



HAL
open science

Paradigmes temporels des paysages décrits

Catherine Chomarat-Ruiz

► **To cite this version:**

Catherine Chomarat-Ruiz. Paradigmes temporels des paysages décrits. L. Dahan-Gaida. Temps, rythmes, mesures..Figures du temps dans les sciences et les arts, Hermann, 2012. hal-03849497

HAL Id: hal-03849497

<https://hal.science/hal-03849497>

Submitted on 9 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.

Paradigmes temporels des paysages décrits.

Catherine Chomarat-Ruiz
(École nationale supérieure de paysage de Versailles)

Quoi de plus banal qu'une description de paysage ? Nous avons tous en mémoire ces vertes campagnes qu'agrémentent le chant des oiseaux, ces cheminées d'usines qui obscurcissent l'horizon... Il paraît si simple d'énumérer les traits saillants d'une partie de pays telle qu'on la perçoit. Néanmoins, la description renvoie peut-être moins au réel qu'à une manière d'écrire codifiée par la rhétorique. Le paysage réellement perçu s'efface devant un paysage idéal¹. Essaie-t-on de faire une description vivante, l'on tend à un paradigme tiré de l'art. Tente-t-on de composer une description fidèle, et l'on vise, peut-être involontairement, une forme de scientificité. Et que dire du temps de ces paysages décrits ? S'agit-il d'un temps aussi idéalisé que l'est le paysage ? D'emblématiques brouillards londoniens, par exemple ? Est-il question du temps qu'il fait réellement, du temps qui passe, ou de l'impact que les années et les météores ont sur notre sensibilité ?

Banalité et simplicité ne sont donc qu'apparentes. Cerner les paradigmes à l'œuvre dans un paysage décrit revient à démêler l'écheveau où s'enchevêtrent les champs disciplinaires servant de référents au temps et les disciplines scientifiques dont la description relève. Car si toute description est codée, peut-on décrire un paysage en sa temporalité propre ?

Paradigmes artistiques et philosophiques des paysages décrits.

Définition et description de paysage

Si, comme l'indique le *Dictionnaire de l'Académie française* (1694), le terme de « paysage » désigne « une étendue de pays que l'on voit d'un seul aspect », décrire consiste à rendre compte d'une portion d'espace depuis un angle de vue à la fois précis et aussi large que le regard puisse adopter. Cette définition laisse entrevoir les difficultés inhérentes à la

¹ Sur les origines de cette codification, on peut se référer à Ernst Robert Curtius, *La littérature européenne et le Moyen-Âge latin*, 1948 ; rééd. Paris, Presses Universitaires de France, 1956, Chapitre X, p. 301.

description des paysages. Dans des termes plus contemporains que cet ouvrage du XVII^e siècle, nous dirions que le paysage engage une approche systémique, il demande à être appréhendé comme un tout, là où décrire relève d'une démarche analytique, qui procède par division et séparation des parties composant cet ensemble. La simultanéité qu'appelle le paysage perçu s'oppose à la succession inhérente au paysage décrit partie par partie². Le temps du paysage réel ne semble pas coïncider avec la temporalité du paysage représenté ou, mieux, décrit.

L'histoire de la littérature nous montre que cette difficulté s'est néanmoins transformée en défi. Pour les auteurs des traités de poétique et de rhétorique, il s'agissait de comprendre comment faire voir, par l'écriture, le paysage saisi en un coup d'œil. De façon plus précise, il leur incombait d'indiquer comment la littérature pouvait rivaliser avec la peinture. De fait, quand Jean-François Marmontel compose l'article « Descriptif » de l'*Encyclopédie*³, Ambrogio Lorenzetti avait déjà peint *Les effets du bon gouvernement* depuis plus de quatre siècles⁴ ! Dans sa contribution, cet auteur distingue trois genres « primitifs » - l'épopée, le poème didactique et la poésie dramatique - pour lesquels il est légitime de « décrire ou peindre », et la poésie descriptive. Le poète descriptif décrirait « pour décrire » et dans la seule finalité de « décrire encore après avoir décrit, en passant d'un objet à l'autre, sans autre cause que la mobilité du regard et de la pensée ; et comme en nous disant : "Vous venez de voir la tempête ; vous allez voir le calme et la sérénité"»⁵. Les termes de cet article désignent bien le modèle pictural à l'œuvre dans la description de paysage – « décrire » est synonyme de « peindre »⁶ ; ils condamnent le mouvement d'un regard qui ne sait se poser, choisir tel objet plutôt que tel autre – la « tempête » plutôt qu'une mer d'huile - et le saisir dans sa totalité. De façon plus discrète, cet extrait critique la maladresse du poète descriptif qui, en passant du déchaînement des météores au calme, ne sait s'en tenir à un moment donné du paysage maritime. Peut-on y reconnaître l'aveu d'une indépassable impuissance de la description à exprimer le temps du paysage ?

² Sur ce point, voir Roger Cavaillès, « Le philosophe, le paysage et l'écologie », dans *Annales n°16, LE PAYSAGE dans le texte et l'image, la description*, Toulouse, éditions GRIL/CPST, actes du colloque international d'Albi « Langage et Signification », 1993, p. 80.

³ Les articles de l'*Encyclopédie* composés par Jean-François Marmontel ont été réédités dans ses *Éléments de littérature* (1787) ; rééd. Paris, Verdière, 1820, tome II, p. 115 et suivantes.

⁴ Sur ce précurseur et le rôle qu'il joue dans la connaissance du paysage, lire Augustin Berque, *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Belin, 2000, p. 160.

⁵ Jean-François Marmontel, *op. cit.*, p. 116.-117. C'est l'auteur qui souligne.

⁶ Plus haut, cet article dénonce explicitement le caractère déplacé du modèle pictural qui autorise l'avènement d'un genre « que n'approuvent [...] ni la raison, ni le goût », *Ibid.*, p. 115.

Le rêve de peinture des écrivains

Cette difficulté et ce défi de la description littéraire ont toutefois perduré. Ils participent de ce que Roland Barthes appelle « le rêve de peinture des écrivains »⁷. Dans *S/Z*, il écrit : « Toute description est une *vue*. On dirait que l'énonciateur, avant de décrire, se poste à la fenêtre, non tellement pour bien voir, mais pour fonder ce qu'il voit par son cadre même : l'embrasure fait spectacle. Décrire, c'est donc placer le cadre vide que l'auteur réaliste transporte toujours avec lui (plus important que son chevalet), devant une collection ou un continu d'objets inaccessibles à la parole sans cette opération maniaque [...] ; pour pouvoir en parler, il faut que l'écrivain, par un rite initial, transforme d'abord le « réel » en objet peint (encadré) après quoi il peut décrocher cet objet, le *tirer* de sa peinture : en un mot le dé-peindre »⁸.

