



HAL
open science

“ La paysagétique ”

Catherine Chomarat-Ruiz

► **To cite this version:**

| Catherine Chomarat-Ruiz. “ La paysagétique ”. Paysages en projets, 2016. hal-03849056

HAL Id: hal-03849056

<https://hal.science/hal-03849056>

Submitted on 11 Nov 2022

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.

Chapitre V

La paysagétique

Avant d'abandonner le débat épistémologique pour son horizon éthique, il faut tout de même retourner aux sciences de la conception. On connaît désormais les quelques tentatives scientifiques, plus ou moins fructueuses, pour connaître le paysage. Il convient de rappeler le caractère toujours saugrenu de cette interrogation et de reposer cette question aujourd'hui, face à ce qui fut pour certains champs disciplinaires un credo, c'est-à-dire sur fond des limites de l'interdisciplinarité. C'est en effet ainsi que se comprend la distinction entre sciences de la conception, visant à fonder scientifiquement le paysagisme, et science de la conception, souhaitant connaître le paysage. Ce chapitre a donc pour ambition de situer, dans son actualité, le débat épistémologique concernant quelle science adopter pour connaître le paysage et quelle place accorder, dans ce processus, au projet. Il renvoie ainsi au champ de recherche nommé « paysagétique » (Chomarat-Ruiz, 2013).

ÉTAT DES LIEUX

La question d'une science du paysage se pose dès lors qu'on quitte la simple appréciation du paysage pour s'interroger sur ce qui, dans la vue de Lyon depuis le quartier de la Croix-Rousse, ou dans le panorama qu'offre la vallée du Lot contemplée depuis le promontoire de Rocamadour, provoque cette jouissance. Cette volonté de comprendre et de connaître n'a donc rien d'immédiat, ce qui ne signifie pas qu'elle ne soit entêtante et difficile à résoudre. On peut convoquer l'histoire de l'art des jardins et des paysages et la notion de composition harmonieuse, en appeler à la géographie pour éclairer les spécificités physiques du climat, de l'hydrologie, des roches et du sol. Il est opportun de tirer parti de l'écologie du paysage pour mieux inscrire cette portion de territoire urbain, rural, ou naturel dans un ensemble plus vaste de taches, matrices et corridors rendant compte de la biodiversité qui lui est inhérente. Rien n'interdit d'avoir recours à la sociologie pour restituer les jeux d'acteurs qui, notamment par leur travail, ont façonné un site. La liste des disciplines scientifiques semble sans fin.

Émiettement scientifique et limites de l'interdisciplinarité

L'habitant ou l'utilisateur passent généralement outre. Cependant l'enseignant-chercheur ou le praticien ne peuvent pas ne pas se poser le problème de la connaissance du paysage face à l'émiettement scientifique des champs qui l'ont étudié avant que de marquer une forme de recul, voire de disparaître – la phytogéographie, par exemple – ou qui traitent du paysage du point de vue des sciences de la nature – l'écologie, entre autres – ou des sciences de l'homme et de la société – la géographie. Il leur est tout autant difficile de se résigner à une sorte d'indiscipline empirique. Le projet de paysage ne gagne rien à être qualifié de « boîte noire », de dispositif dont on connaît les données initiales – la commande et les connaissances partielles concernant le site à aménager – et la sortie, les documents écrits et graphiques qui traduisent la proposition du concepteur. Son enseignement reste de l'ordre du mimétisme susceptible de former des corporations et demeure méconnu du grand public.

La question de la connaissance du paysage, d'une science susceptible de fonder le projet de paysage, a de fait rebondi à partir de la façon dont on a essayé de traiter ce problème de l'unité des sciences du paysage. L'unité par la synthèse des sciences concourant au projet de paysage en est une. Elle a consisté à établir dans quelle mesure telle ou telle discipline scientifique concourt au projet de paysage. Cette solution épistémologique est plus satisfaisante qu'une pensée de l'unité des sciences du paysage placées sous l'une d'entre

elles : l'écologie du paysage, par exemple. Elle paraît plus crédible que l'interdisciplinarité qui, le plus souvent, s'est réduite à deux champs disciplinaires, respectivement pris dans les sciences de la nature et les sciences de l'homme et de la société : l'ethnobotanique, entre autres exemples. Mais, si cette façon d'unifier le champ du savoir explicite la place et le rôle des sciences qui concourent au projet de paysage, elle ne constitue pas pour autant une connaissance scientifique propre au paysage, tel que celui-ci se donne à travers le projet, c'est-à-dire une science de la conception du paysage qui livrerait des connaissances non pas seulement sur le paysagisme, mais sur le paysage lui-même.

Les sciences de la conception

Le problème de la connaissance du paysage compris sous l'angle de la conception est double. D'une part, c'est l'architecture et non pas le paysagisme, et encore moins le paysage, qui a été concernée par ce type d'approche. D'autre part, il n'y a pas une science de la conception architecturale, mais plusieurs types d'approche. Michel Conan comprend la question du projet architectural sous l'angle de la sociologie et de l'histoire. Il s'attache par conséquent à replacer dans son contexte tout projet et analyse l'acte de conception comme un processus, une suite d'opérations, qu'il est possible de modéliser (Conan, 1990). La critique majeure concernant cette démarche tient à ce que l'architecture s'y présente comme le produit d'une multiplicité d'acteurs, quasiment sans concepteur. Il paraît difficile de la transposer de manière satisfaisante au paysage.

Philippe Boudon, qui participe de cette critique, définit l'« architecturologie » – la science de la conception de l'architecture – à partir de l'idée d'opération (Boudon, 2005). Un processus est lié à l'élaboration d'une œuvre, il peut rendre compte de la succession, des étapes constitutives d'une réalisation, comme Henri-Georges Clouzot fait état de la création dans *Le Mystère Picasso*. Mais la création, fût-elle analysée, découpée en autant d'étapes signifiantes et constitutives d'un processus, demeure précisément un mystère. Philippe Boudon propose alors une comparaison. De même que l'on apprend à jouer au bridge en intégrant les règles du jeu, et en mettant de côté le style de tel ou tel grand joueur célèbre, de même que l'on assimile une langue en intégrant sa grammaire, et en mettant entre parenthèses la façon particulière, le style singulier, des grands écrivains, l'architecturologie doit clarifier les opérations qui sous-tendent la conception architecturale et produire des énoncés de connaissance sous forme de concepts. Ainsi doit-elle expliciter ce qu'il en est de la notion commune d'échelle pour l'élever au rang de concept partageable. Sans doute y a-t-il dans cette approche-là d'une science de la conception beaucoup à apprendre et à retenir. Mais la temporalité peut-elle si facilement être évacuée d'un type de projet qui, utilisant des végétaux, compose inévitablement avec le temps ? Peut-on si simplement distinguer entre création et conception, entre art et science dès lors que l'on passe du domaine de l'architecture à celui des qualités sensibles inhérentes à nos cadres de vie, c'est-à-dire au paysage ?

