



Joel Sternfeld, *A Railroad Artifact, 30th Street*, May 2000, de la série *Walking the High Line*, New York City, publié en 2002, c-print, 100x127 cm

PAYSAGES

Support de cours, textes
Nassim Daghighian

TABLE DES MATIÈRES

I. La notion de paysage : repères historiques et définitions	3
1. Le mythe pré-moderne : la fusion homme-nature et le lien sacré au divin	3
Proto-paysage antique	3
Proto-paysage médiéval	3
2. L'époque moderne : la naissance du paysage en occident et la transition paysagère	4
L'invention du paysage à la Renaissance : invention ou découverte ?	4
Structuration et perception du paysage : l'horizon du sujet et la nature faite spectacle	5
Le paradigme moderne classique	6
La transition paysagère : l'évolution des paysages du 15 ^e au 19 ^e siècle	6
Codes esthétiques de la peinture dont la photographie a hérité au 19 ^e siècle	7
Premières photographies de paysages, sites et monuments : évolution technique	8
La montagne, du "pays affreux" au "sublime paysage" : invention d'un paysage au 18 ^e s.	10
La fascination pour l'Orient, photographie de voyage et recherches archéologiques	13
La photographie moderne : la période des avant-gardes (1910'-1940'), Groupe F/64	18
3. La crise postmoderne : mort du paysage ? Quelles perspectives au-delà du paysage ?	19
U.S.A. : du Land Art à la prise de conscience écologique	20
Non-lieux : texte de Marc Augé	21
II. Théories et esthétique du paysage	28
1. Les notions clés : le paysage comme "poly-système"	29
2. Esthétique du paysage : les enjeux philosophiques	31
3. Géographie culturelle : une approche globale	
III. Pratiques artistiques et photographiques contemporaines	
Section à venir... voir quelques exemples dans le support "Paysage, images".	
IV. Bibliographie (ouvrages théoriques)	34

Prière de noter que ce support de cours est une introduction au paysage comme genre artistique. Le texte a été rédigé il y a bientôt dix ans et qu'il n'inclut pas les références bibliographiques récentes sur le paysage dans la photographie contemporaine. Prière de consulter la bibliographie générale.

I. LA NOTION DE PAYSAGE : REPÈRES HISTORIQUES ET DÉFINITIONS

"La question, c'est que le mot « paysage » est ambigu par son fondement sémantique même, et que, dans l'usage ordinaire, le besoin de distinguer ne s'y fait justement pas sentir." ¹

Chine et invention du paysage

Bien avant l'Occident, dès le 4^e siècle au moins, la Chine a inventé le paysage selon 4 critères :

- 1) linguistique : *shanshui* (montagne-eau), motifs paysagers ; *fengjing* (vent-scène), ambiance du p.
- 2) représentations littéraires nombreuses, intellectuelles et à vocation spirituelle (yin/yang)
- 3) représentations picturales : le paysage (au lavis) est un genre majeur (influence du taoïsme)
- 4) paysagisme : l'art des jardins est très élaboré (ex. jardin de Kublaï Khan admiré par Marco Polo)

Le paysage en Occident

La transformation problématique des rapports complexes entre homme/société/nature/artifice en Occident peut s'étudier à travers trois grandes périodes :

1. pré-moderne : de l'Antiquité au Moyen-âge, donc jusqu'au 14^e siècle → " proto-paysage "
2. moderne : de la Renaissance à la Révolution industrielle, 15^e au 19^e s. → paysage moderne
3. postmoderne : du 20^e siècle à aujourd'hui (prémices dès la fin du 19^e s.) → crise du paysage

1. LE MYTHE PRÉ-MODERNE : FUSION HOMME-NATURE ET LIEN SACRÉ AU DIVIN → PROTO-PAYSAGE

Avec une certaine nostalgie des origines, un regard rétrospectif sur les sociétés occidentales dépourvues de la notion de paysage tend à construire un mythe de la fusion harmonieuse entre l'homme et la nature, avec un lien sacré magique au surnaturel ou un lien religieux au divin (culte). Dans ce mythe, la nature est le véritable "sujet" ; l'homme ne se démarque pas encore comme individu, il s'identifie à la nature et voit en celle-ci la création de Dieu ou des dieux. Ces sociétés n'ont pas conscience du paysage en tant que tel mais il existe nécessairement un rapport visuel entre les êtres humains et leur environnement, on peut alors parler de proto-paysage. ²

Proto-paysage antique

La littérature de la Grèce antique montre déjà une **sensibilité paysagère** dans les descriptions bucoliques de jardins et de nature, qui font souvent appel à des archétypes. De nombreux vases attiques comportent des motifs paysagers peints. De même chez les Romains, la poésie de Virgile comme les fresques de la Rome impériale et aristocratique comportent des descriptions de paysages. Il manque cependant encore un mot spécifique et une conceptualisation du paysage.

topos : lieu, endroit, place ; pays, territoire, localité ; distance, portée ; sujet, matière d'un discours

chôra : la campagne (opposé à *urbis*, la ville) ; espace de terre limité et occupé par qqn ou qqch. ; espace de pays, contrée, sol → multiples significations mais sens proche de "paysage"

Proto-paysage médiéval

Le paysage est pratiquement absent de la Bible mais l'art du jardin y est présent (ex. Babylone) ; le **jardin médiéval** (frais, paisible, nourricier) préfigure le paysage de campagne (fin du Moyen-âge).

hortus : jardin en latin, enclos, espace fermé, séparé, intérieur, cultivé par l'homme pour son plaisir, loin de tout propos utilitaire immédiat ; espace de l'ordre opposé au chaos de la nature sauvage ; renvoie aussi à un espace sacré, à un lieu idéal paradigmatique : Paradis, Éden, jardin des délices.

Saint Augustin (354-430), premier grand philosophe chrétien du haut Moyen-âge, opère une lecture de la nature à travers les filtres du christianisme et du néoplatonisme médiéval : la théorie du cosmos (théoria=contemplation, cosmos=ordre du monde). Il conseille la contemplation de la Création divine, donc de l'âme, par l'esprit plutôt que par les sens.

"Les hommes s'en vont admirer les cimes des montagnes et les flots immenses de la mer et les vastes cours des fleuves et les circuits de l'océan et les révolutions des astres et ils se délaissent eux-mêmes." ³

¹ BERQUE, Augustin, *Les raisons du paysage. De la Chine aux environnements de synthèse*, Paris, Hazan, 1995, p.12

² *Ibidem*, chapitre 2 "Civilisations non paysagères"

³ Saint Augustin, *Confessions*, Livre X, 8 (15), cité in ROGER, Alain, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines, 1997, p.84

2. L'ÉPOQUE MODERNE : NAISSANCE DU PAYSAGE EN OCCIDENT ET LA TRANSITION PAYSAGÈRE

L'invention du paysage à la Renaissance → PAYSAGE

La notion de paysage (re)naît en occident au 15^e siècle dans la Renaissance du Nord, avec des prémices en Italie. Quatre types de représentations du paysage apparaissent à la Renaissance ⁴ :

1) **jardinières, paysagistes** : présentes dans les jardins médiévaux, elles se développent au 18^e s. ; comme les jardins de Babylone et celui du paradis sont déjà présents dans l'Ancien Testament de la Bible, la représentation jardinière est **la plus ancienne** sensibilité au paysage de l'occident

2) **picturales** : invention du paysage en Flandre vers 1420 ; les artistes italiens sont les premiers à individualiser les décors de paysage (A.Lorenzetti, début 14^e s.) et, sous leur influence, les artistes du Nord ont développé la peinture de paysage jusqu'à en faire un **genre** indépendant (fin 15^e siècle).

