



HAL
open science

“ Y a-t-il du paysage urbain ? ”, dans Chomarat-Ruiz, C., (dir.), Nature/Ville une nouvelle alliance

Catherine Chomarat-Ruiz

► **To cite this version:**

Catherine Chomarat-Ruiz. “ Y a-t-il du paysage urbain ? ”, dans Chomarat-Ruiz, C., (dir.), Nature/Ville une nouvelle alliance. Nature urbaine en projet. Vers une nouvelle alliance entre nature et ville, Feb 2022, Paris, France. hal-03849080

HAL Id: hal-03849080

<https://hal.science/hal-03849080>

Submitted on 29 Dec 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.

A paraître dans les actes du colloque « Nature urbaine. Vers une nouvelle alliance entre nature et ville », aux éditions Editopics, coll. « Séries Nature et villes », 2013

Catherine Chomarat-Ruiz
Philosophe
INRA, UMR SAD-APT, équipe Proximités
c.chomarat@orange.fr

Y A-T-IL DU PAYSAGE URBAIN ?

Cette contribution a pour but d'éclairer la notion de nature en relation avec la ville et le paysage urbain. Alors même que se multiplient les colloques et les ouvrages consacrés à la nature *en* ville, ou à la nature *et* la ville, la notion congruente de « paysage urbain » paraît absente de la réflexion. Faut-il en conclure qu'il n'existe pas, à proprement parler, de paysage urbain ? Pour instruire cette question d'un point de vue notionnel, on interrogera la manière dont les différentes modalités de la nature semblent d'emblée opposer nature et ville, ne pas envisager la présence de la nature en ville. En un second temps, c'est l'évidence de cette représentation qui sera déconstruite, tant les motifs naturels et urbains sont légions, pour faire apparaître que la véritable altérité de la ville réside dans le paysage. On s'attachera alors à cerner les critères permettant de distinguer ce qui ne fait pas paysage ou pas. Puis on mettra au jour les conceptions esthétiques et scientifiques dont relèvent, en tant que critères, l'horizon et le pittoresque dialectique. Il sera alors possible, à partir des conclusions provisoires concernant l'existence du paysage urbain, de donner sens à l'idée d'alliance, ou de nouvelle alliance, entre nature et ville.

Oubli de la ville, absence du paysage

Les trois modalités de la nature : un topos excluant la ville

Certaines représentations de la nature sont désormais très connues. Commenté par l'historien de l'art John Dixon Hunt, le frontispice de Pierre Le Lorrain de Vallemont, pour *Les curiosités de la nature et de l'art* (1703), en est un exemple¹. Il distingue en effet entre la « première nature » qui apparaît au fond de la gravure – sauvage, inculte, voire sacrée, elle est habitée par Apollon et les muses –, la « seconde nature », qui se présente sous la forme de champs labourés, au pied du mont sacré de l'Olympe – il s'agit de l'agriculture –, et la « troisième », dont témoigne les buis et le jet d'eau du premier plan – on aura compris que l'auteur vise le jardin d'agrément. Or, ces

¹ Hunt, John Dixon, *L'Art du jardin et son histoire*, Paris, éditions Odile Jacob, 1996.

trois manifestations ou modalités de la nature aux prises avec l'art sont devenues un *topos*, un lieu commun pour introduire un discours sur la nature et le jardin. C'est ainsi que, pour introduire la complexité architecturale et symbolique des parcs à fabriques, il est facile de comparer cette gravure avec le détail d'un tableau représentant le château et le parc de Castille par Christophe Jusky, peintre et graveur nîmois du XIX^e siècle².

Dans ces multiples reprises, on ne remarque jamais que le rapport nature/ville est absent de la représentation des modalités de la nature. Tout se passe donc comme si la nature apparaît dans l'espace sauvage ou sacré, dans les champs cultivés ou dans les jardins dédiés au plaisir des sens, mais jamais au cœur des cités alors même que les jardins de monastères, ou appartenant à de riches particuliers y sont pourtant largement représentés³. Cette gravure, son commentaire par John Dixon Hunt et son utilisation rhétorique réactualisent la distinction d'origine aristotélicienne entre la nature, qui contient en elle-même son propre moteur de croissance, et toute réalisation d'ordre pratique ou technique qui, elle, doit sa conception à l'être humain⁴. On sait en effet qu'Aristote illustre ce type de réalisation par l'architecture : de fait, un bâtiment ne s'élève pas de lui-même, sans le secours de l'architecte et des maçons. Il en est de même des villes qui, si elles semblent échapper à tout contrôle, ne croissent cependant pas d'elles-mêmes...