Les limites communes à ces deux approches des sciences de la conception tiennent, pour partie, à une indistinction en matière de concept, de ce que l'on entend par concept. Ce n'est pas parce que le concept paysagiste, le fil conducteur d'un projet de paysage, n'est pas un concept au sens d'une idée générale, qu'il faut pour autant distinguer entre art et science de façon irrémédiable. Pour quelle raison une science de la conception émergente, comme c'est le cas pour le paysage, ne partirait-elle pas des proto-concepts forgés par les paysagistes réfléchissant à leur pratique pour en extraire des notions et élaborer des concepts ? En ce sens, une science de la conception du paysage est plus proche d'une approche dérivée des sciences de l'intelligence artificielle telle qu'Herbert Simon l'a fondée en établissant précisément que l'acte de concevoir est le même pour un artiste, un ingénieur, un scientifique et que ces artefacts que sont les concepts nous aident à éclairer la complexité de cette communauté

d'inventions (Simon, 1969). Or c'est Jean-Louis Le Moigne qui, à propos du concept d'échelle, est allé le plus loin dans cette voie, sans pour autant forger une science de la conception architecturale ou s'intéresser plus longuement au paysage, car là n'était pas le cœur de ses travaux (Le Moigne, 1991).

Des proto-concepts aux concepts

Pour cerner une science du paysage à partir de la conception, il faut donc définir ce qu'est un concept. Il est nécessaire d'admettre que, dans un tel domaine, un concept est opératoire. L'idée est d'origine empirique sans se réduire à l'expérience du paysage ou du projet. En tant qu'idée, elle est nécessairement le fruit d'une réflexion, d'un retour sur une pratique du projet mû par un souci de théorisation qui, lui, est motivé par la volonté de partager cette connaissance et de favoriser l'action. Le concept n'est pas pour autant inductif. Il n'est pas forgé à partir de la répétition et de l'observation de cas particuliers – d'une série de projets – et il vise une portée universelle et non pas simplement générale. De plus, ces concepts-là sont nourris, chez le paysagiste théoricien de sa pratique, de connaissances d'origine artistique (littéraire, picturale) car le texte se fera image ou la forme se fera structure. Ils sont pourvus d'un savoir emprunté aux sciences de la nature – l'entropie et la physique, dans l'œuvre de Robert Smithson – et/ou aux sciences de l'homme et de la société – le socle géographique, selon le paysagiste Gilles Vexlard. Mêlés d'art et de science, de percepts et d'affects, on a affaire à des « concepts impurs ». Pour saisir cette science de la conception du paysage, il faut également, seconde condition, admettre de parfaire ces proto-concepts, accepter d'accompagner une discipline scientifique qui en est à ses débuts.

C'est cette démarche d'accompagnement d'une science de la conception du paysage, une science des qualités sensibles, mise au point ou tout au moins esquissée par les paysagistes réfléchissant leur pratique, qui est baptisée « paysagétique¹ ». Une partie de ces recherches a porté sur les deux tomes de *Mouvance* réunissant cinquante puis soixante-dix notions sur le paysage (Berque, 1999, 2006). Pour cerner la science nécessaire au paysage et sa signification pour le projet dit « de paysage », il nous incombe donc, à présent, de montrer que ces notions, ou proto-concepts, cernent la difficulté pour laquelle une science du paysage demeure une entreprise périlleuse. Il sera question des qualités sensibles. Nous rendrons dès lors manifeste la tentation de penser le projet de paysage du côté de l'art (littérature, sculpture, photographie, peinture), voire de le positionner contre la science. Puis nous en terminerons avec la volonté de fonder une science de la conception du paysage en analysant sur la notion de « subjectivité partagée ».

UNE DIFFICULTÉ SCIENTIFIQUE : LES QUALITÉS SENSIBLES

Faire un projet de paysage consiste à communiquer, faire partager à des commanditaires, aux habitants et aux usagers, le potentiel paysager d'un site à réparer, tant il a été abîmé par des activités de production industrielle, par exemple, ou à aménager. Par « potentiel paysager », on comprend les qualités sensibles qui, inhérentes au site tout en étant un peu occultées, masquées par des habitudes de regard ou la lassitude de l'usage, attendent d'être révélées par

¹ Sur la naissance de la paysagétique, en plus *Du précis de paysagétique* dont la référence est précisée dans le texte, voir mon discours de soutenance d'HDR *Paysagéties de la représentation* publié dans *Projets de paysage* le 19/01/2011 :

http://www.projetsdepaysage.fr/fr/paysageites_de_la_representation. On peut également consulter le document de synthèse rédigé pour l'obtention de ce même diplôme publié sur <http://www.Topia.fr> : http://www.topia.fr/images/documents/textehdrcChomarat-Ruiz-Ruiz_ruiz_2011.pdf, (consulté le 25 octobre 2012).

le paysagiste concepteur. Et c'est ainsi qu'elles deviendront qualités de nos cadres de vie. Connaître le paysage, via le projet, signifie donc élaborer une science de ces qualités-là. La difficulté épistémologique se situe sur trois plans.

Les qualités du paysage hors de la science ?

Dans l'histoire des sciences, on a distingué entre qualités premières et secondes. Ainsi Descartes oppose-t-il, dans la « Seconde » de ses *Méditations métaphysiques*, les qualités constitutives des corps – l'étendue et le mouvement – objectives et mesurables, et les qualités secondes qui, changeantes et ressortissant à la manière dont cette étendue et ce mouvement affectent nos sens, ne sont pas quantifiables (Descartes, 1641). Pour reprendre l'exemple d'un morceau de cire développé par ce philosophe, ces qualités désignent une portion d'étendue au repos dont la forme, la couleur, l'odeur, le son, la douceur changent dès lors qu'on l'approche du feu. Vouloir connaître le paysage, les qualités sensibles de cette étendue que nous pouvons percevoir par nos sens, revient à admettre qu'il ne saurait se réduire à une portion d'étendue, une part de l'espace cartésien dont les propriétés, mathématiques, sont l'homogénéité, l'isotropie, la continuité et l'infinité. Mais c'est, d'un même geste, s'assigner la tâche, a priori impossible, de créer une science des qualités secondes, une discipline scientifique du non quantifiable.

Le second plan de difficulté tient à ce que les qualités à connaître, qui sont de l'ordre d'un potentiel paysager, nécessitent d'être « réceptionnées » par la sensibilité d'un sujet humain afin d'apparaître. Et le projet de paysage traduit la réception de ces qualités, propose une (re)qualification du site sur lequel il convient d'intervenir. Tendre à une science des qualités paysagères signifie donc vouloir connaître et établir objectivement la valeur, nécessairement subjective, d'un site. La difficulté, apparemment indépassable, tient à ce que la science et la connaissance rendent compte de ce qui est sans porter, par conséquent, sur ce qui pourrait être et sur ce qui devrait être aux yeux d'un sujet humain.

La troisième difficulté épistémologique tient à ce que les qualités paysagères perçues sont parfois inextricablement mêlées à des sensations : à titre d'exemple, la chaleur d'un paysage n'est-elle pas fonction de l'idiosyncrasie du sujet qui le contemple ? Comment faire une science des qualités sensibles, sortes de mélanges d'objet perçu et de sujet percevant ? Cette difficulté s'accroît du fait que les qualités paysagères d'un paysage présent sont parfois perçues et ressenties grâce à la mémoire, aux souvenirs qui composent une sorte de grille de lecture préalable à l'élaboration du projet. Comment faire une science de qualités qui, mixtes de perceptions et de sensations, sont en outre des produits de la mémoire subjective ? Enfin, ces qualités-là, masquées par les usages, la fréquentation quotidienne d'un site qu'on finit par ne plus remarquer, doivent être imaginées, c'est-à-dire à la fois projetées, tirées du latent pour devenir manifestes et traduites en images pour être communiquées et partagées par le projet. Comment élaborer une science de qualités paysagères imaginées et imagées ?