3) **linguistiques** : le mot paysage ⁵ apparaît dans les dictionnaires bien **après** l'invention picturale, soit au milieu du 15^e siècle, avec une **double définition** révélant la nature ambiguë de la notion, le paysage étant à la fois la chose et son image, l'environnement physique et sa représentation :

- **étendue de pays** que la nature présente à un observateur ; **vue d'ensemble selon un point de vue**
- **tableau représentant la nature** et où les figures (hommes, animaux) ne sont qu'accessoires.

Le **pays** est une portion de territoire comprise sous un même nom et délimitée artificiellement ; il est esthétiquement neutre. En français, le mot "paysage" a été inventé à partir de "pays" auquel est ajouté le suffixe – **age** qui a valeur de collectif et décrit une "**appréhension globale d'une réalité.**"

4) **littéraires** : la sensibilité poétique à la campagne (fin 14^e s.) devient composition paysagère au 16^e siècle ; la période classique s'inspire de la littérature poétique gréco-latine (une sensibilité à la nature existait dans l'antiquité mais il semblerait qu'il manquait encore le mot "paysage")

"Le paysage, c'est la nature esthétiquement présente, se montrant à un être qui la contemple en éprouvant des sentiments." ⁶

Invention ou découverte ?

Doit-on parler d'invention ou de découverte du paysage ? la première suppose une recherche dans l'inconnu alors que la seconde implique la préexistence de la chose ; d'ailleurs, ne s'agit-il pas plutôt d'une redécouverte ou d'une invention seconde (une renaissance !) en Occident puisque la Chine développe la notion de paysage entre le troisième et le quatrième siècle ? Pourquoi l'invention picturale du paysage a-t-elle lieu au Nord de l'Europe plutôt qu'en Italie, alors que l'artiste Lorenzetti avait déjà fait preuve d'une sensibilité paysagère (début du 14^e s.), restée lettre morte ?

Deux conditions devaient être remplies : **la laïcisation des éléments naturels** (désacralisation de la nature grâce à la perspective scientifique qui met à distance et hiérarchise les éléments du paysage sur l'échelonnement des plans) et **l'homogénéité de l'ensemble** afin de constituer une unité entre la scène et le fond (la perspective atmosphérique est inventée par le Maître de Boucicaut, flamand, au début du 15^e siècle, bien avant Léonard de Vinci).

Selon Alain Roger, "l'événement décisif [...] est l'apparition de **la fenêtre**, cette *veduta* intérieure au tableau, mais qui l'ouvre sur l'extérieur. Cette trouvaille est, tout simplement, l'invention du paysage occidental. La fenêtre est en effet ce **cadre** qui, l'isolant, l'enchâssant dans le tableau, institue le pays en paysage. Une telle soustraction – extraire le monde profane de la scène sacrée – est, en réalité, une addition : le *age* s'ajoutant au pays." ⁷ La fenêtre permet donc de remplir les deux conditions citées ci-dessus : laïcisation et unification. Ainsi, par l'introduction du motif de la fenêtre ouvrant sur le monde, les peintres flamands ont d'abord introduit le paysage en créant un tableau à l'intérieur du tableau (à noter qu'Alberti compare le tableau à une fenêtre ouverte sur le monde).

⁴ BERQUE, Augustin, "Paysage, milieu, histoire", in *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, BERQUE, Augustin, dir., Seyssel, Champ Vallon, 1994, p.12-29, cit. p.22
⁵ Le mot français "paysage" était probablement déjà utilisé dans le domaine artistique avant 1493 (1^{ère} fois dans un dictionnaire qui nous soit parvenu). Voir : MARTINET, Jeanne, "Le paysage : signifiant et signifié", in *Lire le paysage. Lire les paysages*, Travaux XLII, Saint-Étienne, Centre interdisciplinaire d'étude et de recherche sur l'expression contemporaine, Université de Saint-Étienne, 1984, p.61-67 ; FRANCESCHI, Catherine, "Du mot paysage et de ses équivalents dans cinq langues européennes", in *Les enjeux du paysage*, COLLOT, Michel, éd., Bruxelles, Ousia, coll. Recueil, n°8, 1997, p.75-111

⁶ RITTER, Joachim, *Paysage. Fonction de l'esthétique dans la société moderne* [1962], Besançon, éd. de l'Imprimeur, coll. Jardins et paysages, 1997, p.59

⁷ ROGER, Alain, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines, 1997, p.73

Structuration et perception du paysage : l'horizon du sujet et la nature faite spectacle ⁸

Au 15^e siècle, s'établit progressivement l'**autonomie** du paysage, qui devient un **genre pictural** établi au 16^e siècle. À noter quelques caractéristiques importantes :

- le paysage est à la fois la chose (le référent) et son image (la représentation) ; il en découle une **ambiguïté fondamentale du paysage**, dont le symbole serait la ligne d'horizon
- le paysage est la nature transformée par la culture ; c'est la nature faite spectacle
- le paysage est ainsi un système qui est à cheval entre le naturel et le social

L'horizon : le regard subjectif, l'esthétique

Le mot "horizon" vient du grec *horizein*, border ; il désigne ce qui délimite. La ligne de l'horizon est inaccessible quoique visible, elle est le non-lieu qui fonde la cohésion du lieu et en fait un paysage, un ensemble homogène. Si l'observateur se déplace l'horizon se déplace, le paysage change. L'horizon est lié au **regard subjectif, esthétique, sur le paysage comme monde phénoménal** (perçu par les sens). Il joue un rôle fondamental dans la perception du paysage dont la structuration est basée sur quelques notions clés : l'étendue, le point de vue, la partie, l'ensemble.

- **l'étendue de pays**, de territoire, la portion d'espace → l'ampleur du paysage, qui est ouvert au déploiement (à l'opposé de la forêt qui obstrue la vue au loin) ; l'horizon est d'abord la limite entre ciel, immensité, verticalité et terre, étendue finie, horizontalité
- **le point de vue** : choisi (sélectionné), fixe (statique), unique (monoculaire) comme ce sera le cas en photographie → détermine un **cadrage** et un horizon (à l'opposé de la carte géographique, totalité basée sur une grille comme la perspective, mais sans point de vue ni horizon !)

verticalité : une certaine hauteur nécessaire pour apprécier le relief → **point de vue dominant**

profondeur : un élément indiquant l'échelle, un 1^{er} plan d'**ancrage** puis l'**échelonnement** de plans successifs donnant une impression de profondeur grâce à la perspective linéaire et à la perspective chromatique (importance de la lumière) ; le spectateur entre ainsi dans l'image !