Nature en ville et inexistance du paysage urbain

Pourtant, cette opposition a été revisitée à l'époque contemporaine. Rédigée par le paysagiste Pascal Aubry, l'une des entrées du glossaire *Mouvance* soutient qu'il n'existe pas de « paysage urbain⁵ ». Il y a des motifs de nature – un fleuve, du relief, des bois – qui, sis dans les villes, font paysage. La Seine vue depuis le pont de Solférino, la ville de Paris aperçue depuis les hauteurs du Sacré-Cœur, le Fort de Vincennes avec vue plongeante sur les bois composent un paysage fluvial, un paysage de collines ou forestier en ville. Ils confèrent aux cités des « ambiances paysagères ». Il y a également, d'après Pascal Aubry, un contexte naturel de la ville qui fait paysage. Ainsi la ville de Chartres émerge-t-elle des blés de la Beauce et de la plate campagne environnante.

² Voir, par exemple, l'« Avant propos » que j'ai rédigé pour *Le Jardin et le parc de Castille. Concevoir l'espace, approcher les lieux*, Besançon, les éditions de l'Imprimeur, 2005, p. 13-18.

³ Cf. Santini, Chiara, « Projet de nature et ville (XIX^e-XX^e siècles), dans Chomarat-Ruiz, Catherine, (dir.) *Nature urbaine en projets*, Paris, éd. Sautereau+Archibooks, coll. Crossborders, 2013.

⁴ Aristote, *Éthique à Nicomaque*, II-1, 1103b. De façon précise, il est dit que l'art de bâtir des maisons n'a rien de naturel, puisqu'il relève d'une disposition acquise et perfectionnée grâce à la pratique.

⁵ Aubry, Pascal, « Paysage urbain », dans *Mouvance II*, Paris, éditions de la Villette, 2006.

Cette approche invite à reconsidérer l'opposition nature/ville. Elle signifie que cette « nature urbaine », autour de laquelle nos sociétés s'agitent, organisent des colloques, est en fait fort convenue. Il y a toujours eu de tels motifs naturels dans les villes. Il n'y a même que de la nature en ville. Et, dans une sorte de retournement, ces quelques lignes suggèrent que la nature est la condition nécessaire mais non suffisante pour qu'il y ait du paysage urbain. Elles impliquent que le paysage est désormais opposable à la ville et que, à proprement parler, il n'y a pas de paysage urbain.

Retour sur argumentation

Le point de vue d'un professionnel sur la relation nature/paysage

L'argumentation de notre paysagiste concepteur se déroule en quatre temps. Il faut tout d'abord noter qu'il développe explicitement un point de vue de professionnel. L'entrée « Paysage urbain » du glossaire démarre en effet de façon très personnelle : « en tant que paysagiste, je dois dire qu'en ce mois d'octobre 2006, le paysage urbain n'existe pas encore⁶ ». Il pense que le mot paysage a été malmené, employé de façon plus métaphorique que spécifique. : « de nombreux architectes, certains géographes, beaucoup de journalistes [...] ont galvaudé le mot paysage pour évoquer des ensembles : paysage audiovisuel, paysage politique⁷... » Or, en tant que professionnel dont la tâche est de façonner le paysage, il s'agit d'être précis : tout, n'importe quel espace naturel ou urbain, ne constitue pas paysage. Dans le cas contraire – si tout site est paysager – cela ne reviendrait-il pas à penser que rien ne ressortit réellement au paysage ? D'une certaine façon, cela signifie que l'expression « paysage urbain » appelle une définition opératoire.