Ce troisième obstacle à l'élaboration d'une science du paysage tient à ce que ces qualités paysagères relèvent d'une « émotion », un mélange de perception/sensation/souvenir/images qui passent par la sensibilité du sujet humain. En somme, cette science du paysage, via le projet, pour le projet et en vue d'une connaissance désintéressée, se heurte au paradoxe d'une connaissance objective de qualités objectifo-subjectives.

Redéfinition des qualités sensibles et de leurs conditions d'émergence

C'est en ce point que les proto-concepts élaborés par les paysagistes de *Mouvance* nous viennent en aide. En premier lieu, parce qu'ils permettent de tirer les qualités sensibles hors de la tradition scientifique amorcée avec Descartes. Ils les redéfinissent de manière

génériques comme « motifs de paysage » (Aubry, 2006, p. 68) et « embrayeurs » (Laffage, 2006, p. 88-89), loin de l'espace cartésien distinct du temps, des qualités sensibles dites « secondes » par rapport aux propriétés « premières » de cet espace.

Les qualités sensibles du paysage ne sont pas, comme on l'a compris, un simple donné puisqu'elles surgissent au contact de la sensibilité d'un sujet humain. Dans l'entrée « Motif de paysage », une qualité sensible est à la fois « élément de l'espace concret », un composant comparable à celui que les peintres sélectionnaient en allant peindre « sur le motif », hors de leur atelier, et ce qui, littéralement, « nous motive à inventer un paysage », la cause ou, mieux, la « motivation » déclenchant chez le sujet humain une action de conception paysagère (Aubry, *idem*). En d'autres termes, un « embrayeur » a toujours trait à une émotion qui advient à propos d'un site, c'est-à-dire de l'espace, et dans la fulgurance de l'émotion, c'est-à-dire dans le temps. Enfin, précise cette entrée, ces motifs de paysage n'existent pas seuls. Ils « s'enchaînent » et « constituent ainsi des *continuités paysagères* » qui, elles, font la singularité du site à aménager (*ibidem*).

En second lieu, ces proto-concepts permettent de mieux saisir les conditions d'émergence des qualités sensibles paysagères redéfinies comme motifs et embrayeurs. Sous la plume de Pascal Aubry, l'entrée « Invention des paysages » précise que ces motifs paysagers adviennent, par l'entremise d'un sujet humain, mais chez un être humain socialisé, pris dans une culture donnée, et non pas pour un individu isolé (Aubry, 2006, p. 56-57). Elles sont fonction des « médiances », c'est-à-dire des relations qu'une société donnée, à un moment de son histoire, entretient avec son environnement. Il va ainsi de soi que les qualités sensibles du paysage sont éprouvées de « façon polysensorielle », dans la mesure où les sensations ne sont pas isolables et parce que si « un sens est tenu à l'écart, ou sollicité par ailleurs » – si des sons, le bruit d'une autoroute, l'emportent sur la vue et viennent parasiter les autres sensations – « cela ne marche pas » (Aubry, *idem*). Mais ces sensations ne font pas pour autant des qualités sensibles du paysage l'affaire d'un sujet isolé, seul face à seule idiosyncrasie dans la mesure où elle ces sensations polysensorielles adviennent « en situation », face à un paysage réel auquel elles sont inhérentes, et qu'elles sont dès lors mêlées à des perceptions résultant « d'une certaine étendue », d'une « largeur et une profondeur », c'est-à-dire d'un « horizon » (*ibidem*). Et ces qualités sensibles, ressenties parce que perçues vis-à-vis d'un site réel sont d'autant plus « objectives » que « l'horizon », « indispensable pour qu'il y ait paysage », s'entend au sens strict d'une « ligne de contact entre les blés ou les vagues et le ciel » et au sens « culturel », social et collectif, de la perspective historique propre à un territoire (*id.*). Enfin, ces qualités sensibles ou motifs paysagers qui surgissent à travers le prisme d'une histoire collective, et pas simplement d'une existence propre à l'individu, dépendent de l'idée que la société se fait de la nature. Ces qualités seront ainsi fonction de l'assimilation de la nature à la *wilderness*, à ce qui est sauvage, à ce qui compose une sorte de grand jardin, à ce qui est connu pour ces bienfaits hygiénistes... C'est dire que la valeur paysagère, que détecte le sujet humain, est fonction des modèles culturels de nature qui, eux, sont tout à fait assignables et analysables y compris dans la dimension esthétique qu'ils comportent. L'harmonie d'un paysage va de pair avec une conception jardinée de la nature. La valeur d'un paysage, ses qualités et son potentiel peuvent donc être connus à travers leur condition d'émergence.

Des exemples de qualités paysagères

La connaissance des qualités paysagères semble d'autant plus plausible, si l'on s'attache à *Mouvance*, que des exemples sont fournis. Il s'agit de la pente, de l'hétérogène, de l'atopique, de l'horizontalité, de l'harmonie... À titre d'exemple, la pente apparaît dans une entrée éponyme et dans l'« Espace propre » (Lassus, 1999, p. 64). La pente est une qualité paysagère

qu'il faut considérer avec soin, se défendre de vouloir à tout prix aplanir (Lassus, 1999, p. 79). Le plat présente en effet le défaut de la « platitude », soit l'absence de relief au propre comme au figuré. La pente, qui peut être sensible au pied, se monter comme se descendre, est « évocatrice de diversité » car elle est toujours une ouverture pour le regard proche et lointain (Lassus, *idem*). Sur l'aire de Nîmes-Caissargues, elle permet de découvrir l'aire tout comme Nîmes, elle crée le Belvédère. Ici, on retrouve l'idée que la pente est un « motif » paysager, elle fait advenir la vue du paysage dont elle encourage l'aménagement. Elle agit comme « embrayeur » dans la mesure où elle va motiver le paysagiste dans l'aménagement de cette aire autoroutière.

On comprend mieux que cette qualité relève de « l'espace concret » que l'utilisateur parcourt et pour dans lequel le paysagiste doit « faciliter » les « gestes » du « grand public » (Lassus, 1999, p. 64). Espace mesurable et relevant, en ce sens, de l'espace cartésien. Et, en même temps, que cette qualité ressortit à un « espace propre » : « propre » parce que le même paysagiste considère aussi que la pente est susceptible d'offrir à l'utilisateur « quelques présences » qui n'ont rien d'« utiles », pour le faire passer « de la rêverie à l'imaginaire » (Lassus, 1999, *idem*). La pente que gravit une mère de famille avec une poussette relève de l'espace mesurable, objectif, « concret », et de l'espace « propre », susceptible d'être approprié, expérimenté par un sujet humain dont l'imagination vagabonde : s'y « entrelacent les gestes quotidiens et les incitations à l'imaginaire », celles qui feront rêver, depuis l'aire d'autoroute, à la ville de Nîmes (*ibidem*). On admet donc qu'une qualité sensible, productrice de sensation et de perception, notamment tactiles et visuelles, soit à la fois objective, inhérente au site, et subjective, propre au sujet sentant et percevant. On saisit bien qu'elle ait à voir avec un modèle culturel et social, en l'occurrence français. N'est-il pas dans une tradition issue de la géométrie cartésienne appliquée aux jardins par les paysagistes et au territoire par les ingénieurs que le relief soit géométrisé et que la nature doit être maîtrisée ? On accepte davantage que la valeur, qui est intrinsèque à un site, peut être rattachée à un modèle social et culturel de nature auquel on cherche précisément à s'opposer. De plus, la valeur implique un choix de valeur qui n'est pas simple respect des connaissances que l'on a de l'histoire d'un site. Elle n'est pas, ce que précise ensuite l'entrée « Pente », simple respect au sens d'une restitution du passage de l'histoire sur le site – combler une carrière à ciel ouvert pour retrouver la vallée qui l'a précédée – mais choix de l'état qui a le plus de valeur paysagère, c'est-à-dire de l'état qui suscite le plus l'imaginaire (Lassus, 1999, p. 79).

