



“ Qu’est-ce que les jardiniers, les paysagistes et les artistes nous transmettent du paysage ? ”, Les cahiers Jean Hubert n°3

Catherine Chomarat-Ruiz

► To cite this version:

Catherine Chomarat-Ruiz. “ Qu’est-ce que les jardiniers, les paysagistes et les artistes nous transmettent du paysage ? ”, Les cahiers Jean Hubert n°3. 2009. <hal-03849481>

HAL Id: hal-03849481

<https://hal.science/hal-03849481v1>

Preprint 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.



HAL Authorization

Qu'est-ce que les artistes, les jardiniers et les paysagistes nous transmettent du paysage ?

Consacrée aux thèmes du « patrimoine » et des « paysages », la session 2007 des « Journées Jean Hubert » proposait un axe de réflexion en apparence anodin. Il s'agissait d'établir ce qu'« artistes, jardiniers et paysagistes nous transmettent du paysage¹ ». Tout un chacun comprend que ces acteurs sont rapprochés du fait qu'ils se rapportent au paysage, à cette « partie de territoire telle que perçue par les populations, dont le caractère résulte de l'action de facteurs naturels et/ou humains et de leur interrelations² ». L'artiste et ses œuvres peuvent avoir affaire à la perception du paysage ; l'action du jardinier paraît relever des « facteurs humains » qui se mêlent aux « facteurs naturels » pour façonner le paysage. Quant au paysagiste, ne participe-t-il pas à la fois de la perception du paysage et de l'action sur cette « partie de territoire » que son projet prend en charge ? Dès lors, on entend bien que, par la médiation des arts ou des pratiques du jardinage et du paysagisme, quelque chose du paysage est légué à une génération par une autre. À l'inverse, on suppose que cet héritage pourrait ne pas parvenir jusqu'à ses destinataires parce que les œuvres ne seraient pas conservées, parce que les paysages, aménagés et naturels, seraient volontairement détruits ou perdus par négligence. Ainsi comprise, la question de la transmission porterait sur le contenu et la réalité de ce dont artistes, jardiniers et paysagistes nous font hériter.

Traduite en termes plus philosophiques, cette interrogation n'en demeure pas moins difficile. Cette question de la transmission repose sur la séparation de l'homme d'avec le *Cosmos* -la nature comprise comme un tout ordonné et harmonieux-, sur le fait que l'être humain se considère comme un acteur et non plus simplement comme un élément naturel parmi d'autres, car il a conscience du pouvoir de transformation qu'il peut exercer sur la nature, du fait qu'il est « comme maître et possesseur de la nature³ » grâce à son habileté technique. C'est en effet à cause ou grâce à cette mise à distance de la nature que surgissent l'histoire et un temps proprement humain qui, vectoriel et orienté, s'arrache au rythme cyclique des saisons pour le progrès et, parfois, pour la régression. Autrement dit, le problème de la transmission s'impose dès lors que le paysage n'est plus entièrement naturel. Si le paysage se confondait avec la nature au sein de laquelle l'homme demeurerait un vivant parmi d'autres, nous serions plutôt confrontés à la génération et à la corruption naturelles, au remplacement d'une génération d'êtres vivants par une autre suivant un temps circulaire auquel l'homme resterait soumis. On pressent, une fois la question déplacée sur un terrain philosophique, qu'artistes, jardiniers et paysagistes sont dans la situation de tout homme face à la nature, mais que leur mode de rapport au paysage les engage plus que tout un chacun, qu'ils forment une sorte de sous-groupe dont le point commun est d'être davantage impliqués dans cette affaire de transmission. Et l'on suppose que, par-delà ce dénominateur commun, ces trois corps de métiers ne nous transmettent pas la même chose du paysage.

En somme, la question posée est tout simplement redoutable ! Tout en se fondant sur ce qu'il en est de l'homme faisant désormais face à la nature, elle dépasse ce fondement anthropologique dans la mesure où elle engage, à travers la question de la transmission, une sorte de responsabilité morale de ces trois acteurs du paysage : son horizon est d'ordre éthique. Et, étant donné qu'elle porte sur ce qui distingue l'artiste, le jardinier et le paysagiste eu égard à la spécificité de ce qu'ils nous lèguent, elle interroge en outre ce qu'ils nous font

¹ Ces journées de réflexion sont organisées par la Direction des archives et du patrimoine de Seine-et-Marne et, plus particulièrement, par Isabelle Rambaud, conservatrice générale du patrimoine, et Odile Lassère, Chef du Service Etudes et Développement du Patrimoine.

L'auteur remercie Pierre Donadieu pour ses suggestions.

² Les citations renvoient à « l'article 1 », du premier chapitre de la *Convention européenne du paysage*, 2000.

³ L'expression est empruntée à la « Sixième partie » du *Discours de la méthode* de Descartes.

percevoir, appréhender ou connaître du paysage. Ne laisse-t-elle pas entendre que le problème est essentiellement d'ordre épistémologique ?

La division du travail est constitutive des sociétés humaines. Dès l'Antiquité, certains philosophes, Platon notamment, justifient cette division par l'excellence d'une production « plus abondante, plus belle et plus facile », car chacun fait bien mieux ce qu'il a à produire s'il mobilise un savoir-faire précis⁴. Des siècles plus tard, Emile Durkheim adopte cette thèse : la division du travail « ne date pas d'hier », même si « c'est seulement à la fin du siècle dernier que les sociétés ont commencé à prendre conscience de cette loi⁵ ». Et quand il critique cette parcellisation des tâches, du point de vue de l'économie politique, Marx en constate la réalité, en prend acte, en explique l'essor par l'avènement du mode capitaliste de production⁶. Il n'est donc pas étonnant que, même si artistes, jardiniers et paysagistes sont pensés ensemble dans un commun rapport au paysage, la division du travail ou des activités impliquée par l'emploi de trois termes différents n'apparaisse pas sous un jour problématique.