→ le point de vue implique un **espace anthropocentrique** avec une **immersion** du sujet dans le paysage (le paysage est une expérience où le sujet, l'homme et l'objet, la nature sont inséparables, bien que le dualisme cartésien et le regard scientifique revendiquent une nette séparation entre eux) : "**le sujet est le point ou le degré zéro de la spatialité**" (Merleau-Ponty)

- **partie** : un seul aspect est visible à la fois car il existe toujours un hors-champ du sujet-spectateur ; le paysage est le **fragment** d'un tout, le pays ; comme le sujet fait partie du paysage, il n'en voit qu'une partie ! → dialectique visible / caché ; champ / hors-champ ; dans ce cas, l'horizon a pour fonction la clôture qui délimite le fragment ; Michel Collot distingue :

horizon externe : celui dont on parle habituellement, la limite du visible au loin...

horizon interne : comme le relief cache certains éléments du paysage et que le corps du sujet-spectateur implique, comme l'horizon externe, une zone invisible, il y a un horizon interne qui fait naître un paysage imaginaire, poétique, symbolique, de la mémoire...

- **l'ensemble** : le paysage est une totalité cohérente car clairement délimité par l'horizon qui a fonction de clôture et instaure un cadre **isolant** le paysage du reste de l'environnement qui est hétéroclite → le paysage est un **espace homogène délimité**, une unité à plusieurs niveaux :

unité perceptive, saisissable d'un seul coup d'œil

unité esthétique, cadrée : le paysage se fait tableau

unité de sens : organisation sémantique de l'espace basée sur des dialectiques liées à l'horizon : ciel / terre, verticalité / horizontalité, immensité / finitude, horizon à l'infini / paysage fini montré / caché, visible / invisible, champ visuel / hors-champ → il faut anticiper, compléter englobé / englobant, dedans / dehors, ici / ailleurs, proche / lointain → la distance entre soi et l'autre est à la fois spatiale et temporelle, l'horizon symbolise alors l'avenir de tous les possibles...

⁸ Référence pour cette page : COLLLOT, Michel, "Points de vue sur la perception des paysages", *L'Espace géographique*, 1986 / 3, rééd. in *La Théorie du paysage en France (1974-1994)*, op. cit., p.210-223

Le paradigme moderne classique

Selon Augustin Berque ⁹ le paysage est né dans le contexte du paradigme moderne classique, qui se définit par les notions suivantes : héliocentrisme, colonialisme, urbanisation, humanisme, anthropocentrisme, laïcisation (naissance du sujet moderne), progressive domination de la nature par l'homme (Descartes : opposition *res extensa / res cogitans*).

Berque constate que petit à petit, du 15^e au 18^e siècle, se produit la séparation de trois domaines autrefois intimement liés dans la société et la culture :

- la science : le vrai, le rationnel, donc le monde physique observé par l'intellect, la nature
- l'art : le beau, l'esthétique, donc le monde phénoménologique des sensations, le paysage,
- la morale : le bon, l'éthique, donc la notion du bien dans les valeurs humaines

Il se produit en conséquence une triple séparation du sujet par rapport au monde :

- la nature-objet : fin de la fusion homme-nature élevée au rang de mythe (âge d'or idéal, paradis)
- le corps-objet : mécanique des corps de Descartes ; oppositions corps / âme, nature / pensée
- l'individualisme : nuit au social ; la personne importe plus que la collectivité ou communauté

"La relation moderne à la nature est fondamentalement dédoublée. La nature, d'une part, est saisie comme horizon sensible de l'existence (paysage), mais elle est d'autre part conçue comme "nature objective" du point de vue de la science et de la technique. La nature moderne est comprise comme réservoir de ressources matérielles de l'existence humaine et support de ses activités techniques, tout autant que comme élément de la jouissance esthétique." ¹⁰

Tandis que les scientifiques étudient la nature-objet en faisant nettement la distinction entre le référent et sa représentation, le paysage maintient fortement l'ambiguïté entre l'image et la chose. Au 19^e siècle déjà, le paysage des artistes et le paysage des géographes se distinguent fortement car les différentes disciplines scientifiques se définissent avec plus de précision et cultivent une objectivité jugée incompatible avec l'esthétique.

Le paysage connaît ainsi une forte progression dans le domaine de l'art, littéraire comme pictural, dans une période de séparation entre art et science qui mène à la fin du paysage dans l'art des avant-gardes au début du 20^e siècle. Le paradoxe est donc : le paradigme moderne, en particulier la naissance du sujet moderne, a permis l'apparition du paysage mais a aussi provoqué sa fin !

On peut relever que l'ambiguïté entre référent et représentation est aussi présente au 19^e siècle avec la photographie (on croit en sa vérité absolue) ; l'image argentique étant à la fois un document et une œuvre, la photographie se trouve comme le paysage entre art et science.

La transition paysagère : l'évolution des paysages du 15^e au 19^e siècle

Augustin Berque ¹¹ utilise le terme de "transition paysagère" pour parler de la période dite **moderne** (du 15^e au 19^e siècle) encadrée par la pré-modernité (le mythe de la fusion homme-nature) et la post-modernité, considérée comme une crise de la modernité sensible dès la fin du 19^e siècle. Selon lui, la **transition paysagère** serait la seule période où le paysage a existé car elle est comprise entre deux périodes qui ignorent ou mettent en crise le paysage :

"Nous sommes en train d'assister à la fin de ce que j'appellerai, par analogie avec la « transition démographique », la *transition paysagère*. Avant la transition, nous sommes dans une « **société à pays** » [pré-moderne] : faible objectivation du milieu*. La transition s'amorce avec l'émergence du sujet hors du milieu, corrélative de l'apparition du terme *paysage*. Cette évolution produit une « **société à paysage** » [moderne]. Elle aboutit par ailleurs à de telles transformations de l'environnement (l'ancien milieu) que les schèmes esthétiques de la perception se trouvent déphasés. Le paysage entre en crise, l'environnement paraît laid ou incompréhensible. La société – longtemps après l'appel des précurseurs – prend alors massivement conscience du paysage. Le terreau est mûr pour que se développe, à tout niveau, une prise en compte active de l'esthétique du territoire : un aménagement paysager. La transition paysagère se termine : on entre dans une « **société à paysagement** » [post-moderne], consciente (au 2^e degré) de son propre regard, comme la « société à paysage » était (au 1^{er} degré) consciente de l'objet de ce regard (l'environnement).[...]" ¹²

⁹ Notamment : *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, BERQUE, Augustin, éd., Seyssel, Champ Vallon, 1994, p.24

