)

MICHEL CORAJOUD

(NÉ EN 193 ?)

*Paysagiste, Michel Corajoud est professeur responsable d'atelier à l'École Nationale Supérieure du paysage de Versailles. À ce double titre de créateur et d'enseignant, il a été un des principaux acteurs du renouveau du paysagisme en France au cours de vingt dernières années. Ayant commencé sa carrière dans le milieu « néo-rationaliste » de l'Atelier d'urbanisme et d'architecture, il a réalisé notamment le parc de la Villeneuve à Grenoble, le parc des Coudrays à Maurepas-Élancourt, le parc du Sausset (200 ha) dans le nord de l'agglomération parisienne, l'aménagement de la Cité internationale de Lyon et l'extension du parc de la Tête d'Or à Lyon (en collaboration avec Renzo Piano). Se disant proche d'une certaine tradition « latine » en matière de jardins et de paysage, il est aussi l'auteur d'une intéressante recherche, Versailles, lecture d'un jardin. Il a obtenu en 1992 le Grand Prix du Paysage décerné par le ministère français de l'Environnement.*

**Source :** Michel Corajoud, « Le Paysage c'est l'endroit où le ciel et la terre se touchent », in François Dagognet (sous la direction de), *Mort du paysage, Philosophie et esthétique du paysage*, Champ vallon, Seyssel, 1982.

### Bibliographie :

**J**E VOIS LE CIEL accoster la terre sur la ligne d'horizon. Au-delà de ce découpage élémentaire, je voudrais discerner la part du ciel qui entre en terre.

Par ce regard tendu je mets un comble à l'imagination de leur contact et, progressivement, je perds l'illusion des partages trop clairs, illusion qui durcit la surface des choses, les enferme dans un contour et fait croire à leur juxtaposition. Mon insistance creuse la ligne, et l'horizon que je voyais jusque-là comme le simple profil de la terre sur le ciel, vibre... De l'épaisseur s'immisce à l'interface de ces deux mondes.

L'observation intensive des franges recompose une géographie nouvelle où la terre et le ciel n'ont d'autres qualités que celles acquises par leur mitoyenneté ; comme si toutes les qualités sensibles ne pouvaient apparaître que dans cette unique épaisseur du monde, celle où les milieux et les choses se touchent dans un impressionnant tumulte.

Le ciel et la terre ne prendraient donc forme et texture qu'aux endroits où la matière de l'un et celle de l'autre seraient mises en émoi par leur proximité. Il serait donc impossible de voir autrement la terre qu'en contact avec le ciel, et creuser pour la voir « seule » serait une illusion puisqu'en creusant on ne fait jamais qu'abaisser le niveau de leur contact. Tout se passe comme s'il y avait, en périphérie de chaque substance,



une suractivation particulière, nécessitée par la présence d'une substance étrangère ; ces différents « états-limites » composant l'ensemble du champ de la perception.

Par cette agitation de surface la terre protège son intégrité profonde et amorphe et, laissant la part du ciel, elle tisse avec lui un épiderme commun, le sol, qui prend, pour nous, tous les aspects des phases transitoires de leurs différents états d'équilibre.

Il n'est donc pas étonnant que dans cette couche d'instabilité où deux milieux s'affrontent, le vie végétale puisse s'installer puisque avant même que s'y enfouisse la graine, tout le potentiel actif du ciel et de la terre s'y trouve déjà concentré.

Ce que montre le jardinier en retournant la terre, en éliminant la couche d'oxydation, c'est l'épaisseur active, l'interrègne où le ciel et la terre ajustent en permanence leur mode de coexistence. Le sol, pour un jardinier, pour un paysagiste, c'est une profondeur irritable ; en contrariant périodiquement les processus d'apaisement des surfaces confrontées, en réactivant leur contact par l'outil, le jardinier exacerbe ciel et terre, nous fait vivre les premiers instants de leur rencontre : il revitalise le sol et œuvre sa fécondité.

Terre et ciel ne cessent de se quereller dans l'épaisseur du sol arable et de ces querelles naissent les qualités premières de tout paysage.

Une fois cette impression acquise on peut quitter l'horizon et étendre ce regard nouveau sur le paysage d'ensemble.

Dans un paysage, l'unité des parties, leur forme, vaut moins que leur débordement ; il n'y a pas de contours francs, chaque surface tremble et s'organise de telle manière qu'elle ouvre essentiellement sur le dehors. Les « choses » du paysage ont une présence au-delà de leur surface, et cette émanation particulière s'oppose à toutes discriminations véritables. Je vois cet arbre, et pour qu'apparaisse sa forme, je lui accorde une certaine autonomie ; mais tant que je n'épuiserai pas l'indécision de ses rameaux je ne saurai pas le distinguer vraiment du milieu où il coexiste. Son individualité s'efface, pour partie, au profit de l'ensemble... Les choses, les lieux ne se donnent jamais comme des totalités irréductibles et, en ce cas, il est difficile de fractionner un paysage car tout y est en expansion, tout flue et fusionne. L'espace est plein de ces débordements.

En regardant l'image d'un paysage typique du littoral de Guyane, je suis intéressé par cette bande de végétation qui couvre le sol d'un vert plus clair. Cette nuance m'interpelle car elle ouvre une brèche, une discontinuité dans l'homogénéité relative du spectacle d'ensemble. Elle s'individualise en une présence fortement suggestive qui s'enracine dans la réalité ; réalité d'un paysage qu'elle ouvre à mes explorations. Cette présence singulière, fortement irriguée de sens, parce qu'elle se déborde, devient la figure qui m'introduit dans le paysage global. Cette seule bande plus claire me parle de la topographie dont elle dessine une des nervures ; elle me parle de l'eau qui imbibe toute l'étendue dont elle émerge ; elle me parle du substrat, du sol, enfin de toutes les conditions qui lui valent d'être plus claire, donc singulière et cependant partie intégrante de ce paysage-là ! Bien que cette diapositive soit une perception appauvrie, elle se prête à des explorations infinies et je pourrais, sans trop d'erreurs, faire la maquette en volume de ce site car j'ai loisir de prélever sur l'image des éléments singuliers qui, en quelque manière, s'expliquent et expliquent le tout. En effet, je peux établir les rapports qui les lient et fonder cette image en un milieu articulé. C'est grâce, en effet, à ces articulations (ici : le bas du tronc des arbres, le collet qui annonce les racines) qu'il m'est possible de prélever un de ces arbres sur le front forestier et qu'il m'est aussi possible de le refondre dans son milieu pour glisser sur d'autres regards.



J'ai donc la liberté de l'isoler, mais aussi d'établir aussitôt les liens qui le tiennent en référence. Ces arbres, ces arbustes et ces graminées sont en coexistence absolue, ils se conjuguent les uns aux autres et je peux, cependant, les distancier et voir, dans cet écart, d'autres singularités qui m'informent et me promettent d'autres explorations.

Le paysage ouvre, à chaque regard, sa composante interstitielle et exhibe de nouvelles configurations. Et cependant chaque nouveau sondage que j'opère ne m'enlève pas dans une multiplicité, il me ramène à l'ensemble.

Le paysage est le lieu du relationnel où toutes les localités ne sont compréhensibles que par référence à un ensemble qui s'intègre, à son tour, en un ensemble plus vaste. Et ce qui fait qu'il n'y ait pas confusion ou éparpillement des données sensibles, c'est sans doute le fait que les choses qui le composent ne s'ignorent pas et qu'elles sont liées par un même pacte.

Le paysage nous assaille de son omniprésence et nous sombrerions dans le déferlement des présences si nous n'avions pas la liberté de disjoindre les emboîtements et de ne nous laisser impressionner qu'à partir d'un certain seuil de consistance. Peut-être devons-nous à l'atrophie de notre système sensoriel cette faculté d'anéantir la cohésion d'ensemble d'un paysage, d'établir des discontinuités qui font saillir les choses. Je vois bien ces palmiers-roniers qui se détachent sur la masse sombre de la forêt et cependant je ne les discerne pas suffisamment pour me distraire définitivement du contexte auquel ils appartiennent; je franchis aisément les lacunes qui les séparent et je pressens la texture subacente où ils échangent leurs attributs et nouent leurs relations avec la forêt.

Cette capacité d'isoler puis d'associer les innombrables termes qui composent un paysage, permet des explorations et des découvertes infinies. Le paysage est inépuisable en ce sens qu'il offre une multitude d'indices qui nous indiquent ce qu'il est, ce qu'il était et ce qu'il peut devenir.

En effet, dans la chair même du paysage s'impriment et perdurent tous les stigmates du passé. Le paysage est une mémoire et je peux l'interroger.

La difficulté actuelle d'éclaircir le concept de paysage n'est pas sans rapport avec une libération progressive et vraisemblablement illusoire des contingences territoriales. La terre n'est plus l'unique fond de nos nécessités et nous sommes entrés dans le théâtre des signes et des images en ne sachant plus comment rejoindre la consistance du monde. La réalité sensible s'efface derrière l'écran de nos représentations. Les sciences, et celles du paysage notamment, ont elles-mêmes largement contribué à cette désaffection; elles ont tranché dans la réalité pour constituer des isolats; elles ont, de ce fait, rompu les distributions, désarticulé les montages; elles ont tari la source de tous les indices du paysage, celle qui jaillit entre les phénomènes, dans l'intervalle où s'établissent les flux et les correspondances.

Le paysage n'est pas réductible aux apparences et, sans doute, règne-t-il entre les choses comme principe de foisonnement et comme puissance nouante.

Pour comprendre l'étendue que recouvre le champ du paysage il faudrait éviter d'aborder ce concept par le morcellement; faire une approche latérale, c'est-à-dire explorer ses états-limites et porter toute l'attention sur les franges du concept lui-même. Si l'on admet que le monde est un assemblage où les parties se débordent, dialoguent et intéragissent, il est possible de discerner plusieurs types de montages et notamment deux qui, bien que faisant partie du monde perçu, se trouvent sensiblement au-delà et en deçà du concept de paysage (du moins tel que je le pressens).

— Des assemblages pauvres où l'unité n'est qu'un simple effet des composantes en



relation superficielle. Dans ces assemblages les interrelations entre les « choses » ne sont que des juxtapositions externes, de proche en proche. C'est le cas des amas, des agrégats. Ces assemblages procèdent par addition : un tas de sable, des ustensiles sur une étagère ne constituent pas un paysage ! Ce qui différencie un amas d'objets d'un paysage, c'est que les objets ont une difficulté essentielle à se rassembler, ils ont du mal à se constituer en un « milieu » ; ils n'entretiennent de relations que de bord à bord et restent juxtaposés ! Notre capacité à les intégrer dans une unité de perception se trouve bornée par leurs formes empesées, singulières, qui font qu'ils ont toujours l'air d'être posés sur le monde. Le paysage, lui, résiste à cette totale discrimination des parties, c'est un bel assemblage dont tous les éléments s'entredéterminent. Par ces alliances multiples il tisse un milieu qui intègre, sans mélange, des localités diversifiées et bien que ces éléments soient ostensiblement donnés, il ne se laisse pas rompre facilement.

— Des assemblages complexes où les interrelations et les interactions sont tellement profondes et énergétiques (forces liantes internes) que les éléments se rassemblent en blocs unitaires, massifs, et forment des ensembles au port ramassé, des formes autonomes caractéristiques des êtres, du corps. Certains objets ou constructions manufacturés singent, par leur montage, cette impression d'unité complexe. Mais elle n'existe que par solidarité physique extérieure de leurs éléments assemblés. Ils ont un « semblant d'être », leur unité est plaquée et cependant ils appartiennent à ce type d'assemblage : c'est le cas d'une automobile, d'un objet architectural. Le sens commun, du reste, ne s'y trompe pas et n'associe jamais (sauf métaphoriquement) un corps, un bâtiment, une automobile, mais aussi un tas de sable, un amas d'objets, à l'idée du paysage ! À cet égard, nous pensons que l'on a introduit la plus grande des confusions avec la notion de paysage urbain. En effet, la ville, par ses interrelations formelles, symboliques, culturelles, a toutes les qualités apparentes d'un paysage : les assemblages y sont hiérarchisés, complexes, les formes y sont enracinées... C'est un véritable milieu ; mais elle est cependant construite de toutes pièces : c'est un montage dont l'unité n'est qu'artefact. Le sens commun, ici encore, ne s'y trompe pas : au cœur d'une ville, à l'ombre d'une rue, on ne parle pas de paysage ! Il faut rejoindre les limites extérieures de la ville, retrouver l'horizon et la matérialité du monde pour que l'idée manifeste de paysage soit ressentie. Parfois, il est vrai, le paysage entre en ville ; lorsque la maille se relâche et que le ciel y descend : le passage du fleuve en est l'exemple fécond.

Malgré la diversité de ses aspects le paysage manifeste un aspect unitaire qui le tient plus proche de l'être que des objets... Il a cette forte présence dans la totalité qui lui fait son poids d'existence. Mais ce qui le différencie du corps, c'est son port étalé ; c'est un bâti horizontal, un substrat où les éléments s'enchaînent et engagent toute la surface.

Il y aurait donc d'un côté les corps qui seraient le trop du paysage et qui s'en désolidariseraient partiellement par la locomotion. Il y aurait de l'autre les amas qui en seraient le moins et qui, parce qu'insuffisamment liés, seraient libres d'y être déplacés.

Je reviendrai à ces comparaisons lorsque j'évoquerai le paysage contemporain, mais il me faut dire, avant cela, pourquoi je reste très sensible aux paysages de campagne.

D'abord, parce qu'il semble bien que ce soit dans l'expérience du paysage fait, architecturé, par l'homme que nous soient données toutes les formes de connaissance sur la nature ; celle-ci n'aurait sans doute jamais rien signifié pour nous si nous n'avions pas agi sur elle. Mais surtout parce que les alliances formelles de ces paysages en disent long sur les interdépendances qui tiennent l'homme et le monde en étroite cohabitation. Ils témoignent, en lecture directe, de la somme des efforts qu'à nécessités la mise en



culture d'un territoire qui s'y refusait... les ruses... les audaces. Tous ces contournements traduisent le corps même du paysan aux prises avec cette terre qui lui a imposé d'insurmontables seuils.

Regarder la campagne, c'est éprouver et reprendre à son compte le sens du travail qui l'a produit; c'est saisir, dans son propre corps, une dynamique de réalisation; c'est retrouver les lignes de partage, les seuils, les recouvrements successifs. C'est comprendre confusément l'histoire des générations qui se sont succédé et qui ont dressé cette draperie, sans toutefois réussir à vaincre les résistances du site, comme ce rocher qui en crève toujours la surface.

Quand le paysan n'est plus de taille, il prolonge son corps d'outils plus forts et la conquête est plus manifeste, si manifeste qu'elle atteint parfois la limite de tous les horizons.

Il y avait, jusque-là, de par la taille et la puissance des outils, une connivence obligatoire entre paysage et paysan. La griffe du labour sur la peau du site n'était pas profonde et le quadrillage de la herse laissait le sol s'exprimer. Cet immense effort de géométrie, d'économie, loin de pouvoir nier le site, le rendait plus manifeste encore. Le rapport de politesse au site dans lequel le paysan s'est trouvé obligé, donne à ses géométries un air de nature, une nature magnifiée!

Et c'est bien parce que la campagne s'organise sur les propres données de la nature que l'on a pu les associer. Mais cette association abusive autorise les idéologues de notre temps à les confondre volontairement. Cette opération de substitution permet de naturaliser la campagne et de la vider de toutes significations sociales. Le paysage historique a, par rapport au paysage de nature, cette profondeur supplémentaire, restitutive de l'histoire de l'homme. L'homme dont il montre bien, pour qui sait regarder, les différents bâtis en couches de parution. Tel un livre d'histoire, il a plusieurs plans de lecture et nous propose de faire une lecture dans l'espace.

Ces images que je ramène du Burundi montrent une des formes agraires les plus archaïques. La géographie y est si tumultueuse qu'elle ne laisse aucune autonomie au travail des champs. Pour le paysan Murundi il y a une adhérence obligatoire entre l'espace et son projet. Il regarde le site dans le sens du travail qu'il va accomplir; il projette la dimension et le tracé des chemins qui conduisent son effort au mieux sur les violences du terrain. Il y a correspondance entre la forme physique du sol et celle de son appropriation. Le village lui-même n'est qu'un instant plus concentré de cette géométrie. Ces paysages qui procèdent davantage des incitations de la nature que des réponses de l'homme donnent cette présence forte, active, qui compose un monde d'évocations, un monde qui formule l'activité de cette région du monde.

Cette manière de regarder rétablit sans peine l'ordre des nécessités qui ont modelé cette terre; et lorsque l'on sait que toute la surface collinaire du Burundi est l'objet d'un affrontement permanent et nécessaire à l'assujettissement de cette terre comme lieu de production, le sens profond de ces paysages ne se dissimule pas sous des apparences, il l'habite tout entier et les composantes en sont les concrétions explicites. Il exprime les conditions d'existence de tout un peuple.

Sur cette géométrie balbutiante l'autorité coloniale et néo-coloniale est venue croiser ses lignes planificatrices. Les fossés anti-érosion qui quadrillent la tourmente des champs nous incitent à comprendre. Ce paysage témoigne de l'affrontement de deux cultures. Ce que ne disent pas directement ces images, c'est que la totalité des plantes cultivées ici furent, elles aussi, importées par la colonie et, à l'inverse d'un paysage



français dont les assises sont millénaires et où les nouvelles cultures se sont fondées sur les bâtis anciens, ce paysage-là a brusquement perdu ses origines. Cependant il est remarquable de voir les détournements manifestes du paysan Murundi sous, et aujourd'hui sur, l'implacable discipline coloniale.

Ce sont donc ces différents plans de lecture, ces avancées perceptives dans la profondeur du paysage qui en livrent, pour qui s'y attache, les contenus successifs. Les feuillets de ce livre d'histoire se décollent et notre savoir remplace les superlatifs creux qui tombent de la bouche extasiée des « touristes » du monde. Les paysages historiques à la fois restituent, parce qu'ils parlent infiniment d'un lieu, mais aussi ils anticipent, parce qu'ils rassemblent et résument ce qui se passe en d'autres lieux.

Ces panoramas qui s'enlisaient, hier, dans la banalité quotidienne d'une existence laborieuse, exploitée, sortent de l'anonymat et, sous l'imminence de leur disparition, entrent en mémoire et accèdent à la beauté. « Beauté » déjà compromise par son effacement. L'admiration commencerait-elle où finit l'usage ? Cet instant avant qu'il ne s'emboîte dans le futur donne au regard une inquiétude nostalgique. C'est à ces instants-là que l'on doit, depuis plusieurs années, le déferlement d'une idéologie passéiste, seule manière de couper court au développement de l'angoisse avant l'exacerbation des contradictions et des brutalités futures ; seule manière de la sublimer en lui substituant une image embrumée de l'histoire, une représentation parfumée de quiétude et de savoir-vivre, une image obsessionnelle de la société paysanne toujours riche d'humanité ; un état antérieur harmonieux, un paradis perdu. Les formes de l'ancienne campagne, comme du reste les formes des villes anciennes, sont soigneusement vidées de toutes significations réelles, réduites à des milieux géographiques ou topographiques innocents où le savoir-faire des générations précédentes est largement surestimé. On dissimule ainsi les antagonismes sociaux qui nous ont valu ces paysages urbains ou ruraux que l'on voudrait, aujourd'hui, muséifier.

Ce qui, pour moi, reste vrai, c'est qu'en regardant les paysages de nature et les paysages historiques je peux encore faire la synthèse de leurs différentes transitions, je suis capable d'assumer l'éparpillement des données sensibles et de garder le fil des choses. Et s'ils engagent mes intentions, c'est parce qu'ils me concernent et que je trouve en moi le complément de ce que je regarde. Notre relation au monde étant toujours médiatisée par le corps, je peux éprouver et reprendre à mon compte le sens de leur montage et saisir, dans mon propre corps, leur dynamique de réalisation. J'avais, jusqu'à ce jour, assez de sens et de bon sens pour comprendre, au seul regard des paysages, ce qui s'était tramé sur cette terre-là ! Même si je n'appartenais pas à telle localité, je pouvais en pénétrer la structure, c'est-à-dire comprendre l'ensemble des dispositions visibles dans l'espace et l'articulation des parties. Bien qu'étranger, le paysage me devenait vite familier car il composait un territoire ouvert à mes investigations.

Je voudrais faire apparaître ce qui me semble, par contre, irrémédiablement rompu, ce qui nous laissera, pour toujours, étrangers à nos anciennes références spatiales — c'est la perte d'une certaine territorialité, du moins dans ses formes concrètes jusque-là maintenues. Le paysage contemporain est en train de rompre toutes ses amarres avec la réalité sensible. Il se déracine et quitte la référence terre, il a cet air « posé sur » qui l'associe aux objets.

Tout l'effort technique du siècle s'est employé à faire table rase, à utiliser le territoire comme un support amorphe où pourraient se déployer « librement » toutes les stratégies d'aménagement. L'outillage dont nous disposons est si violent qu'il n'a plus à négocier



son effort avec le site ; il peut tout rectifier, tout géométriser, tout homogénéiser. On va progressivement assujettir le réel et transformer le territoire en surface instrumentale, indifférente et interchangeable. La contingence et l'antériorité ne doit plus peser sur la dynamique d'aménagement. Pour qu'il entre dans le circuit des échanges, il faut homogénéiser l'espace et le soumettre au quadrillage abstrait du système de production. On s'est donc ingénié à détruire les particularismes morphologiques et culturels, et depuis de nombreuses années déjà on projette sur des plans vierges ce qui bouleverse les configurations, brise les distributions et désarticule la continuité des indices. Ce que je contemple aujourd'hui n'est plus l'extériorité sédimentaire mais l'image sans profondeur qui n'est plus le monde mais sa représentation, un théâtre où les signes beuglent leur message.

Je comparerai ce mouvement d'émancipation des contingences du paysage, cette volonté d'échapper définitivement au chaos dérisoire du monde, à une sorte de lévitation où les hommes et les choses s'élèveraient au-dessus du socle originel pour s'engager dans l'espace sans consistance de la pure stratégie et de la simulation.