Le second point de l'argumentation précise le rôle de la nature tel qu'il apparaît dans « Motif de paysage⁸ », une autre entrée du même glossaire. De fait, le motif naturel est reconnu par les professionnels et, au-delà, par les sociétés, c'est-à-dire par les habitants ou les usagers des espaces à aménager. Ce sont les motifs « naturels » de paysage qui motivent à inventer, explique Pascal Aubry. Comme c'était déjà le cas pour les peintres paysagistes qui allaient peindre « sur le motif », l'élément naturel est une portion ou un constituant de l'espace concret – vécu, si l'on préfère – qui « nous motive à inventer un paysage⁹ », écrit encore notre paysagiste. Le motif naturel est

⁶ *Ibidem*, p. 78

⁷ *Id.*

⁸ Aubry, Pascal, « Motif de paysage », dans *Mouvance II*, *op. cit.*, p. 68-69.

⁹ *Ibidem*, p. 68.

un « embrayeur » : « il déclenche une mise en relation entre ce que nous percevons et ce que nous savons [...] dans l'espace et dans le temps¹⁰ », entre ce que nous percevons, savons et imaginons, pourrait-on ajouter pour préciser la pensée de notre auteur. Puis, Pascal Aubry souligne que, « pour la majorité de nos contemporains, la notion de paysage semble encore liée à l'idée de nature¹¹ ». En somme, la nature est bien ce qui est à l'origine du paysage. Présente en ville, elle permet de cerner des ambiances paysagères urbaines tant pour les professionnels que pour les usagers ou les habitants. Inversement, cela signifie que, en dehors des motifs naturels, il n'y a pas de paysage urbain, ou qu'il n'existe pas de paysage urbain en soi.

Au-delà de la nature : l'art

Ce point de l'argumentation laisse cependant poindre deux insatisfactions de professionnel. Si la nature suffisait à faire paysage, les paysagistes – peintres et concepteurs – n'auraient pas lieu d'être. Tout paysage suppose une intervention humaine, un regard et une transposition de cette perception en œuvre d'art, un acte de transformation, de façonnement, de recréation par un projet. En outre, le rappel de l'origine picturale des « paysagistes » – le mot a désigné les peintres du XIX^e siècle avant que de renvoyer aux projeteurs – et la mention de ce qui fait « encore » sens pour nos contemporains soulignent que l'association nature/paysage est un peu passéiste ou, à tout le moins, insuffisante. La question se repose donc de savoir s'il y a un critère propre à distinguer ce qui relève du paysage de ce qui n'en ressortit pas ; un critère qui permettrait d'établir que la ville ne peut prétendre au paysage et qu'il n'existe pas de paysage urbain.

C'est alors qu'intervient le troisième point de l'argumentation : la médiation de l'art. En dehors de l'embrayeur naturel, le paysage advient à la faveur de la photographie, mais aussi de la littérature. Le port de Brest est vu comme un paysage grâce à l'intercession du poème de Prévert : « souviens-toi Barbara, il pleuvait à Brest, ce jour-là¹²... » L'art donne en quelque sorte du relief, fixe l'attention quand le regard aurait tendance à glisser devant la platitude, le caractère lisse de l'espace. Il peut donc y avoir du paysage urbain en raison d'une médiation artistique : on reconnaît ici la théorie de l'artialisation élaborée par Alain Roger dans *Le Court traité du paysage*¹³. Il

¹⁰ *Id.*

¹¹ Aubry, Pascal, « Paysage urbain », *op.cit.*, p. 79.

¹² *Ibidem*, p. 80.

¹³ Roger, Alain, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des Idées, 1997. Pour une synthèse des théories du paysage, consulter Chomarar-Ruiz, Catherine, *Précis de paysagétique*, Marseille, éditions Parenthèses, 2013.

y a paysage dès lors que l'art – peinture, photographie, cinéma, littérature... – a formé l'œil à reconnaître l'intérêt, si ce n'est la beauté, d'un site.