Définition des qualités sensibles, précision quant aux conditions de leur émergence et exemples fournis ont de quoi asseoir l'hypothèse d'une science de la conception du paysage dont l'avènement date, entre autres, des proto-concepts mis au point par *Mouvance*. Cette hypothèse n'est-elle pas d'autant plus solide que la position du paysagiste, définie à partir du rêve et de l'imaginaire, relève d'une sorte d'illusionnisme qui se distingue de ce que l'artiste, notamment le land-artiste, peut obtenir ? Contrairement à l'infinie liberté du second, le premier est assigné à agir dans l'espace concret, à faciliter la vie des usagers ou des habitants d'un site. C'est également en ce sens qu'il est précisé qu'on « invente » des paysages, on ne les crée pas de toutes pièces, ou que les paysages sont des « ready-made » (Aubry, 2006, p. 56-57). On change le regard que l'on porte sur eux, comme Marcel Duchamp changeait le regard que l'on portait sur des objets tout fait, manufacturés – une roue de bicyclette ou un urinoir – en les faisant entrer dans les galeries d'art ou dans les musées. C'est bien de science dont il est question.

UN PARTI PRIS DE L'ART CONTRE LA SCIENCE ?

Il demeure néanmoins curieux que ces entrées de *Mouvance* emploient le terme d'« invention » du paysage et non celui de « découverte ». De façon symptomatique, les

qualités sensibles ne font pas l'objet d'une exploration scientifique et demeurent offertes à la tentation de penser le projet de paysage du côté de la création artistique. Si le projet de paysage capte et restitue ces qualités sensibles, c'est qu'il a peut-être lui-même trait au sensible, à un mode de représentation empruntant à l'art ses moyens, se servant de l'art comme d'un média propre à faire partager le potentiel paysager d'un site. Dès lors, la connaissance du paysage ne se distinguerait-elle pas d'une science de la conception pour se rapprocher de la critique d'art appliquée au projet ?

Projet de paysage et modes artistiques de représentation

Dans l'entrée intitulée « Paysage urbain », la rade de Brest constitue la matière d'un exemple illustrant la façon dont surgit le paysage (Aubry, 2006, p. 79). Le paysagiste Pascal Aubry écrit : « le 14 octobre 1991, je suis à Brest, là où finit la terre, à l'extrémité de la rue de Siam », « le temps est maussade », et c'est « un pauvre petit port » (Aubry, 2006, p. 80). Puis, tout d'un coup, face à ce lieu sans attrait particulier, face à un site qui ne fait pas encore paysage, un vers de Prévert lui revient en mémoire : « souviens-toi Barbara, il pleuvait à Brest, ce jour-là... » (Aubry, *idem*). Il faut donc comprendre que le motif paysager doit son avènement à la littérature, que celle-ci sert de prisme aux qualités paysagères de la brume qui, sans elle, demeureraient confinées au registre de vulgaires et fort déplaisantes précipitations, ne se révéleraient pas ! L'exemple est un peu appuyé du fait de sa vocation pédagogique. Il illustre néanmoins la place que l'art littéraire joue par rapport au projet de paysage. Il facilite l'embranchement, la motivation du paysagiste pour son site et l'émergence des qualités paysagères.

De façon plus précise, c'est la métaphore qui fait advenir, du point de vue de la littérature, ou plus modestement du discours, le paysage au point de créer une « épiphanie paysagère » (Laffage, 2006, p. 31). Dans l'« Association métaphorique », le paysagiste plasticien Arnaud Laffage soutient que, pour qualifier un paysage – énoncer les qualités sensibles inhérentes à son potentiel paysager – cette figure de rhétorique est souvent requise. La métaphore du « phare » sert à décrire une colline perçue, ressentie comme une figure de proue (Laffage, *idem*). Figure du déplacement, de la migration de la mer à l'intérieur des terres en l'occurrence, du passage du sens propre au sens figuré, c'est-à-dire aussi à l'image, elle permet d'énoncer des mises en « relations spatiales » où le référent s'efface au profit de la qualité paysagère du site (*ibidem*).

Motif de paysage, embrayage, descripteur : la littérature et ses composants rhétoriques participent au projet de paysage soit en amont, soit dans l'ensemble des documents qui permettent de dire et d'écrire, de décrire en somme, les qualités sensibles paysagères. Mais ce n'est pas le seul art requis par le projet de paysage. Toujours à propos de Brest, l'entrée « Paysage urbain » avance que le port peut également se transformer en paysage si, à la faveur d'un « magnifique voilier » faisant son entrée dans la rade, l'horizon « physique » et « imaginaire » se dévoile. Ici, n'est-il pas question de la perspective créée par la peinture pour faire se révéler, comme à la surface d'une toile, les qualités potentielles du site ? La peinture, dont l'histoire passe par l'invention de la perspective et donc la capacité à représenter les lointains, est une des conditions d'émergence de l'horizon. En d'autres termes, elle sert une médiance, une des relations culturelles et sociales que les humains, à un moment de leur histoire, nouent avec leur environnement. Elle constitue les conditions nécessaires de l'avènement des qualités sensibles, le fond sur lequel le paysage et le projet peuvent poindre.

Il n'est pas jusqu'à la sculpture qui, en tant qu'art, ne soit requise pour saisir ces qualités sensibles. C'est ainsi que les paysages sont qualifiés de « ready-made » dans une entrée éponyme (Laffage, 2006, p. 88-89). À l'instar d'un objet manufacturé, trouvé prêt à l'emploi, qui accède au statut d'œuvre d'art dès l'instant où il est exposé dans une galerie, on détourne

une « portion de l'environnement ». Comment cela s'opère-t-il ? Arnauld Laffage explique : « dans le domaine du paysage, changer le regard peut-être considéré comme un ready-made » (Laffage, *idem*). Il ne s'agit donc pas d'enfermer le paysage dans une galerie, mais d'appliquer au paysage le regard que l'on réserve d'ordinaire, dans une galerie, aux œuvres d'art. Ainsi peut-on ouvrir un site au public et placer, çà et là, du mobilier de telle sorte que l'invitation à la pause crée les points de vue, les panoramas, les cadrages qui, au fil d'une promenade, tournent autour du site comme s'il s'agissait d'une sculpture toute faite, et le constituent, par la seule action du regard, en paysage. On comprend que le ready-made classique ou paysager n'existeraient pas sans la perception, notamment visuelle, et la capacité à s'émouvoir d'un sujet humain. Mais son extension au paysage ne peut s'opérer que grâce à une construction culturelle et sociale, qu'à partir d'une acculturation sociale de la subjectivité aux prises avec les ready-made de Marcel Duchamp. En outre, cette assimilation du paysage à un ready-made ressortit à une conception précise de la nature, au modèle culturel de la nature comme ce qui détient en soi son propre principe d'accroissement et demeure, de ce fait, extérieure à l'homme. Le projet de paysage est, ici, fort proche de l'art puisqu'il s'identifie avec une scénographie, un parcours spatial susceptible de régler le regard porté sur le ready-made paysager. Les qualités sensibles sont inhérentes au paysage fait œuvre.