Je regardais dernièrement à la télévision les images du paysage de Saturne ; images détruites, triturées par le code puis recomposées par le balayage d'un petit nombre de points. Images réduites à leur plus simple expression, et cependant celles d'un monde nouveau ouvert aux investigations et au savoir. Et je pensais que l'image télévisée, parce qu'elle fait l'économie du débordement des choses, parce qu'elle transmet approximativement, contribue à transformer notre perception des paysages. Tout y est mis à plat et se donne en première lecture sans explorations possibles ; les choses y ont cette espèce de dureté qui encombre la perception, elles résistent à tout effort d'accommodement en ne reculant plus sous la poussée du regard. Les images déréalisent le monde et s'y substituent progressivement. Or, les paysages contemporains s'organisent sur le mode de l'image et du message, ils sont univoques. Les éléments qui les constituent n'ayant pas d'ancrage dans l'épaisseur concrète du site ne s'additionnent plus dans l'espace mais s'opposent aux vides dans le tumulte de leur dissonance. Voilà ce qui paraît nouveau ! Les paysages contemporains entrent avec difficulté dans mon champ de perception comme si je ne possédais pas en moi le montage type qui me permet d'articuler et d'assumer ma perception ! Je dois prolonger mon corps de toutes sortes de prothèses.

Les grandes plaines céréalieres des États-Unis composent un paysage dont le sens n'apparaît qu'en avion ; à hauteur du corps rien ne se distingue sinon la monotonie. En possédant lui-même un avion, le paysan a modifié profondément son sens de la territorialité.

Au moment même où l'on s'absente du paysage, on assiste à une véritable frénésie sportive pour la conquête des espaces de nature encore vierge, comme s'il fallait en finir et étendre notre juridiction sur la planète entière. Or, il est étonnant de voir le sportif conjurer la promiscuité du corps à corps avec le paysage en se couvrant de carapaces et d'instruments de plus en plus sophistiqués.

Face à cette nouvelle manière d'être au monde, je pense que la nostalgie ne nous laissera qu'un court répit. En tant que paysagiste il me faut absolument aiguïser mon acuité ; prolonger ma perception pour comprendre et intégrer la dimension nouvelle des paysages. En effet, je pose l'hypothèse que c'est notre désaccord avec le monde contemporain qui en pulvérise la perception ; il n'y aurait pas de crise de l'environnement mais une crise de notre position par rapport à lui. Ce ne seraient pas les paysages



qui se désagrègeraient mais notre désir d'y être inclus, d'être de ce monde. Le système social qui trame les paysages de notre temps est ressenti comme inadmissible et s'il ne semble pas possible d'échapper au caractère ostensible de ses constructions, on peut fort bien se refuser à voir, c'est-à-dire à laisser se constituer en nous la parution d'ensemble, le panorama du monde actuel, qui nous engagerait à prendre violemment position ; Il suffit, en effet, de tenir notre regard en dessous du seuil de la perception, de voir certes les choses qui s'y entassent... mais de les priver d'une certaine réalité en refusant d'établir les rapports qui les lient et les articulent en un milieu cohérent. Pour éviter que cette réalité opère et se réalise en nous, qu'elle y fasse émergence, nous préférierions la disloquer, rompre et perdre le fil des choses qui la tissent.

Il y aurait donc, dans la critique actuelle du modernisme, plus d'évitement que de dépassement.

En faisant perdre du sens aux paysages contemporains, la tentation est grande de chercher la réalité sous des formes plus reconnues. Mais c'est tout intervertir que de vouloir dissoudre les effets de la « crise » urbaine ou rurale en l'affublant d'une forme antérieure, en renouant avec je ne sais quelle « tradition formelle ». C'est faire de l'histoire l'instrument qui dissimule la nôtre, nous extrade de notre temps et nous engage à des luttes surannées.

En tant que paysagiste, concepteur, je n'établis jamais de rapport direct entre les idées que j'ai du monde et ma pratique du projet. Non que j'imagine qu'il n'y en ait pas, mais je considère le projet, l'acte créatif, comme une dynamique qui a ses propres systèmes de références et d'émergences. Ce qui ne place pas le créateur dans les meilleures conditions pour qu'il situe lui-même ses œuvres dans l'ordre des systèmes de représentation de la réalité. Il me semble qu'aujourd'hui trop de créateurs pensent qu'il suffit de transposer leurs réflexions en systèmes formels, c'est-à-dire d'illustrer leurs pensées par des correspondances terme à terme. Ce qui donne à leurs projets plus de désuétude que d'efficacité. La transsubstantiation du concept en forme, l'œuvre, implique le transit par ce lieu d'alchimie qu'est le corps. En imaginant le concept comme un ciel et la forme comme la terre, on sent bien que leurs coïncidences s'enracinent dans la pénombre.



## La Campagne dont le paysan est l'auteur est à réinventer

(1994)

JACQUES SIMON

(NÉ EN 1930)

*Paysagiste enseignant (ou ayant enseigné) en France (à l'E.N.S. du paysage de Versailles), aux États-Unis (Universités de Pennsylvanie et de Los Angeles), et au Canada (Universités de Montréal et de Toronto), mais aussi artiste ayant inventé une forme originale de Land Art mettant en œuvre des interventions végétales visibles du ciel, Jacques Simon est un créateur passionnant et passionné — un de ceux dont travaux et les écrits ont rendu possible la réémergence, dans la France des années 1990 et 1970, d'un paysagisme orienté par une pensée dépassant le technicisme urbanistique de l'après-guerre. Son œuvre multiforme comprend la conception et la réalisation d'aires de jeux de plein air, de parcs urbains (parc Saint-John-Perse à Reims; parc de l'Île-Saint-Denis), d'aménagements paysagers pour des ZAC et des villes nouvelles (Le Vaudreuil; Saint-Germain lès Arpajon; Le Plessis-Robinson; Saint-Quentin en Yvelines), et d'œuvres éphémères dans divers endroits de la planète (une « forêt flottante » sur la Seine, un drapeau européen réalisé avec des bleuets et des soucis sur une parcelle de 20 hectares, des devises polémiques du genre « Touche pas à ma terre » à lire d'hélicoptère). Technicien de premier ordre enfin, il a publié *Connaître les arbres* (Hachette, Paris, 1963) et édité lui-même un ensemble de 23 recueils de plans, croquis, et conseils d'aménagements paysagers (500 croquis; 200 Détails; Paysages et loisirs; Places et rues piétonnes; Grands paysages; Nature et architecture des jardins, etc.) disponibles chez lui, à Saint-Michel-sur-Orge. Il a reçu le premier Grand prix national du paysage français en 1990.*

**Source :** Jacques Simon, « La Campagne dont le paysan est l'auteur est à réinventer », in *Pages Paysages « Distances »* n° 5, Versailles, 1994-1995.

**Bibliographie :** Hubert Tonka (édité par), *Jacques Simon*, Pandora, Paris, 1991; Jean-Paul Pigeat, *Parcs et jardins contemporains*, La Maison rustique, Paris, 1990.

**QUE ÇA PLAISE OU PAS**, le monde agricole, s'il veut rester en place, va devoir changer de cap et s'employer à la redécouverte de la pluriactivité, de la diversification, de l'innovation et de la qualité.

Le pays tout entier est prêt à lui préparer le terrain. La campagne n'est-elle pas le fruit mûr à consommer frais avant qu'il ne se gâte ? Elle qui nous offre sur un plateau tout ce dont elle dispose, à condition de mettre un frein au maintien des anciens schémas de productivité dans une activité strictement agricole.

Une véritable remise à jour est à ce prix, non seulement pour mettre un coup d'arrêt à l'exode rural, mais surtout pour que nos campagnes restent un livre ouvert dont on a beaucoup à apprendre. En effet, tout y est guidé par les règles simples et faciles à mettre



en œuvre. On quitte alors l'étroite filière des producteurs de quintaux et d'hectolitres, pour assurer l'avenir de ceux qui sauront s'identifier à une œuvre de qualité.

Il est clair qu'une politique de maintien du monde agricole s'ouvre sur une modernité rurale qui élève l'image du paysan, en lui permettant de gagner une réelle reconnaissance sociale. C'est alors la porte ouverte aux jeunes et à combien d'autres qui souhaitent s'ouvrir aux métiers de la terre.

Une promotion qui exige de nouvelles fonctions dans le métier d'agriculteur qui va devoir modifier ses pratiques pour devenir entrepreneur, animateur, gestionnaire, exploitant, que sais-je ?...

### Réinventer le métier de paysan

Depuis quelques années, on observe quatre profils d'exploitation définissant autant d'agricultures :

— L'*agriculture d'entreprise*, qui regroupe les exploitations de grandes cultures de plus de 100 hectares.

Elle occupe les grandes fermes du Bassin Parisien, le Poitou, les Landes et la Bretagne.

— L'*agriculture familiale* est confrontée à des problèmes graves de succession. On estime que les capacités d'adaptation économique de ces chefs d'exploitation âgés sont réduites. Sur 540 000 exploitations en 1988, on en comptera 200 000 à l'horizon 2000 (surface moyenne de 45 hectares).

Elle règne en Auvergne, au Sud-Ouest, dans les Flandres, la plaine l'Alsace, la Bresse et les Préalpes.

— L'*agriculture de qualité* par contre dispose de cartes à jouer en raison de la réputation gastronomique dont jouit le pays. 80 000 exploitations sur 800 000 hectares.

Ces exploitations sont réparties sur l'ensemble du pays et se maintiennent sur des terroirs de production stables.

— L'*agriculture d'appoint* va connaître un développement accru, en particulier dans les zones touristiques, grâce à l'accueil à la ferme et à l'emploi dans les activités de loisirs.

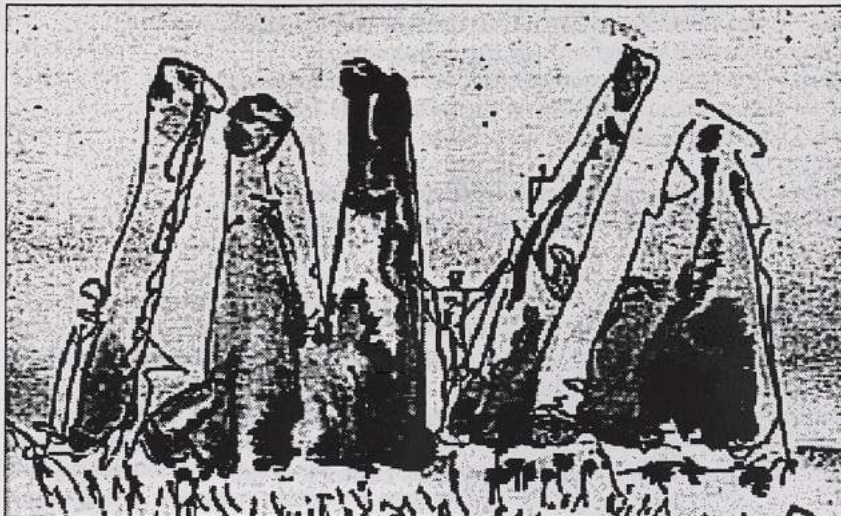
Elle se concentre en particulier dans le pays d'Auge, le Perche, la vallée de la Sarthe, la Sologne, la Dordogne, le Lot et la Provence.

Les pouvoirs publics et les professionnels s'accordent pour reconnaître un avenir prometteur au « tourisme vert ». Ce sont les campagnes qui connaîtront l'essor le plus important dans le domaine du « bienvenue à la ferme », pour répondre à la demande croissante des vacanciers. Ainsi, l'agro-tourisme n'est pas un produit de remplacement : il aide les agriculteurs à le rester. Il faut offrir un service original qui associe tradition, histoire, agriculture et recherche des saveurs d'autrefois, complété par les distractions pédagogiques, randonnées pédestres, cyclistes et équestres. De quoi satisfaire une clientèle qui recherche le contact avec la population.

La défense du paysage et de l'habitat rural viendra des citoyens qui, en respectant le style local, sont payés pour savoir ce que valent les beautés et les joies des campagnes. Au lieu de condamner en bloc le mouvement vers la résidence secondaire en favorisant les grands ensembles de loisirs, ne vaudrait-il pas mieux l'utiliser pour sauver l'habitat rural et les villages ?

Pourquoi le village, un moment abandonné, ne renaîtrait-il pas comme une commu-





*Jeu de pierres levées, ou l'exubérance communicative. dessin de Jacques Simon.*

nauté de choix ? L'entretien du bocage et de l'habitat rural est contradictoire avec l'industrie agricole qui transforme la campagne et dont l'en jeu majeur est la « rentabilité ». Or le maintien et l'embellissement des terroirs et de leurs paysages supposent que l'on défende et modernise l'exploitation familiale de polyculture. En effet, la qualité des produits, l'entretien de l'espace, l'existence de cultures locales aussi variées que leurs paysages, nous amènent à penser que l'exploitation familiale de polyculture est probablement plus rentable que l'industrie chimique agricole. Mais il est vrai qu'aujourd'hui, l'absence pure et simple, de politique pour les années à venir en matière d'élevage et de production végétale, va accélérer les départs en préretraite d'un bon nombre d'agriculteurs. Et l'on parle de plus en plus d'entretien du territoire et de moins en moins d'activité économique...

En matière de paysage, il ne faut pas seulement se limiter à quelques opérations médiatiques. Il est important de faire tache d'huile et de l'étendre à d'autres terroirs qui peuvent devenir des outils de valorisation. À titre d'exemple, quand on prépare un projet de loi sur les parcs naturels régionaux afin d'y faire appliquer une action de protection, il faut songer à la manière dont cette action peut fusionner avec une stratégie de développement d'espaces ruraux.

#### **Y a-t-il un plaisir plus grand que d'entrer dans le paysage ?**

On peut voir dans les musées des visiteurs qui ont le nez dans leur guide et passent à toute vitesse devant les tableaux ; d'autres qui traversent les paysages sans les regarder et qui entrent chez eux en parlant avec des airs de connaisseurs, de ce qu'ils n'ont pas vu.

La grande majorité des citadins ne dépasse pas la recherche d'impressions champêtres, à laquelle s'ajoute l'agrément de consommer sur place les produits de la cam-



pagne. Car la campagne ne se consomme pas seulement avec les yeux, mais avec la fourchette.

Offrons à cette terre docile, grave et généreuse, le soin de limiter, de cerner, de poser les bornes, des règles, des formes bien définies, afin de dégager une cohérence et la mise en valeur des surfaces agricoles, pour que la campagne reste un musée vivant en pleine liberté. Les visiteurs et combien d'autres en seront ravis. Ils y entreront sans payer (pas pour longtemps) pour y savourer, les yeux grands ouverts, les paysages, les moindres recoins et terroirs que le pays leur offre en prime. Elle n'en reste pas moins la toile de fond dont le paysan est l'auteur ; celui auquel il reste une compréhension intime du paysage. Le désir de réussir ce qu'il entreprend le mène aussi bien à savoir observer qu'à juger par lui-même en dehors des idées toutes faites. C'est bien lorsqu'il se mesure à son « sujet » avec son savoir-faire, doublé à la fois d'une part d'émerveillement et d'une dose d'incertitude, qu'il prend mieux conscience de sa propre existence.

Ainsi, quand on veut analyser un paysage, il y a deux méthodes : l'une est de se mettre dans les bottes du paysan et d'essayer de comprendre jour après jour, mètre après mètre, comment il agit sur son environnement ; l'autre consiste à remplacer le temps par la distance en s'élevant d'une centaine de mètres au-dessus du sol pour ne plus voir que l'essentiel. De là, se lisent les structures, de là se perçoivent les échelles géologiques, forestières et hydrologiques, de là s'imprime l'empreinte des activités humaines sur la durée. Pour nous, gens des villes, c'est un bon moyen d'apprendre de quelle façon une région s'est créée, se cultive et s'embellit...

Quel désir habite donc les artistes qui, depuis une trentaine d'année, s'affrontent directement à la nature, sur son propre terrain de plein air, en abandonnant ce qui semblait jusque là être consubstantiel à l'art occidental : l'arrière-pensée d'une spéculation marchande, le souci d'une durée, les références de l'histoire, la contemplation intime, l'embellissement de la vie ? Quel désir conduit ces artistes à sortir de leurs ateliers, à travailler comme des errants, à se faire terrassiers, charpentiers, jardiniers et en tout cas dénicheurs de sites, avocats de leurs projets auprès des municipalités susceptibles de leur donner les autorisations de réaliser des œuvres fragiles et fugitives ? Quel désir les anime pour ces performances dans la nature, pour ces spectacles à l'audience, en tout état de cause, limitée puisqu'elles ne sont visibles, la plupart du temps, qu'à vol d'oiseau ? Quel désir pour de tels jeux et, osons le dire, pour de telles folies ?

Celui d'apprendre à voir et à interpréter consciemment ce qu'on voit. Une des tâches premières qui vise à établir une relation avec le paysage, l'envie d'éveiller le sens de la beauté du paysage et d'unir les notions de la biologie à celles de l'esthétique. La préoccupation de promouvoir l'essor des produits de qualité. L'appétit de développer une forme d'expression en plein air, qui deviendrait l'un des rouages de l'économie agricole. Le goût d'apprendre de quelle façon une région s'est créée et se cultive. La manie de remplacer la feuille de dessin par les champs.

Le besoin de dépassement, fût-il seulement corporel, n'explique pas tout, même si nous savons combien l'effort physique rassure les champions de l'intellect. Le souci écologique ne suffit pas non plus. Ces « gestes gratuits » invitent à rechercher des raisons moins superficielles et à retrouver peut-être le caractère essentiel de l'œuvre d'art



qui n'est ni dans son prix d'achat ni de vente, ni dans son éventuel succès public, ni dans sa place dans l'histoire, ni même dans sa vertu créatrice, mais dans sa valeur symbolique.

La consigne, tout compte fait, n'est-elle pas de populariser un art où chacun puisse se reconnaître la capacité d'être artiste ?

Tous droits réservés

## Diverses notes impressionnistes

(1987)

LUCIEN KROLL

(NÉ EN 1929)

*Formé à l'architecture et à l'urbanisme à l'École nationale supérieure de la Cambre (Belgique), Lucien Kroll s'est tourné vers l'Afrique au début de sa carrière : il y a bâti le monastère bénédictin du Rwanda et le palais présidentiel de Kigali, mais il y a surtout appris que les civilisations dites « primitives » possèdent des cultures spatiales extrêmement complexes et raffinées, ce qui lui a permis d'élaborer une critique originale du simplisme « aristocratique » mouvement moderne. Appelé par les étudiants de l'Université catholique francophone de Louvain au début des années 1970 afin de réaliser avec eux leur cité universitaire, il a mis au point avec eux, et avec le paysagiste Louis-Guillaume Le Roy des procédures « participatives » qui ont permis la construction d'une résidence et d'une station de métro qui sont devenus des manifestes de l'architecture « alternative » post-68. Depuis, Kroll poursuit une œuvre architecturale et paysagiste (avec, pour ce second aspect, l'assistance de son épouse qui est une jardinière accomplie) fondée sur les mêmes principes, essentiellement en France, en Hollande et en Allemagne. Lucien Kroll a publié plusieurs ouvrages consacrés aux travaux de son atelier bruxellois, dont — pour ne citer qu'un ancien et le plus récent — Composants (1983), Valenciennes et ailleurs, bien vieillir chez soi (1995), etc.*

**Source :** Lucien Kroll, « Diverses notes impressionnistes » in *Hypothèses pour une troisième nature*, actes d'un séminaire réuni à l'initiative de Bernard Lassus en octobre 1989, Paris et Londres, 1992.

**Bibliographie :** Jean-Pierre Le Dantec, *Enfin l'architecture*, Paris, 1984 ; et quantité d'articles consacrés à tel ou tel aspect de son travail dans les revues architecturales du monde entier.



« Que se passe-t-il donc de si angoissant ?  
Quelque Chose est occupé à suivre son cours... »

### Jardins

**L**ES JARDINS ne sont pas innocents : ils disent leur auteur, l'esprit de son temps, ses relations avec la nature, avec « l'autre », ses envies d'autorité ou d'empathie. Faire ou « laisser se faire ».

Fondamentalement, les aménageurs de territoires ne font pas autre chose, mais eux le font avec des règlements dessinés en trois dimensions et presque toujours négatifs : pas plus haut que ceci, pas autre chose que cela, pas en jaune ni en ciment, etc.

### Paysages

En tant qu'Européen, je rétrécis ce terme au sens de « construit par l'homme et par le temps ». Car ici, même les paysages réellement sauvages sont dus à l'homme puisqu'au moins il a bien voulu les laisser tels sans les abîmer. Ainsi, un paysage est un tissu qui, lentement, se confectionne lui-même, au cours des siècles (certains ont mis des millénaires à se faire). Cela ne signifie pas qu'ils soient « artificiels » : les générations successives ont des gestes naturels, incontrôlés, de tradition.

L'artificiel est moderne : faire un jardin en un mois, en huit jours... Et le jeter après usage ! Il n'y a peut-être que les paysagistes qui ne fabriquent pas de paysage : au mieux certains créent les conditions et puis « laissent se faire ». D'autres font du paysage comme s'ils faisaient de la sculpture : ils déterminent durement toutes les formes, les couleurs, les masses, les races et puis ils taillent quand ça dépasse. Ils arrangent, ils rangent, ils militarisent.

### Sujet-objet

Le paysage est subjectif, sentimental, sacré, émotionnel, comme tous les milieux, comme les habitats, comme l'histoire ou la mythologie (là, ce n'est plus l'objet qui est important, mais le fait de l'avoir vécu pendant autant de générations).

Il n'est pas un objet, même si on peut l'analyser, le décomposer, en faire une science, des statistiques, peut-être même organiser mécaniquement ses conditions pour lui permettre de naître. Pas plus objet que la maison ou la ville. Pendant les quelques dernières générations, des architectes ont tenté de le rationaliser, de le mécaniser, de l'industrialiser, de le transformer en un objet vendable. Curieusement, ce n'était pas pour des motifs commerciaux (d'autres s'en chargeaient et s'abritaient derrière eux...), mais pour des envies de « modernité », de logique, parfois même de justice sociale.

### Moments

Il y a deux moments importants dans l'histoire d'une maison : d'abord, lorsque l'on pose la première pierre et ensuite lorsque le lierre atteint le sommet du toit. Il ne faut pas visiter trop tôt des architectures contemporaines : pas avant dix à quinze ans. Avant, c'est comme des chaussures neuves, elles sont encore vulgaires. Parfois, dans d'anciennes revues, on redécouvre des photos d'architecture prises trop tôt à l'époque :



elles sont neuves, froides et désertes, dans des lieux à peine labourés, alors qu'entre temps, elles ont gagné une patine (parfois la ruine)... qui les rend authentiques et elles se sont fait coloniser par la ville ou par les plantes : ce n'est qu'alors qu'elles trouvent une proportion vraie dans le réel.