Dans ce passage, Roland Barthes analyse une nouvelle d'Honoré de Balzac, *Sarrasine*. Il indique, comme en écho à Jean-François Marmontel, que décrire met en œuvre un primat du regard et du paysage embrassé par cette perception - double signification du terme de « vue » - ce qui ne va pas de soi puisque l'écrivain pratique une sorte de rituel « maniaque » afin de légitimer - « fonder » - la description eu égard à un référent pictural, un « objet peint ». Il note, lui aussi, que le paysage est une « collection » ou un « continu d'objets » et précise que ces derniers sont d'emblée « inaccessibles à la parole ». Ils forment un ensemble de parties dont « le cadre » du tableau opère la somme, qu'il montre comme un Tout ; Tout que le discours demeure, par lui-même, incapable de saisir.

Dès lors, Roland Barthes permet de mieux saisir le problème qui nous intéresse. Tout comme Jean-François Marmontel, il sous-entend que la description demeure discontinue – elle « dé-peint », écrit-il en soulignant le préfixe -, en dépit et à cause de ce modèle pictural. Il suggère qu'elle reste analytique et introduit de la succession dans le paysage représenté ; qu'elle échoue par là-même à rendre la continuité temporelle, voire la simultanéité du paysage perçu comme un Tout. Il indique, de façon inédite, que la description littéraire, fidèle au tableau pittoresque qui lui tient lieu de modèle, introduit une suspension de

⁷ Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, coll. « Points », p. 61-62.

⁸ *Ibid.*, p. 61. C'est l'auteur qui souligne.

l'action, un arrêt du temps du récit - rien ne se passe pendant que le narrateur se « poste à la fenêtre » - et commence par figer le paysage en un éternel présent. C'est alors qu'elle peut s'attacher à dépeindre le paysage.

Nous pourrions souligner que la description de paysage paraît adopter, avec ce modèle pictural, une conception augustinienne du temps. Augustin n'avait-il pas expliqué que le présent est le seul temps qui soit, le passé n'étant que du présent passé et le futur du présent à venir⁹ ? Comme l'énonce Georg Lukács : « La description met tout au présent [...] on décrit des états du statique, de l'immobile, des états persistants des choses, des « états d'âme » ou des natures mortes »¹⁰. Pour ce qui concerne le temps, il découle de ce propos barthésien que le paysage perçu est compris dans une forme de simultanéité, qu'il est figé dans un éternel présent s'il est peint et que, décrit, il déchoit de ce paradigme pictural et philosophique de l'éternité pour une sorte de successivité.

Roland Barthes conclut ce point d'analyse en interrogeant cette précellence du « code pictural sur la mimésis littéraire » : « Pourquoi le rêve de peinture des écrivains est-il mort ? »¹¹, demande-t-il. Sans apporter de réponse définitive, il formule une sorte d'impératif. Pour revivifier le roman, il serait nécessaire d'abandonner ce primat de la vue, ce modèle pictural et ce présent éternel. Il propose alors ce que nous pourrions appeler un « paradigme du corps¹² ». Faut-il supposer que les paradigmes temporels à l'œuvre dans les descriptions pourraient être renouvelés ?

Évocation et réminiscence : le corps en scène

Dans « La lumière du Sud-Ouest »¹³, Roland Barthes distingue trois manières de comprendre cette région. Après avoir indiqué qu'elle est plus vaste que ce que l'on entend d'ordinaire par les mots de Sud-Ouest, qu'elle signifie aussi le trajet et les routes qui lui sont associés, il souligne que son entrée dans ces lieux se fait avec son « corps », celui d'une

⁹ Augustin, *Confessions*, XI-20, Paris, Garnier, 1964.

¹⁰ Georg Lukács, *Problèmes du réalisme*, Paris, L'Arche, 1975 [1^{ère} éd. 1936], p. 147-148.

¹¹ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 62.

¹² Ce paradigme du corps et de la voix a fait l'objet de plus amples analyses dans notre thèse : *Le sophiste, le rhéteur, le critique et le peintre... Jalons pour une archéologie rhétorique des modèles littéraires*, sous la direction de Louis Marin, Paris, EHESS, 1993.

¹³ Roland Barthes, « La lumière du Sud-Ouest », dans *L'Humanité*, 1977 ; rééd. dans *Incidents*, Paris, Seuil, 1987.

« enfance » telle que son « histoire l'a faite »¹⁴. Il explique n'avoir retenu que « les sensations » que le paysage lui procurait : « des odeurs, des fatigues, des sons de voix, des courses, des lumières, tout ce qui, du réel, est en quelque sorte irresponsable et n'a d'autre sens que de former plus tard le souvenir du temps perdu »¹⁵.

Selon notre auteur, le paysage est plus qu'une simple affaire de vue, au sens de l'organe de la sensation et de la posture contemplative. Il est découvert par un corps en mouvement dont tous les sens sont en alerte. Ici, le paradigme, au sens du référent à partir duquel on décrit le paysage, n'est donc plus la peinture - la lumière évoquée est réelle et non un effet pictural -, mais le corps qui agit comme un prisme polysensoriel à travers lequel on saisit le paysage. On entend, en outre, que le paysage ne relève plus d'un éternel présent. Ayant été filtré par la mémoire, le paysage participe d'une modalité du temps à jamais révolue, il n'est que passé¹⁶.

Si l'on s'attache à l'énumération de sensations qui, dans cet extrait, rend compte du paysage, on voit que ce dernier est moins l'objet d'une description que d'une évocation tendant à la narration. De plus, le temps du paysage semble réduit à l'atmosphère perçue par les sens - la lumière, les odeurs -, aux états transitoires de la sensibilité, voire à la seule réminiscence des météores ou des états d'âme. Dans ce passage, Roland Barthes ne demeure-t-il pas fidèle, par exemple, aux descriptions que Sade place dans la bouche de la marquise de Gange¹⁷ ? Quand, au détour d'une promenade, elle découvre le tombeau que son époux lui réserve, cette jeune femme se perd en une description mêlant l'obscurité du bois et les émotions que cette absence de lumière provoque. Certes, le temps du paysage évoqué n'est plus de l'ordre du temps du paysage décrit. Révolu, ce temps n'a pas l'étendue de l'éternité du présent augustinien. Persistant dans la mémoire de l'adulte qui fut jadis un enfant, il a l'épaisseur de la durée bergsonienne¹⁸. Toutefois, ce temps-là relève d'une approche proprement humaine et subjective. On n'effleure pas ce que, faute de mieux, nous pourrions nommer le temps « objectif » du paysage.

¹⁴ *Ibid.*, p. 18.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Roland Barthes écrit encore : « lire un pays, c'est d'abord le percevoir selon le corps et la mémoire, selon la mémoire du corps. Je crois que c'est à ce vestibule du savoir et de l'analyse qu'est assigné l'écrivain », *Ibid.*, p. 18.