¹⁰ BESSE, Jean-Marc, "Entre modernité et postmodernité : la représentation paysagère de la nature", in *Du milieu à l'environnement. Pratiques et représentations du rapport homme/nature depuis la Renaissance*, ROBIC, Marie-Claire, éd., Paris, Economica, 1992, p.89

¹¹ BERQUE, Augustin, "La transition paysagère, ou sociétés à pays, à paysage, à *shanshui*, à paysagement", *L'Espace géographique*, n°XVIII, 1989 / 1, p.18-20 ; BERQUE, Augustin, "La transition paysagère comme hypothèse pour l'avenir de la nature", in *Maîtres et protecteurs de la nature*, Seyssel, Champ Vallon, 1991, p.217-237

¹² *Ibidem*, p.19-20 ; * Je définis le **milieu** comme : relation d'une société à l'espace et à la nature. [note de l'auteur]

L'évolution des représentations picturales

- du 16^e au 18^e siècle : le paysage est la **campagne**, donc la nature domestiquée ; le paysage classique du 17^e siècle (N.Poussin, C.Lorrain, S.Rosa) est influencé par la littérature gréco-latine (la **poésie bucolique**, Virgile par exemple) et propose un paysage idéal empreint de nostalgie pour l'âge d'or (scènes avec personnages habillés à la manière antique) et un certain paradis perdu (références à la Bible) → **beauté classique** ; ce paysage classique est instauré par le regard des classes dominantes qui gomme la paysannerie, la pastorale ou scène champêtre étant synonyme d'une campagne sans paysans (exceptés quelques bergers) ; au contraire, la peinture hollandaise du 17^e siècle cultive le "**naturalisme**" dans la représentation de la **vie quotidienne** des gens simples.

- milieu 18^e et 19^e siècle : **émergence de nouveaux paysages** : montagne, mer (rivage), forêt, désert... le voyage apparaît comme une source de dépaysement ; Jean-Jacques Rousseau (CH, 1712-78) est le plus célèbre auteur **préromantique** ayant participé à la prise de conscience de nouveaux paysages, notamment ceux de Suisse ! (*Julie ou la Nouvelle Héloïse*, roman épistolaire, 1761) ; l'art des jardins est subordonné au modèle pictural "**ut pictura hortus**" (tel la peinture, le jardin) → **jardin anglais** tout en courbes privilégie la promenade aléatoire alors que le jardin français est basé sur le modèle de l'architecture (le plan ne comporte que des lignes droites) ; à cette époque l'opposition est forte entre science rationnelle (typique du Siècle des Lumières) et sensibilité esthétique (annonçant le Romantisme) ; dans le domaine artistique, deux esthétiques vont apparaître et parfois même cohabiter : le **pittoresque** et le **sublime** romantique. Quatre codes esthétiques s'entrecroisent en fin de 18^e siècle : beauté classique, naturalisme, pittoresque et sublime.

Codes esthétiques de la peinture dont la photographie a hérité au 19^e siècle

"Quel que soit l'entrelacs des modes d'appréciation, il nous faut distinguer, pour plus de clarté, le beau, le sublime et le pittoresque. Sinon, ce serait risquer de ne pas saisir ce qui se joue de décisif à la fin du XVIII^e siècle et à l'aube du siècle suivant.

Le code de la beauté classique implique un espace limité, strictement bordé, soumis à l'homme : c'est la campagne riante. Dans la peinture classique, les personnages se trouvent abrités à l'intérieur d'un berceau naturel, situé au bord d'une rivière, entouré de collines, à l'abri d'une menace extérieure dont on éprouve malgré tout la présence. Dans le domaine littéraire, Milton a beaucoup joué avec les différents codes que j'évoque, et son influence s'est révélée très grande. Le berceau d'Adam et Ève, dans le *Paradis perdu*, constitue un archétype de la beauté classique. Ce code impose la détestation de ce qui est vaste, de l'illimité, du désert, de la plaine, de l'immensité marine, de la forêt."

Le code du sublime romantique : "Les historiens de l'art et les philosophes, à la suite de Kant, ont beaucoup réfléchi à cette notion très complexe, définie à la fin du XVIII^e siècle, en référence au pseudo-Longin et au peintre Salvator Rosa. Le sublime, c'est l'effroi, voire l'horreur, suscités par l'irruption brutale d'un grand événement cosmique qui produit une vibration de l'être confronté à la force incommensurable de la nature, laquelle lui fait éprouver sa petitesse. Le tremblement de terre, la foudre, la tempête, l'orage, le naufrage, la contemplation de l'immensité créent un choc, une intrusion de la nature qui submerge l'âme sensible. Cela s'accorde alors au goût du pathétique, lequel permet à l'artiste un inventaire des émotions. Une scène de naufrage, par exemple, dans la peinture du XVIII^e siècle, autorise à récapituler les âges de la vie, les sexes, les statuts sociaux, les attitudes qui illustrent les différentes valeurs, les diverses passions. Un tableau de naufrage est, par définition, sublime.

J'évoquais la foudre, la tempête, mais ce peut être aussi la fascination du gouffre, l'horreur du vide, l'attrait des vacuités mouvantes, les fantasmes d'engloutissement dans la viscosité, la fusion panthéiste ; tout cela se retrouve à la fin du XVIII^e siècle et contribue à expliquer l'attraction de la mer, de la montagne, et, plus tardivement, de la forêt et du désert. À l'aube des Temps modernes, les montagnes figurent les vertues de la Création ; elles semblent un territoire satanique. Peu à peu, elles apparaissent comme de délicieuses horreurs qui procurent le frisson ; en un mot, elles sont sublimes."

Le code du pittoresque : "Ce troisième code s'impose à la fin du XVIII^e siècle : il a été très précisément établi par le pasteur William Gilpin, au fil de ses livres. Le pittoresque résulte d'une véritable chasse. Il est quête de la surprise au détour du chemin. D'autre part, le paysage pittoresque doit pouvoir être peint et enfermé dans le cadre d'un tableau, comme l'a très bien évoqué Peter Greenaway dans son film : *Meurtre dans un jardin anglais*. Bien vite, une série de *topoi* [lieux communs, stéréotypes], émanant de Gilpin, ont précisé la notion : une baie contournée, une rivière un peu agitée, un vieil arbre à l'écorce tourmentée, etc. Autre impératif : le pittoresque implique d'animer le paysage : celui-ci ne doit pas être arrêté, glacé et froid. La pleine mer n'est pas pittoresque, mais le rivage peut l'être. Il faut de l'animation, au centre du tableau. Les

hommes et les animaux remplissent cette fonction. De tels impératifs ont conduit à la quête de points de vue. Ainsi, en Angleterre, au moment où l'on apprécie la mer à Brighton et la campagne au sein des jardins des demeures aristocratiques, on s'en va quêter des panoramas. [...] La fortune de la Haute-Normandie et de la vallée de la Seine résulte de leur pittoresque et les voyageurs anglais sont pour beaucoup dans leur succès. Gilpin a théorisé le pittoresque au moment des guerres de la Révolution et de l'Empire, alors que les Anglais ne pouvaient plus effectuer le « grand tour », traverser les Alpes pour se rendre en Italie. La guerre leur a imposé un repli sur la Grande-Bretagne. Nombre de peintres ont donc décidé de croquer les paysages britanniques."¹³

Les premières photographies de paysages, sites et monuments : une évolution liée aux techniques

Daguerréotype (années 1840'-1850' en Europe ; 1840'-1860' aux USA)

Réalisation difficile *in situ* et exemplaire unique mais netteté, richesse des détails donc source importante d'informations ; vues topographiques, paysages urbains et naturels de sites célèbres, extraordinaires et encore inconnus, etc.