### **Le lierre**

C'est le seul matériau qui n'obéisse pas au tracé de l'architecte : il se trouve lui-même sa forme, en contrepoint, en fonction du climat, des espaces, de son propre confort. Il est situationniste. Il donne une légitimité à l'objet qu'il couvre, un âge, une relation avec son entourage. Il le civilise. Il l'isole aussi contre le froid et l'eau (on n'a pas calculé son coefficient dans les règles d'isolation).

De vieilles superstitions le prennent pour un démolisseur : on répète qu'il crevasse les murs, passe sous les fondations qu'il soulève, ronge les joints. C'était peut-être vrai du temps des mortiers à la chaux dont il se nourrissait sans doute, mais aujourd'hui, le pauvre, il ne parvient plus à grimper sur les briques lisses de four continu et les joints de ciment métallurgiques (que dire de l'aluminium anodisé). Il faut l'aider en envoyant de la vigne vierge en pionnier : elle attache ses ventouses à n'importe quoi, après le lierre suit. Le lierre n'est pas un ornement, mais une philosophie.

Dans le voisinage, une petite annexe était complètement enveloppée de lierre. « Tu verras, disait l'épouse à son mari, ce lierre va abîmer les tuiles : il faut l'arracher avant que le toit ne se mette à percer ». Le mari l'a enfin arraché et a découvert qu'il n'y avait jamais eu de tuiles dessous...

### **Société des plantes**

On peut planter une seule espèce et trouver cela beau : les gazons sont homogènes par destination. La culture industrielle aussi (le coquelicot a perdu la guerre : l'industrie avait utilisé des armes chimiques). On peut aussi assortir les plantes différentes et les laisser se choisir elles-mêmes leurs compagnes : certaines plantes ont besoin de certaines autres pour bien se comporter. C'est une loi d'urbanisme : on découvre en phytosociologie que le zoning de la charte d'Athènes est meurtrier.

Quel spectacle motivant, celui d'une haie campagnarde un peu abandonnée à elle-même, qui laisse se tisser un grand nombre d'espèces : celles-ci finissent toujours par s'équilibrer et par créer un milieu habitable, un quartier avenant, comme les centres-villes très diversifiés par rapport aux grands ensembles. Évidemment, la forme de ces haies est peu géométrique : cela est peu sérieux.

### **Tissu**

La solidité d'un tissu est due à l'entrelacs, non à l'alignement, au frottement de matières qui s'accrochent, se lient. Le tissu urbain est fait d'hétérogénéités, de matériaux divers, d'entraides ou de conflits, d'empathies ou de rejets, non d'anesthésies et de répétitions ordonnées. Certains grands ensembles finissent par se reconstituer un tissu à travers cette architecture qui ne l'amorce pas, ils se cicatrisent, mais au bout de combien de temps ? Et parfois, ne meurent-ils pas auparavant ?



### Démolition

On a fait imploser le bloc Claude Debussy (hé oui...) à La Courneuve, il avait à peine vingt ans. Une petite fête avait été organisée un samedi après-midi ensoleillé : elle avait invité le Maire, un représentant du Ministre, quelques curieux, des habitants. On a dit des discours sur la culture, l'architecture, le droit au logement, etc. Et puis, le Maire a poussé le détonateur et la barre est morte en rentrant en elle-même. C'était joli comme un goûter à la campagne. Il n'y avait pas plus d'architecte pour la destruction que pour la construction.

### Cimetières

Ils ne sont pas non plus innocents : ils révèlent autant les intentions des auteurs de leur époque, à peine plus tragiquement. Certains sont gais et très habitables, d'autres sont de mornes lotissements, ennuyeux. Certains cimetières historiques sont des spectacles de villes parfois d'un expressionnisme vociférant. Il y a aussi des cimetières militaires...

### Géométries

Il y a (au moins) deux géométries : la mécanique et l'organique. L'une est faite d'ordre, de certitudes, de précisions, d'analyses, de répétitions, de limites, elle est discrète.

L'autre est faite de désordre, d'incertitudes, d'approximations, de synthèses, elle est ouverte aux deux bouts, elle est continue.

Les deux sont indispensables. L'une sans l'autre c'est l'ennui ou bien l'inefficacité. Dans ces périodes mécanistes, je préfère amplifier l'organique. Et on a le droit de préférer Antonio Gaudi à Walter Gropius : on se rappelle rarement qu'ils étaient contemporains...

### Chaos

Plusieurs siècles de newtonisme ont abouti à des réflexes conditionnés qui se sont propagés par contagion dans tous les domaines de la décision : l'ordre universel doit être nettement exprimé, l'irrégulier, c'est le crime. Aujourd'hui, on sait que le chaos est créatif de nouvelles structures, que le désordre et le déséquilibre produisent la vie. Que l'ordre mène par entropie à la mort dans le froid et l'ennui.

Je crois que ces attitudes coïncident, même si elles ne sont pas liées logiquement, mécaniquement. Mais même les savants sont des sentimentaux qui procèdent par bonds, espiègleries et spontanités : il n'y a aucune fatalité de déduction dans la suite des découvertes scientifiques : les motivations sont plus puissantes que les logiques apparentes.

### Objets industriels

Les matériaux artisanaux de l'architecture avaient été manufacturés pour assurer une continuité de paysage : ils dépendaient profondément du climat, des possibilités techniques locales et du moment. Ils étaient faits pour fonctionner ensemble, une pierre était taillée par rapport à la précédente et se faisait accueillante pour la prochaine. Le voisinage dominait la forme.



Jusqu'à l'industrie qui, après des tâtonnements maladroits (protoindustrie des premiers préfabriqués, par exemple) s'est mise à cloner un objet, sans plus lui assigner d'autre dessein que d'être vendu et ensuite utilisé n'importe où, sans pouvoir connaître son voisinage ou se réjouir de lier des amitiés locales.

Désormais, les responsabilités spirituelles ne peuvent plus être assurées par les matériaux : ce sera à un autre étage d'intervention que les concepteurs devront les exprimer, en donnant une image de coopération entre habitants, usagers, voisins, etc.

### Walt Disney architecte

Dans le genre artificiel, sournoisement complaisant, personne ne l'égale, d'autant plus que sa bonne foi américaine l'innocente totalement. Pourtant, rien n'est plus sinistre, à un point de vue politique, que la réduction de ses animaux à des hommes déguisés en bêtes qui parlent, et que la réduction d'une souris à des proportions de fœtus destiné à exciter la compassion.

Encore, à Hollywood et à Orlando, les Disneyworld ne massacrent rien, mais dans les régions européennes, c'est très inexplicable. Il y a pourtant chez l'architecte Disney, plus à apprendre sur l'avenir du milieu à bâtir qu'au milieu des ruines de Rome que nous fréquentions il n'y a pas si longtemps (c'était déjà pour nous déguiser à cette époque-là mais en quoi donc ?).

### Sacré

Souvent je mentionne le sacré mais comment le définir ? Sans doute est-ce impossible à dire à ceux qui ne le savent pas déjà... Tout de même, c'est son absence qui est significative. En parlant de sacré hors de propos, on dérègle des certitudes et on fait vite apparaître les veuleries.

On quitte alors moins les confort moraux des fonctionnalistes, des marchands et des narcissiques, mais cela ne simplifie pas les démarches...

### L'âme du lieu

Pour la facilité des visiteurs, les norvégiens ont transporté à Bergen, une admirable église viking en bois goudronné et l'ont installée avec une grande fidélité, sur le sommet d'une colline, comme un objet de musée, un témoin du passé. Cette église avait été si présente dans son lieu ancien, qu'elle en était certainement devenue vivante, mais son âme était restée prisonnière du sol à une centaine de kilomètres de là. Ces choses sont-elles encore pensables aujourd'hui ? Et nos musées-cimetières ne renferment-ils plus que des objets vides ?

Plus loin, les norvégiens généreux ont démonté et reconstruit dans un joli village desiné tout exprès pour les recevoir, toutes les maisons anciennes qu'on allait condamner dans la ville de Bergen. Un musée de site, avec les pavés, l'étang et le moulin, les vieux arbres, les cygnes, les enseignes des commerçants, le mobilier du pharmacien. C'est vraiment très bien reconstruit, mais lorsqu'il y aura de vrais habitants pour le peupler, ce village en deviendra-t-il moins un artifice ?

Accessoirement à ces questions-ci comment conduire une architecture pour lui éviter d'être une enveloppe-objet ?



## Musées

Également, comment donner un semblant de vie aux musées ? Est-on contraint d'en faire de fausses salles de ventes (il n'y manque que les prix...). Avec une répartition chronologique, une disposition « analytique » : un tableau, un vide, puis un tableau, etc., (le vide est calculé mécaniquement comme une moyenne des deux surfaces qui l'entourent), et ainsi, pendant des kilomètres. Comme le musée du site de Bergen, les objets, détachés de leur contexte, ont perdu leur familiarité, leur mesure, leur bon sens, leurs amis.

Ne peut-on reconstituer un milieu vraisemblable autour des objets ? Le musée Grévin, c'est déjà mieux... Ou le British Museum qui avait exposé Sanaa avec des bruits de ville, des objets culinaires populaires traînant sur une paillasse d'évier devant une fausse fenêtre qui donnait sur la photo d'un autre bâtiment de la ville et des éclairages ensoleillés. Il y avait du sable sur le parquet de chêne.

## Traces

Les habitants, c'est comme les étudiants des universités : ça irait tellement mieux sans eux. De toutes façons, on a décidé que tout ce qu'ils peuvent ajouter à ce qu'on leur prépare, c'est laid. Il faut donc en nettoyer les traces aussitôt que possible : alors on racle, on hygiénise, on repeint et puis on s'étonne d'aboutir à des paysages amnésiques.

Et lorsque de vrais habitants se mettent à habiter pauvrement des lieux historiques délaissés, on les en chasse discrètement et on re-artificialise : on appelle cela une suissification (car les Suisses le font plus parfaitement encore...).

## Spectacle

L'architecture a toujours été un peu une mise en scène, un spectacle, une emphase : tant mieux. Mais si ce n'était devenu que ça ? Et si, par fatigue, on ne cherchait plus que l'austère, le disproportionné, le fortifié (plus que des cuirassés Potemkine...), et si on avait perdu l'habitude de l'aimable, du banal, du familier ?

Que les équipements publics soient des objets, obligatoirement grandioses, c'est triste, mais possible, mais que les habitations deviennent des équipements publics, c'est insupportable. Où retrouver les bonhomies essentielles ?



## Le Parc du XXI<sup>e</sup> siècle

(1987)

BERNARD TSCHUMI

(NÉ EN 1945)

Né à Paris d'un père suisse, Bernard Tschumi possède les deux nationalités française et suisse. Mais il est aussi bien américain puisque, après des études d'architecture au Polytechnikum de Zürich, il a enseigné à Londres avant de s'établir mi à Paris, mi à New-York où il dirige le département d'architecture de l'université de Columbia. Figure de proue du mouvement dit « déconstructiviste » trouvant ses fondements théoriques dans la philosophie post-structuraliste (Derrida, Deleuze), il a à ce titre exposé à deux reprises au Moma de New York, la première fois en groupe (1987), la seconde individuellement (1995).

Ayant remporté en 1982 le concours international pour la maîtrise d'œuvre du parc de la Villette à Paris en présentant un projet délibérément avant-gardiste, il a aujourd'hui (1996) pratiquement mené cette œuvre, pensée comme un parc du XXI<sup>e</sup> siècle, à son terme. Œuvre pour laquelle il a reçu, en janvier 1985 à New York, le prix de la revue *Progressive Architecture*. Bernard Tschumi est l'auteur de nombreux textes théoriques, dont les *Manhattan Transcripts* (Londres et New York, 1981).

Source : Bernard Tschumi, « Combinatoire » in *Textes parallèles*, catalogue exposition I.F.A., Paris 1985 ; extraits repris dans (sous la direction d'Isabelle Auricoste et Hubert Tonka) *Cinéma folie, le parc de la Villette* par Bernard Tschumi, Champ Vallon, Seyssel, 1987.

## Le parc du vingt-et-unième siècle

### Concept

LE CONCOURS pour l'aménagement du Parc de La Villette reste le premier dans l'histoire récente de l'architecture à établir un nouveau programme — celui d'un parc urbain, proposant une combinaison et la juxtaposition sans précédent d'activités diverses. Ce programme représente un important pas en avant. Les années soixante-dix avaient témoigné d'un renouveau d'intérêt vis-à-vis de la constitution formelle de la ville, de ses typologies et morphologies. Bien que développant des analyses marquées par l'histoire des cités, cet intérêt avait été en général sans conséquence au niveau des programmes. Aucune analyse n'avait abordé le problème des activités dans la ville. Aucune n'avait vraiment considéré que l'organisation de fonctions et d'événements fait autant partie de l'architecture que l'élaboration de formes ou styles.

Le Parc de La Villette, au contraire, avec son centre culturel en plein air, encourageait une politique de programmes intégrés à la fois à la ville et à ses limites. Le programme du nouveau parc urbain exigeait des ateliers, des thermes et gymnases, des terrains de jeux, des lieux d'expositions, de sports, de concerts, d'éducation scientifique, de jeux ou



de concours, cela en addition au Musée des sciences et de l'industrie et de la Cité de la musique. Le Parc pouvait être ainsi considéré comme un des plus grands bâtiments jamais construits, un édifice discontinu mais possédant une structure unique se superposant dans certaines de ses parties avec la ville et sa banlieue. Ce Parc forme un modèle de ce que pourront être les nouveaux programmes du XXI<sup>e</sup> siècle.

Durant le XX<sup>e</sup> siècle, nous avons assisté à un changement concernant le concept de parc, lequel ne peut plus désormais être dissocié du concept de la ville. Le parc forme une partie de la vision de la ville. Le fait que Paris concentre un emploi professionnel ou tertiaire aussi bien qu'ouvrier milite contre les parcs d'esthétique passive et pour de nouveaux parcs urbains basés sur l'invention culturelle, l'éducation et la récréation. Le dépassement de la polarité civilisation-nature dans les conditions de la ville moderne a invalidé le prototype historique du parc en tant qu'image de la nature. Le parc ne peut être conçu comme un modèle d'un monde utopique en miniature, protégé de la réalité vulgaire. Plutôt qu'un refuge, le parc contemporain ne peut être vu que comme un environnement défini par les préoccupations de l'habitant de la ville, à travers des besoins récréatifs et des plaisirs déterminés par les conditions de travail et les aspirations culturelles de la société urbaine contemporaine.

Le concept « d'espace vert » s'épuise devant la réalité du parc culturel. Ainsi nous nous opposons à la notion d'Olmsted, répandue pendant le XIX<sup>e</sup> siècle, que « dans le parc, la ville n'est pas censée exister ». Créer de fausses collines cachant un boulevard périphérique ignore la force de la réalité urbaine.

### Un nouveau modèle

NOUS AVONS PROPOSÉ à la place un type de parc nouveau, distinct et inventif, représentant un changement, par son programme, par son organisation architecturale et si possible par son contexte urbain. Développant les innovations implicites au programme donné, notre ambition allait au-delà de la production d'une variation d'un type existant. Nous avons donc refusé de changer de style en conservant un contenu traditionnel, ou d'insérer le programme donné derrière une façade conventionnelle, qu'elle soit néo-classique, néo-romantique ou néo-moderniste. Au contraire, notre projet est motivé par les principes les plus constructifs ayant régi l'histoire de l'architecture, dans laquelle de nouveaux développements programmatiques ont résulté en de nouvelles typologies. Notre ambition est de créer un nouveau modèle dans lequel programme, forme et contexte jouent un rôle complémentaire.

### Système et superpositions

LE DÉVELOPPEMENT DU PROJET est déterminé par le fait que le site ne se trouve pas dans la nature, mais dans un quartier populeux et semi-industriel, incorporant des édifices considérables, la Cité des sciences et de l'industrie, la Grande Halle, et aujourd'hui le Zénith et la Cité de la musique. Rejetant l'idée d'une masse supplémentaire, même linéaire, sur un terrain déjà encombré, et respectant d'autre part les importantes demandes du programme, nous avons proposé une solution structurelle simple : distribuer les exigences programmatiques à travers le site tout entier dans un arrange-



ment régulier de points d'intensité variable, désignés comme « Folies ». En déconstruisant le programme en une série d'activités placées selon les caractéristiques d'usage et de contexte, le projet permet le mouvement maximal à travers le site, encourageant les découvertes et présentant aux visiteurs une diversité de programmes et d'événements.

Les développements en architecture sont généralement liés à certains développements culturels motivés par de nouvelles fonctions, de nouveaux rapports sociaux ou de découvertes techniques : nous avons pris ce constat comme le principe de base du projet, cherchant à le constituer comme image, modèle structurel et exemple paradigmatique d'une organisation architecturale. Dans une période qui a vu l'avènement de la production de masse et des séries répétitives, le concept du nouveau parc consiste en un ensemble d'objets semblables et neutres, dont la similarité, loin d'être un désavantage, leur permet toute variation et qualification programmatique. Ainsi, dans sa structure de base, chaque Folie est nue, indifférenciée, et « industrielle » dans son image. Cependant, à travers la spécialisation de son programme, elle devient complexe, articulée et connotée. Chaque Folie constitue un signe autonome tout en suggérant, à travers une structure de base commune, l'unité du système global. Ce jeu de thème et variation permet une lecture à la fois symbolique et structurelle du Parc, tout en autorisant un maximum de flexibilité programmatique et d'invention.

*Une Folie en hommage à Borges, Burroughs, Cocteau, Queneau et surtout à Otto Julius Manntoifel, qui conjugua « la maison d'habitation avec la scène escamotable, la bibliothèque tournante, le jardin d'hiver, l'impeccable groupe sculpté, la chapelle évangélique, la pagode ou le temple bouddhiste, la piste de patinage, la fresque murale, l'orgue polyphonique, le bureau de change, la vespasienne, le bain turc et la pièce montée de pâtisserie. L'entretien onéreux de cet édifice conduisit à sa vente aux enchères et à son inévitable démolition, presque immédiatement après les festivités qui marquèrent son inauguration ».* (J. L. Borges, A. Bioy Casarès, Chroniques de Bustos Domecq).

En contraste avec les organisations spatiales de la Renaissance ou du XIX<sup>e</sup> siècle, le Parc de La Villette présente une variation à l'échelle urbaine sur un thème spatial canonique de l'époque moderne le plan libre.

Conformément à la définition de tout système ou structure, la trame des Folies est autoréférentielle, c'est-à-dire qu'elle est initialement indépendante du parc, du programme, et du site. C'est seulement lorsque la trame est utilisée, ou plus exactement, mise en place, qu'elle prend une réalité qui la distingue d'un simple système géométrique.

Le nouveau parc est formé par la rencontre de trois systèmes autonomes, chacun avec ses logiques, particularités, et limites respectives : le système des objets (ou points), le système des mouvements (ou lignes), le système des espaces (ou surfaces).

La superposition des différents systèmes crée une série soigneusement agencée de tensions qui renforcent le dynamisme du Parc.



## Point, ligne, surface<sup>e</sup>

### Programmes

Points activités ponctuelles.  
Lignes activités linéaires.  
Surfaces activités de surface.

### Les points

Les Folies sont placées sur une trame ponctuelle à cent vingt mètres d'intervalle. Elles sont le dénominateur commun de tous les événements et activités engendrés par le programme. Chacune est essentiellement un cube de dix par dix par dix mètres, ou construction de trois étages d'espace neutre et transformable selon toute demande programmatique particulière.

La stricte répétition de la Folie de base de dix par dix par dix mètres a pour but de développer un symbole clair pour le Parc, une identité reconnaissable. Le système de la trame ponctuelle est développé de façon à accueillir une diversité d'activités de nature complémentaire ou conflictuelle (par exemple, patinoire, cinéma, restaurants, jardin botanique, gymnase et thermes, ateliers vidéo, bibliothèque) et de les distribuer à travers le Parc sans concentration excessive des masses. Les avantages de la trame ponctuelle sont nombreux : celle-ci est de loin le système le plus simple pour établir une détermination territoriale ; sa structure donne une image cohérente à un site par ailleurs irrégulier, tout en assurant un équipement adéquat minimum du parc urbain par rapport au nombre de visiteurs.

### Les lignes

La trame des Folies est liée à un système orthogonal d'axes de coordonnées, ou passages piétonniers couverts de cinq mètres de large, marquant le site par une croix. Le passage nord-sud relie les deux portes de La Villette et de Pantin, le passage ouest-est relie Paris à sa banlieue. Les activités les plus fréquentées, sont placées le long des coordonnées de manière à y accéder facilement : la Cité de la musique, les restaurants, la place des Thermes, les expositions d'art et de science, les ateliers, etc. Ouverts vingt-quatre heures sur vingt-quatre et liés à la vie urbaine, les axes de coordonnées permettent qu'une masse critique se développe, concentrée sur les activités les plus dynamiques du Parc.

Le système des Lignes comprend également la Promenade Cinématique, un circuit sinueux qui relie les différentes parties du Parc, bordé par les jardins programmatiques ou paysagistes. Cette Promenade des Jardins intersecte les axes de coordonnées à différents endroits, offrant des rencontres imprévues avec certains aspects inhabituels d'une nature domestiquée ou programmée.



## Surfaces

Les surfaces du Parc reçoivent toutes les activités du programme nécessitant une grande quantité d'espace pour jeux, exercices physiques, spectacles de groupe, marchés, etc. Chaque surface est déterminée selon le programme.

Les surfaces dites résiduelles (lorsque toutes les demandes du programme ont été satisfaites) sont composées de terre battue et de gravier, une surface de *parc urbain*, familière aux Parisiens. Terre battue et gravier permettent une liberté programmatique complète.

« *Jardin : caisses de verdure et éclairages louches. Recoins, planches d'une palissade, une odeur, une flamme suspecte, une jeune idole qui s'enfonce dans un mur.* »

« *Un café hanté dans un jardin en désordre et sale. A-t-on mis ce café de fortune dans un jardin ou planté dans un café ce jardin atroce ? Ce lieu est-il couvert ?* »

## Cadrages et séquences de jardins

LA PROMENADE DES JARDINS ou promenade cinématique est un élément fondamental du Parc de La Villette et devrait, par son originalité, en devenir l'une des parties les plus mémorables. Cette promenade est conçue comme une bande de film, où la bande-son correspond au cheminement général des piétons et la bande-image correspond aux cadrages successifs des jardins particuliers.

La linéarité des séquences (promenade des jardins) ordonne mouvements, événements, espaces, dans une progression qui rassemble ou juxtapose des esthétiques ou des activités divergentes.