De fait, artistes, paysagistes et jardiniers ne nouent pas la même relation au paysage. Écrivains, peintres ou photographes créent des représentations du paysage, qui ne sont donc pas le paysage lui-même. Quand Pétrarque relate son ascension du mont Ventoux, sa narration prend la forme d'une déception : il s'attendait à voir un panorama, il entrevoit un horizon⁷. Plus encore, il voulait tirer plaisir du paysage, il en retire des tourments puisque la lecture du « livre X » d'Augustin le ramène à ce qu'il n'aurait jamais dû quitter, à savoir le spectacle de son âme, son paysage intérieur⁸. Mais, quoi qu'il en soit, cette lettre présente un dispositif en abîme, fort connu des rhéteurs soucieux de légitimer leur récit en l'enchâssant dans la tradition littéraire ou la patristique : le récit en première personne cède la place au propos d'Augustin qui, lui-même, renvoie à d'autres pères de l'Église. Le paysagiste conçoit un projet, un système d'images qui, par sa cohérence et l'idée directrice à laquelle il obéit, rend compte de l'aménagement possible d'un jardin, d'un dispositif urbain ou d'une portion du territoire. Quand il est davantage dans un rôle de médiateur, au service d'une politique publique de paysage, il aide une population à concevoir un projet relatif à son cadre de vie et participe, parfois, à la création d'une identité paysagère. Concepteur ou médiateur, le paysagiste n'agit pas moins directement sur et par le paysage : au Havre, entre le port et les collines de Sainte-Adresse, la promenade de bord de mer témoigne de l'intervention d'Alexandre Chemetoff. Quant à l'action du jardinier, elle s'arrête à la clôture d'un jardin qui, par définition, se distingue du paysage. Ce dernier est parfois convié à l'intérieur du jardin par un ah-ah ou, de façon plus symbolique, par des chaos rocheux, des cascades et bien d'autres effets pittoresques : il ne peut être assimilé à la nature environnante. Dans les pages qu'il consacre à son grand-père, jardinier de son état, Michel Ragon montre que cet homme silencieux, qui ne parlait qu'à ses fruits, ses légumes et ses fleurs, « cultivait son jardin » ou, en louant sa force de travail aux Fontenaisiens, « faisait » celui d'autrui⁹. Le jardinier cultive ou entretient des jardins sans se soucier du paysage, fut-il présent dans les jardins d'agrément dont il assure la pérennité par les soins qu'il leur prodigue. En somme, la relation au paysage de ces trois acteurs est différente. L'intervention de l'artiste est de l'ordre de la représentation, celle du paysagiste est de l'ordre de la conception et de l'action (il transforme l'existant, voire le crée). L'action du jardinier, elle, relève plutôt de la conservation, des soins à apporter à

⁴ Platon, *La République* ; Paris, Garnier Flammarion, 1966, « Deuxième partie », 370c.

⁵ La citation est prise dans « L'introduction » que Durkheim consacre à son oeuvre. Voir E. Durkheim, *De la division du travail social* (1893) ; Paris, PUF, collection Quadrige, 1930, p. 1.

⁶ Voir, par exemple, le « chapitre 14 », du « Livre I » du *Capital* (1867) ; Paris, éditions Sociales, 1948, p. 39 et suivantes.

⁷ On peut lire le récit de cette ascension dans la réédition que les éditions de l'Imprimeur en ont faite : Joachim Ritter, *Paysage. Fonction de l'esthétique dans la société moderne*, Paris-Besançon, 1997.

⁸ Augustin, *Les confessions*, Paris, Garnier Flammarion, 1964, X, VIII.

⁹ Michel Ragon, « Le père Sourisseau, sa brouette et ses sabots », dans *Enfances vendéennes*, Paris, Rennes, éditions Ouest-France, 1990, p. 13 et suivantes.

l'existant, de l'entretien de ce qui se trouve à l'intérieur d'une clôture dont l'au-delà constitue le paysage.

Ces précisions étant fournies, le caractère problématique de cette division du travail apparaît de façon manifeste, car ces différentes relations engagent trois acceptions possibles du paysage. L'artiste représente et s'attache au motif, au modèle tiré d'un jardin –tel Monet et les nymphéas de Giverny-, d'une ville –Caillebotte et ses représentations du Paris d'Hausmann-, d'un élément naturel -la forêt de Fontainebleau pour les peintres de l'école de Barbizon. Le jardinier signale l'existence d'un ailleurs, d'un au-delà de son lieu ; c'est-à-dire soit la nature sauvage ou, tout au moins, non cultivée¹⁰, soit la nature cultivée par les agriculteurs, que ce pays relève de champs ou de friches. Pour sa part, le paysagiste conçoit l'objet possible ou souhaitable du projet qu'il réalisera en partant d'un site. Il choisit de travailler sur « les limites » (Michel Corajoud), sur la permanence des « formes » (Gilles Vexlard), sur « le vivant » (Gilles Clément), ou à partir d'une entrée plus plasticienne que certains qualifient de « culturaliste » (Bernard Lassus)¹¹. Il peut considérer, de ce fait, qu'il faut « agir pour comprendre », ou « comprendre pour agir¹² ». Il ne lui incombe pas moins de révéler et de tirer parti d'un « site », de ses qualités, et de dépasser ses faiblesses, voire ses défauts¹³. L'analyse reste valable quand le paysagiste est médiateur : il met au jour le projet dont une population est implicitement porteuse pour ce qui concerne un site. Ou, pour un site, il conçoit un projet dans lequel cette population peut se reconnaître. Il transforme alors en projet une perception et un jugement portés sur un site donné.