Calotype et papier salé (années 1840'-1850')

Variante possible : négatif sur verre à l'albumine ; papier ciré sec (Le Gray 1848)

Souplesse et faible coût du procédé, reproductibilité, léger flou impliquant une certaine esthétique ; nombreuses campagnes photographiques suite à des commandes privées ou publiques.

- **Mission héliographique, 1851** : Baldus, Bayard, Le Gray, Le Secq et Mestral photographient les monuments historiques de France (concept du patrimoine, à préserver après destructions de 1789). " La Mission héliographique est née de la rencontre d'un médium encore jeune, en pleine évolution, avide de légitimité artistique et scientifique, et d'un profond mouvement intellectuel et esthétique issu du romantisme, passionné par la découverte et la sauvegarde des monuments anciens et particulièrement médiévaux. Tout se joue précisément dans les premières semaines de l'année 1851. C'est alors que voit le jour la Société héliographique (janvier) et le journal *La Lumière* (première livraison le 9 février), organes communs de tous ceux qui s'intéressent aux progrès de la photographie. Et c'est alors que la commission des Monuments historiques, créée en 1837 au ministère de l'Intérieur et dirigée par Prosper Mérimée, décide de dresser un vaste inventaire monumental de la France. " ¹⁴

- **Forêt de Fontainebleau, Barbizon** : l'École de Barbizon (1824-1875) est un mouvement artistique naturaliste de peintres (C. Corot, J.-F. Millet) et de photographes (C. Marville, E. Cuvelier) qui avait adopté le village de Barbizon comme "refuge" rural, loin des canons de l'Académie des beaux-arts ; une importante activité photographique (1849-1884) se met en place dès l'arrivée à Fontainebleau de la ligne ferroviaire Paris-Lyon. Gustave Le Gray fut un grand photographe de cette forêt.

Collodion et albumine (années 1850'-1880')

Le négatif sur verre au collodion humide et le tirage à l'albumine (positif à noircissement direct réalisé par contact) permettent d'obtenir de multiples tirages d'une excellente précision. Bien que devant être préparé *in situ* en chambre noire, le négatif au collodion donne des résultats rapides et fiables (mais fragilité et poids du verre non négligeable !).

- **Marines, 1856-1858** de Gustave Le Gray

L'aspiration artistique : explorer le monde

" J'émet le vœu que la photographie, au lieu de tomber dans le domaine de l'industrie, du commerce, rentre dans celui de l'art. C'est là sa seule, sa véritable place. " Gustave Le Gray, 1852
L'influence de la peinture de paysage est importante sur le plan esthétique (stéréotypes). Il y a une volonté d'allier l'identifiable à l'agréable, le document (VERITÉ) à l'esthétique (BEAUTÉ), l'harmonie : l'étude de la nature, l'inventaire des sites naturels et des monuments, les vues topographiques, mais aussi la photographie de voyage, le pittoresque, l'exotisme (l'orientalisme), la conquête de nouveaux territoires, les lieux sauvages et sublimes... La société positiviste du 19^e siècle, croyant fermement au progrès, voit dans la photographie un moyen d'explorer le monde et d'en dresser un catalogue exhaustif, voire de se l'approprier symboliquement (Mont-Blanc par Napoléon III ; Conquête de l'Ouest). La photographie témoigne aussi de l'évolution des techniques, du développement des moyens de transport et du tourisme, de l'urbanisation et de l'industrialisation.

¹³ CORBIN, Alain, *L'homme dans le paysage. Entretien avec Jean Lebrun*, Paris, Textuel, 2001, p.86-89 (pour les trois citations)

¹⁴ Source : http://expositions.bnf.fr/legray/arret_sur/1/index1.d.htm

Quelques photographes de paysage, de vues de sites ou de monuments au 19^e siècle

Suisse :

André Schmid (1836-1914),
Adrien Constant de Rebecque dit Constant Delessert (1806-1876),
Frédéric Boissonnas (1858-1946),
les frères Jullien,
les frères Charnaux,
la dynastie de Jongh

France :

Edouard-Denis Baldus (1813-1889),
Gustave Le Gray (1820-1882),
Auguste Mestral (1812-1884),
Auguste Salzmann (1824-1872),
Maxime Du Camp (1822-1894),
Adolph Braun (1812-77),
les frères Bisson (Louis Auguste 1814-1876, Auguste Rosalie 1826-1900)

Grande-Bretagne :

Roger Fenton (1819-1869),
Francis Frith (1822-1898),
Samuel Bourne (1834-1912),
William England (1816-1896),
William F. Donkin (1845-1888),
Edward Whymper (1840-1911)

USA :

Timothy O'Sullivan (1840-1882),
William Henry Jackson (1843-1942),
Charles Roscoe Savage (GB, 1832-1909),
Carleton E. Watkins (1829-1916),
Eadweard J. Muybridge (GB, 1830-1904)

La montagne, du " pays affreux " au "sublime paysage" : invention d'un paysage au 18^e siècle

Le paysage est un genre pictural établi au 16^e siècle, mais il se limite très souvent à la campagne. "Il faudra deux siècles encore pour apprivoiser d'autres pays, inventer d'autres Paysages, la Montagne et la Mer, que nous devons au siècle des Lumières. Auparavant, ils ne suscitent que l'ennui, sinon la **peur**, oro- et thalassophobies. L'exemple de la montagne est, à cet égard, particulièrement instructif. [**orophobie** encore chez Ramuz, *La grande peur dans la montagne*, 1926]

Commençons par ce que j'ai nommé le degré zéro du paysage c'est-à-dire le pays [montagneux] : un « pays affreux », formule récurrente dans les récits des voyageurs.

Certes, on s'y aventure, par nécessité, parfois par intérêt, la minéralogie par exemple, mais jamais pour la délectation esthétique. [...]

A l'aube des Lumières, l'expérience de la Montagne est toujours aussi négative, comme en témoigne le *Journal* de Montesquieu : « On est bien étonné, quand on quitte la belle Italie pour entrer dans le Tyrol. Vous ne voyez rien jusques à Trente que des montagnes. [...] Tout ce que j'ai vu du Tyrol, depuis Trente jusques à Inspruck [*sic*], m'a paru un très mauvais pays. Nous avons toujours été entre deux montagnes. [...] On arrive de Trente à Bolzano, toujours entre deux montagnes. » *. S'il perçoit du pays, du « très mauvais pays », Montesquieu n'aperçoit aucun paysage, d'où son accablement.