Connaissance et critique d'art : la lecture critique de paysage

D'autres arts pourraient être mentionnés pour traduire les qualités sensibles du paysage et participer du projet : la photographie, le cinéma, etc. Mais les exemples développés suffisent à suggérer qu'une connaissance du paysage peut être élaborée en relation avec l'art, comme une transposition au paysage projeté et réalisé de ce que la critique d'art apporte aux œuvres.

La critique d'art existe, en France, au moins depuis Diderot qui l'élabore dans ses *Salons*, de 1759 à 1781, notamment à travers les écrits qu'il consacre aux peintures de ruines et de paysages dans ses commentaires du salon de 1767. La spécificité de ces essais tient à ce que la critique ne se prononce pas seulement, comme en histoire de l'art, sur la genèse d'une œuvre et sur la place qu'elle occupe dans l'histoire, dans tel ou tel courant. Ils s'appuient sur les connaissances tirées de l'histoire de l'art pour apprécier la valeur d'une œuvre et faire en sorte que « le jugement *sur* la valeur ne se transforme en jugement *de* valeur » (Chomarat-Ruiz, 2008). Dès lors, cela signifie que la critique d'art porte parfois sur le prix d'une œuvre – sa valeur marchande – sur son intérêt esthétique – sa valeur du point de vue de l'histoire de l'art – sa représentativité de tel ou tel courant – sa valeur singulière et patrimoniale...

Par transposition, il apparaît que la critique de paysage devrait s'informer, tenir compte de l'histoire des paysages, les comprendre dans leur matérialité comme dans les représentations qu'ils génèrent. Elle s'attacherait tout autant à leur genèse géomorphologique, à l'anthropisation due à l'agriculture et à l'industrie, à la manière dont ces transformations sont perçues, interprétées et représentées. Car cette activité discuterait de la valeur d'un ou plusieurs paysages et prendrait position. Et par le terme de valeur on entend, pour ce qui concerne les paysages, leur valeur marchande, le coût de leur entretien, de leur maintien en l'état ou de leur renaturation, leur attrait esthétique – leur caractère pittoresque ou sublime, par exemple – leur intérêt patrimonial et environnemental – soit la valeur culturelle et naturelle qu'ils représentent pour l'humanité.

Dans cette approche critique, les qualités sensibles sont saisies sous l'angle de la valeur. Mais la critique de paysage peut-elle avoir pour ambition de produire des connaissances scientifiques nouvelles ? Elle se distingue de l'expertise scientifique telle qu'une DRAC (Direction régionale des affaires culturelles) ou qu'une collectivité territoriale peuvent en commander ; expertise dont l'autorité est fondée sur un champ disciplinaire scientifique et/ou des compétences techniques clairement établies. C'est en raison de ses compétences

scientifiques et techniques que l'expert est mandaté. Elles appartiennent, par exemple, à un ethnologue spécialiste de l'architecture vernaculaire du pays de Caux, un écologue susceptible d'étudier la biodiversité des zones humides du parc régional des Boucles de la Seine. Celui-ci doit répondre à la question qui lui est posée de façon argumentée et tranchée. Il met en œuvre des outils relevant d'une forme de quantification. Les espèces animales et végétales présentes sur tel ou tel lieu seront listées avec précision, leur nombre évalué ; les habitants feront l'objet d'enquêtes menées sur la base de questionnaires précis obéissant à une méthodologie éprouvée. L'objectif est de qualifier un paysage aussi objectivement que cela peut l'être, dans sa dimension matérielle et/ou humaine.

Le critique de paysage, lui, semble plutôt formé à la pluridisciplinarité : le périmètre de son savoir et de ses savoir-faire reste flou. Il suffit qu'il en sache suffisamment pour asseoir son jugement concernant la valeur. Cette distinction entre critique de paysage et expertise fait, d'une certaine façon, l'objet de l'entrée « Lecture et interprétation des paysages », rédigée par Arnauld Laffage (Laffage, 2006, p. 61). La « lecture de paysage » ne devrait pas être confondue avec l'« interprétation paysagère » (Laffage, *idem*). La première procure une énumération des espaces, une série de relevés, tandis que la seconde confère à ces espaces une dimension paysagère. La lecture, produite par des experts, est indexée sur une approche combinant mentions « géographique, écologiques, économiques et sociales » (*ibidem*). L'interprétation, elle, permet « plus de liberté, abordant le domaine de l'imaginaire » (*id.*). Il lui incombe en effet de rendre compte des voies par lesquelles les éléments « concrets » de l'expertise deviennent des « embrayeurs d'imaginaires » pour l'homme de l'art.

C'est donc plutôt au titre de l'art que ce type de démarche existe. Le milieu des professionnels et des chercheurs en paysage la reconnaît sous les traits de « la lecture critique de projet » telle qu'elle est enseignée dans certaines écoles du paysage et telle que certaines revues spécialisées s'en font l'écho. La lecture critique de projet s'attache à une œuvre paysagère réalisée – le parc du Chemin de l'île à Nanterre, l'aménagement des quais de la rive gauche de la Garonne à Bordeaux, par exemple – afin de mieux cerner, à travers le processus qui mène de la commande à la fin du chantier, les qualités et les manques d'une création paysagère. Elle est fondée sur l'exploration du cas étudié, la consultation des archives détenues par l'agence qui est à l'origine du projet mis en œuvre, l'étude des entretiens concernant toute la chaîne qui, du concepteur à l'utilisateur, rassemble les acteurs du projet. La critique de paysage, qui statue sur les qualités sensibles appréhendées sous l'angle de la valeur, ne produit donc pas tant des connaissances nouvelles sur le paysage, que des connaissances sur les aménagements des paysagistes.

Quelle spécificité pour le projet et quel type de connaissance pour le paysage ?

Néanmoins, ce parti pris en faveur de la critique du paysage conçu comme réalisation artistique connaît ses limites. La première concerne plutôt l'action. Si le paysage est une œuvre qu'il suffit d'apprendre à regarder, quelle est la spécificité du projet de paysage par rapport aux outils que délivrent la muséographie et la muséologie ? La seconde interroge plus directement la spécificité de l'objet paysage. Ne perd-on pas ses qualités sensibles et sa spécificité à l'assimiler à la sculpture, à la peinture et, de façon encore plus massive à un texte littéraire qui, fût-ce sous la forme d'un palimpseste, serait à « décrire » de façon métaphorique, « lire » et à « interpréter », voire à « critiquer » ? La troisième limite se donne à travers une sorte de contre exemple de projet artistique, dans la mesure où les « habitants-paysagistes » façonnent leur paysage sans pour autant être artistes ou paysagistes professionnels.