En outre, les différentes tâches que remplissent artistes, paysagistes et jardiniers n'induisent pas que des différences dans l'acception spatiale qu'ils ont du paysage compris sous l'angle du motif, de la nature ou d'un site. Il semble inévitable qu'ils ne se rapportent pas de la même manière à la temporalité du paysage. Quand Eugène Boudin représente les bords de mer normands, il utilise fréquemment l'aquarelle, une technique qui n'autorise que très peu la retouche. Dans « Instantanés », Jean-Bertrand Pontalis se plaît à remarquer que la temporalité du procédé, qui fixe l'instant d'une scène, est adéquat au caractère évanescent de l'instant composant le temps qui passe inexorablement, d'une part, et au caractère variable et changeant du temps qu'il fait en Normandie, d'autre part. L'artiste stabilise ce qui n'a eu lieu qu'une fois, il assure « la permanence de l'éphémère¹⁴ », l'éternité. Pour assurer le succès de ses plantations, le jardinier est attentif au temps cyclique des saisons, au temps naturel, et au temps qu'il fait, aux météores. Tout comme certains artistes, il s'attache au passage du temps et au temps qu'il fait ; mais, contrairement à un Eugène Boudin, par exemple, il prend le parti de ce passage. Il ne peut chercher l'éternité de ce qui est périssable, et il sait bien qu'il doit s'adapter aux variations du temps. Le paysagiste, lui, s'attache au temps humain. Un site, écrit Michel Corajoud, est porteur des « traces, des configurations, des distributions¹⁵ », d'un passé qui va orienter le projet sans le déterminer. Et il ajoute à l'intention de ses étudiants : le projet est « un mélange de souvenirs et d'anticipations. Vous ne devez pas comprendre la recommandation qui vous est faite d'ancrer votre projet dans l'histoire et la géographie des lieux comme une incitation au passéisme et à la conservation. Elle vous propose seulement de ne plus travailler sur la *tabula rasa* mais d'enchaîner vos nouvelles propositions à la mémoire

¹⁰ Ce qui correspond à la *wilderness* des anglo-saxons.

¹¹ La distinction est opérée par Karin Helms, dans « Avec quels professionnels ? », dans *Enseigner le paysage*, sous la direction de Franck Bichindaritz, Paris, Ministère de la Culture et de la communication, DAPA, deux vol., 2006, p. 240 et suivantes. Notons que ce sont les partisans de Michel Corajoud qui qualifient de « culturaliste » la démarche de Bernard Lassus.

¹² Jean-Luc Brisson, « Le jardinier, l'artiste et l'ingénieur », dans *Le jardinier, l'artiste et l'ingénieur*, sous la direction de Jean-Luc Brisson, Paris-Besançon, les éditions de l'Imprimeur, collection jardins et paysages, 2000, p. 10 et suivantes.

¹³ Cette idée est explicitée par Karin Helms dans « Avec quels professionnels ? », op. cit. p. 240.

¹⁴ Jean-Bertrand Pontalis, « Instantanés », dans *Ce temps qui ne passe pas*, Paris, Gallimard, collection Folio essais, 1997, p. 47, 49 et 52.

¹⁵ Michel Corajoud, « Le projet de paysage : lettre aux étudiants », dans *Le Jardinier, l'artiste et l'ingénieur*, op. cit., p. 39.

du site¹⁶ ». Le présent du projet doit, à la fois, être soucieux du passé et tourné vers l'avenir. Le paysagiste adopte le temps linéaire et orienté de l'histoire proprement humaine, où s'enchaînent de façon irréversible le passé, le présent et le futur des réalisations humaines ; c'est le seul gage de pérennité qui lui soit accordé pour son projet de paysage.

Eu égard à ces analyses, on admet qu'artistes, jardiniers et paysagistes ne nous transmettent pas la même chose du paysage, et qu'ils ne se positionnent pas de la même manière dans cette affaire de transmission. L'artiste lègue un motif, une représentation partielle et fragmentaire du paysage. Mais il a vocation à soustraire, à arracher ce motif au passage et aux changements du temps. Il cherche à nous faire hériter de cet instant pour l'éternité : à travers ses aquarelles, Eugène Boudin nous transmet ce qui, du paysage, est intemporel. Le jardinier est-il réellement concerné par la transmission du paysage ? D'une part, la nature sauvage ou cultivée est au-delà du lieu clôt dont il a en charge l'entretien ; d'autre part, son action doit s'accommoder du temps naturel. À travers l'entretien et les soins qu'il prodigue, le jardinier a plutôt en charge une sorte de conservation, de gouvernement de son lieu de telle sorte que s'exerce, sans plus d'entrave, le mouvement naturel de vie, de mort et de renaissance qui affecte tout le vivant. C'est ce dont témoigne l'un des plus anciens traités consacrés au jardin : l'*Agriculture des jardins*, de Gregorio de los Ríos, admet, dès son titre, qu'il faut connaître « la manière dont on doit faire pousser, gouverner et conserver les plantes¹⁷ ». C'est donc le paysagiste qui est le plus concerné par la transmission des paysages qui appellent, de sa part, une conception, une action, une révélation. La conscience qu'il manifeste du temps historique enveloppant le projet suffit à l'attester.

Néanmoins, la position du paysagiste à l'égard de cet héritage, de ce legs de paysage aux générations futures, ne va pas sans poser la question de savoir ce qu'il connaît exactement du passé du site. Michel Corajoud le dit sans détour. Dans le début d'un projet, le paysagiste a un « déficit énorme de connaissances » sur le site, voire le territoire, qu'il a en charge¹⁸. Puis il précise que ces questions peuvent demeurer sans réponse car il ne faut pas « retarder l'engagement dans le travail formel du projet » : l'« intuition est l'élan qui devrait inaugurer la genèse du projet », et il s'agit, sans plus tarder, de « prendre la posture projectuelle pour éviter les attermoissements d'une analyse préalable trop longue¹⁹ ». On comprend que la position du paysagiste à l'égard de la transmission du paysage est ambiguë. Afin de garantir la pérennité de son projet et de sa réalisation, il ne néglige pas d'ancrer son idée directrice dans le passé ; mais, pour commencer à projeter, il doit mettre entre parenthèses la méconnaissance qu'il a de ce même passé. C'est cette ambiguïté qui transparait à travers l'idée que « les données sont souvent vides d'intentions spatiales²⁰ », c'est-à-dire que le savoir ne suffit pas à faire le projet ou, si l'on préfère, que le projet est autre chose que la somme des connaissances recueillies quant à un site. Dès lors, on peut comprendre que le paysagiste, qui ne peut se faire historien sous peine de cesser d'être paysagiste, ne nous transmet que partiellement le site dont il n'a qu'une connaissance tronquée, nécessairement partielle.