¹⁷ Donatien Alphonse François de Sade, *La marquise de Gange*, Paris, Béchot, Paris, Autrement, 1994 [1^{ère} éd. 1813], p. 20.

¹⁸ Voir Henri Bergson, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 1999 [1^{ère} éd. 1939], p. 153-154.

Le programme que Roland Barthes prescrit pour vivifier le roman implique, effectivement, un abandon du primat du voir sur le paysage. Il promeut le corps au rang de paradigme dans la mesure où celui-ci fonctionne comme un prisme à travers lequel on ressent le paysage. On comprend, et Roland Barthes l'énonce sans détour, que le référent de la littérature ne serait plus la peinture mais la scène où un corps se meut, c'est-à-dire le théâtre¹⁹. Faut-il pour autant acquiescer à la disparition de la description de paysage et du temps au profit d'une évocation de sensations subjectives mémorisées ?

Si le rêve de peinture des écrivains est mort, si le songe de théâtre exclut la description de paysage, n'est-ce pas dire que les paradigmes de la description et du temps devraient moins être cherchés du côté de l'art, voire de la philosophie, qu'empruntés aux sciences de la nature ou aux sciences de l'homme et de la société ?

L'objectivation du temps dans les sciences de l'homme et de la société : un paradigme pour les descriptions ?

Finalité esthétique et faiblesse épistémologique.

D'un point de vue rhétorique, la description est une « figure » qui « au lieu d'indiquer simplement un objet, le rend en quelque sorte visible » signale Nicolas Beauzée, dans *l'Encyclopédie méthodique*²⁰. Six sortes de descriptions sont alors distinguées, la description de lieu, ou « topographie », étant présentée comme différente de la description du temps, ou « chronographie »²¹. Notons qu'il semble dès lors compliqué de décrire un paysage en dehors du primat de la vue, puisque « rendre visible » est la fonction de cette figure. Et cette description est d'autant plus difficile à réaliser qu'il est déconseillé de décrire, à la fois, l'espace et le temps, dimensions essentielles d'une portion de territoire dont les éléments vivants évoluent nécessairement.

Il y a, certes, quelque chose d'exagéré dans ce type de classification. Mais l'article de Nicolas Beauzée livre une information importante. Il place la description au-dessus d'une indication. Dans le même ouvrage, l'abbé Mallet adopte cette classification et ajoute que la description est « une définition imparfaite et peu exacte » ; car elle donne une idée de la

¹⁹ Roland Barthes, *S/Z, op. cit.*, p. 18.

²⁰ Nicolas Beauzée, « Description », dans *l'Encyclopédie méthodique*, Paris et Liège, Panckoucke, 1782, 3 vol., t.1, p. 593.

²¹ *Ibid.*

chose sans pour autant développer « sa nature et son essence »²². C'est pour cette raison, dit-il, que les « grammairiens se contentent de descriptions » alors que « les philosophes veulent des définitions »²³. L'abbé Mallet, lui, classe la description en deçà de la définition.

Entre simple indication et définition, le statut de la description est impur. Si elle livre une connaissance des choses, cette dernière est partielle - soit l'espace, soit le temps -, et demeure médiocre. Elle ne donne pas accès à l'essence des choses - à l'intelligence de l'Idée pourrait-on dire en empruntant un lexique platonicien - mais à leur apparence, puisqu'elle se contente de les rendre visibles. La faiblesse de la description de paysage est de nature épistémologique. Elle tient au fait de ne pouvoir dépasser une finalité d'ordre esthétique, voire purement ornementale. Dans *Madame Bovary*, les six versions successives de la description de Rouen ne visent pas à mieux rendre compte de cette ville, à faire réellement appréhender cette cité à un lecteur qui ne la connaîtrait pas. Gustave Flaubert s'attache au choix des termes, à la consonance des syllabes, à éviter les répétitions : à la beauté du style et, de façon générale, à la forme²⁴. À quoi sert-elle, si ce n'est, pour le dire avec les mots de Gérard Genette, à planter un « décor » ? Comme toute figure de style, elle n'est qu'un « ornement du discours »²⁵. Loin de divulguer une réelle connaissance, de prétendre à une forme de scientificité, la description de paysage semble inévitablement liée à une sorte de gratuité artistique.

C'est à ce titre qu'elle ne peut davantage rendre compte du temps du paysage. La description s'enclasse dans le temps narratif d'un récit, elle se déroule selon l'ordre temporel d'une exposition littéraire. Ce temps fictif n'entretient pas de lien avec le temps réel du paysage. Dans *La Petite Roque*, Guy de Maupassant écrit que, devant le maire, « s'étendait un vaste gazon où éclataient trois grandes tâches, rouge, bleue et blanche, trois larges corbeilles de fleurs épanouies, l'une en face de la maison et les autres sur les côtés »²⁶. Il précise qu'« à droite, derrière les écuries, les remises, tous les bâtiments qui dépendaient de la propriété, commençait le village, riche, peuplé d'éleveurs et de bœufs »²⁷. Cette description s'insère dans un récit, dans le temps de l'action que, dans le roman, le

²² Edme-François Mallet, « Description », dans *l'Encyclopédie méthodique*, *op. cit.*, p. 594.

²³ *Ibid.*

²⁴ Sur ce point, voir Roland Barthes, *L'effet de réel*, 1968 ; rééd. dans *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 81-82.

²⁵ Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 56 et suivantes.

²⁶ L'extrait est repris de Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981, p. 186.

²⁷ *Ibid.*

maire s'apprête à accomplir. Elle situe les éléments du paysage à l'égard de l'observateur, dans l'espace d'un personnage, et se déroule dans le temps que le regard de cet être de papier est censé porter sur les végétaux et le bâti. De façon plus précise, la succession des événements du récit ou des éléments décrits relève d'une énonciation analytique, d'une forme de consécution inhérente au temps romanesque. Elle ne correspond pas à la relation de cause à effet qui lie deux événements dans le réel, que ce soit des événements de l'action ou inhérents au paysage.

Il est vrai que les écrivains « naturalistes » ont voulu sauver la description en la rendant plus « authentique », plus précise. Pour élaborer ces descriptions, il s'agissait, comme le rappelle Georg Lukács, d'utiliser « le langage technique du domaine qu'elles sont en train de décrire »²⁸. Émile Zola, dans *Nana*, recourt à la terminologie spécialisée du théâtre pour décrire une scène où le décor est en train d'être installé. De même, l'atelier du peintre est parfois décrit avec « les mots du peintre », « l'usine avec les mots du métallurgiste »²⁹. Une description pourrait emprunter au vocabulaire technique des jardins et des parcs - voire aux architectes paysagistes - les termes les plus adaptés pour décrire un paysage. N'est-ce pas le rôle que jouent les termes de « corbeilles » ou de « gazon » dans l'extrait de *La Petite Roque* que nous avons cité ? Elle pourrait emprunter le lexique de la météorologie pour dire, à propos d'un paysage, le temps qu'il fait et le temps qui passe.