Chaque cadrage (jardin) de la séquence qualifie, renforce ou altère la partie qui la précède ou la suit. Les associations ainsi formées suggèrent une pluralité d'interprétations plutôt qu'un seul fait singulier. Chaque jardin, par exemple, est donc à la fois complet et incomplet. Si la structure générale de la séquence des jardins exige l'indétermination de son contenu (d'où le rôle du maître d'œuvre général comme metteur en scène de séquences), son contenu particulier s'affirme comme détermination (celle découlant des maîtrises d'œuvre particulières). La séquence est souvent de l'ordre du général, le cadre de celui du particulier.

Le Parc est aussi usage et suggère une autre interprétation des cadrages et une séquence programmatique suggère une collection d'événements et d'activités tous assemblés le long d'une collection d'espaces, épisode après épisode, cadrage après cadrage.

À La Villette, nous appellerons *cadrage* chacun des segments de la séquence : dans la promenade des jardins thématiques, chaque cadrage délimite donc un jardin. Chacun de ces cadrages peut faire l'objet d'un travail particulier (maîtrise d'œuvre particulière).

Définition : « *on appelle cadrage la détermination d'un système relativement clos, qui comprend tout ce qui est présent dans l'image, décors, personnages, accessoires.* » (G. Deleuze, dans *Image-Mouvement*).

Le principe du cadrage permet, par la suite, l'arrangement des éléments de la séquence, car chacun de ces cadrages, comme les images d'un film, peut être indéfiniment combiné, juxtaposé.



Par ailleurs, les contenus de différents cadrages peuvent être « montés » en contrebas ou sur la hauteur, déterminant des points de vue insolites ou extraordinaires, à ras du sol, ou de haut en bas, de bas en haut.

*Les séquences d'espaces à La Villette peuvent être vues indépendamment des significations qu'elles peuvent évoquer. Leur signification peut être déduite directement des événements de la séquence (le carré des balançoires, lié à ceux des toboggans et du patin à roulettes, implique sans doute une séquence « enfants »).*

*Les Folies jouent un rôle essentiel dans le système d'infrastructure du Parc. Le sous-sol ou le rez-de-chaussée de la folie est en effet utilisé non seulement pour accueillir les gaines ou locaux techniques qui lui sont propres, mais aussi les équipements complémentaires desservant l'ensemble de la zone du Parc concernée — poste d'informatique, télématique, poste d'arrosage — local basse tension de l'éclairage public — traitement des jeux d'eau voisins, etc. Ce à l'exclusion des locaux nécessaires à la Maison.*

En littérature et au cinéma les relations entre cadrages ou entre séquences peuvent être manipulées par des procédés tels le retour en arrière, le faux-raccord, le gros plan, le fondu-enchaîné. Pourquoi pas en architecture, en paysage ?

À La Villette, le raccord entre deux séquences de jardins est effectué par une ligne d'arbres. Autrement dit, les lignes d'arbres qui définissent triangle, cercle, carré, sont autant de coupures entre les séquences, à la fois raccords et faux-raccords (« la géométrie ordonne les séquences »).

Toute séquence est cumulative. Ses cadrages successifs prennent un sens à travers leur juxtaposition. Ils établissent une mémoire — celle du cadre précédent. Faire l'expérience d'une séquence dans le Parc veut dire placer des contenus particuliers (ceux des cadrages) à l'intérieur d'un tout (la séquence). La séquence la plus simple est donc toujours plus qu'une configuration en suite.

### Concept de la folie

*« la folie serait ainsi un mot en perpétuelle disconvenance avec lui-même et interrogatif de part en part, tel qu'il mettrait en question sa possibilité et, par lui, la possibilité de langage qui le comporterait, donc l'interrogation, elle aussi, en tant qu'elle appartient au jeu du langage » (M. Blanchot).*

Si nous avons pris la folie comme point d'ancrage à une partie de la problématique du nouveau Parc de La Villette, c'est parce que le mot, et les ambiguïtés qu'il recouvre, nous paraît bien illustrer une situation caractéristique à la fin du XX<sup>e</sup> siècle, faite de disjonctions ou dissociations entre l'usage, la forme et les valeurs sociales. Nous ne considérons pas cette situation comme négative, mais comme symptomatique d'une condition nouvelle, aussi éloignée de l'humanisme du XVIII<sup>e</sup> siècle que des modernismes de ce siècle.

En tant qu'objet bâti, en effet, la Folie ne signifie plus l'extravagance éclectique de styles, mais au contraire une juxtaposition consciente d'espaces et de programmes sans précédent. Ici, notre but est de libérer la Folie construite de ses connotations historiques et de la placer sur un plan plus vaste et plus abstrait, en tant qu'objet autonome, lequel pourra, par la suite, recevoir de nouvelles significations.

Ainsi, ce ne sont pas les attributs spécifiques de l'objet qui sont significatifs, mais plutôt l'artificialité de son abstraction — la perfection absolue du système auquel se réfère



l'objet. Les Folies et leurs trames sont des formes fabriquées, les produits de processus à travers lesquels une abstraction (ici : point, ligne et surface) a été amenée à remplacer progressivement le support arbitraire de données existantes (site, contraintes, etc.).

En substituant à « culture » à « nature », les Folies représentent la mutation de cette dernière, et prennent pour modèle, à la fois les capacités répétitives et l'artificialité de la machine. C'est dans ce sens que ce Nouveau parc urbain peut être considéré comme s'opposant aux concepts exprimés au XIX<sup>e</sup> siècle d'une nature basée sur des lois physiques ou biologiques, les remplaçant par un concept à la fois combinatoire et transformatif de l'environnement.

*« Bien que toute création soit nécessairement une combinatoire, la société, en vertu du vieux mythe romantique de "l'inspiration", ne supporte pas qu'on le lui dise ».* (Roland Barthes, Sade, Fourier, Loyola).

Carré de la Découverte :

*Petites serres aux coulisses vert pâle, couvertes de photographies fixées sur des poteaux d'acier : vedettes de cinéma, phénomènes médicaux, lutteurs en costume de bain. « Jardin grilles derrière lesquelles des statuettes reposent dans des massifs de fleurs de thé qui embaument. »*

*Estrade noyée sous les projecteurs : danseurs, boxeurs, catcheurs.*

Toute analyse sur la fragmentation, l'éclatement de la société contemporaine inévitablement suggère une recombinaison de ces fragments. Non plus pliés les uns aux autres en une totalité unitaire, ces fragments ne sont même pas la réminiscence la mémoire d'une arcadie aujourd'hui disparue. Ils sont désormais autonomes, recombinaisons selon une série de permutations dont les règles sont plus proches des mathématiques ou de la logique que du formalisme ou du fonctionnalisme.

*Le nouveau parc de La Villette*, à travers son ambition d'exprimer un nouveau modèle, est nécessairement confronté avec de telles questions de société. Si les règles de composition classique ne correspondent plus à la société contemporaine, si les formes ont perdu leur capacité à signifier, si aucun sens n'est possible, s'agirait-il d'organiser autrement, plutôt que selon les anciennes règles du classicisme ou du modernisme ? Quelles sont les incidences de l'analyse d'un monde éclaté sur un projet tel que le Parc ? Quels sont les rapports possibles entre les fragments de la dissociation ?

Dans le projet que nous avons élaboré, nous avons cherché à démontrer d'abord que tout « autrement » passe par la combinatoire, que toute forme est le résultat d'une combinatoire, et ensuite que cette combinatoire est composée de différentes catégories qu'il est possible d'énoncer. Il est à souligner que cette insistance sur les transformations et la combinatoire se trouve aux antipodes de la façon de travailler utilisée habituellement par la plupart des architectes. En effet, le projet de La Villette ne procède pas ici d'une « visualisation » initiale, d'une « synthèse des préférences formelles et des contraintes fonctionnelles, ou encore d'une "composition" classique ». Ici, l'architecture fait partie d'un processus complexe de transformation. Elle n'est jamais prévisible au départ. Elle est résultante ou parfois simple intermédiaire, mais jamais donnée initiale.

Notre méthode ne consiste donc ni dans une proposition de forme architecturale ou urbanistique, ni dans une proposition de contenu que l'on associe souvent à l'architecture, à savoir moral ou philosophique. Elle est plutôt de tenir l'architecte aujourd'hui comme un formulateur, un inventeur de relations, un opérateur d'architecture. Elle est aussi de développer l'hypothèse suivante : le jeu de l'architecture n'est ni la fonction — l'usage —, ni la forme — le style —, ni même toute adéquation entre fonction et forme,



mais plutôt l'ensemble des combinaisons et permutations possibles entre différentes catégories d'analyse — espace, mouvement, événement, technique, symbole etc. — Faire de l'architecture n'est pas « composer », ou « faire la synthèse » des contraintes, mais c'est combiner, permuter ; c'est mettre en relation, de façon manifeste ou secrète, des domaines aussi différents que la course à pied, les joints de dilatation et le plan-libre.

Ce jeu des permutations n'est pas gratuit. Si l'on cherche un nouveau modèle, une nouvelle forme d'architecture, ou d'urbanisme, un nouveau modèle social, alors, il est impératif d'étudier toutes les possibilités, à la manière de ces matrices de recherche scientifique ou de certains diagrammes structuralistes, où le principe de la case vide démontre que toute signification est fonction de la position et de la surface, produites par la circulation de la case vide dans la série d'une structure. C'est justement ce principe de la case vide qui a guidé notre recherche à La Villette. [...]

*Folie Particulière (hypothèse) :*

« Stores clairs tigrés de rayures noires, pelouses d'émeraude. Folie des années vingt, poutrelles métalliques. Un café caché de 1870, réservant des coins d'ombre, des moulures, des lustres. Marchands de fleurs naturelles et artificielles, de jouets. Sur le carré du Jardinage-Club, un orchestre. Le Charollais : un restaurant chinois.

« Ceux qui fuient la Folie entrent pour s'y rassurer. »

Toute une série de transformations et permutations, un peu dans l'esprit des manipulations « oulipiennes » de Queneau et Pérec, découle de la notion d'opération machinale. Cette technique de mixage, que l'on désigne généralement du terme de *contamination*, prend évidemment de nombreux autres aspects.

Ce qu'il faut souligner ici, c'est le caractère purement *machinal* de la transformation (ce qui la distingue de la parodie classique, laquelle détourne soigneusement un texte de son contexte initial vers une application à la signification connue d'avance). Au contraire, à La Villette, aucune intention sémantique ne préside à ces transformations : elles sont le résultat de l'application d'un procédé ou d'une formule, leur résultat prend un sens évidemment imprévu. On pourra objecter qu'il s'agit là d'une variante du cadavre exquis des surréalistes. Mais, comme nous l'avons vu, le rapport entre forme et sens en architecture n'est jamais un rapport signifiant-signifié. Les relations n'y sont jamais sémantiques, mais formelles (au sens de logique formelle, et non pas de formalisme). [...]

Évidemment, l'invention de nouvelles relations (« le poney-club patine sur la géode ») peut, à côté de motivations théoriques évidentes, correspondre à un besoin insistant de faire dire à l'architecture plus qu'elle n'est capable de dire. Dans tous les cas, le projet de La Villette est conçu dans le but explicite d'encourager de nouvelles relations. Plutôt que l'aboutissement d'un processus de pensée, le projet devient le point de départ d'une longue série de transformations qui conduiront peu à peu à la réalité construite.



## Le Jardin en mouvement

(1991)

GILLES CLÉMENT

(NÉ EN 1943)

*Ingénieur horticole, paysagiste, chercheur de plantes rares sur toute la planète et professeur à l'École du paysage de Versailles, Gilles Clément s'est imposé depuis une dizaine d'années, en France et à l'étranger, comme un artiste et un théoricien de premier plan. Ayant expérimenté, à partir de 1977, dans son petit domaine de la Creuse, la gestion d'une friche nommée par lui « jardin en mouvement », il en a tiré des éléments de doctrine qu'il applique depuis — chaque fois de façon différente en fonction du site et du climat — à un grand nombre de réalisations, urbaines comme le jardin Citroën à Paris, le jardin à cheval sur le « grand axe » de la Défense à Nanterre et le parc Henri Matisse d'Euralille, ou intéressant un site protégé comme le Domaine du Rayol appartenant au Conservatoire du littoral du Var.*

**Source :** Gilles Clément, *Le Jardin en mouvement, de la vallée au parc André Citroën*, réédition augmentée du texte de 1991, Sens et Tonka, Paris, 1994.

**Bibliographie :** Alain Roger (sous la direction de), *la Théorie du paysage en France (1974-1994)*, Champ Vallon, Seyssel, 1995. Gilles Clément, *Éloge de la Friche*, Lacourrière et Frélaut, Paris, 1994.

### Introduction

**L**E LONG DE CERTAINES ROUTES, on rencontre des jardins involontaires. La nature les a faits. Ils n'ont pas l'air d'être sauvages et, pourtant, ils le sont. Un indice, une fleur particulière, une couleur vive, les démarquent du paysage.

En regardant ces jardins de biais comme les chiens les mouches, on interroge un décalage.

*Images :*

Sologne. Sol couvert de digitales, clairière pourpre. On a coupé les chênes.

Île grecque. Paros en avril, dans le vent. À ras d'une terre brossée par l'Harmattan, des mauves en tapis, des anthémis, un coquelicot.

Hémisphère Sud, Route de Wellington, un champ d'arums blancs que les vaches évitent. Plus loin, des capucines sur des coussins de mue-lenbeckias.

Palmerston North, une plage. Lupins arborescents et cinéraires dans la lumière très pâle d'un lever de soleil...

Si l'on demande aux habitants qui a planté ces fleurs, ils ne le savent pas. Elles ont toujours été là. Toujours ? Mais que font les capucines, originaires du Mexique, en Nouvelle-Zélande ? les arums africains, les cannas d'Inde, ailleurs qu'en Afrique ou en Inde, poussant comme s'ils étaient chez eux... Hydrangeas asiatiques et fuchsias de Magellan sur les hauts plateaux de la Réunion. Eucalyptus australiens et tasman en Afrique, à



Madagascar, dans les Andes, partout dans le monde, boisant les montagnes sèches, les terres difficiles.

Les hommes ont voyagé, les plantes avec. De ce brassage immense, confrontant les fleurs de continents depuis longtemps séparés, naissent des paysages nouveaux.

Les plantes échappées des jardins raisonnés n'attendent qu'un sol à leur convenance pour s'épanouir. Le vent, les animaux, les machines, transportent les graines aussi loin que possible.

La nature utilise tous les vecteurs capables d'entremise. Et, dans ce jeu des mariages, l'homme est son meilleur atout. Cependant, il n'est pas consulté. Les nouveaux jardins se feraient-ils sans lui ?

Un sol abandonné est un terrain d'élection pour les plantes *vagabondes*. Une page neuve pour esquisser un dessin sans modèle. L'invention est possible, l'exotisme probable.

Les *friches* ont toujours existé. L'histoire les dénonce comme une perte du pouvoir de l'homme sur la nature. Et si l'on jetait sur elles un regard différent ? Ne seraient-elles pas les pages neuves dont nous avons besoin ?

Dans les pays les plus reculés et parfois les plus pauvres, ce que l'on va vous montrer d'abord est le dernier building : il s'agit d'une conquête. Dans un pays comme la France, lorsqu'une commune possède des friches, le maire s'alarme : il a honte. Ces deux comportements vont dans le même sens. Un recul du pouvoir lisible de l'homme est considéré comme une grave défaite. On comprend pourquoi cette démarche de la pensée a conduit à une extrême formalisation des modes de créations : il n'y avait pas d'autres moyens d'exprimer une suprématie et de la donner à lire. Et sans doute cela vient-il aussi de ce que la forme — la forme maîtrisée — jouissait du pouvoir exorbitant de nous prévenir des rémanences diaboliques de l'inconnu. Les jardins traditionnels, constants dans leur dessin, apaisent l'esprit, alimentent une nostalgie, évacuent les interrogations.

De quoi avons-nous peur au juste ? Ou plutôt de quoi avons-nous encore besoin d'avoir peur ? Il y a dans l'ombre épaisse des sous-bois ou dans la fange des marécages, une inquiétude que l'inconscient tend à chasser. Ce qui est net et clair rassure. Tout le reste est peuplé d'elfes maléfiques. La fin de ce siècle nous voit encore trébucher sur des schémas simplistes que le romantisme a rendu pesants. Pour changer de jardins, il nous faut changer de légende : il semble que nous en ayons les moyens. Aujourd'hui nous sommes arrivés à reconsidérer la totalité du mode d'appréhension qui façonnait notre univers — c'est-à-dire l'image que nous désirions en avoir — et qui, par le fait, construisait nos rêves. Que s'est-il passé ?

Il y a cent ans, on classait encore les choses et les phénomènes. On les recensait et on les regroupait par affinités. On épuisait ainsi une hypomanie qui servait de base à la réflexion. Les plantes n'ont pas échappé à un ordre systématique dans lequel il est toujours convenu de les situer. Aujourd'hui un fait nouveau est apparu qui fait exploser tous les ordres classificateurs et transgresse les plus intransigeantes des lois. Le jardin, comme prolongement d'une pensée ordonnée, explose à son tour.

Ce qui est arrivé que l'on pourrait appeler *le fait biologique* a bousculé, sans doute de manière irréversible, les modes et les prémices de toute conception. Au XIX<sup>e</sup> siècle, la biologie n'existait pas ; seuls existaient les éléments vivants<sup>1</sup>. Aujourd'hui toute

1. Michel Foucault *Les mots et les choses*, éd. Gallimard, 1966.



conscience est averti de ce qui se passe « entre » les éléments vivants. On ne peut plus se contenter de juxtaposer les éléments classés, de remplir l'espace d'individus bien serrés dans leur définition, infiniment isolés. Pour la raison que rien, dans leur mise en œuvre, n'a prévu le lien qu'il pourrait y avoir entre eux. Encore, aujourd'hui le jardin semble avoir échappé à ce grand bouleversement, et cela paraît très contradictoire. Mais peut-être s'en tient-il seulement à l'écart, par prudence, comme pour décanter l'essentiel d'un message un peu lourd ?

Le recours à l'architecture paraît encore la seule manière de peser convenablement sur le désordre naturel. C'est une façon de dire que l'ordre biologique — d'une toute autre nature — n'a pas encore été perçu comme une possibilité de conception nouvelle. Il est ignoré, comme si les gens qui touchent au paysage s'étaient exclus des sciences qui en révèlent l'intelligence. On peut se demander pourquoi.

Le fait que l'IFLA<sup>1</sup> assimile les friches industrielles à un paysage en danger est très révélateur. Il revient à dénoncer la reconquête d'un sol comme une dégradation, alors que c'est tout le contraire. L'homme qui a gagné du terrain, ne peut-il en céder ?

Pourtant, c'est bien à la rencontre des pouvoirs organiques et des pouvoirs intelligents que s'affrontent les plus fortes dynamiques du paysage.

Tout ce que l'homme abandonne au temps offre au paysage une chance d'être, à la fois, marqué par lui et affranchi de lui.

Les friches ne se réfèrent à rien qui périsse. En leur lit, les espèces s'adonnent à l'invention. La promenade en friche est une perpétuelle remise en question, car tout y est fait pour que soient déjouées les plus aventureuses spéculations.

Observer un site familial qui s'enfriche conduit à se poser plusieurs questions qui, toutes, se réfèrent à une dynamique de transformation :

quel pouvoir de *reconquête* anime ce lieu sauvage ?

les herbes ont disparu. Ces épines, pourquoi ?

la lande pâturée perd du terrain, les arbres gagnent.

Le paysage ouvert va-t-il se refermer ? Le *climax* du bocage est-il une forêt ?

Enfin, et surtout :

ce grand pouvoir de conquérir l'espace ne pourrait-il se mettre au service du jardin ? Et de quel jardin ?

Dans un lieu abrité des regards, à l'écart des villes et des routes, un terrain de quelques ares va servir d'*expérience*.

*Opportunité* : la friche est déjà là.

*Intention* : suivre le flux naturel des végétaux, s'inscrire dans le courant biologique qui anime le lieu, et l'orienter. Ne pas considérer la plante comme un objet fini. Ne pas l'isoler du contexte qui la fait exister.

*Résultat* : le jeu des transformations bouleverse constamment le dessin du jardin. Tout est entre les mains du jardinier. C'est lui le concepteur. Le mouvement est son outil, l'herbe sa matière, la vie sa connaissance.

Il est évidemment difficile d'imaginer quel aspect prendront les jardins pour lesquels on a prévu une existence qui ne s'inscrit dans aucune forme.

À mon avis, ces jardins-là ne devraient pas être jugés sur leur forme mais sur leur aptitude à traduire un certain bonheur d'exister.

1. International Federation of Landscape Architects.



#### IV. Friche

*Friche, mot dévalorisé. On dit : « tomber en friche ».*

*Contradiction : lieu de vie extrême. Voie d'accès au climax.*

« Une friche est un terrain non cultivé, ou qui, temporairement, a cessé de l'être. De pareilles terres se couvrent d'herbes indigènes<sup>1</sup>, bruyères, ajoncs, ronces, genêts, etc. Par suite des progrès de l'agriculture, les friches diminuent de plus en plus en France. Tandis qu'en 1845 on comptait 8 108 000 ha, on n'en comptait plus que 7 188 000 en 1853 et 6 740 000 en 1881, soit 9 % environ du territoire...<sup>2</sup> »

Mais depuis cette date, l'agriculture a fait encore d'autres progrès, donnant aux terres facilement accessibles plus de rendement, ce qui eut pour conséquence de laisser à l'abandon une grande partie des terrains accidentés. A quoi il faut ajouter la « déprise » agricole, abandon intentionnel de terres cultivables. Il y a beaucoup plus de friches aujourd'hui qu'au début du siècle.

«... les friches doivent disparaître par suite de l'accroissement de la population et des progrès de l'agriculture<sup>3</sup>. »

Ce temps là n'est pas encore arrivé. Notre civilisation n'est plus agricole.

Sur l'étymologie du mot friche, les avis sont partagés : « Du bas latin *friscum*, que Grimm rapporte à *fractitium*, champ auquel on a donné un labour pour la première fois, de *fractus*, brisé. Maury a proposé la gaélique *frith, frithe*, terre en friche. » (Larousse 1872). Le Petit Robert (1983) donne : « n. f. ; 1251, variante de l'ancien français et dialectal frêche ; moyen néerlandais *versh*, frais. »

Presque toujours, le terme de friche s'applique à un terrain qui a cessé d'être travaillé ou qui pourrait l'être. On ne se sert pas de ce mot pour désigner les coteaux sauvages, les prairies abruptes de haute montagne, les arrières-dunes encombrées de chardons bleus ou tout autre milieu dit « naturel ». Non, la friche exclut à la fois la nature et l'agriculture, elle laisse entendre que l'on pourrait faire mieux.