On conclura alors que la déperdition, voire la destruction, des paysages ne peut pas toujours être évitée dans les œuvres des paysagistes, et que la responsabilité morale que le paysagiste a envers les générations à venir reste en quelque sorte entravée par l'insuffisance du savoir concernant le site sur lequel il agit. L'enjeu éthique du problème de la transmission repose bien sur une question de connaissance, c'est-à-dire sur une difficulté d'ordre épistémologique. Nous sommes en droit de nous demander ce qu'est le paysage que nous recevons en partage.

¹⁶ Michel Corajoud, « Le projet de paysage : lettre aux étudiants », dans *Le Jardinier, l'artiste et l'ingénieur*, op. cit., p. 49.

¹⁷ Gregorio de los Ríos, *Agriculture des jardins, qui traite de la manière dont on doit faire pousser, gouverner et conserver les plantes, et de toutes les autres choses qui sont requises à cet effet, faisant le point sur chacune d'entre elles*, (1592) ; Paris, éditions de l'éclat, préface, traduction et appareil critique par C. Chomarat-Ruiz, 2007. C'est nous qui soulignons.

¹⁸ Michel Corajoud, « Le projet de paysage : lettre aux étudiants », op. cit., p. 37.

¹⁹ Michel Corajoud, « Le projet de paysage : lettre aux étudiants », op. cit., p. 37 et p. 38.

²⁰ Michel Corajoud, « Le projet de paysage : lettre aux étudiants », op. cit., p. 38.

Les paysagistes nous adressent-ils autre chose qu'une récréation ou qu'une invention ? Et cette interrogation s'accroît parce que, jusqu'ici, nous avons fait comme si le paysagiste pouvait connaître le site et le paysage. Est-ce réellement le cas ? L'attitude projectuelle qu'il adopte ne provient-elle pas aussi du fait, rappelé par Jean-Marc Besse, « qu'il n'y a pas de champ académique dans lequel les questions concernant le paysagisme trouveraient à se formuler²¹ » ?

Avant d'aborder de front ces questions, il convient cependant de formuler de nouvelles hypothèses. Car s'il y a distinction des rôles joués par les artistes, les jardiniers et paysagistes, ils finissent peut-être par converger ; soit parce que ces trois acteurs distincts sont complémentaires, soit parce qu'un de ces acteurs constitue une sorte d'être pluriel réunissant, en sa propre personne, les deux autres, soit parce qu'un d'entre eux peut réaliser l'unité de ces trois figures. Ne serait-ce pas grâce à cette complémentarité, à cette unité faite d'une pluralité ou d'une unité effective que quelque chose des paysages peut être transmis ?

Il semble de bon sens d'avancer qu'artistes, paysagistes et jardiniers n'existeraient pas les uns sans les autres et qu'il n'y aurait dans ce cas même pas de paysage au sens matériel ou immatériel du terme. De par son projet, le paysagiste agit et, de ce fait, il agence ou améliore l'existant. Mais, sans l'entretien et les soins que les jardiniers apportent en ce qui concerne la partie végétale d'un aménagement urbain, par exemple, que resterait-il de la réalisation de ce projet ? À son tour, l'artiste emprunte à un jardin, à un aménagement urbain ou à un paysage. Ne contribue-t-il pas à le faire remarquer, à le faire advenir en tant que paysage perçu aux populations, aux usagers ou aux simples spectateurs ?

Cette complémentarité peut néanmoins être mise à mal. Dans la *Lettre* qu'il adresse aux étudiants paysagistes, Michel Corajoud achève ses recommandations sur l'idée qu'il faut rester « gardien de son projet²² », comme si tout concepteur courrait le risque d'en être dessaisi. De fait, un paysagiste peut être dépossédé de son projet par son commanditaire. Le *Jardin des treilles*, que Gilles Vexlard a réalisé pour le parc de La Villette, s'est vu adjoindre des pots en terre plantés de fleurs que le concepteur n'avait pas prévu. Cette dépossession est également le fruit de l'usage qu'en fait le public. Toujours à La Villette, on peut regretter la transformation du *Jardin de bambous* créé par Chemetoff : devenu lieu de vente de drogue dans le parc de la Villette, il est désormais doté d'un portillon cadenassé qui métamorphose un lieu ouvert en lieu clos. Ce dessaisissement advient parfois par méconnaissance, les jardiniers ne sachant pas s'occuper d'un lieu conformément au concept initial. Que ce serait-il passé si les jardiniers n'avaient pas été formés aux principes du « jardin en mouvement » afin d'entretenir correctement la partie du parc André Citroën conçue par Gilles Clément ? Enfin, que doit-on penser des pots de fleurs rouges de Jean-Pierre Raynaud qui, placés dans une serre à l'entrée du domaine de Kerguennec, détournent le regard du parc et du paysage alentour ? Fût-ce par maladresse, cette œuvre ne constitue-t-elle pas une offense faite par l'artiste aux concepteurs, à savoir les frères Bülher ? Les craintes exprimées par Michel Corajoud sont fondées sur l'expérience : il paraît difficile de demeurer le « gardien » de son projet. Ces quelques exemples suffisent à suggérer que la complémentarité entre paysagistes, d'une part, jardinier et artiste, d'autre part, est difficile.