Ce n'est pas ici le lieu de retracer les étapes de cet **alpinisme à la fois esthétique et athlétique**, qui, partant de la vallée, a conduit le regard occidental jusqu'aux neiges éternelles. J'ai évoqué ailleurs ** cette épopée artistique, qui associe des **écrivains** (Haller, Rousseau, Saussure...), des **peintres** (Linck, Wolf, Aberli...), des **photographes** enfin (Bisson, Civiale, Braun...). Alain Corbin a effectué un travail similaire et exemplaire pour la Mer. *** Il en va de même pour le Désert, dont l'invention est encore plus récente, comme j'espère le démontrer dans une prochaine publication. On ne peut passer du pays au Paysage que par la **médiation de l'art**, une médiation lente, diffuse, complexe, souvent difficile à reconstituer, mais toujours indispensable. Cela soit dit à l'intention de ceux qui s'obstinent à prôner l'idée, pour eux « si naturelle », d'une beauté naturelle. Si la Montagne et la Mer étaient naturellement belles, on se demande bien pourquoi il aurait fallu attendre le XVIII^e pour les juger telles..." ¹⁵

"Comme genre pictural – *vedute*, paysages urbains, sous-bois ou marines – le paysage jouit déjà d'une solide tradition avant l'invention de la photographie. Mais la montagne restait un domaine d'exploration artistique réalisé à distance, un *territoire de Dieu*, dangereux et inaccessible, qui exerçait naturellement peur et fascination. Ceux qui l'avaient approchée sans l'avoir vue ni vraiment connue – les peintres hollandais du XVII^e siècle dans les Grisons ou le peintre suisse Caspar **Wolf** (1735-1798) par exemple – y puisèrent une inspiration nouvelle, idéalisée, signe que le rapport de l'homme à la nature changeait radicalement. Albert de **Haller**, qui publia *Les Alpes* en 1732, Horace Bénédicte de **Saussure** qui écrivit son *Voyage dans les Alpes* en 1776 ou Jean-Jacques **Rousseau** avec [*Julie ou*] *La Nouvelle Héloïse* [1761] amenèrent dans leurs domaines spécifiques une vision préromantique de la montagne, dont la nature restait mystérieuse [voir encadré page suivante]. Caspar David **Friedrich** (1774-1840), le grand peintre romantique, n'a jamais gravi de sommet, mais a travaillé uniquement à partir de descriptions et de croquis de son ami Carl Gustav **Carus** (1789-1849), lui-même peintre et savant.

Les premiers photographes, eux, par la force des choses, devaient gravir les sommets et traverser les glaciers pour en réaliser des images. Mais ils étaient aussi largement imprégnés d'une vision romantique.

Le paysage de [haute] montagne n'existait donc pas avant la photographie et c'est un des domaines dans lequel elle a réellement pu innover. La photographie, fragment fini et ordonné d'un univers infini et chaotique, restitue la violence et la beauté primaires de la haute montagne. Elle lui fait subir, au sens propre, ses lois esthétiques. La force de représentation de la photographie, sous-tendue par l'imaginaire et le regard des photographes, transcrit le caractère hiératique, émouvant et solitaire de la montagne. La représentation d'un paysage, synthèse de normes et de codes, est en fait éloignée de la vision naturelle, et les photographes ont très vite compris le parti qu'ils pouvaient en tirer." ¹⁶

¹⁵ ROGER, Alain, "Histoire d'une passion théorique ou Comment on devient un Raboliot du Paysage", in *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, BERQUE, Augustin, éd., Seyssel, Champ Vallon, 1994, p.119-120

Notes de l'auteur :

* MONTESQUIEU, *Voyage de Gratz à La Haye*, in *Œuvres Complètes*, La Pléiade, 1, p. 803.

** A. ROGER, " Esthétique du Paysage au siècle des Lumières ", in *Composer le paysage*, Champ Vallon, 1989. " Naissance d'un Paysage ", in *Montagne, Photographies de 1845 à 1914*, Denoël, 1984.

*** A. CORBIN, *Le Territoire du vide. L'Occident et le désir du rivage. 1750-1840*, Aubier, 1988.

¹⁶ GIRARDIN, Daniel, "Au pays des paysages. Entre le sublime primitif et l'éclatement des sens", in *Paysages en poésie*, STAROBINSKI, Pierre, éd., photographies de H. Binet, B. Burkhard, T. Flechtner, Gollion, Infolio, 2004, p.153-154

La conquête des sommets : le dialogue entre art et science dans la photographie du 19^e siècle

"C'est sans aucun doute dans la réalisation des panoramas que cette collaboration entre l'art photographique, la science géologique et l'instruction scientifique trouva ses applications les plus spectaculaires. [...] Ainsi, **la valeur descriptive de l'enregistrement photographique** s'accordait parfaitement aux exigences d'une science positive. [...] La photographie venait combler les imperfections des transcriptions graphiques [...]. En même temps, les hommes du XIX^e siècle, et à l'intérieur même des cercles scientifiques savaient fort bien que la connaissance n'était pas une conquête exclusive de la science, et que la science elle-même n'était pas impénétrable à l'art. La photographie n'aurait sans doute pas joui d'un tel prestige si elle n'avait pas précisément apporté la preuve qu'une alliance était toujours possible entre ces deux domaines. En répondant aux exigences de description exacte de la science, la photographie restait attachée aux principes de contemplation, voire de dévotion pour la nature, que le romantisme avait réintroduits dans l'art." ¹⁷

Au 19^e siècle, **alpinisme, photographie et sciences** – en particulier la géologie et la géographie – s'allient pour proposer une esthétique inédite de la montagne : le "**paysage historique**", c'est-à-dire la vision du relief comme trace de l'histoire de la terre ou "géognose" ¹⁸. Le but d'un géographe comme Civiale est, avec l'aide de la photographie, d'interpréter les couches terrestres visibles dans les montagnes pour en déduire l'orogénèse (la formation des Alpes). La **conquête des sommets** dans la seconde moitié du 19^e siècle a aussi une valeur **symbolique** forte pour le pouvoir politique [cf les images du Mont Blanc par A.R. Bisson, destinées à l'album initié en 1860 pour Napoléon III].