Pourrait-on, faire un jardin, par hasard ?

En 1988, je visite les monts du Forez pour établir sur douze communes un projet d'expansion touristique à la demande conjointe du sous-préfet et du maire de Montbrison. La campagne, à cet endroit de la France, conserve tous les archétypes aimables de « l'idée de paysage », c'est-à-dire un vallonnement doux mais puissant, une couverture végétale équilibrée de hêtres et de résineux — parmi lesquels figurent des pins de boulangé<sup>4</sup> — et des pâtures ou, plus rarement, des cultures ; des villages assemblés comme il se doit autour d'une église petite, rude et bien assise, quelques maisons fortes « à la commande » de passages étroits, un ciel gris-blanc et bleu qui laisse passer des lumières sombres et vives, donnant aux lointains des profondeurs immenses.

Cependant, l'un des maires de ces douze communes est au désespoir : les terrains sont en friches, les maisons vides, les habitants partis à la ville. Je fais un exposé sur le potentiel naturel européen — où il est question des sols reconquis par la flore spontanée. On y voit notamment des genêts — végétaux plantés à grands frais dans les jardins

1. Depuis longtemps la friche parisienne est constituée d'exotiques : buddleyas, ailanthes, robiniers. Végétaux devenus sauvages chez nous (subspontanés) depuis leur introduction de Chine et d'Amérique.

2. A. Larbalétrier. *La grande encyclopédie d'André Berthelot*, Paris, 1900.

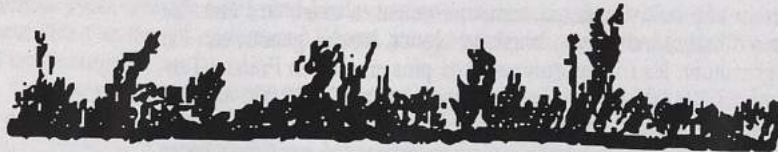
3. *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, Pierre Larousse, 1872.

4. Pins sylvestres autrefois taillés pour faire du bois de boulangé (chauffe des fours) et aujourd'hui abandonnés à eux-mêmes.





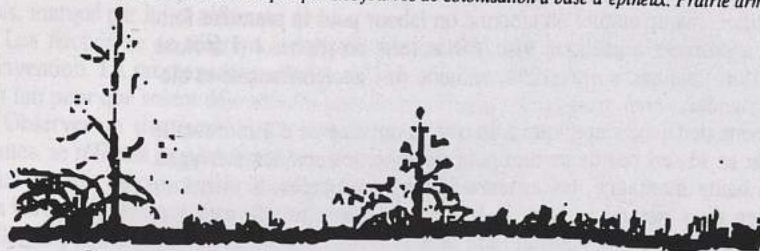
Année 0. Sol abandonné à lui-même. Présence de quelques adventices des cultures.



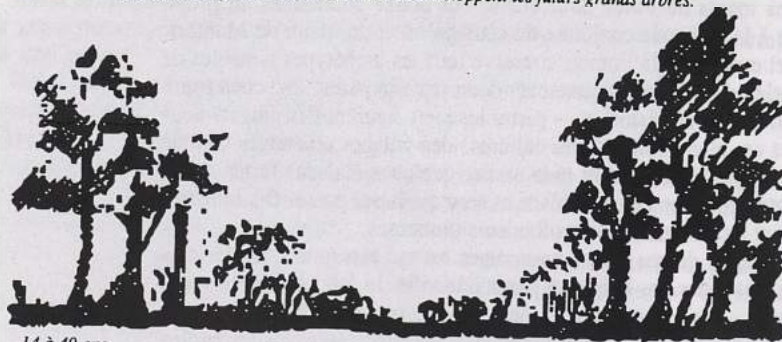
Années 1 à 3. Si le sol est d'origine agricole, il se forme directement une pelouse, sinon on observe une prépelouse à bryophytes (mousses), puis une pelouse.



3 à 7 ans. La pelouse est interrompue par des fourrés de colonisation à base d'épineux. Prairie armée.



7 à 14 ans. La surface de prairie diminue au profit des fourrés. Au sein des épineux, protégés des prédateurs, naissent et se développent les futurs grands arbres.



14 à 40 ans.

manteau forestier ou  
canopée  
sol profond

manteau arbustif  
sol peu profond

ourlet

sol profond

Les arbres procurent une ombre entraînant le dépérissement des arbustes qui les avaient protégés au début mais ils ne se développent que si les conditions pédologiques sont favorables. Ailleurs la friche peut être bloquée à un stade antérieur car le sol y est pauvre. Dans tous les cas la végétation correspond à un climax.



— comme l'un des premiers stades de la friche évolutive, éclairant les roches et les valons obscurs des monts du Forez. Le silence qui suit traduit sans doute les difficultés qu'il y a, à faire basculer le regard qui dévalorise un objet connu à celui qui valorise ce même objet, brutalement, mais de façon évidente. Sur la possibilité de nommer « jardin » certaines friches, il n'y a pas de doute, mais on ne s'attend pas à ce que cela soit dit. La friche, en fait, est un état essentiellement dynamique. C'est un mot que l'on ne rencontre pas dans les langues étrangères. le seul équivalent est, terrain abandonné.

L'abandon d'un sol à lui-même est, en lui-même, une condition essentielle pour que se déclenche le processus conduisant cette terre, anciennement destinée à une seule espèce, à recevoir progressivement des dizaines et des dizaines d'espèces différentes — dans un ordre connu.

## V. Climax

### Climax : niveau optimum de végétation.

PRESQUE TOUJOURS, sous nos climats, le climax est une forêt. Si l'on abandonnait tous les sols cultivés de France, le territoire se recouvrirait d'un manteau forestier équivalent à celui qu'ont connu les hommes d'avant la Gaule.

Il ne ferait que lui ressembler, car les espèces ne seraient plus tout à fait les mêmes. Les végétaux subspontanés ont modifié les séries floristiques de base. Toutefois, cette forêt serait coupée des landes, de marécages, de pelouses, d'où la strate arborescente serait totalement exclue. En ces lieux, le climax est caractérisé par d'autres strates, celles des buissons et des herbes. Les arbres ne peuvent y pousser parce qu'il y a trop peu de sol, trop d'eau ou trop de froid. On parle alors de lande climacique, pelouse climacique, etc., mais cela ne veut pas dire que la configuration floristique y soit définitive. Climax ne signifie pas arrêt d'évolution. Au contraire. Le climax est capable de se recycler par lui-même. Par exemple, un chablis en forêt ouvre une clairière où, très progressivement, le cycle évolutif va recommencer. Il se forme un cortège nouveau. Dans les optima de végétation, il y a plusieurs « mieux » possibles.

Le climax peut même se modifier complètement sous la pression de l'évolution : modifications climatiques ou pédologiques locales, pression démographique, urbanisation, pollution, etc. On peut se demander quel est le climax d'une décharge publique. Quelles plantes y poussent à l'aise et s'y reproduisent ?

Le climax est tributaire des conditions de vie. Ces conditions de vie définissent les biotopes. Il y a autant de niveaux climaciques qu'il y a de biotopes — et ceux-ci peuvent se modifier dans le temps. Pour le jardin en mouvement, le climax est un point de mire, une visée possible. Il n'est pas nécessaire de l'atteindre.

En effet, la notion même de mouvement suppose une mobilité visible. Or la mobilité des bouleversements climaciques n'est pas à l'échelle de temps d'un jardin, en particulier lorsque le climax est de type forestier. A titre d'exemple, il faut à peu près quarante ans pour qu'un sol de culture abandonné à lui-même se transforme en petit bois de futaie. Ce n'est pas le cas de la friche.



La friche est, est tout à fait à l'échelle de temps du jardin. Son développement naturel évolue de trois à quatorze ans après l'abandon d'un sol à lui-même. Mais on peut accélérer ce processus et « installer » la friche à son niveau de richesse floristique le plus intéressant — c'est-à-dire entre sept et quatorze ans, suivant les cas — de manière presque immédiate, de la même façon que l'on crée un jardin.

Cela est rendu possible par le fait que la friche est généralement riche de toutes les strates végétales, en particulier les strates herbacées, et que celles-ci ont un temps d'apparition et de disparition très rapide... Il suffit de gérer ces temps pour reculer l'accès au climax.

Cependant, la connaissance du climax local donne une indication utile sur la série floristique finale dont le jardin est menacé. Comment l'harmoniser avec cette végétation future. Peut-on, d'ores et déjà, l'intégrer ?

## VI. jardin en mouvement

LE VIDE ARCHITECTURAL contient un plein biologique où se joue le mouvement, c'est-à-dire la réalité du jardin.

Contrairement à ce qui se passe dans tous les autres jardins connus, où les végétaux ont une place attitrée dans les massifs, dans les mixed-borders, dans les parterres, etc., il n'existe pas, ici, de limites physiques destinées à séparer les herbes dites « bonnes », des herbes dites « mauvaises ».

Étant donné que ces herbes — bonnes ou mauvaises — se côtoient et s'entrecroisent, c'est le mode biologique de ces plantes qui va déterminer l'emplacement et la forme des masses fleuries. Et, comme ce mode biologique est très variable en fonction des espèces et du temps, les masses fleuries en question, suivent toutes sortes de mouvements. Il en résulte une modification permanente de l'aspect du jardin, car, non seulement les masses fleuries dont nous parlons se transforment au gré des saisons — ainsi qu'on peut le voir dans n'importe quel jardin — mais en plus, et surtout, elles apparaissent et disparaissent en des endroits imprévus du jardin, de sorte que les cheminements ne sont jamais les mêmes d'un instant à l'autre.

Instants horticoles ou, si l'on veut, biologiques. Cela peut varier d'une semaine à l'autre, d'un mois à l'autre, et, bien entendu, d'une année à l'autre. Et, pour donner un exemple de l'éventuelle rapidité de ce changement, on peut imaginer qu'à la fin d'une floraison de marguerites des prés (*Leucanthemum vulgare*) on passe une tondeuse à ras. Cette prairie fleurie va alors devenir gazon et, de ce fait, le cheminement va s'en trouver tout différent. Il va être facilité et incitateur. Là où l'on marchait avec plus ou moins d'aisance — la prairie fleurie — on va cheminer sans se poser de questions sur la nature même du sol, sans chercher à savoir où l'on mets les pieds dans ce gazon tondu.

Imaginons maintenant qu'au lieu de faucher — ou de tondre — la totalité de cette prairie de marguerites (jugée inesthétique parce que fanée) on laisse, çà et là, des îles d'herbes folles pour des raisons diverses : ici, les marguerites ne sont pas encore fanées, là, apparaît une touffe de scabieuses qu'il serait peut-être dommage d'éliminer ; à un autre endroit, ce sont les graminées, plus hautes et plus vertes, que l'on voudrait garder, etc., alors, on voit apparaître le début d'une sculpture dans la matière herbacée qu'était cette prairie. C'est bien différent, on s'en doute, que de tondre ou de faire les foins.



Dès lors que la machine est passée (une tondeuse, une faucheuse, une débroussaillieuse à lame ou à fil, une faux, une serpe, etc.), on se rend compte de la différence : il s'agit immédiatement d'un autre jardin. Plus les cycles biologiques sont rapides, plus les espèces sont nombreuses, plus les modifications du jardin sont fréquentes.

Là où l'on marchait hier, on ne marche plus, là où l'on ne passait pas on passe aujourd'hui. C'est donc bien la perpétuelle modification des espaces de circulation et de végétation qui justifie le terme de mouvement, et c'est le fait de gérer ce mouvement qui justifie le terme de jardin.

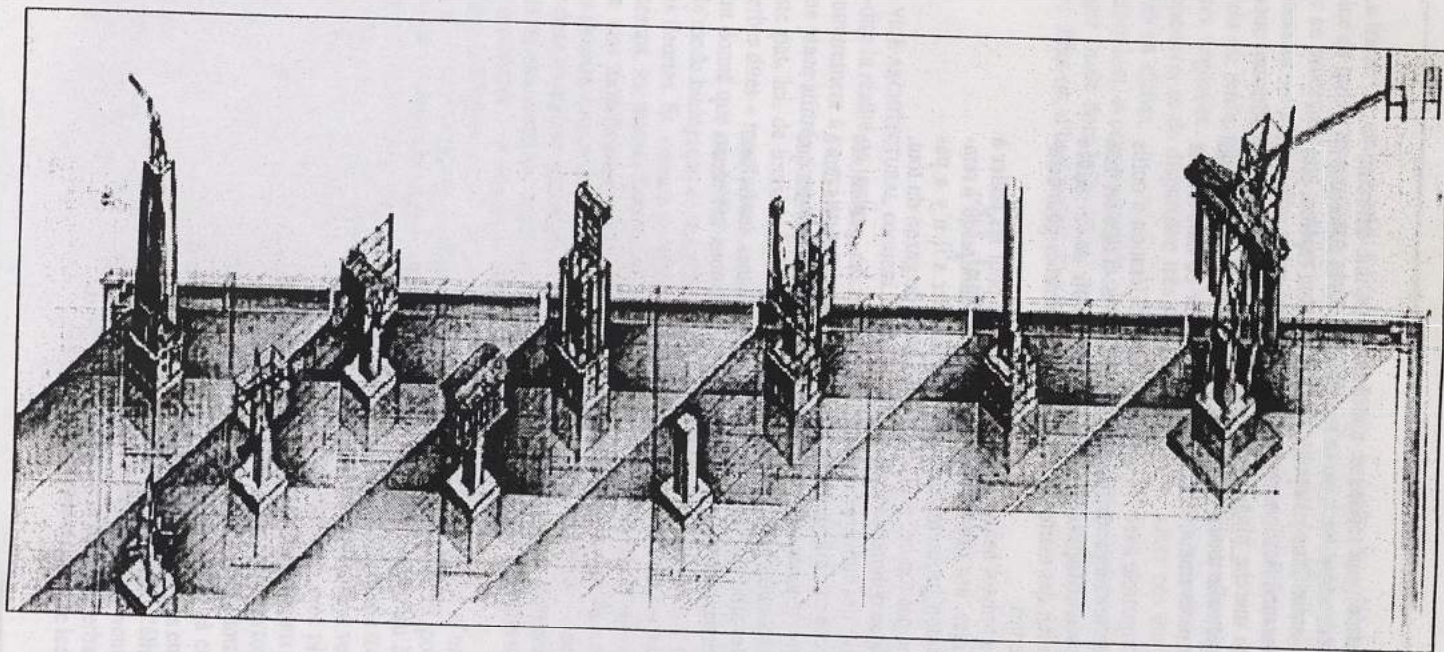
L'idée de jardin ne paraît pas compatible avec les machines. La prolifération d'outils bruyants, malodorants et coûteux est archaïque en face de la nature. C'est-à-dire en face de la connaissance biologique, scientifique, que l'on pourrait avoir de la nature aujourd'hui. Un peu comme s'il fallait des marteaux de plus en plus énormes pour écraser des mouches de plus en plus petites.

Si l'on considère la fragilité des brins d'herbe, passer une tondeuse pour les tailler à ras, est, d'un point de vue énergétique, une dépense exorbitante. Sans aller jusqu'à remplacer cette machine par un mouton brouteur, on peut se demander s'il n'y a pas d'autres solutions. Par exemple, ne pas tondre, peut-être ne pas avoir de gazon du tout, ce qui serait encore la meilleure façon d'éviter ce travail.

Dans certaines friches, on trouve des lumières équivalentes à celles des gazons des jardins bien tenus, cependant, aucune machine ne vient gérer ces espaces. Sont-ils dus à l'impossibilité qu'auraient les arbres d'y pousser, ou bien est-ce un vide temporaire que l'évolution vers les climax va bientôt combler ?

Puisque tout y est représenté : les arbustes, les rosiers sauvages, les lianes, les bulbes, les fleurs herbacées, et déjà quelques arbres, pourrait-on se servir de tous ces atouts pour faire le jardin ?





Melvin Charney, *Colonnes allégoriques du jardin du Centre canadien d'architecture (Montréal), 1988.*  
 Crayon de couleur et encre sur vélin. « Sur l'esplanade des colonnes allégoriques évoquent l'architecture de divers édifices  
 qu'on peut voir du belvédère, éléments d'une ville en spectacle ».



## Les Cinéastes ?

### Sur des choses certaines ils m'ont ouvert les yeux

(1987)

JEAN NOUVEL

(NÉ EN 1945)

Autant que la photographie, le cinéma a révolutionné le regard, donc la notion de paysage. Non seulement la théorie de la mimésis s'est trouvée bouleversée, non seulement la « reproductibilité technique » (Walter Benjamin) des images a transformé le statut de l'art, mais l'« image-mouvement » (Deleuze) a permis l'invention de figures visuelles nouvelles comme les différents types de plans, le champ et le contrechamp, le travelling, le panoramique, le montage, etc., qui ont enrichi et modifié la syntaxe paysagiste. Ainsi, dans le « parc du XXI<sup>e</sup> siècle » qu'il a créé à la Villette (voir infra), Bernard Tschumi a mis en œuvre des techniques inspirées de celles du cinéma, dans la « promenade cinématique » en particulier. Mais plus généralement, les grandes œuvres du 7<sup>e</sup> art ont pratiquement inventé ou réinventé de nouveaux archétypes paysagers : l'Ouest américain des westerns, la « jungle d'asphalte » des films noirs, les faubourgs et la « zone » parisiennes du réalisme-poétique français, etc. Aussi l'architecte Jean Nouvel, créateur d'une œuvre internationale dans les deux grands jalons parisiens sont (pour le moment) l'Institut du monde arabe et la Fondation Cartier (mais Nouvel a aussi fait de nombreuses propositions de type paysagiste pour la Villette, les Tuileries, le quartier Seine Rive-gauche) insiste pour sa part sur les nouveaux espaces urbains ou péri-urbains créés par la métropolisation du territoire, et sur les nouveaux types de perceptions spatiales (liées à la vitesse, aux lumières nocturnes, etc) que lui a révélés sa passion de cinéphile : Alice dans les villes ou l'État des choses de Wim Wenders en particulier auraient informé de façon décisive sa vision du monde et des paysages contemporains. Jean Nouvel a reçu l'Équerre d'argent de la revue Le Moniteur à deux reprises (1987 et 1993) et le Grand prix d'architecture en 1989.

**Source :** Jean Nouvel, « Les Cinéastes ? Sur des choses certaines ils m'ont ouvert les yeux », in *Cités-Cinés*, catalogue d'exposition, Ramsay, Paris 1987.

**Bibliographie :** Olivier Boissière, *Jean Nouvel, Emmanuel Cattani et associés*, Studio Paperback, Artemis Verlag AG, Zurich, Munich, Londres, 1992 ; Patrice Goulet, *Jean Nouvel*, éditions du Regard, Paris, 1984.



**L**E RÉALISATEUR et l'architecte produisent des images. Fugitives et permanentes. Ils se voient confier des budgets importants. Et le choix est déterminant vis-à-vis de sérieux enjeux financiers. Pour construire, pour tourner, ils doivent convaincre préalablement et obtenir, si ce n'est le consensus, au moins le feu vert d'un nombre certain de contrôleurs et de décideurs. Ils affrontent le réel : se plient aux contraintes de la technique, de l'économie et du temps. Enfin, ils dirigent une équipe et son responsables de l'œuvre. Ils sont maîtres d'œuvre. L'architecte-créditeur d'images est influencé par la considérable production picturale du monde d'aujourd'hui dans des nombreux domaines et particulièrement dans celui du cinéma. Transversalité et extériorité sont deux conditions nécessaires pour que chacune des disciplines productrices d'images puisse connaître celles qui se créent en simultané. J'espère la rencontre et le dialogue entre les différents maîtres d'œuvre. Mais parler est un risque. Donner aujourd'hui son avis en dehors des limites de sa discipline, en dehors de sa compétence est un exercice périlleux : les interviews et les textes de commande témoignent souvent d'un ramassis d'inepties et de platitudes. Si je croyais en Dieu je lui demanderais aujourd'hui, moi qui adore parler de ce que je crois apercevoir, *illico et ad vitam eternam* de m'en préserver...

Éprouver une sensation — être ému — en être conscient — avoir la perversion à travers son émotion d'analyser cette émotion — s'en souvenir — mettre en œuvre toute une stratégie pour la simuler, l'amplifier, pour mieux la donner aux autres, et, à coup sûr, la faire éprouver — pour le bonheur du plaisir partagé. C'est tout cela être réalisateur de cinéma ou d'architecture.

C'est aussi déceler — choisir — décanter — éliminer — qualifier le regard sur le réel — dans l'immanence... dans la distance... C'est faire oublier les moyens pour mieux atteindre sa fin : toucher l'autre, le spectateur, le visiteur au plus profond de lui...

Un grand film, une grande architecture sont des espaces de modification. Au sens de Michel Butor comme le voyage en train de *La Modification*. Modification pernicieuse, profonde, souvent et longtemps inconsciente qui se révèle plus tard à l'occasion d'une situation précise, à travers une analogie floue, mal située.

Les cinéastes sont des voleurs. Ils piquent à gauche, ils piquent à droite. Des éclats de réel, des instants irrémédiablement perdus. Ils chassent à l'affût. En choisissant leur place mais sans trop savoir ce qui va se présenter. Ils préméditent certes mais, aussi, ils post-méditent et se servent de leur butin sans vergogne de l'erreur de l'acteur, à la lumière qui faiblit trop vite... Bref, les cinéastes sont aussi des menteurs. Et c'est au montage qu'on fait passer les hasards pour des intentions et qu'on commet les omissions salvatrices...

Si l'architecte que je suis a quelquefois envie de désertir pour prendre une caméra c'est parce que ces deux facilités lui sont le plus souvent refusées. Certes j'essaie de voler moi aussi des fragments de réalité et des émois fugitifs mais il ne me suffit pas de les enregistrer. Il faut que je les transpose. Il faut même que je les reconstitue *matériellement* et, par la force des choses, *approximativement*... Bref, les architectes, eux, sont des patauds. Puis une chose m'agace prodigieusement c'est de ne pas pouvoir gommer, de ne pas pouvoir couper, je ne montrerais alors que tel parcours, telle séquence... Je couperais le premier étage, comme on passe de 2 h 34 à 1 h 58 je passerais de 25 000 m<sup>2</sup> à 17 000... Après ! Quand toute la matière est transformée, fabriquée... Le rêve... C'est cette frustration qui m'incite souvent à tout changer pendant et même parfois — malgré tous les emmerdements techniques et financiers — après (Dieu faites que mes maîtres



d'ouvrage — en quelque sorte mes producteurs — ne lisent jamais ces lignes sacrilèges de confession). J'adore essayer de profiter des erreurs des entrepreneurs, des opportunités aléatoires mais, de fait c'est un vice, une fiction, une tentative d'évasion souvent vouée à l'échec. Chez nous, les architectes, la matérialité et le temps ne se manipulent pas.