Au-delà de l'art : l'horizon

Toutefois ce critère-là ne suffit pas plus que la théorie de l'artialisé. D'une part, parce qu'il signifie que presque tout peut faire paysage dès lors que l'art s'en mêle. Le critère ne joue dès lors pas son rôle puisqu'il ne permet pas de distinguer entre ce qui relève du paysage et ce qui en est exclu. D'autre part, parce que le rôle de l'art est double, voire duplice. Il est pour partie responsable de ce que Pascal Aubry nomme les « anticipations paysagères ». Si l'art participe de la construction culturelle de la perception, ne fait-il pas écran à certaines potentialités paysagères du site ? Ne masque-t-il pas les qualités qui, précisément, n'ont jamais été médiatisées par l'art ? L'art ne suffit pas à faire advenir le paysage car, de façon duplice, il entrave la fraîcheur du regard, la spontanéité de l'imagination que permet la « reconnaissance sensible » d'un site.

Quel est donc le critère décisif ? Pour que le paysage surgisse, « le temps d'une émotion », il faut que le site présente un horizon¹⁴. Pascal Aubry écrit : « Le 12 juillet 1992 [...] un magnifique voilier prête au petit port l'horizon qui lui manquait. Ce navire que Magritte aurait certainement appelé le *Séducteur* [...] a apporté dans le port de Brest les paysages de toutes les mers dans lesquelles il a navigué... Un horizon physique ou imaginaire est indispensable à l'invention de paysages, même et surtout en ville¹⁵ ». Pour que le port de Brest soit autre chose qu'une « marmite », qu'un « pauvre petit port », il faut qu'un somptueux voilier apparaisse et confère au site une épaisseur physique et imaginaire. Il prolonge en effet la perception – on quitte l'image statique du tableau pour le mouvement de la scène –, et il apporte symboliquement avec lui tous les horizons culturels, tous les ports qu'il a fréquentés, « toutes les mers dans lesquelles il a navigué¹⁶... »

À travers ces quelques lignes, Pascal Aubry reprend ce qu'il a appelé « médiances », dans une entrée de *Mouvance* intitulée « L'Invention des paysages¹⁷ ». Par ce terme emprunté à Augustin Berque, il désigne le type de relation qu'une société, à un moment « t » du temps, entretient avec son environnement au sens strict (naturel) ou au sens large (culturel) : le paysage est une des modalités de ce rapport qui, elle-même, n'intervient qu'à certaines conditions. Parmi ces conditions,

¹⁴ Aubry, Pascal, « Paysage urbain », dans *Mouvance II*, *op. cit.*, p. 80.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Id.*

¹⁷ Aubry, Pascal, « L'invention des paysages », dans *Mouvance II*, *op. cit.*, p. 56-58.

on trouve l'idée qu'il faut être en situation, dans l'espace concret, et de façon polysensorielle : si un sens est tenu à l'écart, ou sollicité par ailleurs – si du bruit de circulation détourne l'ouïe du chant des oiseaux – cela perturbe la perception toute entière du site¹⁸. Entre ces conditions, figure aussi la représentation picturale ou littéraire qui conditionne la médiance tout en n'étant pas suffisante. De même, l'« Harmonie », c'est-à-dire la cohérence de l'organisation, voire de la composition, de l'espace est importante sans être suffisante¹⁹. Tout comme l'art, cette condition rabattrait le paysage sur une construction culturelle préétablie de la perception, si elle était exclusive de toutes les autres. Il reste donc qu'« un horizon est indispensable pour qu'il y ait paysage²⁰ ». Un horizon au sens strict, une « ligne de contact entre les blés ou les vagues et le ciel » ; un horizon au sens métaphorique de « culturel²¹ ». En d'autres termes, pour qu'il y ait paysage, il faut qu'il y ait à la fois « entité paysagère » – une portion d'espace géographiquement localisable, toujours plus vaste que le site précis sur lequel on travaille – et « entité de paysagement » – dimension symbolique d'un site²². Le paysage, c'est donc surtout un horizon, soit la dimension historique et anthropologique d'un territoire. Telle pourrait être la définition opératoire à laquelle aspirait l'entrée « Paysage urbain ».