"Comment expliquer la séduction de ces photographies ? Paradoxe : c'est parce qu'ils se donnaient des objectifs scientifiques et se détournaient des modèles picturaux que les photographes de haute montagne sont devenus d'authentiques artistes, des inventeurs de paysages, même s'ils ont souvent – à commencer par Civiale [géographe]– prétendu le contraire. Nous qui avons les yeux grevés d'images, films, affiches, cartes postales, etc., nous avons peine à imaginer que les contemporains de Martens et Bisson *n'avaient jamais vu ça*. Certains pouvaient avoir aperçu la montagne, mais personne ne l'avait *vue comme ça*. Prenons *Le Pic d'Azpiglia* de Civiale [...cf dossier d'images]. De Caspar Wolf à Calame, des dizaines de peintres ont représenté des sommets. Et voici cette photographie qui les relègue tous dans la préhistoire des musées. Que s'est-il donc passé ? Ceci, tout simplement : la naissance du « **paysage historique** », où se perçoit, pour la première fois, la poussée du relief. Double impression : que le paysage vient à notre rencontre, qu'il surgit sous nos yeux, par une sorte de didactisme orographique, mais aussi que l'objectif a traversé la croûte du massif, pour le percer à jour. Géognose. Radiographie du roc." ¹⁹

"Pour un « philosophe de la nature » comme **Carus**, la **géologie** était de toutes les sciences naturelles la plus précieuse parce que la plus spéculative. L'auteur des *Lettres sur la peinture de paysage* écrivait à propos de Claude (Claude le Lorrain) et de Ruysdael, les deux « fondateurs de l'art des paysages » : « Ils ont pu nous parler le langage de la nature et nous refléter comme dans un miroir clair et limpide la **beauté primitive** de ses formations. » ²⁰ Et c'est évidemment « la beauté primitive » de la nature qui touche tout géologue amateur d'art, comme c'est elle qui caractérise les paysages de montagne photographiques du XIX^e siècle. Tandis que les Européens allaient la chercher dans les chaînes des Alpes, des photographes américains, conduits eux aussi par des géologues, la découvrirent sur les terres sauvages de l'ouest du nouveau continent. C'est l'histoire des grandes **missions d'exploration topographique**, dans les années 1860-1870, qui permirent à Timothy O'Sullivan ou Carleton Watkins de produire leurs célèbres paysages." ²¹

¹⁷ DECKER HEFTLER, Sylviane de, CHEVRIER, Jean-François, "La photographie de montagne", in GUICHON, Françoise, *Montagne, Photographies de 1845 à 1914*, Paris, Denoël/Chambéry, Musée de Chambéry, 1984, p.18-25, citation p.21-22

¹⁸ CARUS, Carl-Gustav, *Neuf Lettres sur la peinture de paysage*, suivies de *L'Esquisse d'une physiognomonie des montagnes*, 1831 [Carus, savant et peintre romantique, rencontre en 1817 C.D. Friedrich qui devient son ami et mentor artistique].

¹⁹ ROGER, Alain, *Court traité du paysage*, *op. cit.*, p.97

²⁰ CARUS, C.G, "Physiognomonie des montagnes", in *De la peinture du paysage dans l'Allemagne romantique*, textes de C.G. Carus et C.D. Friedrich assemblés par Marcel Brion, Paris, Klincksieck, 1983, p.136

²¹ DECKER HEFTLER, Sylviane de, CHEVRIER, Jean-François, "La photographie de montagne", *op. cit.*, p.23

La photographie de montagne : vision romantique et innovation esthétique (la beauté primitive)

L'originalité de l'image photographique s'étant surtout affirmée sur les sommets, il est important de relativiser la dimension novatrice de la photographie par rapport à la tradition picturale : "la photographie assume la continuité de la vision romantique des peintres" affirme Françoise Guichon.²² "Sur le plan de l'analyse formelle, les schémas de construction de l'image photographique de la montagne sont le plus souvent identiques à ceux de la peinture romantique. Proximité où l'on peut sans doute reconnaître une vision de l'une ou l'autre, mais surtout une même **attitude psychologique et esthétique** devant la montagne. Attitude que l'on pourrait stigmatiser ainsi avec **Burke**²³, fondateur de l'esthétique **romantique** : « Lorsque le danger et la douleur pressent de trop près, ils ne peuvent donner aucun délice ; ils sont simplement terribles : mais, à une certaine distance et avec certaines modifications, ces affections peuvent devenir et deviennent réellement délicieuses. » Cette « distance » et ces « modifications » nous semblent être à peu près les mêmes chez le peintre et chez le photographe :

- Montagne isolée, hiératique, inaccessible figure de solitude.
- Montagne vue à travers une grotte ou une caverne matricielle, image redressée du gouffre.
- Lac ou ligne de construction ovoïde au premier plan (image de la grotte rabattue), amenant à l'arrière-plan de montagne par un courant d'eau – un vallon ou un chemin.
- Premiers plans servant de repoussoir : arbres, plis de terrain, rochers, chalets vus en contre-plongée et accentuant la confrontation de deux espaces perspectifs hétérogènes.
- Plein cadre permettant d'observer l'étrangeté des aspects et du travail de la matière.
- Panorama dans lequel l'espace s'étire suivant une légère courbe.
- Remise en question de la perspective linéaire et atmosphérique classique : la profondeur de champ permet une netteté identique au premier plan et à l'arrière-plan. Il arrive également que le premier plan soit flou et l'arrière-plan net.

D'autres facteurs d'analyse seraient bien sûr à examiner, chacun des photographes apportant suivant sa personnalité, ses intérêts scientifiques et esthétiques, suivant aussi les types de paysages qu'il va rencontrer, au gré des progrès de l'alpinisme ou du colonialisme, moyenne ou haute montagne, Ecosse ou Inde... une facture, des sujet et des visions qui lui sont propres."²⁴

Alain Roger quant à lui tente de cerner l'originalité de ce « nouveau paysage » de montagne. Les photographes " sont des artistes, puisque notre regard dépend encore, pour une part, des **paysages historiques** qu'ils ont créés, voilà déjà un siècle." [...] "Jusqu'alors il s'agissait toujours de traduire le « pays » dans la langue de l'art, de le domestiquer, d'en faire un *paysage*, un pays sage. La photographie inaugure une procédure radicalement nouvelle, si révolutionnaire même qu'elle contraindra les peintres à de cruelles révisions. En s'exhibant comme **hyperréalisme**, elle abolit le prétendu réalisme, celui de la vision commune. Mais ce qu'elle produit est totalement *irréel*, et même, pourrait-on dire, *surréal*, avant la lettre. Ce pays, que l'on croit connaître, soit par la perception routinière, soit par la représentation artistique, soit, enfin, par les deux, celle-ci modelant celle-là, ce pays, voici qu'il est *dépaysé* et c'est ce **dépaysement** qui fait de lui un véritable *paysage*. Bisson, Civiale et Donkin ne nous montrent jamais la montagne telle qu'on la voit, mais telle qu'on la verra (telle qu'on la vue, un siècle après), quand le regard collectif se sera imprégné de cette **perception exemplaire** que constitue le Paysage.