Cette complémentarité est d'autant moins aisée qu'elle n'existe peut-être pas toujours au sein d'un même corps de métier. À Dunkerque, Gilbert Samel a conçu puis réalisé le « Jardin de sculptures » en lieu et place des anciens chantiers de construction navale, devenus friche

²¹ Jean-Marc Besse, « La paysage et les discours contemporains. Prolégomènes », dans *Le Jardinier, l'artiste et l'ingénieur*, op. cit., p 71.

²² Michel Corajoud, « Le projet de paysage : lettre aux étudiants », op. cit., p. 50.

industrielle, à la fin des années quatre-vingt²³. Il n'entendait pas gommer le chantier naval et la mémoire dont il était porteur mais, bien au contraire, le faire entrer visuellement dans le jardin pour produire quelque chose de « sublime ». Il cherchait à faire se rejoindre l'art (le lieu allait être dévolu à un musée d'art contemporain) et les vestiges de l'industrie –poutrelles métalliques, poteaux...- en traitant ces derniers comme s'ils constituaient des œuvres. Ce projet ne dissociait pas finalité patrimoniale et plaisir esthétique. Or, avec le nouveau quartier résidentiel, le « parc urbain de loisirs », dont le concours a été remporté par Nicolas Michelin, que demeurera-t-il du concept initial ? Cet aménagement urbain met l'accent sur les équipements fonctionnels et de loisirs qu'il propose. Ce qui reste du chantier naval va être effacé : le passé ouvrier lié au site tendra à disparaître de même que la relation entre l'art et l'industrie.

De façon plus précise, il existe des courants antagonistes dans le corps de métiers des paysagistes, ce terme générique regroupant des personnalités venant parfois d'horizons différents. Jean-Pierre le Dantec rappelle l'opposition de Michel Corajoud à Bernard Lassus au sein de l'Ecole Nationale Supérieure du Paysage de Versailles, dans les années soixante-dix²⁴. Il identifie le premier comme un praticien qui, s'inspirant du fondateur de l'antipsychiatrie, Ronald Laing, asseoit sa conception du projet sur un primat accordé à l'expérience. Le second, tout en étant praticien, est qualifié de théoricien « culturaliste », car il se réfère autant au marquis de Girardin qu'à l'art brut d'André Dubuffet, inventant des concepts de projet tels que le « démesurable », le « contraste retardé²⁵ »... Le premier met en avant la sensibilité au paysage ; les concepts du second participent d'une théorisation de l'espace sensible et renvoient à une forme de rationalité de la connaissance. Comme le souligne Jean-Pierre Le Dantec, la conception que Michel Corajoud se fait du paysage et du projet l'a emporté sur celle de Bernard Lassus : le paysagiste empiriste aura eu raison du paysagiste artiste et théoricien. Or, on connaît les abus qui sont nés de cette approche sensible des sites. Colette Di Mateo le déplore : en raison d'une méconnaissance de l'histoire et au nom d'une prééminence de la sensibilité, c'est-à-dire de la « subjectivité », les paysagistes « se sont montrés les plus créateurs, partant les plus destructeurs, parfois jusqu'à la provocation, dans les projets affectant les domaines historiques²⁶ ». Et on en déduit que, pour des portions de paysage auxquelles une moindre valeur historique est accordée, l'action paysagiste est encore moins contrôlée et encore plus contestable. Les traces qui auraient permis de conserver la mémoire du paysage étant effacées ou en partie détruites, toute transmission *in situ* est devenue en partie ou totalement impossible. En somme, la complémentarité entre nos trois acteurs est problématique, et elle est d'autant plus difficile à atteindre qu'elle ne semble pas régner dans le corps de métiers des paysagistes. Au fur et à mesure que l'on s'éloigne de la première intervention, que d'autres projets et réalisations adviennent, ces derniers nous transmettent du paysage initial une suite d'approches aussi partielles que partiales du point de vue de la mémoire et de l'histoire des paysages.

Ce problème de transmission serait en partie réglé si paysagiste, jardinier et artiste se retrouvaient en un seul être, s'ils formaient un être pluriel. Jean-Luc Brisson suggère que le paysagiste est un « être multiple²⁷ », qui doit rassembler les compétences d'un jardinier, d'un

²³ Cet exemple s'appuie sur les analyses développées par une étudiante paysagiste, Sarah Assarel Rius, dans son mémoire d'analyse de projet : *Le jardin de sculptures à Dunkerque : métamorphoses d'un parc en territoire industriel*, sous la direction de Bernadette Blanchon, 2006.

²⁴ Jean-Pierre Le Dantec, *Le sauvage et le régulier. Art des jardins et paysagisme en France au XX^e siècle*, Paris, Le Moniteur, 2002, p. 211-212.

²⁵ Jean-Pierre Le Dantec, *Le sauvage et le régulier. Art des jardins et paysagisme en France au XX^e siècle*, op.cit., p. 213. Le concept de "démesurable" renvoie à une approche héraclitéenne du temps où le présent s'écoule irrémédiablement, toujours en fuite. Le "contraste retardé" désigne un effet de continuité entre deux espaces de nature opposée.

²⁶ Colette Di Matteo, « Les jardins historiques. Leur restauration. », dans *P+A. Paysage et aménagement*, Tribune. Les jardins historiques, n°27, 1994, p. 10.