Mais l'authenticité, qui est un gage de vraisemblance pour la description, n'équivaut pas pour autant à l'adéquation au réel. De plus, comme le souligne Georg Lukács, ces descriptions demeurent superflues et vaines. Elles n'apprennent rien à ceux qui maîtrisent le vocabulaire de la scène, du paysagisme ou de la météorologie - elles ne disent pas le temps du paysage - ; elles ne renseignent pas davantage ceux qui ne le possèdent pas. Elles demeurent au pôle de l'art et, en dépit de leur technicité, elles ne délivrent aucune connaissance, n'atteignent pas le paradigme scientifique qu'elles visent.

Un écueil subjectiviste

Peut-on sauver la description en dépassant son subjectivisme, pour ce qui concerne le temps ? Quand Francis Ponge décrit « Le bois des pins », il note ces « Évolutions à pied

²⁸ Georg Lukács, *op. cit.*, p. 134-136.

²⁹ *Ibid.*

faciles entre ces grands mâts nègres ou tout au moins créoles, encortiqués encore et lichéneux jusques à mi-hauteur, graves comme le bronze, souples comme le caoutchouc »³⁰. Par l'absence de pronom personnel désignant un sujet humain, par le retrait de verbe signifiant une action entreprise par l'homme, il s'attache à considérer le bois en lui-même. Il élabore une description qui n'utilise que des mots ordinaires, des termes qui semblent coller aux caractéristiques ou, mieux, aux propriétés physiques des arbres. Il énonce leur matérialité considérée pour elle-même. Au demeurant, cette œuvre de Francis Ponge s'intitule *Le Parti pris des choses*, poursuivant non pas le but de celui qui écrirait *sur* les choses ou *à partir* des choses, mais *pour* et *à la place* des choses.

Néanmoins, Jean-Paul Sartre montre que la mission, le « devoir » de porte-parole des choses que Francis Ponge tente de remplir, cette volonté de « manifester » à la place des choses qui, dépourvues du langage, sont muettes et comme pétrifiées, ne relève pas réellement d'une description³¹. À vouloir retourner « aux choses mêmes », à tenter de dire « leur être », en adoptant une posture phénoménologique, l'écriture de Francis Ponge ne relève plus d'une description qui se tiendrait à mi-chemin entre l'indication et la définition, mais d'une « nomination³² ». Alain Robbe-Grillet ajoute que ce parti pris des choses est parfois fort discutable dans sa réalisation et que Francis Ponge ne peut se méprendre devant « l'anthropomorphisme » des arbres qui, au printemps, « se flattent d'être dupes » et « lâchent un vomissement de vert »³³.

Si l'objectivité s'entend au sens du « parti pris de l'objet », du dépassement de la subjectivité, elle n'est pas à proprement parler accessible à la description et demeure peut-être, eu égard aux limites d'une entreprise de « nomination », hors de portée. Dès lors, comment atteindre un temps « objectif » du paysage par la description ? Cela semble impossible.

Le paysage, qu'il soit appréhendé par le regard ou par l'ensemble des sens, correspond à une portion de territoire. Il demeure localisé et singulier, à nul autre pareil. C'est ainsi qu'Alexandre de Humboldt distingue entre nature et paysage : « le *sentiment de la nature grande et libre* saisit notre âme et nous révèle, comme en une mystérieuse

³⁰ Francis Ponge, « Le bois des pins », in *Œuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2 vol., 1999, p. 105.

³¹ Jean-Paul Sartre, « L'homme et les choses », in *Situations*, I, Paris, Gallimard, 1944.

³² *Ibid.*

³³ Alain Robbe-Grillet, « Nature, humanisme, tragédie », in *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1961, p. 62.

inspiration, que les forces de l'univers sont *soumises à des lois* [...] une autre *jouissance* est celle que produit le *caractère individuel du paysage*, la configuration de la surface du globe dans une *région déterminée*. Des *impressions* de ce genre sont plus vives, mieux définies, plus conformes à certaines *situations de l'âme*. *Tantôt* c'est la grandeur des masses, la lutte des éléments déchaînés ou la triste nudité des steppes, comme dans le nord de l'Asie, qui excitent nos émotions ; *tantôt*, sous l'aspiration de sentiments plus doux, c'est l'aspect des champs couverts de riches moissons, c'est l'habitation de l'homme au bord du torrent, la sauvage fécondité du sol *vaincu* par la charrue »³⁴. Cet extrait de *Cosmos* est bien fondé sur l'opposition entre la grandeur de la nature - le Tout réel pourrait-on dire - et la détermination spatiale - la localisation régionale - du paysage qui, en tant que Tout, n'est en réalité qu'une partie du Tout formé par la nature. Et Alexandre de Humboldt développe cette distinction. L'observation de la constance ou permanence des phénomènes naturels permet la formulation de lois objectives. Les impressions mouvantes, que procure tel ou tel élément frappant d'un paysage, sont de l'ordre d'émotions individuelles qui s'impriment dans l'âme du spectateur. Nous comprenons, d'ores et déjà, ce qu'Alexandre de Humboldt n'énoncera que plus bas dans son texte³⁵. Le sublime que provoque la nature est lié aux connaissances qui procèdent de l'induction³⁶. La vivacité des sentiments provenant du paysage est traduite, comme dans l'extrait, par une description des éléments les plus pittoresques : la grandeur des masses boisées, la nudité des steppes, la force du torrent. Le temps de la nature est celui, objectif et universel, des lois inductives régissant les phénomènes. Le temps du paysage est celui, subjectif et variable, des états d'âme que consignent les descriptions.

Aux limites des descriptions littéraires s'ajoute, à travers le propos de notre phytogéographe, une considération ayant trait au paysage lui-même. S'il se distingue de la nature - de l'environnement - il est indissolublement lié au temps de la subjectivité humaine. Comment une description pourrait-elle rendre compte d'un temps dont l'objectivité n'est qu'hypothétique ? Dire le temps « objectif du paysage » paraît par conséquent en soi impossible.

³⁴ Alexandre de Humboldt, *Cosmos. Essai d'une description physique du monde*, Paris, Gide et Baudry, 1845-1862, t. 1, 1855, p. 4-6. Souligné par nous.

³⁵ Sur le sublime *Ibid.*, p. 21-22. Sur l'induction, *Ibid.*, p. 55-56.

³⁶ L'induction repose sur des mesures de la pression atmosphérique, sur la datation de telle ou telle partie du globe grâce à la collecte de fossiles et à l'examen des roches et des minéraux.