L'entrée que Bernard Lassus consacre à ces façonneurs de paysage est étroitement liée à celle intitulée « Espace propre » (Lassus, 1999, p. 64). Rappelons qu'il distingue, d'une part,

entre l'artiste et le paysagiste, entre le geste libre et créateur et, d'autre part, la production d'un aménagement qui, répondant à une demande sociale, ne s'interdit pas pour autant de faire imaginer, rêver l'utilisateur à tout autre chose que ce qu'il est en train de faire : gravir une pente avec un landau d'enfant, par exemple. Dans les « Habitants-paysagistes », Bernard Lassus rend compte de la « démarche » que des habitants, qui ne sont ni artistes, ni paysagistes, adoptent dans leur jardin » (Lassus, 1999, p. 70). La mare devient un lac, les animaux peints en plâtre renvoient aux fables de La Fontaine et aux bêtes réelles ou imaginaires qui peuplent nos forêts, etc. Ils s'attachent à l'élaboration de « relations, donc de paysages », écrit notre paysagiste théoricien, plus qu'à des « objets », aux choses considérées en elles-mêmes, dans leur seule matérialité (Lassus, *idem*). Dans leur jardin, ces habitants-là font « exister » leur paysage, « le monde des éléments primordiaux » – réels et imaginaires – et « une vie rêvée impossible se matérialise alors en un jardin de paysages » (*ibidem*). L'inspirateur des habitants-paysagistes est Charles Pécqueur qui, dans son jardin et dans le village de Ruitz dont il a été maire, avait mis en scène le conte de *Blanche-Neige* avec des figurines que d'aucuns ont jugées tellement laides, voire vulgaires, qu'ils les ont détruites (Chomarot-Ruiz, 2011).

Cette entrée conduit à distinguer entre plusieurs types de projets et de sciences du paysage. Seul le projet qui appréhende le paysage comme une œuvre d'art relève de la critique d'art qui, sous la forme connue de la lecture critique, renseigne surtout sur le paysagisme. Le projet de paysage à qui on dénie le bon goût, ou une recherche de type esthétique, et qui ne relève pas d'un aménagement professionnel ressortit à une anthropologie susceptible d'éclairer la complexité du « monde de éléments primordiaux » parmi lesquels figurent sans nul doute la nature telle qu'elle apparaît dans les contes. L'un comme l'autre demeurent rares et c'est dire que, le plus souvent, on a affaire à des paysagistes qui conçoivent, pour le public, des paysages et que seule une science de la conception du paysage peut éclairer ce qu'il en est de ce type de projet et du paysage tel qu'il en découle.

À partir d'un fondateur tel que Bernard Lassus, la génération suivante aura su, tel Arnauld Laffage, théoriser le projet de paysage *versus* art et fonder un savoir relatif au paysagisme, là où Pascal Aubry aura plutôt appelé de ses vœux une science des qualités sensibles du paysage telles qu'elles sont traduites dans le projet. Il nous incombe alors, la tentation de l'art étant remise à sa juste et légitime place, de revenir à la question d'une science de la conception du paysage.

VERS UNE SCIENCE DU PAYSAGE : ANTHROPOLOGIE OU SCIENCE DE LA CONCEPTION ?

La volonté patente de tendre à la scientificité se lit à travers trois genres de proto-concept. Le premier, consiste en un ensemble de concepts – l'« Analyse inventive » et l'« Anticipation paysagère », par exemple – qui mettent au jour la démarche menant au projet et à la connaissance du paysage, expliquant comment et pourquoi connaître c'est concevoir. Le second genre de proto-concepts consiste à mieux qualifier cette connaissance des qualités sensibles prises dans le processus de conception du projet de paysage. Il s'agit d'une « reconnaissance ». Le troisième – à travers la notion de « sensibilité partagée » – répond à la question de l'universalité de cette connaissance des qualités sensibles. Après avoir défini les qualités paysagères, explicité leurs conditions d'émergences et donné des exemples, ces notions n'éclairent-elles pas, à travers la question du projet de paysage, la démarche spécifique d'une science de la conception du paysage et sa portée scientifique ?

Une démarche pour connaître : analyse inventive et anticipations paysagères

Bernard Lassus explique que, pour connaître les potentialités paysagères d'un site, l'« approcher [...] dans sa singularité et ses potentialités », il faut pratiquer « l'analyse inventive » (Lassus, 1999, p. 45). Cette démarche comporte deux temps qui ne sont pas deux moments distincts. Premièrement, l'analyse inventive consiste à « faire l'éponge », à adopter une « attention flottante », c'est-à-dire à s'imprégner du site, à emmagasiner, sans les trier, toutes les sensations et perceptions, tous les souvenirs et les images qu'il provoque en lui-même ou par association d'idées en le parcourant en tous sens (Lassus, *idem*). Il faut aussi, pendant cette déambulation qui tient du repérage cinématographique et de la rêverie d'un promeneur solitaire, « tester les échelles visuelles et tactiles » (*ibidem*). Il faut donc saisir, au sein du site, cette « zone où les phénomènes, même s'ils nous procurent des sensations diverses, ne sont que visuels » – le projet de paysage pourra jouer sur des illusions d'optiques pour faire rêver, imaginer, par exemple – et prendre en compte l'espace concret « où nous nous mouvons, où il nous est nécessaire de nous reconnaître avec précision » (*id*). Ici, il s'agit du dénivelé, de l'obstacle aux circulations que constitue un chablis, par exemple, que nos sens doivent percevoir en tant que tels pour que, mémorisés, l'accès au site par l'utilisateur soit facilité (Lassus, 1999, p. 56-57).

Cette analyse, sorte de répertoire analytique des qualités sensibles ressenties, perçues et mémorisées, sert à saisir les qualités sensibles du site : les motifs paysagers autant que les embrayeurs. Elle vise à asseoir une invention « de nouvelles pratiques », des usages possibles – ceux que la fréquentation, « l'usure du quotidien », ou la dégradation effective aura fait oublier – en accord avec l'échelle tactile, qui régit l'espace concret, et l'échelle visuelle, qui suggère le rêve et l'imaginaire (Lassus, *idem*).

Mais ce premier temps de l'« analyse inventive » n'est pas encore terminé. Bernard Lassus précise que cette démarche doit être adoptée « tout en consultant les mémoires, lieux-dits, contes et légendes locales, les histoires, l'Histoire » relatifs au site (*ibidem*). L'« analyse inventive » concerne donc ce répertoire analytique des qualités paysagères mis en relation avec la collecte de récits (oraux ou écrits) imaginaires ou plus scientifiques si, comme il est écrit, ils concernent l'Histoire avec un grand « H ».

C'est alors que le second temps de la démarche nommée « analyse inventive » peut advenir. Il faut en effet dépasser ce premier moment de l'analyse, enrichir les premières hypothèses concernant le potentiel paysager et infléchir le processus du projet sous le coup d'approches successives du site que l'on confrontera entre elles, de la multiplication des orientations possibles du projet de paysage. On comprend alors que la part d'invention de ce type d'analyse de site concerne autant les usages que le processus, le *work in progress* constitutif d'un projet de paysage – son « inflexus », note Bernard Lassus – susceptible d'évoluer, de changer de direction (Lassus, 1999, p. 71). Cette notion d'analyse inventive apprend que connaître un site en son potentiel paysager, c'est le concevoir ; c'est-à-dire analyser les motifs tout comme les embrayeurs et inventer, par un processus non linéaire de projet, des usages nouveaux ou renouvelés. La connaissance du paysage relève donc bien d'une science de la conception où il s'agit d'éclairer, par des concepts, le projet et le paysagisme, certes, mais aussi ce qu'est le paysage en ses qualités sensibles.