²⁷ Jean-Luc Brisson, « Le Jardinier, l'artiste et l'ingénieur », dans *Le Jardinier, l'artiste et l'ingénieur*, op. cit., p. 10.

artiste –nous savons pourquoi- et, dit-il, d'un ingénieur ; car il faut aussi des connaissances techniques et technologiques pour passer de la virtualité d'un projet à sa mise en oeuvre concrète. Il ajoute que chacune des parties de cet être multiple est « également le dépositaire ou le questionneur de domaines théoriques dans sa pratique²⁸ ». C'est donc l'« écologue, le botaniste, le physicien, l'hydrologue, le géologue, l'historien, le philosophe » qui vont exercer leurs savoirs dans « le travail du paysage »²⁹. Il reconnaît dès lors que ce dialogue à trois tourne souvent à « la dispute » et, pour notre propre compte, nous supposons que cette pluralité, censée représenter le dialogue unificateur entre nos trois acteurs, peut dériver vers la cacophonie ou vers la domination d'une des voix qui parlera plus fort que les deux autres... Peut-on en outre éviter que les champs disciplinaires convoqués conçoivent le paysage depuis leur point de vue ? Peuvent-ils se soustraire à la tentation d'informer et d'orienter le projet de paysage ? Là encore, la transmission du paysage n'est pas facilitée du fait même de la multiplicité que le paysagiste incarne aux yeux de Jean-Luc Brisson. De la dispute à la domination, en passant par la cacophonie, la partialité de l'héritage transmis par les paysagistes réapparaît.

Reste la troisième hypothèse que nous évoquions. Gilles Clément incarne une tentative pour transformer le « jardinier » en un être non pas « multiple » mais complet, réalisant l'unité entre jardiniers, artistes et paysagistes. Ce jardinier d'un nouveau genre ne réglerait-il pas, de ce fait, le problème de la transmission lié à la difficile complémentarité de ces trois figures ? Etant donné que Gilles Clément définit la Terre comme un « jardin planétaire³⁰ », la finitude des ressources naturelles permettant d'assimiler la clôture de la planète à celle d'un jardin, le paysagiste est jardinier au sens où il lui incombe avant tout d'être un passeur, de prendre soin, conserver et entretenir ce bien naturel dont nous avons hérité³¹. Cette attitude implique, en outre, une redéfinition de ce qui est beau dans le paysage, la « friche » étant une « incohérence esthétique de l'ordre de l'étincelle, rencontre fugitive qui éclaire un morceau du temps³² ». Le jardinier planétaire partage avec l'artiste une appréhension esthétique du paysage. Attentive à l'écologie et à l'esthétique, cette approche a cependant ses limites. Certains jardins, notamment les jardins réguliers, dits à la française, sont extrêmement coûteux en ressources naturelles ; en eau, par exemple. La démarche de Gilles Clément ne pose-t-elle pas le problème de leur maintien coûte que coûte et, partant, la question de leur survie ? Elle distingue entre le paysage entendu au sens des milieux naturels, ou d'un aménagement respectueux de la nature, et le paysage compris au sens large d'aménagement paysager qui, il est vrai, peut chercher à dominer la nature, la plier à nos désirs et tenter d'en transgresser les lois. Ce n'est qu'une partie de ces créations paysagères qui mérite d'être transmise. Or, ce point de vue d'écologue peut être contrebalancé par une analyse plus politique des jardins : ne comprend-on pas mieux la monarchie absolue quand on visite Versailles, c'est-à-dire l'aménagement imposé d'un territoire qui déborde le cadre de ce jardin et de ce parc ? Ce jardin ne nous transmet-il pas une acception politique et proprement humaine du paysage qui risquerait d'être gommée si l'approche de Gilles Clément était prise au pied de la lettre ? Cette dernière hypothèse induit que, même dans le cas où les tâches convergent, la transmission du paysage n'est pas pour autant atteinte. On s'attache à une dimension du paysage au détriment d'une autre.

²⁸ Jean-Luc Brisson, « Le Jardinier, l'artiste et l'ingénieur », dans *Le Jardinier, l'artiste et l'ingénieur*, op. cit., p. 11.

²⁹ Jean-Luc Brisson, « *Le Jardinier, l'artiste et l'ingénieur* », *Le Jardinier, l'artiste et l'ingénieur*, op. cit., p. 11.

³⁰ Gilles Clément, « Du Jardin en Mouvement au Jardin Planétaire », dans *Le jardin en mouvement*, Paris, Sens & Tonka, p. 235.

³¹ Cette approche tire sa légitimité de l'écologie, elle prête attention à la connaissance des milieux naturels où les êtres vivants vivent et se reproduisent, d'une part, et de l'interaction de ces vivants avec leur milieu naturel, d'autre part.

³² Gilles Clément, « Du Jardin en Mouvement au Jardin Planétaire », op. cit., p. 234.

L'ensemble de ces trois hypothèses laisse entendre, fût-ce de façon trop abrupte et sans trop de nuances, il est vrai, que l'artiste ne se pose pas nécessairement de question éthique³³, que le paysagiste pluriel, s'il opte pour une approche sensible et s'il met l'accent sur la pratique, se pose peu cette question. En d'autres termes, ces analyses suggèrent que c'est somme toute le « jardinier planétaire », le paysagiste unitaire qui, parce qu'il fonde sa pratique sur des préoccupations proches de l'écologie, pose des principes d'ordre éthique à l'origine de son projet : « faire le plus possible avec, le moins possible contre³⁴ » la nature, par exemple. Mais comme ces principes sont assumés en tant que principes, et ne sont pas reconsidérés en termes de conséquences sur certains aménagements paysagers, on peut dire, en reprenant la distinction de Max Weber, qu'ils relèvent plus d'une « morale de conviction » que « d'une éthique de responsabilité³⁵ ».

De l'examen de ces hypothèses, on peut déduire que ces questions d'ordre éthique et que cette morale de conviction adviennent quand les acteurs du paysage quittent un registre sensible, ne fondent plus essentiellement leur projet et leur action sur le registre de la seule sensibilité, et trouvent appui dans le champ de la connaissance. Il est donc temps, pour faire le tour de la question de la transmission du paysage par les artistes, les jardiniers et les paysagistes d'affronter les questions épistémologiques qui portent les interrogations éthiques.