Géographie et histoire : limites des descriptions à l'objectivation du temps

Peut-on conclure, en partant de la phytogéographie naissante - « la géographie des plantes »³⁷ - qu'aucun paradigme temporel issu des sciences n'est susceptible d'innover la description de paysage ? De fait, le développement ultérieur de la géographie et de l'histoire ne donne-t-il pas du poids à cette objection ? Partant de l'idée que le paysage n'est précisément pas la nature, mais qu'il participe du temps naturel - du cycle des saisons, des climats etc. - qui donne lieu à des mesures et à des connaissances, ne peut-on pas objectiver les descriptions qui en font part ? De même, en considérant que le paysage découle aussi du temps humain, vectoriel, orienté, de l'histoire des hommes qui, à travers leur action - l'agriculture par exemple -, font les paysages, ne doit-on pas objectiver les descriptions qui le rapportent ?

Le paysage a tout d'abord intéressé les géographes d'un point de vue physique. La prise en compte de cette « physionomie » a permis de distinguer l'objet d'étude de la géographie - à savoir les divisions naturelles de l'étendue terrestre - des divisions politiques, voire administratives, du territoire - États, provinces, régions... -, quelque peu arbitraires. Il s'agissait d'appréhender l'unité de composants tels que le relief, l'hydrographie, les masses végétales et leur interrelation. Le paysage Lorrain pouvait ainsi être distingué du paysage d'Ile-de-France. Mais cet intérêt physique pour le paysage a rapidement intégré des composants dus à l'action des hommes : les cultures agricoles, les villages, les cités, les voies de communication... De façon comparable, les géographes se faisant historiens ont considéré les paysages à travers leurs formes. S'il est impossible de faire abstraction de l'impact du temps naturel sur les formes paysagères, ils les ont aussi cernées comme l'héritage d'un passé proprement humain. La *centuratio* romaine, telle qu'Emilio Sereni l'a étudiée, est exemplaire de ce double point de vue³⁸. Si elle est forme, en dépit de la précision du tracé initial, c'est qu'elle a évolué dans le temps, s'est déformée sous les méfaits du temps. Et si elle est forme, c'est qu'elle continue de marquer, entre autres, une grande partie de la plaine italienne et qu'elle peut être identifiée comme découlant d'une action humaine passée. De même, les motifs d'ordre physique ne suffisent pas à expliquer

³⁷Alexandre de Humboldt, « Préface » de *Cosmos*, *op. cit.*, t. 1, p. II.

³⁸ Emilio Sereni, *Histoire du paysage rural italien*, Paris, Julliard, 1964 [1ère éd. 1961].

pourquoi le paysage de campagne se distingue du paysage de bocage. Il faut prendre en compte, comme la montre Roger Dion, une organisation collective ou individualiste du système agricole³⁹. Là encore, l'intérêt des géographes et des historiens a englobé l'impact du progrès technique - notamment en agriculture - sur les paysages, les systèmes politiques et économiques.

Cependant, ces descriptions n'ont constitué, en géographie comme en histoire, dès la fin du XIX^e siècle, qu'un point de départ. Dès Vidal de la Blache, le paysage est passé d'un statut de monument - de tablette de cire sur laquelle des formes sont inscrites et mémorisées - à celui de document. Prendre appui sur la physionomie des paysages pour expliquer les causes de ces formes visibles, tel était le but recherché. On pourrait même ajouter qu'il s'est agi non seulement de remonter jusqu'aux événements placés à l'origine de ces formes, comme si elles étaient le produit d'une longue chaîne causale, mais également d'en décrypter le sens et de les considérer comme fruits de la liberté humaine. Comme l'a montré Paul Ricœur, l'explication s'est conjuguée, notamment en histoire, avec l'idée de compréhension et d'interprétation⁴⁰. Le paysage ne fait pas exception. Dès lors, l'objectivation du temps naturel et humain, de ce qui du temps peut être mesuré, daté, compris et interprété, n'est plus portée par la description. Le temps de la description du paysage n'est que le degré zéro de l'objectivation. S'il n'est pas entièrement subjectif, il n'en demeure pas moins en deçà d'une réelle objectivité.

C'est en rapport avec cette limite de la description qu'il faut interpréter, à titre d'exemple, le projet qu'Albert Kahn avait nourri. Les « Archives de la planète », qui devaient accroître la connaissance du monde et permettre l'établissement d'une paix durable entre les nations, se présentaient sous formes d'autochromes. D'un point de vue plus géographique, la « Mission photographique » de la D.A.T.A.R et le développement des observatoires du paysage en région ne participent-ils pas la même idée⁴¹ ? Ce qui aurait pu être une description des paysages du monde, dans le premier cas, de la France dans le second, cède la place à « l'observation », à la photographie d'un paysage, voire à plusieurs clichés réalisés depuis un même angle de prise de vue pendant plusieurs années⁴². Ce n'est

³⁹ Roger Dion, « Les Principaux types de paysage rural », in Roger Blais, *La Campagne*, Paris, Presses universitaires de France, 1939.

⁴⁰ Paul Ricœur, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil, 1986, p. 175.

⁴¹ D.A.T.A.R : l'acronyme désigne la « Délégation à l'Aménagement du Territoire et à l'Action Régionale ».

⁴² Serge Ormaux, « Le paysage entre l'idéal et le matériel », in Yvan Droz et Valérie Miéville-Ott (dir.), *La Polyphonie du paysage*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2005, p. 91.

pas la description qui porte l'objectivité du temps du paysage. Et c'est à partir de l'observation, elle-même fondée sur la photographie, que d'autres études vont se développer.

Définition, nomination, induction, explication ou compréhension tracent les limites de la description qui, ornementale, saisit le temps comme consécution ou subjectivement. Plus proche de l'art que de la science, la description demeure étrangère à la scientificité dont elle est, au mieux, le simple point de départ et se fait supplanter dès qu'il s'agit du temps des paysages. Il faudrait donc conclure que les sciences de l'homme et de la société que sont la géographie et l'histoire n'ont pas revivifié la description de paysage pour ce qui concerne le temps.

La physique, paradigme du temps pour les paysages.

Nouveaux transports, autres paysages et temporalités différentes.