Pour notre propos, cela signifie donc que la présence de la nature en ville est une condition nécessaire mais non suffisante du paysage, qu'il n'y a paysage urbain que s'il y a horizon physique et symbolique, rapport de la ville avec une saisie historique et anthropologique d'un territoire. On comprend d'emblée que cette proposition théorique est celle d'un professionnel qui s'oppose à celle de Michel Corajoud, un autre paysagiste pour qui l'horizon n'est que « l'endroit où le ciel est la terre se touchent » et pour qui tout ce qui se trouve sous le ciel est paysage²³. Mais, au-delà des deux écoles de paysagismes qu'elle spécifie, au-delà de la distinction des étudiants de Bernard Lassus – dont Pascal Aubry fait partie – et de ceux de Michel Corajoud qu'elle autorise, quel crédit accorder à cette proposition théorique ?

¹⁸ *Ibidem*, p. 57.

¹⁹ *Ibidem*, p. 58.

²⁰ *Ibidem*, p. 57.

²¹ *Id.*

²² Aubry, Pascal, « Entité de paysagement », dans *Mouvance II*, *op. cit.*, p. 46-47.

²³ Corajoud, Michel, *Le paysage, c'est l'endroit où le ciel et la terre se touchent*, Arles/Versailles, Actes Sud, 2010. Les textes de Michel Corajoud concernant l'horizon sont disponibles sur le site du paysagiste : corajoudmichel.nerim.net

Discussion/proposition : pittoresque dialectique et entropie

Constater la perte de l'horizon

Pour les plus récents d'entre eux, ces textes datent de 2006. Pour les discuter, il est utile de quitter l'Europe et de revenir à l'Amérique des années 60-70 telle qu'elle fut perçue par Robert Smithson. Cet artiste et critique d'art avait déjà traité de l'horizon, de son importance pour l'avènement du paysage. Il avait même proposé un critère alternatif en s'appuyant sur une interprétation de l'entropie, c'est-à-dire du second principe de la thermodynamique qui, eu égard à l'irréversibilité de la perte d'énergie, conduit à admettre l'irréversibilité du temps et la dégradation de toute chose²⁴. Ce critère est une redéfinition « dialectique » du « pittoresque » : faut-il penser que l'existence du paysage urbain en dépend réellement ?

Dans son œuvre, Robert Smithson constate tout d'abord la disparition de l'horizon. Dans *Incidents au cours d'un déplacement de miroirs dans le Yucatán* (1968), il note, lors d'un trajet en voiture au Mexique, que l'horizon ne s'efface pas au fur et à mesure que l'on s'avance vers lui : il se dérobe, poignardé par la route²⁵. L'horizon ne fournit donc pas un réel repère paysager. Il n'existe, à proprement parler, que sur les cartes routières qui, elles, délivrent des représentations conventionnelles du paysage et non le paysage lui-même. À preuve : vu d'avion, l'horizon est moins une ligne qu'une suite d'anneaux concentriques. Ce constat, qui relève aussi de la critique, s'offre à deux interprétations possibles que Robert Smithson va, tour à tour, proposer.

Cette disparition de l'horizon l'émeut. Elle s'impose face à l'environnement post-industriel du New Jersey qui hantent les textes et les œuvres plastiques de Robert Smithson. Partout où le regard se dirige et ses pas le mènent, ce ne sont que carrières désaffectées, sites naturels dévastés et pollués, banlieues urbaines abîmées ou sans âme. Les photos de Dan Graham, publiées dans *Art forum* sous le titre « House of America », entre 1966-67, illustrent ce que notre artiste précise dans *Un musée du langage au voisinage de l'art* (1968). L'horizon a disparu, car il est désormais obturé et remplacé par les lignes d'un bâti stéréotypé. Ces « blocs de maisons », implantés dans les « zones suburbaines de l'après-guerre », sont des « zones mortes », des « sites suburbains ré-

²⁴ Pour l'édition américaine des textes, se référer à Smithson, Robert, *The Collected writings*, USA, University of California Press, edited by Jack Flam, 1979. En français, on dispose d'un choix de textes dans le catalogue de l'exposition *Robert Smithson, le paysage entropique, 1960/1973*, Musées de Marseille et RMN, 1994.