J'ai conscience de regarder de ma fenêtre... La vue est partielle. La vue est partielle. Et je tire, en toutes lucidité, des leçons abusives de fragments aperçus. Je fais ça souvent. J'extrapole ou, plus exactement, au sens de Foucault, je déplace. Je donne un sens particulier et personnel à ce que je vois, à ce que je lis. Légèrement — je veux dire de façon très légère — je dispose et je transpose. Et je me soupçonne purement et simplement de détournements de fonds... intellectuels. Mais qu'importe la manière. Tout est substrat. Prétexte à la vie, à l'invention et le cinéma sortant de sa futilité de divertissement devient alors cause de conscience puis, logiquement, cause d'action.

Donc, c'est à cause d'un regard passager chez eux, les cinéastes, que j'ai pris conscience de la méthode dans un projet collectif pour atteindre, à plusieurs, des buts éloignés : la division du travail est parfaitement organisée. Chacun a son rôle. Dans la noblesse et la fierté de son travail. Qu'il soit assistant, script, cameraman, accessoiriste... chacun « fait » le film, chacun s'identifie à l'œuvre.

J'ai rencontré il y a environ quinze ans un des très bons photographes parisiens d'architecture et d'art, Gilles Ehrmann. Il revenait d'Italie. Ébloui, Fellini lui avait confié une mission qui le remplissait d'aise : gérer une partie de la profondeur de champs dans le *Satyricon* ; organiser la cohérence visuelle, chromatique, de caractère et de positionnement des figurants plus profonde, plus composée, plus riche, pour que dans le rapport durée-lecture personne ne puisse aller au fond !

La méthode c'est aussi la mise en adéquation de la façon de filmer à la chose filmée. J'aime le film qui me fait oublier la caméra, comme j'aime l'architecture qui me fait oublier les moyens constructifs ! A travers les moyens les plus opposés du fameux plan-séquence total d'Hitchcock dans *La Corde* (*The Rope*) au plan fixe d'Ozu. Quelle leçon de prédominance du sujet dans *Tokyo-Ga* de Wenders à travers les interviews de l'acteur et du cameraman : oui, toujours le même objectif 50 mm, oui, toujours la même hauteur pour une caméra toujours en plan fixe ! La banalisation du moyen pour l'expression la plus évidente... Je songeais alors à Louis Kahn, à ses grands murs de briques plats, nus, d'Ahmedabad...

C'est aussi à cause d'eux, ces cinéastes, que j'ai regardé de plus près au-delà de la technique ce que j'appellerais l'attitude. Godard par exemple et son sens du direct, de l'immédiat, de l'abrupt. C'est à lui que j'appliquerais avec le plus enthousiasme la formule de Wenders qui cherche dans le cinéma « une image vraie de l'homme du XX<sup>e</sup> siècle qui lui sert non seulement à se reconnaître mais à apprendre sur lui-même » ; Godard ose, Godard assène. On ressort toujours un peu déstabilisé, un peu irrité, dérangé : caractéristique des vraies œuvres esthétiques, des chefs-d'œuvre aussi... Qui, d'emblée, pouvait aimer *les Demoiselles d'Avignon* ou *le Carré noir sur fond blanc*, ou *le Monochrome* ? Godard il faut le revoir à la lumière du temps passé ; c'est aussi Wenders qui disait que « le cinéma est toujours une forme imposée à quelque chose d'amorphe qui s'appelle la vie » ; Godard impose les formes de la vie : le fractionnement de l'image, la multiplicité des messages, le décalage de la bande-son et de l'image, les discours « bille en tête » sur les choses les plus brûlantes de notre vie : la politique, le sexe, la condition de la femme, la religion. Roi du scandale : comment trai-



ter de façon plus percutante le doute sur la croyance en transposant l'histoire de Marie au XX<sup>e</sup> siècle... Marie basketteuse... Joseph incrédule... Le miracle millénaire, peut-il résister au réalisme d'aujourd'hui... Voilà une attitude, un déplacement dévastateur, illustration directe du génie de Godard. Que serait l'attitude architecturale en correspondance dans la mise en cause des « vérités » millénaires, dans l'image abrupte qui impose son actualité ? Archigram ? Pesce ? Site ? Venturi ? Gehri ? Pas sûr que le Godard de l'archi soit né...

L'attitude c'est aussi Hitchcock à travers ce que Deleuze appelle « la démarque ». Dans les faits les plus banals, les plus ordinaires, l'un se détache de la série et prend une extraordinaire dimension poétique et symbolique. Tout ce travail de préparation, tout ce train-train bien entretenu (« les marques » selon Deleuze) pour amener au choc, à l'émotion et à l'intensité de l'instant. Deleuze parle d'invention de l'image mentale... Oui, le cinéma nous a appris l'image mentale et l'image virtuelle — le hors-cadre par exemple —... Alors qui de l'image mentale en architecture, du hors-cadre, de l'espace suggéré ? Convoquons derechef Eisenstein... ? Ambasz... ? Tschumi... ? Mais sommes-nous vraiment en correspondance... L'architecture aurait-elle des attitudes aussi révélées dans le domaine cinématographique encore à intégrer ?

Sur ce registre je pourrais aussi évoquer le leitmotiv, forme esthétique répétée, fil d'Ariane... Je pense à Léos Carax, à son *Mauvais sang* et ses balafres rouges et bleues qui ponctuent les plans amenés par graffitis, affiches lacérées, traces de peinture, accessoires (serviettes de bain, vaisselle...), esthétisme raffiné lisible en deuxième lecture, permanence de l'intention à travers les lieux... Leitmotiv aussi des clairs-obscur, des profils aigus des acteurs... Travail sur la continuité stylistique dans le raffinement de la forme, déclinaison des thèmes plastiques constants... Et moi de penser à Architectonica... Koolhaas... Alsop... Moss... Architecture de la permanence du registre stylistique et de l'intention esthétique...

Au-delà des méthodes et des attitudes, il reste le substrat architectural le plus évident : le regard. Celui qui provoque les sensations que j'évoquais, les chocs émotionnels, celui qui donne envie de réaliser et de faire perdurer cette irréalité de l'image fugitive, de dépasser cette passivité du spectateur afin de réaliser ce rêve de projection : être l'acteur... Vivre, si ce n'est la situation, au moins ses conditions. L'une des secousses les plus élevées sur l'échelle de Richter, je l'ai ressentie dans mon siège face aux Larmes amères de *Petra von Kant* (*Die bitteren Tränen der Petra von Kant*) de Fassbinder. L'essentiel du film se déroule en plan fixe. Deux femmes conversent devant une toile classique. Cette toile représente des personnages peints grandeur nature. Je ne sais plus ce que disaient les deux femmes mais, cette surimpression des acteurs vivants et des acteurs peints, cette densité de l'image pleine, ce brouillage, ce jeu de caches et ses combinatoires esthétiques, je les ai longtemps gardés en mémoire et j'ai eu envie de les retrouver... Jusqu'au jour où, aménageant la bibliothèque du seizième arrondissement, j'ai détourné de grandes toiles du XIX<sup>e</sup> siècle des réserves des musées (le XIX<sup>e</sup> siècle était encore suspect donc au purgatoire...). J'ai choisi des toiles avec des personnages grandeur nature. Grandioses. Pompières. Et, devant, j'ai situé les sièges et les tables basses qui assuraient la présence des visiteurs et des lecteurs qui eux aussi se situaient alors dans les grands cadres rouges de Chine laqués qui entouraient les toiles... J'avais perpétué l'instant... Matérialisé une sensation venue d'ailleurs... Dans une transposition osée mais où je retrouvais toute mon émotion, mon regard est évidemment différent de celui de Fassbinder, il m'avait initié à un jeu, lancé une balle reprise au



bond... Je dois aussi parler de Wenders. Chacun de ses films m'impressionne — au sens de la pellicule impressionnée — tout me paraît naturel. Lui qui dénonce le cinéma « artificiel » pour dire qu'on est ému quand on trouve enfin quelque chose de vrai dans un film, le sourire d'un enfant par exemple... (*Alice dans les villes/Alice in den Städten*) il est toujours dans le vrai, dans la réalité esthétique de son siècle, dans la fugacité de l'instant et dans la permanence des structures. Je me souviens d'un néon rouge qui clignote sur un joueur de flipper... J'ai essayé de retrouver ça dans un bar belfortain... Les lumières d'aéroport, les autoroutes, les bagnoles, les lignes électriques, les banlieues, les vieilles concrétions de villes denses et banales : c'est là que notre existence se joue. C'est là que le temps s'égare sous ce regard lent et permanent qui nous révèle la poésie du proche, de l'immédiat, de ce qu'on oublie de regarder tant on le voit. Wenders et le temps, c'est aussi ce resplendissant malaise de *l'État des choses* (*Der Stand der Dinge*), les maisons abandonnées et les piscines vides de l'attente, la coupure par ce plan de l'avion qui longe lentement le montant vertical du cadre, c'est la mort sous les palmiers près des belles américaines et des caravanes, sous la dure lumière de Californie... Le regard de Wenders c'est la distance distendue... Son monde esthétique est le mien, ça me paraît normal et banal, souvent quand je veux qualifier un lieu par une sensation à partager, je sais que nous sommes quelques milliers déjà à l'avoir éprouvée dans l'obscurité et la passivité... Mon « État des choses » est un hommage mais aussi un lieu d'architecture et de convergence, de thèmes et de sensations. Une superposition de balises, d'enseignes, de vidéos, de ventilateurs, d'autoroutes, de planchers vitrés vus en contre-plongée (merci Hammet... !), dans la Marne clignote le warning d'une Volkswagen... sur la berge un car de police portières ouvertes fait tourner son gyrophare bleu... Et oui, ça sert aussi à ça le cinéma... À créer une poétique de situation, à susciter l'émotion du quotidien... Et pour ceux qui n'aiment pas ça il leur reste au moins — comme chante Ferré — « cet amer plaisir-là : vitupérer l'époque ».

1. Projet de reconversion d'une usine de ventilation sur les bords de la Marne.



## La Beauté du chaos

(1988)

KASUO SHINOHARA

(NÉ EN 1925)

La formidable croissance économique du Japon a engendré une urbanisation ultra-rapide du territoire non montagneux de l'archipel. De Tokyo à Osaka, en particulier, une gigantesque mégapole (Tôkaidô) a surgi, faite de lambeaux de villes traditionnelles, de buildings poussant les uns à côté des autres, de centres commerciaux ou de loisirs ruisselant de néons, de zones de production, de lignes de chemin de fer, de voies automobiles rapides superposées n'hésitant pas à juxter les étages élevés des bâtiments... Nouvel environnement physique, tenu généralement pour laid en raison de son désordre, qui a engendré des pollutions, rejeté dans les montagnes les paysages japonais classiques, déconcerté les personnages du cinéaste Ozu, et... quelque peu désorienté le paysagisme traditionnel nippon.

Face à cette situation, un certain nombre d'architectes et de paysagistes (ceux regroupés dans Team Zoo, par exemple), s'efforcent de retisser des liens entre la tradition et l'ultra-modernité, entre les préoccupations écologiques et la technologie, en suivant le précepte du fondateur du groupe, le professeur Yoshisaka Takamasa (aujourd'hui disparu), qui prônait la « discontinuité dans la continuité ». Mais d'autres créateurs ont choisi la rupture en valorisant, en termes d'usage et d'esthétique, les cinq cents kilomètres de banlieue formant la mégapole de Tôkaidô.

Les motivations idéologiques ne sont pas absentes des études dites d'édo-tokyologie<sup>1</sup> menées par ces derniers : outre qu'elles justifient un certain état des choses existant (à commencer par une spéculation foncière difficilement imaginable pour un Européen), elles visent à asseoir l'opinion selon laquelle le caractère informe de l'agglomération la prépare à l'ultra-modernité et fait d'elle, d'ores et déjà, la « capitale du XXI<sup>e</sup> siècle ». Mais elles désignent aussi un nouveau type de poétique urbaine que l'architecte Kasuo Shinohara a synthétisé dans une formule qui a fait le tour du monde et alimenté quantité de discussions dans le milieu international des architectes et des paysagistes : « la beauté du chaos ». Ne convient-il pas, en effet, d'accommoder son regard — comme Baudelaire avait su le faire en son temps — à la réalité nouvelle (celle qui s'étale aujourd'hui dans les périphéries urbaines) et de se montrer capables de voir des paysages neufs en gestation là où nos yeux formés à la beauté de Paris, Prague, Rome, Venise ou New-York se refusent à en voir ?

Source : Kasuo Shinohara, « Ville, chaos, activités », in *Cahiers du CCI* n° 5, Paris, juin 1988 « Urbanisme : la ville entre image et projet ».

Bibliographie : Kinya Maruyama, « Team Zoo », in *L'Imagination dans la crise*, actes des Rencontres d'automne (27-28-29 septembre 1993) du Conservatoire international des parcs et jardins et du paysage de Chaumont-sur-Loire ; Augustin Berque « La Ville japonaise en quête d'un paradigme », in revue *Lumières de la ville* n° 1, Paris, jan-

1. Edo était la ville primitive dont Tokyo est issu.



vier 1990, qui reprend les conclusions d'un ouvrage collectif dirigé par le même, *La Qualité de la ville. Urbanité française, urbanité japonaise*, Maison franco-japonaise, Paris, 1987.

### La beauté du chaos des années 60

**L**OGIQUEMENT, il n'existe aucune possibilité de rassembler les différents ordres [...] qui gèrent la ville, spécialement au Japon. Vers les années 60, les architectes japonais, optimistes vis-à-vis de la technologie, dessinaient projets urbains sur projets urbains. Époque où le modernisme japonais allait vers son apogée. En travaillant quotidiennement mes projets, j'ai eu l'intuition qu'au Japon on ne pourrait pas réaliser la ville moderniste dont certains rêvaient à cette époque.

Quinze ans après la défaite, vers les années 60, le Japon progressait très rapidement vers une société industrielle dont on peut dire que le principe en est le modernisme. Ce choix a « logiquement » permis de dessiner des villes « bien ordonnées » en rêvant aux techniques industrielles du futur. J'ai alors « logiquement » prévu que l'on ne pourrait pas construire la « ville radieuse » japonaise, en considérant le fait que l'on pouvait ne pas trouver dans ce pays les caractéristiques essentielles de la société moderne comme, par exemple, les conditions qui obligent à une globalité. De plus, je sentais, en observant les immeubles commerciaux qui se construisaient en désordre dans les quartiers animés de Tokyo, que l'on ne pouvait attendre qu'on était chaotique. Il m'est également venu à l'esprit que cette ville « chaotique » était sans doute un « état moderne » que les Japonais avaient choisi et donc que, si on ne cherchait pas les principes de cette cité japonaise telle qu'elle était, on ne pourrait établir une théorie urbaine japonaise. J'ai alors déclaré que : « Les quartiers et les rues, la ville japonaise du futur ne pouvaient exprimer que la "beauté du chaos" »<sup>1</sup>. Mes prévisions sur la ville se sont réalisées vingt ans plus tard. maintenant, depuis un an ou deux, beaucoup de gens commencent à parler des « plaisirs » de Tokyo : intérêt pour les images du chaos de la ville, l'animation que les images chaotiques produisent. Ces plaisirs n'ont rien à voir avec l'esthétique du quartier et des rues que le modernisme proposait.

### La ville mathématique, la ville irrationnelle et l'anarchie progressive

Contre le modernisme japonais des années 60 qui rêvait d'énormes infrastructures en béton renforcé comme structure urbaine, j'ai proposé une idée : « La structure urbaine doit être un système très abstrait. L'assemblage des nombreuses fonctions urbaines, c'est-à-dire la structure de l'espace de fonction urbaine, définit l'état urbain »<sup>2</sup>. L'assemblage de nombreuses fonctions qui contiennent le temps comme facteur dominant représente le contenu du chaos. J'ai alors déclaré que : « La simple plastique ne peut pas structurer la ville moderne », en utilisant les mathématiques comme métaphore.

Après 1980, le « chaos » et la « fluctuation » ont commencé à être introduits comme concepts importants dans les développements récents des domaines de la physique, la chimie et la biologie. Lorsque l'on comprend la ville comme une créature, l'équilibre

1. *L'architecture de la maison*, édité par Kinokunya Shinsho, 1964.

2. *La ville mathématique*, Shinkenchiku, janvier 1967.



statique ne convient pas comme structure : il faut traiter un mécanisme qui bouge en produisant du chaos.

J'ai déjà expliqué que j'ai appelé « ville de l'irrationalité »<sup>1</sup> celle qui expose les « écarts » et les « abîmes » se produisant entre les objets urbains (par exemple les bâtiments ou les rues) dont on comprend clairement le cadre culturel et les caractères. Maintenant ce qui est le plus important est le mécanisme qui produit un dynamisme attractif lorsque la différence entre des objets est unique, forte et claire. La ville de l'irrationalité que j'ai définie contient une critique du modernisme japonais formaliste dont le seul intérêt était la fonction de calcul et dont l'indifférence au monde des significations était grande. L'espace irrationnel est évidemment analogue à l'espace des significations. L'abandon de la ville naît du dépassement du calcul des relations rationnelles entre les objets urbains.

Bien que je n'aie jamais été un moderniste japonais, dans les années 80, j'ai publié, en accompagnement d'un de mes projets, un petit mot : *Hommage à l'esprit des années 20*<sup>2</sup>, à un moment où ce modernisme était renié.

### Traverser un facile « empire des signes »

Des publicités qui utilisent matériaux, formes et couleurs sans aucune règle couvrent la plupart des immeubles de la ville japonaise. Lorsque le chaos dépasse un certain niveau, il se produit un dynamisme visuel. Il n'y a pas de correspondances avec la composition traditionnelle japonaise. Aujourd'hui, au Japon, dans chaque ville, nous sommes à l'abri parce que la société japonaise s'est stabilisée dans un état de prospérité. Tous les gens recherchent une mode proche de la pointe des modes mondiales. Nous n'avons besoin de références ni dans d'autres périodes japonaises ni dans aucun autre pays. L'espace étrange a une animation étrange. Je l'ai appelé « plaisir sans mémoire »<sup>3</sup>. Au Japon, les règles sur l'architecture sont bien suivies car c'est un des pays les plus bureaucratiques qui soient. La structure des bâtiments est aussi sérieusement contrôlée (car les séismes y sont très violents). En général, la ville chaotique telle qu'on peut la voir dans les pays en voie de développement n'existe presque pas au Japon. Par contre, à cause du prix du sol, le plus élevé dans le monde, il existe une pauvreté différente qui concerne la petitesse de l'échelle de l'espace architectural. La pièce pour la cérémonie du thé qui s'est définie au Moyen Âge, les concepts de *sabi* et *wabi* ont des corrélations avec le style de vie propre à un petit espace. Ainsi, les Japonais vivent à la limite de la pauvreté sans pour autant y tomber. Ils entretiennent bien une ordonnance à petite échelle mais ils n'ont guère conscience de la ville extérieure à leur propre maison. Parce qu'il n'y a pas de règles d'architecture sur les matériaux, les formes et les couleurs, il en naît un « chaos » maximal. La concurrence structurelle entre l'ordonnance et le désordre est une expression de la ville japonaise.

1. « La ville irrationnelle est une machine spatiale », *Shinkenichiku*, mars 1975.

2. *The Japan Architect*, septembre 1986.

3. *Techniques et architecture*, février-mars, 1986.



### L'installation de la bidimension

Le chaos des surfaces bidimensionnelles gouverne la cité japonaise. Si on les supprimait toutes, la ville deviendrait un assemblage aléatoire de quantités de maisons banales en bois d'un étage au maximum (il existe des règles obligeant les constructions de bois à ne pas dépasser un étage) et de bâtiments en béton cubiques, très anonymes, dépassant deux étages. Ce ne sont pas les images des maisons que l'on peut voir dessinées dans les publicités de bas de page des journaux. Il en est peut-être de même des images générales ordinaires de la ville que l'on peut trouver dans les petits quartiers commerciaux situés devant chaque station de métro un peu éloignée du centre de Tokyo. L'installation bidimensionnelle est sans doute une caractéristique de la conscience spatiale japonaise. Par exemple, le principe de pensée de l'Ikebana est une composition frontale bien que ce soit en réalité un arrangement tridimensionnel. Pour l'architecture, si elle n'est pas tridimensionnelle, l'espace ne s'établit pas mais la conscience japonaise la définit toujours par des vues face à chaque mur. J'ai analysé la composition spatiale de l'architecture japonaise en un traité académique et l'une de mes thèses était une composition que j'avais dénommée « frontalité ». La composition du *chashitsu* (pièce pour la cérémonie du thé dont le petit espace illustre la tradition de l'architecture japonaise) en est un exemple typique. Cha mur est un objet autonome de composition libre : la fenêtre, le *fusuma*, le choix des matériaux du mur, les règles strictes du formalisme de la cérémonie du thé, bien conservées, et l'artifice de la dispersion avaient déjà été identifiées dans l'expression de l'esprit du thé. On peut dire que la coexistence délicate et antigrammaticale du contrôle par une forte ordonnance et du hasard maximal permmissible est la philosophie de la composition du *chashitsu*.

Les installations bidimensionnelles qui emplissent les surfaces des bâtiments des quartiers animés de Tokyo sont au centre de leur intérêt et de leur animation. L'« empire des signes » se construit par un chaos visuel qui s'étend sur les matériaux, les formes, les couleurs et les lumières. La diversité des significations, produite par la combinaison des éléments urbains, et l'anti-nationalité de ces derniers soutiennent bien évidemment cet empire. La superficialité de l'architecture japonaise le rend très mince et léger.

### L'électronique et le « grand village »

On dit que la société industrielle actuelle évolue vers une société de la communication. Au Japon, l'électronique en tant qu'élément de la haute technologie a atteint le plus haut niveau mondial, spécialement en ce qui concerne la miniaturisation des composants.