Jusqu'ici, nous avons fait comme s'il était possible de connaître le paysage. Or, ce dernier est, comme nous l'avons souligné plus haut, au carrefour de plusieurs champs disciplinaires dont aucun ne peut revendiquer la propriété et l'étude de façon exclusive. Dans une tradition initiée par Humboldt, la géographie a pu se définir comme une « science du paysage » mais, prise entre un paradigme naturaliste et culturaliste, elle n'a pas réellement dépassé le clivage entre le paysage conçu comme « objectif et connaissable » et le paysage défini comme entité « socio-économique³⁶ ». Un individu peut maîtriser une, voire deux disciplines. On peut tenter de faire dialoguer ces disciplines entre elles et se nourrir de ces échanges. Cette encyclopédie du paysage sera toujours distincte d'un savoir encyclopédique. Toute transmission du paysage demeurerait partielle et partielle faute de connaissances relevant d'« une » science du paysage. Cependant, les disciplines dont la finalité est de produire des connaissances universelles n'existent pas de toute éternité : elles ont été fondées à un moment donné et ont une histoire. Ce n'est pas parce qu'aucune science du paysage n'existe à ce jour qu'aucune « paysagologie » ne peut advenir.

C'est ce que soutient Massimo Venturi Ferriolo en reprenant la distinction aristotélicienne entre sciences dites poétiques, pratiques et théorétiques, car « c'est grâce à cette tradition que nous pouvons parler d'une science du paysage³⁷ ». Ces sciences divergent selon qu'elles produisent un objet matériel ou une œuvre extérieure à l'agent (les premières), qu'elles engagent une action morale ou politique ayant pour fin le perfectionnement de l'agent lui-même (les secondes), qu'elles s'attachent à connaître les choses en elles-mêmes et pour elles-mêmes, de façon désintéressée³⁸. Dans cette hypothèse, seule une science théorétique peut prétendre s'intéresser au paysage pour lui-même et, pour notre part, nous ajoutons que seule

³³ Il arrive que certains artistes prônent des valeurs morales et politiques en matière de paysage. Joseph Beuys, par exemple, est connu pour ses prises de positions écologistes. Mais on ne peut en déduire que cette dimension éthique et politique est consubstantielle à l'art et à l'œuvre d'art.

³⁴ Gilles Clément, « Du Jardin en Mouvement au Jardin Planétaire », op. cit., p. 235.

³⁵ Max Weber, « Le métier et la vocation d'homme politique » (1919), dans *Le Savant et le politique*, Paris, Plon, 1959 ; Paris, UGE, 1963, p. 206 et suivantes.

³⁶ Pour une synthèse concernant la notion pluridisciplinaire de paysage, on se reportera à l'entrée « paysage », signée par Pierre Donadieu, dans le dictionnaire intitulé *Des mots de paysage et de jardin*, Ecole Nationale Supérieure du Paysage de Versailles, 2001. Les citations présentes dans notre phrase en sont extraites.

³⁷ Massimo Venturi Ferriolo « Introduction. J. Ritter et la théorie du cosmos comme « fondement du paysage », dans Joachim Ritter, *Paysage. Fonction de l'esthétique dans la société moderne*, Paris-Besançon, les éditions de l'Imprimeur, 1997, p. 23.

³⁸ Massimo Venturi Ferriolo « Introduction. J. Ritter et la théorie du cosmos comme « fondement du paysage », op. cit., p. 23.

une science théorique ne s'attache pas au paysage pour le sujet (le motif), l'horizon (la nature) ou la matière (le site) qu'il fournit à l'artiste, au jardinier ou au paysagiste. Nous pouvons avancer qu'une science théorique peut prétendre connaître le paysage pour et en lui-même en se distinguant, d'une part, des sciences poétiques du paysage qui visent la production d'une œuvre paysagère (elles renvoient au paysagiste compris comme concepteur), et, d'autre part, des sciences pratiques du paysage pour lesquelles le paysage devient l'objet d'une médiation et l'outil d'une identité territoriale (elles concernent le paysagiste conçu comme intercesseur entre une population et une politique d'aménagement).

Si une telle science théorique du paysage peut advenir, puis fonder ce que l'on nous transmet du paysage, quels en seraient les traits majeurs ? Des philosophes s'intéressant à ces questions identifient cette science depuis un paradigme herméneutique. C'est notamment le cas de Philippe Nys, qui se fonde sur l'opposition entre sciences de la nature et sciences de l'homme et de la société³⁹. Les premières ont pour but d'expliquer les phénomènes en liant effets et causes tandis que si les secondes tenaient pour plausible une telle causalité, elles ne pourraient que nier toute possibilité pour l'homme d'être à l'origine d'une chaîne causale, c'est-à-dire toute liberté. Il s'agira alors de procéder comme si les actions humaines composaient un texte livré à la lecture, c'est-à-dire moins d'expliquer que de comprendre et d'interpréter. C'est ainsi, par exemple, que la discipline historique ne peut se fonder sur le modèle des sciences de la nature mais sur un paradigme herméneutique, et qu'il lui incombe non pas tant d'expliquer les actions humaines en dégagant leurs causes, mais de tenter d'en livrer l'intention et la signification. Saisie depuis un tel paradigme, la science du paysage chercherait à décrypter les régimes de discours et d'expériences relatifs au paysage, afin d'en dégager le sens littéral, allégorique, moral, anagogique⁴⁰. Néanmoins, le paysage est tout à la fois un objet naturel, devant relever des sciences de la nature, et culturel, pouvant renvoyer à un paradigme herméneutique. Une transposition de l'herméneutique ne saurait par conséquent fonder la « paysageologie ». Pour ne pas trahir son objet d'étude, la science du paysage doit se tenir et se penser au-delà de l'opposition entre nature et culture. Et c'est en cela que l'on peut supposer qu'aucun des paradigmes mis au point par les seules sciences de l'homme et de la société ou par les seules sciences de la nature ne peut suffire, s'il reprend à son compte l'opposition nature/culture.