Néanmoins, de nouveaux modes d'accès aux paysages ont vu le jour et, avec la désindustrialisation, notre conception du paysage a changé. Jadis, l'on découvrait souvent un paysage grâce à la marche à pied, en choisissant un lieu de contemplation, et l'on pouvait être sensible au cycle des saisons tout comme au rythme diurne/nocturne qui fondaient la temporalité paysagère, c'est-à-dire à un temps de la répétition⁴³. Aujourd'hui, d'autres moyens de locomotion, plus rapides, conduisent parfois aux paysages. Depuis la vitre d'un wagon de chemin de fer, une vision latérale des paysages s'est développée. Le temps de ces transports - train, voiture, avion - nous est devenu si familier qu'il nous semble inhérent aux paysages eux-mêmes. Ce n'est plus nous qui sommes mobiles, mais eux qui nous apparaissent mouvants. Le titre de l'ouvrage de Marc Desportes est, de ce point de vue, exemplaire : *Paysages en mouvements. Transports et perception de l'espace depuis le XVIII^e siècle*⁴⁴. Ce temps emprunte la vitesse et ses arrêts à ces moyens de transport ; il demeure discontinu, fragmentaire. Enfin, comme l'exprime André Lhote dans son *Traité du paysage et de la figure* : « Un paysage moderne. Pourquoi toujours le coin de rivière et le reflet dans l'eau ? Il y a de véritables paysages métalliques, créés par les hommes. Des pylônes, des gazomètres, des réservoirs offrent autant de diversité dans leurs combinaisons que les

⁴³ *Ibid.*, p. 92.

⁴⁴ Marc Desportes, *Paysages en mouvements. Transports et perception de l'espace depuis le XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, 2005.

éléments naturels »⁴⁵. Le déclin de l'industrie a vu surgir nombre de délaissés urbains, de friches qui, pour les paysagistes, présentent un potentiel paysager à investir et révéler. Ils constituent en partie ce que Gilles Clément nomme le Tiers-paysage⁴⁶. En somme, il y a des paysages qui, loin du pittoresque, attendent d'être décrits. Il nous incombe de comprendre si leur temporalité différente n'appelle pas de nouveaux paradigmes empruntés à d'autres sciences que celles déjà invoquées.

Chaos, structures dissipatives et entropie

Dans « Le Jardin aux sentiers qui bifurquent », Jorge Luis Borges raconte l'histoire d'un dignitaire chinois qui, s'étant retiré du pouvoir, s'attache à écrire un roman et à composer un jardin, labyrinthe des labyrinthes, où tout homme se perdrait⁴⁷. À la mort de cet ancien gouverneur, les héritiers ne découvrent aucun jardin labyrinthe, tout au plus un amas de ronces entourant un pavillon. Et le manuscrit qu'ils trouvent est, à leurs yeux, incohérent. À titre d'exemple, l'un des héros qui meurt au chapitre trois se retrouve vivant au chapitre quatre. Dans la nouvelle de Jorge Luis Borges, c'est un personnage du nom de Stephen Albert qui va livrer l'explication de ce mystère à Hsi Pêng, l'un des descendants⁴⁸. Le roman et le labyrinthe ne font qu'un. L'incohérence tient au fait que, d'ordinaire, dans un roman, nous pensons que le temps se déroule de telle sorte que le choix d'une option narrative parmi deux possibles implique l'élimination de celle qui n'a pas été retenue. Une bifurcation narrative et temporelle est opérée. Or, le roman de ce potentat chinois obéit à une autre conception du temps. Les options narratives ne s'éliminent pas les unes les autres, car ce roman met en scène une suite infinie de séries temporelles en nombre infini. Les bifurcations s'accumulent et c'est précisément ce qui cause le désarroi et l'errance labyrinthe des lecteurs⁴⁹.

⁴⁵ André Lhote, *Traité du paysage et de la figure*, Paris, Grasset, 1979.

⁴⁶ Gilles Clément, *Manifeste du Tiers-Paysage*, éditions Sujet/objet, 2003.

⁴⁷ Jorge Luis Borges, « Le Jardin aux sentiers qui bifurquent » (1941), in *Fictions*, Paris, Gallimard, 1974 [1ère éd. 1957], p. 96-97. Sur les labyrinthes, voir notre article : « Initier au mensonge d'une mort héroïque, à l'impossibilité du deuil... L'ambition des labyrinthes dans les parcs français, au tournant du XVIII^e siècle », in Hervé Brunon (dir.), *Le Jardin comme labyrinthe du monde*, Paris, Musée du Louvre-Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2008, p. 151-171.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 99.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 100-101.

En physique, le « chaos » est lié à une conception non linéaire du temps. Il désigne précisément l'état d'un système résultant d'une « accumulation indéfinie de bifurcations »⁵⁰. Ne pourrait-on pas dire que le « Jardin aux sentiers qui bifurquent » met en scène ce paradigme temporel ? Stephen Albert dit, à propos de ce roman étrange, qu'il a échoué à établir « le plan de ce chaos ». Certes, ce terme désigne une accumulation de rochers, est synonyme de désordre. L'expression serait alors métaphorique : les épisodes composant ce roman ressembleraient au désordre de roches empilées. Mais pourquoi ce mot ne ferait-il pas référence à la physique ? De fait, certaines descriptions de paysage dans le texte donnent du poids à cette interprétation. Au moment de gagner la demeure de Stephen Albert, Hsi Pêng déclare : « Je pensai qu'un homme peut être l'ennemi d'autres hommes, mais non d'un *pays* ; non *des lucioles, des mots, des jardins, des cours d'eau, des couchants* »⁵¹. Cette description du pays ou, mieux, des éléments perçus d'un pays, c'est-à-dire un paysage, ne se réfère-t-elle pas à tous les « mots », tous les discours possibles sur ce paysage ? L'infinité de ces descriptions de paysages concerne le temps - elles peuvent énoncer ce que le paysage a été, est et sera. Quant à la multiplicité des bifurcations temporelles, n'est-elle pas donnée par Jorge Luis Borges lorsqu'il énumère les termes d'une description qui pourrait concerner les lucioles et les jardins, tout comme les cours d'eau et les couchants ? De même, cette description ne renvoie-t-elle pas l'action - tuer Stephen Albert ou pas - à plusieurs issues compossibles entre lesquelles elle ne choisit pas ? Soit les hommes sont considérés comme « ennemis » potentiels, soit on s'arrête à l'image d'un « pays » dont on ne peut être l'ennemi, soit cette distinction entre hommes et pays n'est pas prise en compte. Là encore, la description accumule les possibles bifurcations.

On pourrait objecter que ce paradigme du chaos ne vaut que pour la description d'un paysage littéraire qui mêle, de façon fantaisiste, la Chine des lucioles et l'Angleterre des jardins. Mais ce référent n'opère-t-il pas chaque fois qu'on lie les potentialités d'un site aux strates temporelles qui le composent ? Chaque fois qu'on lie le passé et le présent d'un site aux aménagements auxquels il pourrait donner lieu dans un futur proche ? De telles descriptions entrent dans les projets de paysage, dans ces processus de transformation des lieux auxquels les paysagistes s'attachent. Dans « Le paysage, c'est l'endroit où le ciel et la terre se touchent », Michel Corajoud explique : « le paysage nous assaille de son

⁵⁰ Sur ce point, voir Paul Manneville, *Dynamique non linéaire et chaos*, p. 13 : <http://www.ladhyx.polytechnique.fr/people/pops>.