En 1920, l'urbanisme du Mouvement moderne a renforcé l'image de l'architecture en imaginant la société industrielle à venir. Au Japon aussi, nous avons fabriqué une société industrielle mais les villes japonaises n'avaient ni la tradition ni les bases correspondant au modèle industriel. Quand les Japonais ont réalisé qu'ils participaient à la société de la communication dépassant la société industrielle, la ville japonaise, et spécialement Tokyo qui est un assemblage d'objets fortuits, fonctionnait déjà comme un système électronique.

Les caractéristiques formelles des équipements de l'industrie lourde étaient claires comme, par exemple, les paquebots, les ponts, etc. En revanche, alors même que les premiers ordinateurs occupaient beaucoup d'espace, les super-ordinateurs actuels tien-



nent dans une petite boîte. Et nous pouvons voir l'électronique envahir la vie quotidienne. Dans les poches des vestes, dans les sacs à main de la plupart des gens se trouve du matériel électronique (calculatrice, etc.), à la fois petit, bon marché et d'une haute technologie. Ces appareils invisibles, sont devenus les nouvelles boîtes magiques.

Je pense que le rôle de la haute technologie quotidienne, dans les quartiers animés de Tokyo, est un élément important du discours théorique urbain. En effet, si la ville « du chaos » est active, les qualités urbaines répondant aux désirs humains irrationnels deviennent un élément essentiel du mécanisme de la ville et le désordre apparent un élément secondaire. Dans certains lieux de Tokyo peut s'exprimer une nouvelle typologie urbaine selon un contexte ponctuel. Assembler de manière chaotique les objets urbains n'est pas en contradiction avec les qualités de la super-technologie. Dans le Shinkansen qui traverse la région du Tokaido — ville continue entre Tokyo et Osaka due à l'explosion spontanée du chapelet des villes préexistantes — vous pouvez entendre les annonces du conducteur de train qui vous disent : « Nous nous excusons du retard de trois minutes à l'arrivée d'Osaka ».

### La machine de degré zéro

La haute technologie et l'anarchie progressive vont de pair.

Mon article de 1981 intitulé *Vers une architecture*<sup>1</sup> traitait de deux sujets : l'anarchie progressive comme thème de composition architecturale. Maintenant que je peux penser à la fois l'urbain et l'objet architectural, le chaos et la machine sont devenus interchangeables, c'est-à-dire que la machine de la ville et le chaos des architectures peuvent coexister. En choisissant deux photos, celle d'un chasseur de la marine américaine vu de face et celle de la couverture grossière en aluminium qui entoure les pieds du vaisseau spatial Apollo 11, j'ai observé la relation entre les caractéristiques formelles et leur puissante fonctionnalité. Chaque fragment de la machine réalise sa fonction au maximum ainsi que la fonction de la machine toute entière par leurs assemblages divers. L'image des machines des années 20 avait une globalité, une forme aérodynamique comme les paquebots par exemple ; au contraire, on n'attend pas de la machine d'aujourd'hui une image simple et totalitaire. J'appelle cette nouvelle machine : une machine de degré zéro. Son image entière et ses fragments ne produisent aucune émotion. Le système de la forme anti-totalitaire est un système contenant le hasard et le chaos. L'écart qui existe entre la forme des fragments et celle de la machine toute entière donne le dynamisme à cette machine de degré zéro. On découvre alors des significations qui n'existaient pas. Ce processus est semblable à celui de la ville « du chaos » qui ne tente pas d'élaborer règles et totalité. Il permet ainsi aux hommes de découvrir de nouvelles significations qui n'existaient pas. Le chaos a un rôle de concept-clé à la fois pour la ville et pour l'architecture. Cela veut dire que la machine a aussi un rôle de concept-clé pour la ville et l'architecture puisque, par exemple, en traversant le quartier de Shibuya — fait d'un assemblage de nombreux fragments urbains — on découvre diverses significations que l'on ne pouvait prévoir. En conséquence, la ville est une grande machine spatiale car elle produit une foule de nouvelles significations. [...]

1. *The Japan Architect*, septembre 1981. *Architecture d'Aujourd'hui*, avril 1983.



## Épilogue

[...] Chaque organisation a une « fluctuation ». Cette fluctuation est une autre expression du chaos. On dit que maintenant dans le nouveau champ de la biologie et de la physique-chimie, on traite activement des phénomènes contenant le chaos. Le journal qui a publié l'illustration déjà citée de la ville de Tokyo, dans un petit article à quelques jours d'intervalle, a rapporté qu'un « groupe est né qui tente de développer l'application de la Théorie Confuse, celle-ci rend l'ordinateur capable de traiter l'ambiguïté comme le fait un homme ». Depuis longtemps, on pensait que le chaos et le hasard étaient inutiles pour une organisation et qu'ils devaient être supprimés. Maintenant, au contraire, l'idée se renforce rapidement que le développement scientifique et technique traite ces phénomènes comme des mécanismes donnant l'énergie du mouvement à l'organisation. J'ai lu le commentaire d'un biologiste qui disait : « Même pour l'ordinateur, les sauts de ses fonctions sont difficiles s'il ne possède pas de fonction recueillant le bruit aléatoire ». Bien sûr, parmi toutes les organisations, c'est l'homme et la créature qui rendent essentiel l'état « de vie ». Le chaos et le bruit aléatoire deviennent des éléments primordiaux lorsque l'on tente d'appréhender l'organisation vivante et tout spécialement celle humaine.

La « beauté du chaos » que j'avais prévue en 1960 commence à avoir des correspondances avec certains mouvements des techniques scientifiques. Maintenant les formes géométriques primaires me sont des éléments spatiaux quotidiens et, si leurs assemblages ressemblent à des robots-héros qui sont les corps de la vie dans l'espace de science-fiction, c'est pour moi un épisode amusant.

Mon concept d'« anarchie progressive » a débuté sur l'intuition que c'était un des éléments essentiels dont la ville a besoin pour obtenir l'animation d'une organisation vivante. Je ne suis pas intéressé par l'image du désordre pour le désordre bien que son existence soit toujours possible comme phénomène social. L'anarchie et le bruit aléatoire que j'espère sont la nouvelle force d'animation pour la ville et l'architecture et représentent l'intérêt du mécanisme de l'« ordre » à un niveau différent du précédent. maintenant nous sommes à l'aube du prochain modernisme.



# Il n'y a pas d'architecture et de paysage, il y a une masse d'arbres et de pierres

(1992)

HENRI GAUDIN

(NÉ EN 1933)

Architecte, peintre, dessinateur, écrivain, Henri Gaudin poursuit depuis plus d'une vingtaine d'années une œuvre multiforme faite de bâtiments superbes (l'Université de Picardie à Amiens — 1993 — et le Stade Charléry à Paris — 1994 — pour ne citer que deux de ses travaux les plus récents réalisés en association avec son fils Bruno), de présentations de peintures et de dessins incluant un grand nombre de paysages, et d'écrits théoriques et autobiographiques où se dessine une poétique de l'architecture, de la ville et du paysage.

Adversaire d'un certain héroïsme « moderne » ayant érigé de grands objets architecturaux solitaires oublieux du fait que ville et paysage sont des agglomérations tissées d'air et de matières, il fait usage, lui, d'une langue spatiale, dessinée et écrite, parlant de complicité, d'hospitalité, de poches, de vacillation, de rivages, de fjords, d'embrasements, de madrépores, de choux frisés, de seuil, de goélette. Henri Gaudin a reçu à deux reprises l'Équerre d'argent de la revue *Le Moniteur* (1984 et 1994); la médaille d'or de l'Académie d'architecture (1994) et Grand prix d'architecture (1990) qu'il a refusé.

**Source :** Henri Gaudin, *Seuil et d'ailleurs*, éd. du Demi-cercle, Paris, 1992 (les fragments retenus sont tirés des chapitres intitulés « De l'air », « Rivages », « Fjords », « Coupes et découpes »).

**Bibliographie :** Henri Gaudin, catalogue d'exposition de l'IFA, Electa, Milan-Paris, 1984; Henri Gaudin, *la Cabane et le labyrinthe*, Mardaga, Bruxelles 1984; Jean-Christophe Bailly et Jean-Pierre le Dantec, *Le Stade Charléry*, éd. du Demi-cercle, Paris 1994.

JE ME POSE SOUVENT LA QUESTION qui des magnifiques palais italiens ou des hangars des ports l'emporte. N'ai-je pas plus gagné à dessiner un arbre ou l'orée galopante d'un bois au creux d'un paysage, l'angle d'une ferme en ruine et tout ce qui a empli mes carnets de notations furtives de maisons toutes simples de détails bricolés, de charpentes rustiques et de hangars de villages bretons de buissons irlandais couchés au vent vers les pentes abruptes ? que les hautes maisons de Sienne et de Florence les façades savantes et les ordonnancements raffinés les villas et les mausolées, les arcs de triomphe et les édifices monumentaux ?

Je ne sais répondre à cela : l'insistance avec laquelle il y a peu Je notais sur un dessin de bateau — une de ces caisses énormes, une de ces architectures mal équilibrées et somme toute semblant étrangère à l'art ou tout au contraire au-dessus de lui par sa tranquille assurance de bâtiment solidement dressé — la nécessité de revenir à mes premières admirations me mettant ainsi en garde contre les fadeurs et les minauderies de



style cette intimation faite à moi-même de ne pas oublier les édifices sauvages et les hangars près desquels j'ai le long des quais autrefois erré et les maisons simples mais agglomérées si intelligemment, répond à mon appréhension d'être piégé par les trop belles et pauvres manières du grand style.

Tout jeune peignant les plages ou les rochers je tentais d'attraper à coups de pinceaux fébriles la lumière qui courait sur la Laïta, sur l'estuaire où le jusant s'engouffrait découvrant les rochers et le brai des piles de bois.

C'est vers la mer que j'ai regardé au point que toute belle architecture me semble toujours être dans l'attente de son horizon. La vision rétrospective des hautes falaises a tout dominé témoins l'été d'une mer de jade et l'automne, les brumes qui nous accompagnaient lors des remontées à Rouen sur le vieux cargo qui achevait sa « tournée » africaine.

La peinture s'y mêle, les ciels et les scènes de plages de Boudin ou un pâturage normand et encore des petites toiles de Corot où le contre-jour mêle ses effets à l'huile pour faire flotter les peupliers pneumatiques dans l'espace et exténuer les formes dans une auréole de lumière.

C'est dans les criques et plages, embouchures et anses depuis le Crotot sur la baie de Somme et jusqu'à La Rochelle celle de l'Aiguillon avec ses hauts-fonds de vase, de l'édrédon desquels les mouettes extirpaient des charognes noires qu'elles se disputaient à grands cris, que mon regard s'est aiguisé essayant de trouver entre les couleurs de la palette des rapports que celles des choses entretenaient entre elles. Sous les ciels qui emplissaient la toile couraient les estacades noires et les digues filant leurs flancs de granit, les musoirs du Havre qui portaient les architectures qui avec les hautes édifications de la Renaissance sont parmi celles qui m'ont le plus impressionné, blocs de béton armé qui veillent sur le destin des ports et chantent une lugubre complainte à l'espace blanc des brumes.

Leurs prismes et leurs cylindres hantent ma pensée, l'obsèdent de la présence hiératique des intervalles entre leurs formes pures, tandis que les pièces de bois des pontons dessinent sur la mer des vitrages en losange.

Au frontispice des rues de Dieppe ou de Venise, les ferries et les paquebots, les coques ajourées là-haut, surmontées de passerelles et de ponts où grésillent les garde-corps. La proximité des sillons ombreux des rues qui débouchent sur les quais accorde les demi-teintes de la ville à leur blancheur pure.

Les ports ont cela d'ouvrir sur les noirceurs des provinces tristes, des estaminets où l'on danse. Les tas de charbon y côtoient les cathédrales, les hangars les vieux hôtels et les cargos prismatiques les motifs ajourés et précieux des façades.

Lentilles de Fresnel qui brillent sous les chapeaux de cuivre, pièces de bois croisées des estacades, forteresses marines, casemates, bastingages, échelles, coques de langoustiers, ce sont vos formes que j'invoque. C'est près de vous qu'après mes détours italiens, je viens prendre l'air du large et longer le flanc lisse des cargos.

Là, j'ai vu des agglomérations, ici des « bâtiments », là des écartements et les sillons des rues ; la plénitude des volumes, je ne sais : serait-ce sur les môles ou bien dans les villes, devant les cylindres et prismes des casemates ou à la porte San Polo près de la pyramide de Cestius ou ne serait-ce pas à d'autres rives accueillies par d'autres estuaires, caressant des plages ou pénétrant des criques mystérieuses ? « Vieil Océan, je te salue ». Au front des maisons les cargos. Accostons ces pensées. Venise célèbre ses noces avec la mer.



À notre manière c'est ce que nous célébrons ici, d'où vient notre jubilation d'accoster. Si nous sommes architectes notre Dieu est l'espace, son royaume le « vieil océan », aussi les canaux des villes.

Les hangars, les poutres métalliques bien montées, les belles carrosseries de mon cousin peintre qui maniait les tôles d'aluminium et le plexiglas, les maisons de pêcheurs, les constructions sauvages en Irlande sur le port de Dingle, les manoirs bretons, un escalier néolithique taillé dans les rochers de Sivergue, les digues du Havre, tout Rome et tout Sienne, je n'y peux rien, leurs beautés me montent à la tête.

Ce sont moins les édifices que j'ai regardés que leur disposition — même si certains d'entre eux sont dans ma mémoire — des lignes de toitures, des compressions de géométrie qu'on trouve là-haut au-dessus des gouttières, des volumes que la direction des mitoyens agence invisiblement. C'est insoupçonnable une rue et il ne faut pas moins qu'un mathématicien plein d'esprit — Mandelbrot — qui nous promène le long des côtes de Bretagne, nous dessine « un schéma arborescent du poumon », trace « la courbe originale de Peano » ou celle de « Van Koch avec l'île chimérique en flocons de neige », nous offre une tranche de « fromage fractal d'Appenzell à trous aléatoires » — pour nous faire aborder la sublime géographie des villes dont les franges construites sont de longueur infinie, nous introduire jusqu'au plus creux des arrière-cours parmi les constellations de petits bâtonnets de maçonnerie qui dans notre représentation s'interrompent sur les portes et fenêtres, se nomment cloisons, poteaux, colonnes et prennent la forme du trait et du point.

Je me suis rassasié du spectacle des artisans : le bourrelier cousant les pièces de toile qui garnissaient les colliers d'attelage, dans l'échoppe à l'odeur de chanvre goudronné, le menuisier cirant au fer à repasser les portes des armoires et les femmes filant. Je restais souvent plusieurs heures au pied des tours de La Rochelle attendant l'arrivée des thoniers qui les franchissaient avec une telle lenteur que l'eau semblait s'être épaissie dans l'étroit passage qui fermait le bassin d'échouage et qu'il ne restait plus à la vision qu'un étalement silencieux, une immobilité de voiles rouges sur les frontispices de pierre.

C'était l'été, les thons étaient suspendus à des claies de bois, petites torpilles noires sur le pont des dundees partis pêcher jusqu'en mer d'Irlande malgré leur coque d'une épaisse rusticité, le cul sur l'eau, immensément lents et puissants comme le paraissent les machines primitives. Je portais sur ces scènes de longs regards. Mon enfance s'est passée dans la contemplation de celles de la rue, sur les quais du port ou sur les ponts qui enjambaient la gare de triage. Le monde d'avant les années 50, des locomotives à vapeur et des voiliers me revient souvent à l'esprit, mais le sentiment d'être à tout jamais privé de lui ne m'atteint que si je viens à ne pas utiliser aujourd'hui cette richesse : c'est un gisement dans lequel je continue de puiser.

Sans doute n'étais-je pas conscient de la désespérance d'une architecture qui maintenant m'assaille au point de temir jusqu'à mes plaisirs de voyager : je ne quitte pas Paris sans l'appréhension de devoir traverser des paysages saccagés et des villages étouffés. Si belles soient-elles, les maisons qui restent sont privées de l'industrie humaine, du travail ingénieux du bourrelier, des odeurs de chanvre et de copeaux, et du bruissement du marché aux bestiaux, des éclats de lumière rouge traversant le monde ombreux du forgeron avec ses pièces d'araire, de l'énorme soufflet de forge gros comme un squal, de l'attelage impossible des chiens collés et de la truie grognant et filant entre les jambes de ses poursuivants. L'activité des humains s'est retirée de notre regard, dans des lieux clos et les boîtes rectangulaires des usines et des grands magasins. [...]



Nous vivons parmi des objets, nous nous servons d'outils, nous manions du ciment, de la pierre, de l'acier, l'architecte dessine avec du noir des parties construites, la ville est faite d'une multitude de bâtiments solides et pleins : que de présence, que de compacité, de résistance — d'obstruction quand l'arbre cache la forêt, le mur l'espace !

Pourquoi ces questionnements ? Pourquoi fouailler cette matière compacte, tenter de pénétrer le mur d'opacité ? Sinon parce que l'enjeu masqué de l'architecture est l'impondérable espace.

Entre la table rase et l'obstruction de la matière s'offre la ville : qui n'est ni une exposition de volumes habiles et de prouesses où l'imagination et l'histoire se seraient donnés libre cours, ni une addition de virtuosités et d'effets d'une création pure, mais un étrange mélange de matière et d'air dans lequel — et parce qu'il nous faut poser d'emblée que nous l'habitons, l'air ; le laissé découvert, l'espacement est notre contenant commun, ce par quoi tout est innervé, écarté, rendu libre pour que nous nous y trouvions, et que ce qui est obstrué soit métamorphosé en milieu pénétrable.

L'Habitation implique la continuité dont dehors et dedans font un même canal grossi jusqu'au Cosmos, où ruisseaux et fleuves aux rives solides des villes s'en vont jusqu'aux grands estuaires et aux plages infinies s'évanouir en Espace.

Il en est de la compacité comme de la viduité, celle-là en refusant notre approche, celle-ci en refusant la présence des choses — de ne pas souffrir l'Habitation.

Il faut bien que le compact se desserre, que l'impénétrable s'ouvre, que les corps se divisent, que soit travaillé l'épais ou le lourd, forcée la masse.

Les multiplicités ont leurs chemins, et la proximité des choses requiert un vide, un espacement pour notre présence.

Si j'avais eu un regard sur elles, si j'avais tenté d'en comprendre les ruses, si je m'étais aventuré dans leur géographie, c'est avec l'intuition que leur matière profuse, leurs agencements étranges, s'ils relevaient du tordu, du bizarre et d'une géométrie des proximités faisaient des écheveaux d'air ; que le vide, l'espacement étaient fondateurs. Qu'ils en étaient l'inconscient, que ce qui les structurait était des innervations de passages. Comment pourrait-on donner de cette forme une représentation explicite ?

C'est bien sûr une folle entreprise. Prenez une photo de Venise qui est le plus habile, le plus aérien des mélanges, proposez-vous de montrer ses ravines et l'extrême volubilité de l'air, des pierres et de l'eau. Vous achoppez sur la présence ; vous butez sur les choses. Quelle difficulté ! Nous voici coagulé par l'architecture, collé au plus près du plan des murs comme Grégor<sup>1</sup> sous le lit, ou contre la porte, sur la photo de la belle dame au manchon, ou plaqué sous les draps sans pouvoir nous retourner.

Nous marchons dans ce vide, nous le respirons, loin ou trop près, collé à la paroi de la photo — pauvre animal ou si loin !

Où approcher le génie de l'Habitation ? Dans les villes en parcourant leurs canaux ? Dans les arbres en étant l'oiseleur ?

Respirer fort pour irriter ses bronches, se déployer, sauter en l'air, faire des galipettes, franchir des ponts, des seuils, dénombrer les organes de la voix, voir un cochon taillé de tout son long et tenu par les tendons de derrière les pattes, à une planche ; détailler dans un tableau de Jérôme Bosch les trous — décrire les cloaques, les organes sexuels, les bouches, voir qui tient quoi et comment l'arbre reçoit l'oiseau qui reçoit la cerise qui... autant d'investigations et de mouvements pour côtoyer la pensée du vide.

1. Grégor Samsa de Kafka. *La métamorphose*.



On peut aussi marcher sur les falaises, s'entendre démontrer que la côte de la Bretagne est de longueur infinie, faire de la géographie ou se jeter par-dessus bord. Mieux, on peut s'émerveiller que la terre et la mer ont de drôles de façons de s'épouser comme le font les rues et les édifices, que les uns copulent avec les autres et que toute forme est disposée à cela, de la molécule aux continents, probablement au monde. Elles font des spirales, elles ne se côtoient jamais sur une ligne droite. Les masses d'eau s'évaporent en de gigantesques nuages et tourbillonnent au-dessus des mers et des forêts, les rivières font des méandres, toute forme s'enroule dans une autre, la pénètre de quelque manière. En ce sens, la sculpture le fait avec l'air, l'écriture avec la page.

En fait, il n'y a pas de fond mais rien que des formes ou des formes et des fonds réversibles : des multiplicités.

Voyons Pollock ou Henry Moore. Ou une sculpture à Florence ou à Rome : elle n'est pas enfermée dans son profil mais continue celui du mur, dont elle est proche, ou l'arbre qui la côtoie. Tout aussi bien attrape-t-elle ce avec quoi elle est en sympathie : ce n'est pas une sculpture dans un espace mais qui fabrique l'espace, qui tire à elle ce qui la précède, ménage son parvis. N'est pas lieu mais fait lieu, donne lieu en travaillant son négatif. C'est bien cette statue affrontée au mur du palais de la Seigneurie modèle l'interstice avec lequel elle le rejoint et se sépare de lui.

La peinture m'a aidé à voir les villes. Comme les paysages : agglomérées, gri-bouillées, tournées avec le pinceau, dans le geste qui les brasse avec les nuages, comme de grands amoncellements ; les choses s'agrégeaient les unes aux autres ; je ne détachais pas des rues les maisons, ni le champ brun de la haie roussie qui mêlait ses ronces aux peupliers là-bas dont l'image renversée arrivait jusqu'à la tache noire de l'écluse. Les grandes brassées de crayon de la main nerveuse ligaturent des fagots de traits et ce sont les creusements des rues qui concentraient mon regard ; ce n'étaient pas des édifices, c'étaient de grands plis qui gaufrèrent l'espace. [...]

Venise et la Hollande ne sont pas redevables de la même physique. L'une canalise les flux, l'autre s'y abandonne. L'une crée des bords artificiels, l'autre épouse ceux que lui distribue la nature. L'une est encore médiévale, c'est une physique des mélanges, des sympathies quand l'autre discrimine. Amsterdam entretient des rapports conflictuels avec l'eau, mais à Venise le doge l'épouse dans des noces somptueuses.