En d'autres termes, après avoir défini les qualités sensibles, fixé leurs conditions d'émergences et donné des exemples, il s'agit bien d'énoncer, dans cette entrée, comment les traiter en une démarche qui ne relève ni de la déduction, ni de l'induction, mais de l'abduction. La connaissance du paysage relève bien d'une forme de rationalité où l'on ne passe pas davantage de l'accumulation de cas particuliers à l'énoncé d'une règle générale – l'induction – que l'on ne tire une propriété universelle de prémisses dont on sait qu'elles sont justes ou vraies : la déduction. Elle repose sur l'exercice de la raison se livrant à des

conjectures et à des réfutations, avançant certaines hypothèses qu'elle ne peut démontrer et qui, n'étant pas certaines, n'en seront pas moins plausibles et fécondes : l'abduction².

D'une certaine façon, la notion d'« anticipation paysagère », que Pascal Aubry met au point quelques années après celle d'analyse inventive, repart d'une difficulté laissée de côté par Bernard Lassus (Aubry, 2006, p. 28). Il n'est pas si simple de faire l'éponge, d'adopter une attention flottante, de se mettre dans un état de totale disponibilité aux qualités paysagères d'un site. En effet, « L'espace concret préexiste à nos inventions paysagères, et les représentations de celui-ci les anticipent », lit-on (Aubry, *idem*). Les représentations littéraires, picturales, photographiques et, de manière générale, les représentations médiées par l'art font en quelque sorte écran entre les qualités sensibles et la sensibilité de celui qui cherche à s'imprégner du site. Il faut donc se détacher de ces représentations qui préexistent à la découverte du site – « se libérer des anticipations » – avant que de se livrer à l'analyse inventive, au volet d'exploration du terrain tout comme au volet de collecte des données composant le premier moment de cette démarche.

Le plus étonnant, dans cette entrée, c'est qu'il n'est pas expliqué comment se libérer de ces anticipations, mettre entre parenthèses ces constructions culturelles parasites. Dès lors, l'enjeu n'est-il pas de mettre à distance l'art, tout le processus d'« artialisation » *in visu* ou *in situ* décrit par Alain Roger (1997) ? Cette entrée répond à la tentation de l'art, à la tendance à assimiler le paysage à une œuvre d'art, à l'option consistant à penser le projet de paysage du côté de l'art et à substituer la critique de paysage – ou la lecture critique – à une démarche de connaissance du paysage inhérente à une science de la conception. À des années de distance entre les deux volumes de *Mouvance*, et peut-être en dépit de leur inachèvement, c'est donc bien l'ambition scientifique de ces notions ou proto-concepts qui est réaffirmée.

Une connaissance au sens d'une « reconnaissance »

Le second groupe de proto-concepts témoignant de cette volonté scientifique vise à mieux qualifier cette connaissance : il s'agit d'une « reconnaissance » (Aubry, 2006, p. 89). D'emblée, cette entrée signale que cette « démarche est très proche de celle que Bernard Lassus appelle l'analyse inventive » (Aubry, 2006, *idem*). Elle fonde le « projet sur l'espace » en trois temps. Il faut tout d'abord se livrer à un repérage des qualités sensibles : des motifs à partir desquels les perceptions de l'espace concret vont pouvoir s'organiser en paysages. Deuxièmement, les « enchaînements de motifs » propres au site doivent être cernés afin d'accéder à l'identité paysagère du lieu, sa singularité si l'on préfère. Enfin, ce sont les « entités paysagères » (Aubry, 2006, p. 61) qu'il incombe au paysagiste de déterminer. Sur un territoire, il lui revient de saisir ce qui fait l'unité du site, non pas simplement du point de vue géomorphologique du « terrain physique », mais également en vue d'une « fraction de lieu symbolique » – « un morceau paysage du Brabant » – ou un élément propre à susciter l'imaginaire – « une ruine » – c'est-à-dire d'un point de vue du « terrain culturel » (Aubry, *idem*).

La référence à Bernard Lassus implique autant la proximité que la prise de distance due, vraisemblablement, à la raison déjà indiquée. Comme il n'est pas expliqué comment faire l'éponge, s'imprégner des qualités sensibles en se prémunissant des « anticipations paysagères » (Aubry, 2006, p. 28), l'objectif de l'entrée « reconnaissance paysagère » est d'indiquer un ordre dans les opérations effectuées. Distincte de l'« analyse inventive », qui situe dans le même temps la disponibilité aux qualités du site et la collecte d'informations,

² Sur la question de l'induction en relation avec le projet de paysage, consulter : Chomarat-Ruiz-Ruiz-Ruiz, C., 2011, Borges/Thays. Prolégomènes à une poétique abductive du monde », in Cápora, M. y González, J. (éds), *Borges-Francia*, Argentina, Buenos Aires, publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras, UCA, 2011, 575 p.

cette entrée ne place le « terrain », en tant qu'objet symbolique et culturel, qu'en troisième position. La connaissance du paysage est une reconnaissance au sens où il faut tout d'abord de partir en reconnaissance : le paysagiste se fait éclairer. C'est aussi, fondamentalement, une re-connaissance, non pas au sens platonicien d'une réminiscence : il ne s'agit pas de se remémorer et de retrouver sur le terrain tout ce que l'on sait déjà. Mais au sens d'une « comparaison » entre les résultats de cette excursion physique et culturelle avec d'autres analyses, opérés par d'autres acteurs du projet, fût-ce à d'autres moments de l'histoire du site. Cette entrée précise que la démarche de conception comporte une forte dimension comparatiste. Les « potentialités paysagère », les qualités sensibles d'un site, doivent être évaluées, passées au crible de la comparaison entre plusieurs analyses inventives. En somme, connaître, c'est donc concevoir – analyser, inventer – et reconnaître – partir en éclairer et comparer.

Au-delà de cette qualification de la démarche paysagiste et de l'acte de conception, d'où l'on peut déduire que la science des qualités sensibles est une science de la conception, quelle est la portée scientifique de cette connaissance ? Pour répondre à cette question, appréhender l'universalité de cette connaissance et de la science qui la formalise, il faut se tourner vers la notion de « sensibilité partagée » (Aubry, Laffage, 2006, p. 95-94).

La sensibilité partagée

L'enjeu de cette entrée est clairement indiqué. Pascal Aubry et Arnaud Laffage veulent d'expliquer comment passer du « ressenti individuel à la *reconnaissance* collective » (Aubry, Laffage, *idem*). Un site est en effet porteur de « caractéristiques physiques, plastiques et topographiques qui touchent et émeuvent personnellement chaque individu » considéré en lui-même ou comme membre d'une société et d'une culture (*ibidem*). La proposition est alors de dépasser l'individualité et le périmètre culturellement construit de la subjectivité – de la sensation, de la perception, de l'émotion – en tenant compte du « plus grand nombre de regards porteurs de différentes cultures » (*id.*). Le passage de la sensibilité, que nous avons reçue en partage, à la mise en partage de sensibilité est donc rendu possible par la dimension comparatiste de la reconnaissance qui enrichit le projet au-delà de ce que la sortie en éclairer livre au paysagiste.