²⁵ Smithson, Robert, *Incidents au cours d'un déplacement de miroirs dans le Yucatán* (1968), dans *Robert Smithson, le paysage entropique, 1960/1973, op.cit.*, p. 198-199.

barbatifs²⁶ ». L'horizon a disparu, car ce sont des reliefs montagneux usés, des lignes de gratte-ciel, des *no man's land* périurbains, c'est-à-dire les tentacules des banlieues, qui l'ont remplacé. Il souligne en effet : « "Suburbia" (banlieue, zone suburbaine) enveloppe les grandes villes et bouleverse "la campagne". Suburbia, c'est une "sous-ville" ; un abîme circulaire entre ville et campagne, un lieu où les constructions semblent s'évaporer, se perdre dans une confusion tentaculaire ou dans l'oubli. Chaque site glisse vers l'absence. Une immense entité négative et amorphe déplace le centre qu'est la ville et envahit la campagne. Des montagnes usées du Nord du New Jersey à la ligne des gratte-ciel de carte postale de Manhattan, une variété prodigieuse de "lotissements" de maisons individuelles irradie en un univers de cubes éparpillés. Le paysage s'efface sous des expansions et des contractions astronomiques. Los Angeles tout entier n'est qu'une banlieue, quelque chose d'absurde, d'apparemment inhabitable, un endroit grouillant de distances dématérialisées²⁷ ».

Mais ce n'est pas que l'horizon perceptif qui s'est évanoui. C'est, comme il l'écrit dans *Une visite aux monuments de Passaic, New Jersey* (1967), un « panorama zéro » de « ruines à l'envers » qui a remplacé l'horizon au double sens du terme²⁸. L'horizon est en effet, tout comme dans les textes de Pascal Aubry, un horizon culturel, en l'occurrence historique. Les « monuments » de Passaic, qui ne sont en fait que des bouches d'égouts rouillées, des ponts chancelants, des décharges de carrosseries de voitures, des centres commerciaux désertés, ne célèbrent rien et ne témoignent d'aucun souvenir. L'abandon leur est échu sans rien changer de fondamental puisqu'ils ont toujours déjà été bâtis ruinés, construits à la va-vite avec de mauvais matériaux : « ils s'élèvent en ruines avant même de l'être », écrit Robert Smithson. Privées du futur que confèrent aux « ruines romantiques » la patine du temps et le sens de l'histoire, « les banlieues existent sans passé rationnel, en dehors des *grands événements* de l'histoire²⁹ ». Ce sont des « lacunes monumentales³⁰ ».

On pourrait donc penser que l'horizon est, pour Robert Smithson, un critère intéressant. Ce serait

²⁶ Smithson, Robert, *Un musée du langage au voisinage de l'art* (1968), dans *Robert Smithson, le paysage entropique, 1960/1973, op.cit.*, p. 190.

²⁷ *Id.*

²⁸ Smithson, Robert, *Une visite aux monuments de Passaic, New Jersey* (1967), dans *Robert Smithson, le paysage entropique, 1960/1973, op.cit.*, p. 181

²⁹ *Ibidem*, p. 182.

³⁰ *Ibid.*

sa présence ou son absence qui déterminerait l'existence du paysage urbain. Cependant, notre artiste théoricien prend son parti de cette disparition à l'époque contemporaine.

Renoncer à l'horizon, au modèle pictural et à un paradigme biomorphique

Dès lors qu'il l'analyse, il accepte l'idée que l'horizon n'est plus un marqueur suffisant à partir duquel un paysage advient. Statique, relevant d'un référent pictural qui suppose un personnage fixe dont le regard embrasse la contrée qu'il s'agit de représenter, l'horizon ne pouvait que céder le pas aux mouvements des acteurs mobiles d'un paysage en mouvement.