⁵¹ Jorge Luis Borges, « Le Jardin aux sentiers qui bifurquent », *op. cit.*, p. 96-97. Souligné par nous.

omniprésence et nous sombrerions dans le déferlement des *présences* si nous n'avions pas la liberté de disjoindre les emboîtements et de ne nous laisser impressionner qu'à partir d'un certain seuil de consistance [...] Cette capacité d'isoler les innombrables termes qui composent un paysage, *permet des explorations et des découvertes infinies*. Le paysage est *inépuisable* en ce sens qu'il offre une *multitude* d'indices qui nous indiquent ce *qu'il est, ce qu'il était et ce qu'il peut devenir*⁵². La présence du paysage est « omniprésence », elle va du passé au futur en passant par le présent. Et le paysagiste discerne et décrit le fait de distinguer un groupe de « palmiers-roniers » de « la masse sombre de la forêt » qui les a jadis engloutis et/ou pourrait les englober⁵³. De plus, ces opérations disjonctives du regard, que les descriptions peuvent condenser, révèlent « l'infinité du paysage », ses potentialités passées, présentes et à venir. Le paradigme du chaos peut donc servir à décrire le temps du paysage réel en ses potentialités ; il participe, fût-ce implicitement, des prémices de tout projet de paysage.

Ce paradigme n'est pas un emprunt isolé à la physique. On connaît la critique que Le Corbusier fait des villes. Depuis le XIX^e siècle, nous serions « submergés » par « une invasion subite, incohérente, précipitée, imprévue et accablante », car la ville, « phénomène de forces en mouvement », serait « une catastrophe menaçante, pour n'avoir plus été animée d'un esprit de géométrie »⁵⁴. En l'absence de plan d'urbanisme et de projet urbain cohérents, rationnels, la ville se serait développée de façon désordonnée. On se souvient également des descriptions que notre architecte / urbaniste donne des villes « où s'accumulent les immeubles tassés, s'enlacent les rues étroites pleines de bruit, de puanteur de benzine et de poussière [...] »⁵⁵. Traduisant ce désordre urbain, ce type de descriptions s'achève parfois sur l'idée que « la ville radioconcentrique industrielle moderne est un *cancer* qui se porte bien »⁵⁶. Un cancer est une tumeur, la prolifération de cellules malignes qui peuvent avoir raison de l'organisme qui les abrite. Si tant est que Paris, ses banlieues ou *a fortiori* les villes des pays en voie de développement croissent comme un cancer, cette

⁵² Michel Corajoud, dans Alain Roger (dir.), *La théorie du paysage en France (1974-1994)*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Pays/paysages », 1995, p. 144-145. C'est nous qui soulignons.

⁵³ Ces éléments descriptifs du paysage se trouvent dans le texte de Michel Corajoud, *Ibid.*

⁵⁴ Le Corbusier (Charles-Édouard Jeanneret-Gri, dit), *Urbanisme*, Crès, 1925, p. 24. Voir également Françoise Choay, *L'urbanisme, utopies et réalités, Une anthologie*, Paris, Seuil, 1965, p. 233-250.

⁵⁵ Le Corbusier, (Charles-Édouard Jeanneret-Gri, dit), *Vers une architecture*, Crès, 1925 ; rééd. Fréal, 1958, p. 43.

⁵⁶ Le Corbusier, (Charles-Édouard Jeanneret-Gri, dit), *Manière de penser l'urbanisme, Architecture d'aujourd'hui*, Paris, 1946 ; rééd. Gonthier, 1963. Souligné par nous.

situation, loin de l'harmonie ou la cohérence voulues par un plan d'urbanisme, ne relève-t-elle pas d'un ordre ? On parle par exemple, fût-ce de façon péjorative, de « lois des cités ». La notion de « structure dissipative », d'ordre qui, pour un système, se recrée spontanément dans une situation loin de l'équilibre, ne désigne-t-elle pas le temps de ces paysages urbains ?

Nous pourrions prendre un dernier exemple afin de répondre à l'objection consistant à dire que ces paradigmes ne sont pas intentionnellement requis par les auteurs de descriptions. On sait que l'entropie désigne, en physique, l'accroissement du désordre moléculaire. Il s'agit donc d'un indicateur du sens de l'évolution d'un système, sa croissance augmentant avec son degré d'irréversibilité⁵⁷. Or, Robert Smithson parle explicitement d'entropie pour qualifier des paysages qui, au lieu de nous faire songer au passé, tendent à nous faire oublier l'avenir⁵⁸. À propos d'un terrain vague de Passaic, dans le New Jersey, il écrit : « ce panorama zéro paraissait des ruines à l'envers, c'est-à-dire toutes les constructions qui finiraient par y être édifiées. C'est le contraire de la « ruine romantique », parce que les édifices ne tombent pas en ruines après qu'ils ont été construits, mais qu'ils s'élèvent en ruine avant même de l'être »⁵⁹. La notion d'entropie permet de décrire des paysages qui constituent, en fait, des non-lieux, des non-paysages. Abandonnés, ils paraissent dépourvus d'avenir, même s'ils sont en attente de projet, tant ils sont marqués par le seul temps d'une désagrégation encore plus radicale et inéluctable. L'entropie désigne le temps des paysages ruraux ou, comme dans l'exemple, des paysages urbains qu'on appelle « friches » ou « délaissés ».

Par « entropie », Robert Smithson désigne aussi le temps des paysages dont le référent n'existe pas encore et a disparu après qu'ils ont été créés. Dans *Une rétrospective : le paysage entropique, 1960/1973*, il écrit : « tandis que je regardais le site, il se réverbérait sur tout l'horizon comme pour suggérer un cyclone immobile, pendant que le vacillement de la lumière faisait trembler le panorama tout entier. Une sorte de secousse assoupie se répandit dans l'immobilité palpitante, en une sensation de tournoiement sans mouvement.

⁵⁷ Roger Balian, *Le temps macroscopique*, Les Editions Frontières, 1994, p. 155-211. Actes du colloque de la Société française de physique : Physique et interrogations fondamentales, Première rencontre sur « Le temps et sa flèche », 1993.

Voir : <http://ipht.cea.fr/articles/t94/009/> . La citation se trouve p. 10 du document en PDF.

⁵⁸ Robert Smithson, *Une rétrospective : le paysage entropique, 1960/1973*, Marseille, Musée de Marseille/réunion des musées nationaux, 1994, p. 162.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 182.