Dès lors, nous pouvons supposer qu'un des traits caractéristiques de cette science théorique du paysage tient à sa position particulière dans l'histoire de l'homme et des sciences. Nous avons avancé que pour que le paysage advienne, qu'un temps proprement historique et humain surgisse, que la question de la transmission se pose et que la connaissance d'un objet par un sujet soit envisagée, il a fallu que l'homme arrive à se penser comme autre chose qu'un élément naturel parmi d'autres, dans une forme de distinction d'avec le *Cosmos*, c'est-à-dire d'avec la nature conçue comme un tout harmonieux. Nous pouvons à présent ajouter que pour qu'une science du paysage surgisse, il faut que l'être humain dépasse cette distinction être humain/nature harmonieuse qui, fondatrice pour toutes les autres sciences et, notamment, pour les sciences de l'homme et de la société, revient à l'opposition de la culture à la nature.

Les traits de cette science théorique du paysage se précisent. Pour opérer ce dépassement, les tenants des sciences de l'homme et ceux des sciences de la nature devraient constituer, ensemble, une histoire critique des disciplines qui, seules ou à plusieurs, ont tenté de prendre en charge l'étude du paysage depuis l'opposition nature/culture. Pour la période qui s'étend du XIX^e au XXI^e siècle, il s'agit de l'histoire des jardins et des paysages saisie dans une acception plus large que la traditionnelle histoire de l'art, de la géographie, de l'ethnologie et

³⁹ Philippe Nys, *Le jardin exploré, une herméneutique du lieu*, Paris-Besançon, les éditions de l'Imprimeur, vol. 1, 1999. Sur cette opposition et ce paradigme, voir le texte de Paul Ricoeur intitulé « De l'herméneutique des textes à l'herméneutique de l'action ; Expliquer et comprendre », dans *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique, II*, Paris, Seuil, 1986, p. 161.

⁴⁰ Sur ce point, consulter la « Préface » que Philippe Nys compose pour la réédition, par les éditions de l'Imprimeur, du texte de Joachim Ritter intitulé *Paysage. Fonction de l'esthétique dans la société moderne*, op. cit., p. 1 » et suivantes.

de la sociologie en tant qu'elles conçoivent le paysage comme objet d'une médiation et outil d'élaboration d'une identité territoriale, de l'écologie, notamment quand elle s'intéresse à l'interrelation de la nature et des hommes, et des sciences poétiques du paysage qui cherchent à analyser la production d'une œuvre paysagère⁴¹. Il faudrait être attentif aux problématiques, aux concepts, aux théories, aux paradigmes que ces disciplines ont forgés et véhiculés à propos du paysage afin de repérer les obstacles épistémologiques qui ont freiné l'avènement de cette science et, inversement, de cerner les moments où cette discipline a failli advenir en tentant de dépasser l'opposition nature/culture... En somme, pour qu'une science théorique du paysage ait une chance de voir le jour, nous devons commencer par constituer une épistémologie des disciplines traitant du paysage.

Cette phase épistémologique relève d'un programme de recherche et la tâche qu'elle prescrit est immense. Elle demeure en outre difficile à concevoir car, traditionnellement, une science commence par définir son objet d'étude, ou son champ d'investigation, puis elle se construit et, ensuite, viennent un ou plusieurs moments de refondation avec le développement d'une épistémologie. Ici, la démarche est inversée : c'est de l'épistémologie que découlera la science du paysage et la définition de son objet d'étude, l'essence du paysage. Elle est encore la proie de certaines tensions théoriques : cette science théorique du paysage est-elle fidèle à la conception aristotélicienne d'une science parfaite, achevée ? Et si son caractère aristotélicien ne vaut que pour poser la possibilité de son avènement, parce que l'épistémologie contemporaine de Karl Popper, par exemple, nous a plutôt habitués à l'idée d'une science en perpétuelle quête d'achèvement, à une universalité en droit et non en fait, comment concilier ou dépasser cette tension⁴² ? Ce moment épistémologique constitue néanmoins le prix à payer pour fonder sur des connaissances une éthique de responsabilité, soucieuse de transmettre les paysages, c'est-à-dire inquiète des conséquences sur les paysages des valeurs qu'elle pose et des actions qu'elle induit.

Artistes, jardiniers et paysagistes ne nous transmettent donc que des éléments partiels et partiels du paysage, quand ils nous les transmettent. Pour réussir ce legs, il leur manque une connaissance du paysage digne de ce nom. Mais comme cette science du paysage nous fait autant défaut qu'elle leur manque, force est de constater que nous, qui ne sommes ni artistes, ni jardiniers, ni paysagistes, nous ne transmettons pas davantage de choses du paysage qu'ils ne le font. L'héritage que nous transmettons aux générations à venir est peut-être plus pauvre que celui légué par un « jardinier planétaire » doté d'une morale de conviction. En attendant que cette science du paysage advienne, nous devons par conséquent admettre cette morale de conviction comme une « morale par provision⁴³ », et nous appuyer sur les connaissances scientifiques que nous livre une écologie soucieuse des liens de l'homme à la nature. À titre d'exemple, c'est dans le cadre de cette morale d'attente que le concept de développement soutenable peut se muer en principe à placer au cœur du projet de paysage et, plus généralement, de toute action. C'est cette morale qui nous est nécessaire pour, qu'au-delà du paysage conçu comme un dû, chacun d'entre nous s'applique à agir en pensant le paysage comme un bien commun dont la jouissance et la pérennité nous échoient en partage.

⁴¹ Ce passage doit beaucoup à « Sciences et paysage », texte non publié de Pierre Donadieu.

⁴² Sur le caractère inachevé de la science, voir, par exemple, « Le but de la science » (1957 ; dans *La connaissance objective*, Paris, Champs Flammarion, 1998, p. 301). Signalons que Les choses sont encore plus compliquées du fait que Karl Popper oppose science de la nature et sciences de l'homme (*Conjectures et réfutations*, 1963 ; Paris, Payot, 1985) : son épistémologie ne tombe-t-elle pas sous le coup de la critique des disciplines qui reste à conduire ?

⁴³ L'expression est tirée de la « Troisième partie » du *Discours de la méthode* de Descartes.