Le deuxième argument concerne l'horizon au sens symbolique du terme. D'après Robert Smithson, l'horizon est synonyme de progrès continu de l'histoire, d'un développement organique des sociétés et de leur culture. Avoir un horizon, c'est en effet avoir un avenir avantageux. La notion est donc solidaire d'un paradigme biologique de l'histoire et du temps qui confond développement linéaire, évolution et progrès, comme si une société échappée à un temps naturel et cyclique était nécessairement promise à un mieux être continu. Scientifique, ce paradigme est qualifié de « biomorphique » dans la mesure où il aurait influencé l'art et l'architecture, les pratiques maniant la forme dans leurs réalisations. L'horizon et son paradigme biomorphique seraient ainsi à l'œuvre dans les réalisations architecturales de Frank Lloyd Wright. Or, celles-ci n'ont-elles pas entraîné une « nostalgie de la vie rurale ou de la collectivité rustique dans un cadre pastoral, ce qui eut pour résultat d'introduire une attitude anti-urbaine en esthétique³¹ » ? Penser « la ville comme cancer ou mal social » ne fera guère avancer la question du paysage urbain, des villes et des banlieues de notre temps. Cette question est donc en fait une posture théorique qui s'affine dans *Quasi-infinités et la décroissance de l'espace* (1966). Pour qu'il y ait paysage urbain, il faut renoncer à la notion d'horizon issue d'un modèle pictural périmé et d'un paradigme scientifique contestable.

Acquiescer à l'entropie

Une fois la critique formulée, il incombe à notre artiste de proposer un nouveau critère au vu duquel des lieux dont le New Jersey est emblématique fassent paysages. C'est alors que Robert Smithson développe la notion d'entropie et revisite le critère du pittoresque. Dans *Frederick Law*

³¹ Smithson, Robert, *Quasi-infinités et la décroissance de l'espace* (1966), dans *Robert Smithson, le paysage entropique, 1960/1973, op.cit.*, p. 173.

Olmsted et le paysage dialectique (1973), il explique la dialectique qui conduit au paysage. Edmond Burke s'est jadis emparé du critère du « beau », de la « grâce, douceur des courbes, délicatesse de la nature », pour lui opposer la notion de « sublime », « terreur, solitude et immensité de la nature³² ». La thèse et l'antithèse paysagères n'attendaient plus que la synthèse. C'est ainsi que Frederick Law Olmsted, prolongeant Uvedale Price et William Gilpin, aurait apporté au paysagisme et au paysage le pittoresque « lié aux hasards et aux changements intervenants dans l'ordre matériel de la nature » qui, elle, demeure « indifférente à tout idéal formel³³ ». Si le spectacle pittoresque d'un arbre frappé par la foudre, de collines dévastées par les inondations, de carrières abandonnées capte notre attention, c'est parce que l'harmonie naturelle, quelque peu statique, est détruite par la fulgurance de l'événement naturel ou la persistance de l'exploitation humaine dévastateur qui, elle, élabore ainsi un paysage non intentionnel, dépourvu des exigences de composition et de forme.

On comprend que ce critère du pittoresque satisfait aux exigences inhérentes à la critique de l'horizon. Le paysage pittoresque est issu d'un double mouvement dialectique et échappe ainsi au caractère statique de l'horizon. D'un point de vue notionnel, il découle du dépassement, ou de la synthèse, du beau et du sublime. D'un point de vue matériel, il provient de l'action des forces naturelles qui se sont exercées sur la Terre durant des siècles. Le paysage pittoresque est ainsi le produit de l'entropie ; il provient du fait que, de manière inexorable, tout notre environnement et nous-mêmes, en tant qu'êtres humains, sommes voués à disparaître. Il relève d'un paradigme physique provenant du second principe de la thermodynamique. Enfin, ce paysage pittoresque est étranger à la notion de forme et échappe ainsi au paradigme « biomorphique » dont relève l'horizon.

Pour notre enquête, cela signifie qu'il y a du paysage urbain si on change le référentiel à partir duquel cette question est instruite. Du XIX^e siècle à la moitié du siècle dernier et d'après une approche de la ville liée au développement de l'industrie, il y a paysage s'il y a horizon, c'est-à-dire

³² Smithson, Robert, *Frederick Law Olmsted et le paysage dialectique* (1973), dans Robert Smithson, *le paysage entropique, 1960/1973, op.cit.*, p. 211. Pour les auteurs cités par Robert Smithson, voir : Burke, E., *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London, printed by R. and J. Dodsley, 1756.