Descartes va dans les Pays-Bas chercher la modernité dans ce pays à fleur d'eau, il rencontre Huygens qui fait tailler des verres de lunettes par un tourneur d'Amsterdam suivant ses instructions et là-bas écrit la Dioptrique. L'interpénétration de l'eau, de la terre, du ciel ne développe pas ici ou là les mêmes formes : la ligne de contact tendue sur des droites en Hollande, se plie et se replie à Venise.

Si « la Hollande est une merveille »<sup>1</sup> c'est parce que le « Hollandais a osé mettre des bornes à la mer ; il n'a pas dérangé mais, avec sa bénédiction, il a su achever l'œuvre du Créateur. Pour bien mesurer l'admiration que suscite chez le voyageur ce bord artificiel, ce miracle des eaux soutenues, il faut bien tenir compte du saisissement que procure alors l'incommensurable puissance des flots. »<sup>2</sup>

La géométrie ne vient pas seulement révéler le paysage, le paysage donne corps à la géométrie. La digue, l'allée d'arbres de Scheweningen, le plan d'eau, ou encore la ligne

1. Le mot est du duc de Rohan, cf. Corbin. *op. cit.*

2. Corbin. *op. cit.*



et le plan horizontal semblent appartenir à la nature quand ils sont un combat incessant contre elle.

L'esprit humain qui atteint la perfection par la géométrie tire le terrain, l'aplanit — en fait le miroir du ciel. En France, je trouve que la plus belle avenue est tendue entre la baie de l'Aiguillon et Marans. C'est un canal, il porte le nom de ce bourg, planté sur ses deux rives d'un alignement de peupliers. Je ne sais de quand il date — mais je crois y voir mieux que l'esprit de Versailles en sa longue perspective dans un pays gagné par les Hollandais dans sa part desséchée.

Il y a de belles figures de géométrie projetées sur des terres escarpées — Vauban a excellé dans leur construction — Mont-Dauphin, Villeneuve-de-Conflans, d'autres nombreuses. Mais Descartes et les ingénieurs de l'âge classique ont encore préféré celles qu'on imprimait sur la plaine. Figures de villes régulières — œuvre d'un seul, égales en tous points à la clarté de leur concept. La plaine, la Hollande mieux encore, mesurée à l'aune de l'horizon, toutes deux ne sont-elles pas cette table rase qui permet de bâtir « sur un fond tout à soi » ?

La violence d'un océan de l'autre côté de la ligne de partage des digues, retourne en contemplation les terreurs qu'elle provoque. Le sublime s'en nourrit, mêlant au séjour intime des humains l'infini des eaux ; c'est, le note Alain Corbin, au point le plus vulnérable, sur la ligne de partage, au point de contact de l'eau, de la terre, que la beauté du rivage afflue. [...]

Il n'y a pas d'architecture et de paysage, il y a une masse d'arbres et de pierres. Il n'y a pas une route et une montagne, mais une route-montagne, une montagne qui se fait route. Il y a des sympathies, des maisons-lierre, des châteaux-paysages, des choses qui filent les unes dans les autres. Il n'y a pas de l'eau et des prés, de l'eau et des coteaux, mais une inondation qui révèle le paysage, découvre à notre regard dépression, circonvallation, talweg. Samothrace nous emmène dans son vol. Draperie, corps, vent, victoire. Ventre ici, trame là, air. La trame de lin se fait abdomen, grande plage de muscle, part en plis serrés, file au vent. Pas de corps ni d'eau. La baigneuse s'étale dans les liquidités. Sur le rivage léché, seins et ventre émergent, font d'Aphrodite un paysage : d'eau ? de chair ? d'écume ? de sable ? La route en lacet « fait » la montagne, l'inondation « fait » la vallée. Sans découpe, pas d'intelligence. Sans ce mur pour en manifester la pente, pas de sol. Sans géométrie de vigne, grands sillons de labour, gravures et semis parallèles, pas de paysage. Les arbres font toujours des escapades, débordent les alignements malgré les méchants qui leur coupent sauvagement les branches. Faire tache, buissonner les marges. C'est surtout ne pas dire un peu de rouge dans le bleu, un peu de bleu dans le rouge pour marier bleu et rouge, pas plus que mimer ou enfouir genre vieille métaphore, chalet en forme de montagne et ouvrage portuaire en celle de paquebot.

Les grands signes sont muets.

Beau thème de la peinture : « la femme au bain », que vient révéler l'eau par son plan de coupe — pour nous offrir des formes. L'ombre en fait ainsi de sauter sur elles, l'eau d'ajouter à la beauté quelques rivages, comme aux façades le fait la photogrammétrie pour en étudier les reliefs.

J'ai vu ceux de la partie occidentale de la cathédrale de Strasbourg, les grandes arcatures, les colonnettes, les tympans et les rois tranchés par mille plans imaginaires dont les traces sont autant de lignes de niveau.



Cela est vrai des lignes de labour pour le paysage. Des semis en lignes et des rangées d'arbres. Le grand plaisir que nous procurent les paysages de vignobles ne le devrait-on pas à la rigoureuse implantation de ses rangées aussi soigneusement taillées par les machines maintenant, fonçant droit dans les pentes pour nous en dessiner les douces inflexions ?

S'accorder au paysage ? Quel sens cela a-t-il ? Y a-t-il un paysage et des vignes ? N'y a-t-il pas plutôt un paysage parce qu'il y a des vignes ? Une lecture possible parce que la géométrie des vignes nous en trace les lignes ? Oui mais en serait-il ainsi des choses et du langage ? Celui-ci ne vient-il pas mordre les choses, les découper suivant son propre découpage ? Nous voyons du bleu, du vert, du jaune, du violet, du marron, de l'indigo, du cendre bleu, du noir, du brun bleuté ou du verdâtre... Ne voyons-nous que ce qui nous est offert par le langage, par une forme, par une syntaxe dont nous projetons sur l'inconnu la forme connue ?

Comme le pont rend manifeste ce qui est séparé, le mur rend manifeste le sol, la nappe d'eau le rivage, la mer la côte. Le vêtement est au corps ce que le sillon est à la terre, un révélateur. Dissimulerait-il ? Plutôt montrerait-il !

Le visible d'un paysage, sa manifestation doivent au travail qui est accompli sur lui, démontrent l'impossibilité de le représenter sans les outils logiques que sont les travaux de labour, l'égagement des haies, l'espacement des arbres, la pose des drains. Quelques raisons géométriques parfois ne sont pas étrangères à l'érotisme : lisières, ceintures, et autres chemins tracés sur un modelé, quelque trait tendu sur le paysage mouvementé du corps. Quelque chose qui appartenant à une découpe logique, rend sensible et manifeste la forme : la couture d'un bas, un emmanchement, le col.



## L'homme et le milieu naturel

(1994)

JEAN DEMANGEOT

(NÉ EN 19 ??)

Grâce aux mouvements écologistes, un certain nombre de notions et de mots — au premier rang desquels ceux d'écologie et d'écosystème — sont devenus d'usage courant. Mais cette popularité s'accompagne d'un certain flou et même de confusions, y compris dans le cercle des « professionnels » du paysage. Aussi, dans la mesure où cette anthologie s'est donnée pour mission d'apporter, en rassemblant un ensemble de textes fondateurs en matière de jardins et de paysages, un peu de clarté et de rigueur (historique, théorique, scientifique...) dans un domaine aux assises encore floues, avons-nous jugé utile de fournir un court exposé faisant le point de façon claire, moderne et savante sur les principaux concepts de l'écologie et de la géographie scientifiques : nous l'avons trouvé dans un manuel pour étudiants de Jean Demangeot, professeur émérite de l'Université de Paris X-Nanterre.

Source : Jean Demangeot, *Les Milieux « naturels » du globe* (introduction), 5<sup>e</sup> édition, Masson, Paris-Milan-Barcelone, 1994.

« ... Et Elohim leur dit : Fructifiez et multipliez-vous, remplissez la terre et soumettez-la, ayez autorité sur les poissons de la mer et sur les oiseaux des cieux, et sur tout vivant qui remue sur la terre ! »

Genèse, 1, 28, traduction Éd. Dhorme

AU FUR ET À MESURE que les densités humaines augmentent et que les déchets envahissent la planète, se précise une science du « milieu où vit l'homme », une *écologie*, pratiquée en général par les naturalistes. Écologie à ne pas confondre, évidemment, avec certain mouvement de retour à la nature, plus généreux que bien documenté. Considérant la science écologique, force nous est de constater que, si elle nous a dessillé les yeux sur la solidarité des systèmes de la vie, elle n'accorde pas suffisamment d'attention au support physique de cette vie, à la planète, objet de la *géographie*. On nous dit, par exemple, que le déboisement entraîne l'érosion. Oui... et non : pourquoi alors le reboisement surexcite-t-il l'encaissement des torrents ? Il aurait été utile de définir l'érosion. On ne saurait, de plus, considérer d'un même œil les équilibres naturels en Amazonie et en Ile de France : les densités humaines ont leur poids.

Notre but, évidemment immodeste, est d'essayer de concilier écologie et géographie, donc de rechercher les bases d'une *écogéographie* globale. La tentative est assez neuve, les liaisons ne sont pas encore toutes solides, la place nous est mesurée et, surtout, un seul homme ne saurait tout maîtriser : rien d'étonnant à ce que cet essai soit imparfait.



### Mais existe-t-il encore des milieux naturels ?

Le milieu est, étymologiquement, ce qui se trouve au centre de l'espace. Puis le mot est venue à désigner la notion inverse, c'est-à-dire ce qui entoure, ce qui baigne le centre : le poisson vit dans le milieu marin. C'est en ce sens que le géographe l'emploie, sous-entendant généralement que c'est l'homme qui occupe le centre du « milieu géographique ». Ce « milieu » est dit naturel lorsqu'y prédominent les éléments non ou peu transformés par l'homme : rochers, arbres ou marais. Il n'est plus naturel lorsqu'y prédominent les artefacts : immeubles, machines, aéroports, etc. *Le paysage est l'expression visible, en même temps que le support, du milieu.*

D'entrée, la question se pose de savoir si le *milieu naturel* du géographe s'identifie à l'écosystème de l'écologiste.

### La notion d'écosystème

DANS TOUT MILIEU NATUREL, une forêt par exemple, on doit distinguer entre la partie minérale, le biotope, et la partie vivante et organique, la biocénose, le biotope étant à la fois le support et la source d'énergie de la biocénose.

### Biotope et biocénose

Le biotope comporte trois parties apparemment indépendantes. Une portion de la lithosphère I, c'est-à-dire un relief d'une topographie donnée et d'une géologie donnée, susceptibles d'être cartographiées. Une portion de l'hydrosphère II, c'est-à-dire des eaux

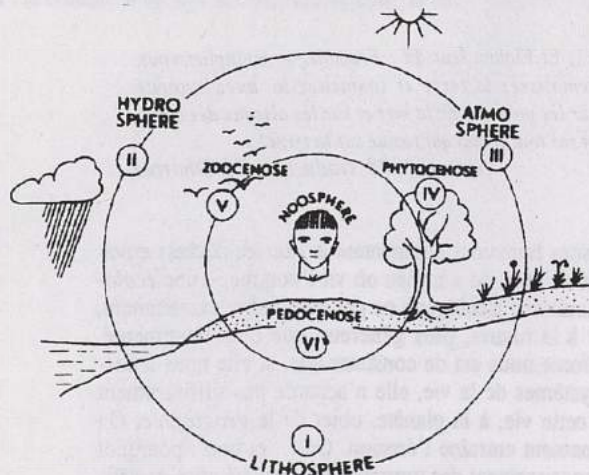


Fig 1. Éléments du milieu « naturel ».

I, II et III sont le biotope, la partie glacée de l'hydrosphère s'appelant la cryosphère.

IV, V et VI sont la biocénose.

L'intervention de l'homme (champ, sentiers, jardins, etc.) est symbolisée par la noosphère.



douces ou salées, stagnantes ou courantes ou transformées en glace ou en neige (cryosphère). Enfin une portion de l'atmosphère III, c'est-à-dire de cette pellicule gazeuse traversée par les rayons du soleil, qui entoure la Terre. Bref : le versant, la rivière, le climat local, les risques telluriques. Le mot « écologie » est parfois utilisé, fâcheusement, pour désigner le biotope.

La biocénose est une portion de la biosphère, tout entière fabriquée de molécules organiques carbonées. On peut la subdiviser en phytocénose IV ou végétation ; en zoocénose V ou monde animal ; en pédocénose VI ou sol des pédologues, de nature hybride. En langage commun, les arbres, les écureuils, la terre arable. L'organisation interne de la biocénose est compliquée : elle répond aux fonctions de nutrition et de reproduction.

### L'écosystème

Le système « biocénose » n'est pas simplement superposé au système « biotope » : il lui est relié par un ensemble de connections extrêmement compliquées qui constituent à leur tour, et à un niveau supérieur, un nouveau système : on l'appelle l'écosystème (oikô, je vis, j'habite). Par exemple la forêt, et toute la chaîne trophique qui lui est rattachée, est dépendante de l'hydrosphère, et de l'atmosphère : sans eau, sans air, sans lumière, la forêt ne saurait vivre. Inversement le versant, constituant partiel du biotope, réagit diversement aux averses du ciel selon qu'il est, ou non, couvert de forêt. Tout se tient. En d'autres termes l'écosystème est un système de systèmes : il est donc, par définition, instable en permanence.

Toute variation importante de l'un des termes I à VI modifie donc l'ensemble de l'écosystème : la toile d'araignée vibre tout entière si l'on touche un seul de ses fils. Par exemple, en agissant sur le relief on sait qu'on va soit vers un écosystème de plaine soit vers un écosystème montagnard, etc. C'est l'évidence même. Chaque écosystème a donc une définition, une spécificité. Il n'a pas de dimension propre, mais il a au moins celle de ses constituants. On a pu dire que l'écosystème « va de l'Océan à la mare à grenouilles » (Bertrand). D'où la tentation de rechercher une classification dimensionnelle des écosystèmes (tableau I), puisque les dimensions de l'espace sont aussi importantes que sa nature, le géographe Jules Blache faisait remarquer, autrefois, qu'une grande colline n'est pas une petite montagne.

## La notion de milieu « naturel »

### Milieu ou écosystème ?

LE TABLEAU SUIVANT signifie-t-il que le géographe appelle milieu naturel ce que l'écologiste appelle « écosystème » ? Pas exactement, et cela pour au moins deux raisons.

La première différence entre écologiste et géographe est que, pour le premier, la biocénose est la partie véritablement centrale, importante, de l'écosystème. Pour lui le biotope n'a d'intérêt que dans la mesure où il explique la biocénose. Le géographe au contraire attache autant d'importance au biotope qu'à la biocénose. Il lui en a même longtemps accordé davantage, privilégiant par exemple la géomorphologie, ou science



## CLASSIFICATION DIMENSIONNELLE POSSIBLE DES ÉCOSYSTÈMES

Niveaux	Dimensions approximatives	1 <sup>er</sup> exemple l'Ardenne	2 <sup>e</sup> exemple la Grande Savane	3 <sup>e</sup> exemple la Sicile
Zones	10 000 à 2 000 km	régions tempérées océaniques à gel court	régions tropicales humides à forêt dense	région subtropicale à été sec
Domaines	2 000 à 1 000 km	plateaux Hercyniens européens	bouclier des Guyanes	péninsules méditerranéennes
Régions (= landscape)	1 000 à 100 km	massif de l'Ardenne	«Grande Savane» vénézuélienne	la Sicile
Géosystème (= landform)	100 à 1 km	plateau des Hautes-Fagnes	la chaîne du Romaira	plaine de Catane
Géofaciès (= unit landform)	1 000 à 100 m	une forêt de Hêtres	pic sud du Romaira, 2800m	embouchure du Simeto
Géotope	100 à 10 m	une clairière tourbeuse	un fourré scléreux	une berge du fleuve
Écotope = niche	moins de 10 m	Une motte à Ériophores	une crevasse pseudo-karstique	une touffe de roseaux

*Inspiré des travaux de G. Bertrand, A. Cailleux, P. Dansereau, P. Duvigneaud, Ph. Glangaud, M.F. Thomas, J. Tricart, H. Walter, modifiés. Le géosystème est, partant du bas, le dernier écosystème tout entier visible à l'œil nu. Les définitions, par exemple celle de niche écologique, sont souvent des compromis.*

des formes du terrain, au détriment du monde vivant, et il faut reconnaître que c'est à l'école des naturalistes qu'il a redonné à la vie la place qui lui est due. Bref, si l'écologiste s'intéresse à la biocénose forestière d'un massif calcaire préalpin, par exemple, le géographe se préoccupera, lui, de ce qui se passera dans l'hydrologie souterraine si l'on déboise les versants ou si la terre tremble. Le milieu du géographe est, en quelque sorte, plus complet que l'écosystème de l'écologiste : c'est l'écosystème replacé dans un espace précis.

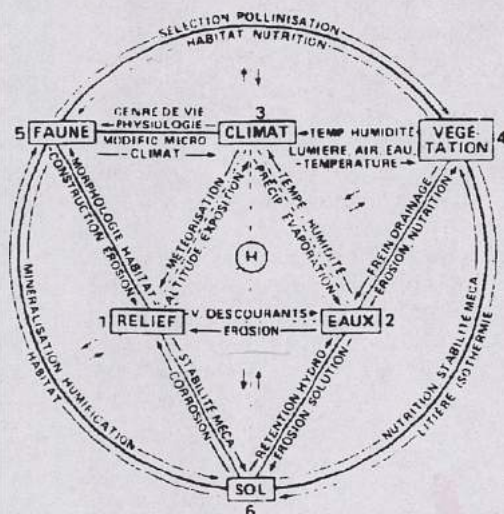
La seconde différence vient de ce que, pour l'écologiste scientifique, l'homme n'est qu'un facteur parmi d'autres, et souvent un facteur fâcheux que l'on évacuerait volontiers de l'écosystème si on le pouvait. Lorsqu'on ne peut vraiment pas faire autrement, on le range dans la catégorie des facteurs naturels : « les savanes tropicales résultent de l'incendie de la forêt par les fermentations spontanées, la foudre ou la mise à feu intentionnelle ». Pour le géographe, au contraire, le milieu n'est pas tel que l'a imaginé J.-J. Rousseau mais tel que les sociétés humaines l'ont façonné pendant les sept derniers millénaires. le tableau 1 ne risque-t-il pas de demeurer une vue de l'esprit si l'on n'ajoute que les habitants de l'Ardenne, de la Grande Savane et de la Sicile sont inégalement nombreux, qu'ils ont connu une histoire différente et qu'ils interviennent différemment





## L'homme dans le milieu naturel

Les modifications apportées par les sociétés humaines aux équilibres naturels ont varié selon les époques et selon les régions. En gros, nous pouvons admettre que l'humanité a passé par les étapes suivantes (d'après P. Dansereau et W. Sassin) : découverte de l'instrument, pratique de la cueillette, de la chasse, de la pêche, (consommation individuelle d'énergie : environ 5 thermies<sup>1</sup> par jour). Paléolithique I.s. ; domestication des animaux : stade pastoral plus ou moins nomade (énergie consommée : environ 8 à 10 th/jour). Paléolithique supérieur et Néolithique ; invention de l'agriculture, sédentarisation et structuration des sociétés rurales (énergie : 12 à 25 th/jour) du Néolithique au XVIII<sup>e</sup> siècle en Occident ; invention de l'industrie, développement des techniques, urbanisation (énergie : 70 à 80 th/jour), XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles en Occident ; révolution cybernétique : l'homme modifie les équilibres planétaires et pénètre dans le cosmos (énergie : 220 th/jour) depuis 1968.



On a placé l'homme H. ou Noosphère, domaine de l'intelligence, au centre de l'écosystème.

1. 1 thermie = 1 000 grandes calories.



Il est intéressant de noter que le préhistorien G. Camps considère que le stade n° 1, exigeant très peu de travail, est resté dans l'inconscient des hommes comme l'Âge d'Or. Le stade n° 3, et peut-être le 2, impliquent en revanche les durs travaux des champs et, par suite de la concurrence pour la terre cultivable, l'apparition de la guerre. Le Péché originel et la Malédiction divine se situeraient donc au Mésolithique... (Lameyre).

Il est presque inutile de rappeler que certains peuples ont sauté des étapes, et que les diverses régions du Globe ne sont pas arrivées actuellement au même point de l'évolution : les paysages portent autant la marque des sociétés que les traits de leur nature initiale (donc comment se passer de l'histoire ?)

La question se pose alors de déterminer à quel niveau d'intervention anthropique le milieu cesse d'être naturel. Question redoutable... Nous répondrons qu'un milieu géographique est encore naturel lorsque les écosystèmes holocènes (7000 ans environ) y jouent encore le rôle principal, organiquement et statistiquement. Au stade de la cueillette et au stade pastoral, pas de problème, le milieu n'est modifié que superficiellement. Au stade agricole deux échelons sont à envisager. Ou bien les sociétés rurales restent frustes, c'est-à-dire qu'elles cultivent les espèces locales ou acclimatées, pratiquent des restitutions simples (cendres, fumier), utilisent des mécaniques non polluantes, construisent leurs habitations en matériaux naturels, et conservent des contacts avec le milieu brut par la chasse et la cueillette : le milieu « naturel » (il faut désormais user de guillemets) reste reconnaissable. Exemples : les campagnes européennes du XVIII<sup>e</sup> siècle, les terroirs africains actuels traditionnels. De l'écosystème on est passé à l'agrosystème : le paysage n'est que retouche. Ou bien les hommes cultivent des hybrides issus de manipulations génétiques, utilisent des techniques raffinées grosses consommatrices d'énergie, soustraient leurs cultures aux aléas du climat : bref vivent d'agribusiness et non plus d'agriculture : le milieu n'est plus naturel, même avec des guillemets. Exemple : les monocultures céréalières des Grandes Plaines américaines, le vignoble du Bordelais. Le paysage est construit, au même titre qu'une ville ou une usine. La limite entre ces deux milieux pourrait se situer vers une consommation énergétique d'une vingtaine de thermies/jour, par habitant et ce quelle que soit la densité humaine.

En conclusion, l'écosystème des naturalistes reste à la base du milieu géographique naturel tel que nous le concevons. Mais, d'une part, il faut y majorer le rôle du biotope et encore plus le rôle des sociétés humaines ; d'autre part, il est possible de considérer qu'un milieu peut être encore qualifié de « naturel » jusqu'à un certain degré d'anthropisation.