Cette notion ne vise pas un problème de communication, le passage du ressenti, ineffable même s'il est personnel et culturellement déterminé, à l'expression, qui vise à le faire partager par le commanditaire ou les usagers. Elle pointe bien un problème épistémologique consistant à tenir ensemble l'appréciation individuelle des qualités sensibles du paysage et leur « partage », c'est-à-dire leur connaissance ou, mieux, leur reconnaissance. On admet, d'un même geste, que cette préoccupation ne ressortit pas à l'art pour qui cette question de la sensibilité n'a pas de sens. D'une part, parce que c'est un postulat de départ : sans sensibilité partagée entre l'artiste et le spectateur, il n'y aurait pas d'œuvre. D'autre part, parce que l'art s'adresse à une « élite » donnée – un public choisi – alors que le paysagiste « plus proche des contraintes liées à l'aménagement du cadre de vie devrait concerner obligatoirement la totalité des habitants et des usagers » (*id.*).

De façon plus précise, on peut lire que cette sensibilité partagée « subjective et culturelle », suppose un « génie du lieu », « ni mystique, ni naturel, mais culturel et présent dans toutes les cultures » (*id.*). Ne retrouve-t-on pas, ici, la tentation d'identifier la science du paysage avec une étude de la symbolique culturellement construite des lieux, c'est-à-dire avec une forme d'anthropologie ? Il n'en reste pas moins que cette entrée ne recherche pas plus l'idée d'une objectivation de la sensibilité que celle d'une universalité de fait de cette reconnaissance. Elle soutient plutôt le partage d'une connaissance afférente au paysage et le caractère « collectif », général de cette connaissance, par comparaison des analyses inventives d'un même site. En

delà d'une visée anthropologique, c'est donc bien de la portée scientifique d'une connaissance du paysage et d'une science de la conception dont il est question, fût-elle modeste.

CONCLUSION

Les deux tomes de *Mouvance* sont d'une très grande richesse pour qui s'intéresse à une science du paysage et à la place que le projet y tient. Il apparaît, à travers ces quelques exemples de notions, que l'objet de cette science est défini, que ces mêmes qualités sensibles sont saisies dans ses conditions d'émergence et illustrées par des exemples. Il est tout autant manifeste que ces proto-concepts mettent au jour ce que c'est que concevoir le paysage, ce que signifie connaître les qualités sensibles de nos cadres de vie et la fiabilité de cette connaissance. Tous les ingrédients composant une science du paysage semblent alors réunis ; science du paysage dont il nous incombe d'accompagner l'émergence.

Dans leur inachèvement conceptuel, ces notions témoignent cependant d'une forme de résistance à la science, ou tout au moins d'une tension entre art et science, entre lecture critique et science de la conception qui n'est toujours pas réellement tranchée et qui ne le sera vraisemblablement jamais. Mieux, elles manifestent une hésitation entre anthropologie et science de la conception. Elles font ainsi signe vers trois postures de connaissance. L'une s'attache au paysage comme s'il s'agissait d'une œuvre d'art, ou d'un produit de l'artificialisation. Théorisée par Alain Roger, on en trouve des échos dans les entrées de Bernard Lassus et d'Arnauld Laffage. La seconde de ces postures part plutôt du projet de paysage qui apparaît à la fois comme un outil opérationnel dont la finalité et l'aménagement d'un site, et comme un objet qui, étudié dans son processus, ouvre la voie vers des contenus de connaissance. Cette posture a été théorisée par Pierre Donadieu. Elle conduit à étudier l'apport des sciences de l'homme et de la société au projet et à la connaissance scientifique du paysagisme. Elle correspond soit à une anthropologie du paysage – dont on trouve surtout trace chez Bernard Lassus et chez Pascal Aubry – soit à une science de la conception du paysagisme dont l'horizon est éthique, comme en témoignent les derniers écrits du même Pierre Donadieu. Enfin, la troisième posture de connaissance est celle que soutient ce chapitre, sans doute assez proche de ce que Pascal Aubry a écrit. Son ambition théorique participe de l'entreprise intellectuelle nommée « paysagétique », c'est-à-dire l'accompagnement d'une science de la conception du paysage émergente qui s'attache au projet pour mieux saisir les qualités paysagères en leur avènement.

RÉFÉRENCES

AUBRY, P., Anticipation paysagère, Invention des paysages, Paysage urbain, Reconnaissance paysagère, in BERQUE, A., (éd), 2006, *Mouvance*, Paris, éditions de la Villette, tome 2, 119 p.

AUBRY, P. et LAFFAGE, A., Sensibilité partagée, in BERQUE, A., (éd), 2006, *Mouvance*, Paris, éditions de la Villette, tome 2, 119 p.

BERQUE, A., (éds), 1999, *Mouvance*, Paris, éditions de la Villette, tome 1, 99 p.

BERQUE, A., (éds), 2006, *Mouvance*, Paris, éditions de la Villette, tome 2, 119 p.

BOUDON, P., 2005, *Conception*, Paris, les éditions de la Villette, 96 p.

CHOMARAT-RUIZ, C., 2008, La critique de paysage peut-elle être scientifique ?, http://www.projetsdepaysage.fr/fr/la_critique_de_paysage_peut_elle_etre_scientifique

CHOMARAT-RUIZ, C., 2011, Paysagététés de la représentation, http://www.projetsdepaysage.fr/fr/paysageites_de_la_representation

- CHOMARAT-RUIZ, C., 2011, Sous l'influence des poètes : rhétorique d'un paysagiste à l'usage du politique , in BÉHAR, H., et TAMINIAUX, P., (éds.), *Poésie et politique au XX^e siècle*, Paris, Hermann, 394 p.
- CHOMARAT-RUIZ, C., 2011, Borges/Thays. Prolégomènes à une poétique abductive du monde, in CÁPORA, M., y GONZÁLEZ, J., (eds), *Borges-francia*, Argentina, Buenos Aires, publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras, UCA, 575 p.
- CHOMARAT-RUIZ, C., 2013, *Précis de paysagétique*, Marseille, éditions Parenthèses, 150 p. (à paraître)
- DESCARTES, 1953 (1641, éd. originale), Méditations métaphysiques, in DESCARTES, *Oeuvres et lettres*, Paris, Gallimard, NRF, coll. La Pléiade, 1423 p.
- LAFFAGE, A., 2006, Association métaphorique, Lecture et interprétation des paysages, Ready-made paysager, in BERQUE, A., (éd), 2006, *Mouvance*, Paris, éditions de la Villette, tome 2, 119 p.
- LASSUS, B., 1999, Analyse inventive, Entité paysagère, Espace propre, Habitants-paysagistes, Inflexus, in BERQUE, A., (éd), 2006, *Mouvance*, Paris, éditions de la Villette, tome 2, 119 p.
- LE MOIGNE, J.-L., La complexité de la correspondance du modèle au réel : "L'échelle, cette correction capitale", in BOUDON, P., (éd), 1991, *De l'architecture à l'architecturologie. La question de l'échelle*, Paris, PUF, coll. Nouvelle Encyclopédie Diderot, 368 p.
- ROGER, A., 1997, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, NRF, Bibliothèque des sciences humaines, 216 p.
- SIMON, 2004, (1969 éd. originale), *Les Sciences de l'artificiel*, Paris, Folio, coll. Folio essais, 464 p.