Gilpin, W., «An Essay on Prints: containing Remarks Upon the Principles of Picturesque Beauty, the Different Kinds of Prints, and the Characters of the Most Noted Masters », in *Collecting Prints*, London, J. Robson, 1768. Price, Uvedale, *Essay on the picturesque*, London, Robson, 1796-1798 (la première édition date de 1794).

³³ *Ibid.*

une attention portée à la dimension historique et anthropologique d'un territoire. Ce qui implique que le paysage urbain est chose rare, voire inexistante. D'un point de vue plus contemporain, au sens de post-industriel, l'esthétique et le paradigme scientifique liés à l'horizon sont en voie d'être dépassés. Une poétique de l'entropie se dessine alors, délaissant le paradigme de la biologie pour celui de la physique, et s'éloignant d'un référent qui n'est plus la peinture, ou l'art en général, mais le mouvement. Il y a du paysage urbain, s'il y a du pittoresque dialectique.

Conclusion

Au terme de cette enquête, trois idées peuvent être retenues. Le paysage urbain n'existe pas en soi, indépendamment d'un usager, d'un habitant, d'un paysagiste ou d'un artiste pour l'appréhender et en juger. Le passage du critère de l'horizon à celui de pittoresque dialectique n'est pas anodin car il implique une double mutation. On délaisse la question du territoire pour celle du site, c'est-à-dire l'échelle de réflexion du projet de paysage pour l'échelle d'implantation de l'œuvre. On quitte en outre le point de vue professionnel du paysagiste pour celui de l'artiste ou, mieux, du land artiste. Pour ce qui concerne l'alliance nature/ville, ces quelques lignes suggèrent en outre que, loin de demeurer exclue de la ville, la nature y a été toujours présente à partir du XIX^e siècle, sous forme de motifs naturels. Elles précisent également qu'elle y est d'autant plus présente que la nature n'est plus simplement pensée du côté du beau ou du sublime, de l'harmonie ou du sauvage, mais du pittoresque dialectique, c'est-à-dire comme un jeu de forces aveugles et étrangères à tout idéal formel. La question de l'existence du paysage urbain conduit ainsi à nous interroger sur cette double mutation et sur cette conception-là de la nature. Sommes nous prêts à franchir ce pas pratico-théorique ?

Bibliographie

Aristote, *Éthique à Nicomaque*, II-1, 1103b.

Aubry, Pascal, « Entité de paysagement », « L'invention des paysages », « Motif de paysage », « Paysage urbain », dans *Mouvance II*, Paris, éditions de la Villette, 2006.

Burke, E., *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London, printed by R. and J. Dodsley, 1756.

Chomarat-Ruiz, Catherine, *Le Jardin et le parc de Castille. Concevoir l'espace, approcher les lieux*, Besançon, les éditions de l'Imprimeur, 2005.

Chomarat-Ruiz, Catherine, *Précis de paysagétique*, Marseille, éditions Parenthèses, 2013.

Chomarat-Ruiz, Catherine, (dir.) *Nature urbaine en projets*, Paris, éd. Archibooks + Sautereau, coll. Crossborders, 2013.

Corajoud, Michel, *Le paysage, c'est l'endroit où le ciel et la terre se touchent*, Arles/Versailles, Actes Sud, 2010.

corajoudmichel.nerim.net

Gilpin, W., «An Essay on Prints: containing Remarks Upon the Principles of Picturesque Beauty, the Different Kinds of Prints, and the Characters of the Most Noted Masters », in *Collecting Prints*, London, J. Robson, 1768.

Hunt, John Dixon, *L'Art du jardin et son histoire*, Paris, éditions Odile Jacob, 1996.

Roger, Alain, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des Idées, 1997.

Santini, Chiara, « Projet de nature et ville (XIX^e–XX^e siècles) », dans Chomarat-Ruiz, Catherine, (dir.) *Nature urbaine en projets*, Paris, éd. Archibooks + Sautereau, coll. Crossborders, 2013.

Smithson, Robert, *The Collected writings*, USA, University of California Press, edited by Jack Flam, 1979.

Robert Smithson, le paysage entropique, 1960/1973, Musées de Marseille et RMN, 1994.

Price, Uvedale, *Essay on the picturesque*, London, Robson, 1796-1798 (la première édition date de 1794).