Ce site était un rond point qui s'enfermait dans une immense rondeur. De cet espace en giration, surgit la virtualité de la *Spiral Jetty*⁶⁰ ». Ce passage fait référence à la création de Robert Smithson sur le lac de l'Utah ; œuvre aujourd'hui disparue, engloutie dans les eaux qui l'avaient portée. L'accumulation d'oxymores - cyclone/immobile, secousse/assoupie, immobilité /palpitante -, dans cette description signale l'entropie des paysages qui, de façon irréversible, adviennent et disparaissent. Comme le souligne Gilles Clément : « À peine achevées, les constructions de l'homme s'engagent dans un processus de dégradation irréversible. Leur inaptitude à évoluer les condamne, tôt ou tard, à la ruine »⁶¹. L'entropie permet d'énoncer le temps de tout aménagement paysager.

Il y donc bien des paradigmes temporels qui, empruntés aux sciences de la nature et notamment à la physique, désignent le temps de nos paysages et innervent leurs descriptions.

Significations de ces nouveaux paradigmes temporels

Il n'en reste pas moins qu'une forme d'inquiétude émerge de la confrontation de ces paradigmes. Premièrement, ils sont contradictoires. Le chaos exprimant les potentialités d'un site - ses futurs possibles - ne signifie pas la même chose qu'une saisie entropique du temps. En droit, les deux modèles pourraient pourtant être mis en œuvre dans la description d'un seul et même paysage. Le recours à un paradigme scientifique ne garantit donc pas la scientificité de la description. Deuxièmement, ces paradigmes traduisent une difficulté à envisager l'avenir de nos paysages : l'entropie est, de ce point de vue, exemplaire. Ils participent d'un retour de l'inquiétude qui, au courant du siècle des Lumières, se manifestait chez bon nombre de philosophes aux prises avec la pensée d'un monde révolu alors même qu'un autre tardait à naître⁶².

⁶⁰ *Ibid.*, p. 206

⁶¹ Gilles Clément, « Entropie et nostalgie », in *Le Jardin en mouvement. De la Vallée au jardin planétaire*, Sens & Tonka, 2001, p. 26 et suivantes.

⁶² Sur ce point, voir Jean Deprun, *La philosophie de l'inquiétude en France au XVIII^e siècle*, Paris, Vrin, 1979. Voir aussi Monique Mosser, « Postface », in Geoffrey JAMES, *Morbid Symptoms : Arcadia and the French Revolution*, Princeton, Princeton University Press, 1986. L'idée, appliquée aux jardins, aux paysages et au monde, est empruntée à Gramsci qui, dans ses *Quaderni del Carcere*, écrit : « il vecchio sta per morire e il nuovo non può essere nato ; in questo inter-regno sorge una grande diversità di morbidi sintomi ». On peut traduire par : « L'ancien meurt et le nouveau n'est pas encore né ; dans cet interrègne apparaît une grande variété de symptômes morbides ».

Toutefois, ces paradigmes temporels et l'inquiétude qu'ils véhiculent recèlent aussi d'autres significations. Si décrire implique une part de subjectivité, n'équivaut pas à expliquer, ces référents paradigmatiques nous rappellent que nous avons à appliquer, dans les actions que nous engageons vis-à-vis des paysages, un principe de précaution. Nous devons nous inquiéter de ne rien faire qui soit totalement irréversible et empêche la transmission de ces paysages aux générations futures. Dès lors, le recours à ces paradigmes scientifiques confère aux descriptions des paysages une portée éthique.

De plus, ces paradigmes, notamment celui des structures dissipatives, laissent entendre que le paysage n'est plus simplement l'objet d'une contemplation esthétique, mais ce sur quoi l'on agit pour le transformer - tenter de le rendre plus amène, le restaurer -, ce grâce à quoi l'on espère recréer du lien social. Ce paradigme-là confère aux descriptions un caractère prospectif, une portée poétique et pratique.

Enfin, ces paradigmes, empruntés à la science, nous poussent à engager une forme de critique. On connaît les dérives du concept d'artialisation⁶³. La théorie de l'artialisation invite à penser que le paysage surgit grâce à la médiation de l'art ; soit *in situ*, dans une intervention paysagère, soit *in visu*, grâce à la formation du regard par la peinture⁶⁴. De là à ne plus entrevoir le paysage qu'à travers le prisme de l'art, dans une vision « statique dans l'espace et figée dans le temps », il n'y a qu'un pas. Ne pourrait-on pas soupçonner, de façon symétrique, une « scientification » du paysage, l'idée qu'on ne saurait plus appréhender le temps des paysages contemporains qu'à travers le prisme de la physique, c'est-à-dire de la science ? Dès lors, ne devrions-nous pas nous engager à décrire les paysages en dépassant l'opposition art/science ? Ne prenant plus le parti ni de l'art ni de la science, ces descriptions seraient désintéressées : elles diraient le temps propre des paysages, sans le penser en référence à l'art ou à la science. En ce sens, les paradigmes que nous avons évoqués et les réflexions qu'ils inspirent recouvrent une portée théorique.

Nous venons de retracer, à grands traits, l'apparition chronologique des paradigmes à l'œuvre dans les paysages décrits. Passant de l'art à la science, il est frappant de constater que ces paradigmes suivent la même évolution que l'étude des paysages. Menée soit au pôle de l'art, dans une perspective phénoménologique par exemple, soit au pôle de la

⁶³ Sur ce point, voir Serge Ormaux, *op. cit.*, p. 90.

⁶⁴ C'est de la théorie d'Alain Roger dont il s'agit. Consulter Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997.

science qui, lui-même, tend à se subdiviser entre les sciences de la nature et celles qui s'attachent à l'homme et à la société, cette étude est souvent restée partielle. La pluridisciplinarité qui s'est développée ces trente dernières années pour pallier cette partition s'est souvent soldée par une juxtaposition, voire un émiettement des savoirs. Il nous incombe par conséquent de penser une métadiscipline qui, par-delà les oppositions art/science et nature/culture, prendrait en charge l'objet paysage dans sa complexité, c'est-à-dire d'un point de vue poétique, pratique et théorique⁶⁵. Cette nouvelle science du paysage serait solidaire des descriptions capables d'exprimer, de façon désintéressée, le temps des paysages.

Seuls quelques jalons d'une histoire critique des champs disciplinaires ayant étudié le paysage ont été posés⁶⁶. Cette métadiscipline du paysage restant à élaborer, la question du temps propre des paysages décrits demeure ouverte.

⁶⁵ Sur cette métadiscipline, voir : Hervé Brunon, Catherine Chomarat-Ruiz, Pierre Donadieu et André Torre « Pour une "métascience" du paysage », publié dans *Projets de paysage*, le 26/06/2009. URL : http://www.projetsdepaysage.fr/fr/pour_une_metascience_du_paysage

⁶⁶ Ces « Fondement épistémologiques d'une nouvelle science du paysage » font l'objet d'un séminaire de recherche que nous organisons à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (Paris) : <http://www.ehess.fr/fr/enseignement/enseignements/2009/ue/372/>