En dépit de quelques apparences, la supériorité des photographes ne réside donc pas dans la découverte de nouveaux sites, même si, profitant des progrès de l'alpinisme, ils ont considérablement élargi le champ de leurs prospections, poussant, avec Sella, jusqu'à l'Himalaya. Si l'on excepte les séracs et crevasses « pris de près » (Bisson, Braun, Schröder, Tairraz) et, bien sûr, la « zone supérieure », on peut affirmer que, dès la fin du XVIII^e, le corpus thématique de la montagne est constitué. Seuls évolueront les styles, jusqu'à la révolution photographique et son dépaysement radical [c'est-à-dire le "paysage historique" mentionné à la page précédente]."²⁵

²² GUICHON, Françoise, *Montagne, Photographies de 1845 à 1914, op. cit.*, p.8

²³ BURKE, Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* [1757], Paris, Vrin, 1998

²⁴ *Ibidem*, p.9

²⁵ ROGER, Alain, "Naissance d'un paysage", in GUICHON, Françoise, *Montagne, Photographies de 1845 à 1914*, Paris, Denoël/Chambéry, Musée de Chambéry, 1984, p.14-15

Témoignage d'un photographe paysagiste parti en excursion dans la chaîne Himalaya

"A l'occasion de ses trois expéditions dans des lieux souvent peu accessibles au nord des Indes, Samuel Bourne a rédigé de passionnants récits de ses aventures photographiques, très représentatifs de la **littérature de voyage** fort en vogue à l'époque victorienne. Son exposé mêle ainsi compte rendu factuel de l'expédition et évocation passablement dramatisée des difficultés rencontrées." ²⁶ Voici quelques extraits de ses récits :

"Face à un tel paysage, il est très difficile de travailler avec l'appareil photographique : la vue est à la fois trop vaste et spectaculaire pour être saisie dans les limites du cadre imposé par la photographie. [...] Mais mon souci d'obtenir des vues de quelques uns de ces superbes arrangements de rochers et d'eau m'a souvent poussé à quitter les sentiers battus et à m'exposer, ainsi que mon matériel, au plus grand danger en tentant une descente abrupte vers quelque point situé en aval, aperçu de loin comme étant susceptible de fournir une belle image."

S.Bourne, « Dix semaines dans l'Himalaya avec un appareil photographique », *British Journal of Photography*, 1^{er} février 1864

"Il était impossible de regarder cet océan tumultueux de montagnes sans être profondément ému par leur terrible majesté et leur effroyable grandeur, sans ressentir une élévation des facultés de l'âme, et sans que le cœur se hisse en silence vers le Créateur de telles œuvres prodigieuses [...] et il faut reconnaître le mérite de la photographie qui consiste à enseigner à l'esprit comment voir la beauté et la puissance de tels paysages, et à le rendre sensible aux impressions douces et édifiantes qu'ils produisent."

S.Bourne, « Dix semaines dans l'Himalaya avec un appareil photographique », *British Journal of Photography*, 15 février 1864

Ah ! chers gentlemen ! et vous, cher public sans souci ! Ceux qui pensent que la photographie de paysage est une tâche plaisante et facile – une sorte de passe-temps de vacances – qu'ils me regardent gravir péniblement cette pente raide dans l'aube grise d'un matin froid et craindre que tout mon travail ne serve à rien ! Qu'ils me voient assis pendant dix mortelles heures, tremblant dans le froid et la brume, sur ce sommet exposé au vent, dans l'attente d'une éclaircie, qui pourrait ne jamais survenir ! Qu'ils me regardent descendre et regagner ma tente pour la nuit, déçu, puis retourner le jour suivant et traverser à nouveau les mêmes épreuves, et qu'ils me disent si c'est un passe-temps plaisant !

S. Bourne, « Une expédition photographique sur les hauteurs de l'Himalaya », *British Journal of Photography*, 24 déc. 1869

La fascination pour l'Orient, la photographie de voyage et les recherches archéologiques ²⁷

Un penchant vers l'Est

"Au siècle de Louis XIV, on était helléniste, maintenant, on est orientaliste. Il y a un pas de fait. Jamais tant d'intelligences n'ont fouillé à la fois ce grand abîme de l'Asie... Le statu quo européen, déjà vermoulu et lézardé, craque du côté de Constantinople. Tout le continent penche à l'Orient."

Victor Hugo, *Les Orientales*

L'espace méditerranéen, à la fois ottoman, musulman, juif et chrétien, qu'on appelle tour à tour Levant ou Orient, a suscité dans l'imaginaire occidental une fascination et une curiosité jamais démenties depuis l'époque des croisades. Les termes qui le désignent attestent de la dimension symbolique qui lui est attachée : le Levant, c'est ce lieu sacré où se lève le soleil, où la naissance du jour a vu briller l'aube des civilisations. L'Orient, c'est, au XIX^e siècle, cette irrésistible aimantation vers l'Est, ce désir d'un espace magique, "image même du chaos dans sa splendide nudité", selon Maxime Du Camp.

D'un point de vue strictement géographique, ses frontières sont variables : "Rien de plus mal défini que la contrée à laquelle on applique ce nom", peut-on lire dans le Dictionnaire universel du XIX^e siècle de Pierre Larousse. En effet, s'il recouvre presque invariablement l'Égypte, la Turquie, la Palestine et la Syrie, il n'en est pas de même pour des régions comme Rhodes, Chypre, la Grèce ou l'Italie – que les romantiques rattachent inmanquablement au voyage en Orient. Bien plus qu'un terme géographique, l'Orient est une projection fantasmatique forgée par la mentalité collective occidentale.

²⁶ Texte d'exposition et citations : Musée de l'Elysée, Lausanne, "Samuel Bourne. India (1863-1870)", 13.09.01 au 11.11.01

²⁷ Source des textes de ce chapitre (à consulter pour les superbes images) : <http://expositions.bnf.fr/veo/>

Un retour aux sources

"La grande surprise et le grand bienfait de chaque journée de voyage en Orient, c'est de nous mettre en contact avec les choses et les hommes d'autrefois, qui se sont à peine modifiés. Il n'est de parcourir cette terre pour la voir s'éclairer d'une lumière inespérée. Le présent immobile nous fournit la clé du passé, les lieux nous aident à saisir la légende [...] dans cette voie féconde, l'immuable Orient sera toujours le grand initiateur."

Eugène Melchior de Vogüé, *Voyage aux pays du passé*

Il faut distinguer le "Voyage en Orient", périple romantique pour intellectuels nostalgiques, du voyage scientifique. Au siècle des grandes inventions, de la foi dans le progrès et des conquêtes coloniales, l'Orient est une mine d'explorations pour les Occidentaux. Ainsi, des savants comme Champollion ou Mariette, pour ne citer que les plus connus, des spécialistes de toutes disciplines, procèdent à un vaste inventaire scientifique de l'Orient, tant hydrographique, climatique, botanique, zoologique, minéralogique qu'archéologique et sociologique... Ces aventuriers du savoir procèdent à tâtons, poursuivant leurs investigations au hasard des découvertes.

Ils sont en général accompagnés de photographes dont le seul souci est de rendre compte de l'état des recherches. Les artistes ont une approche différente : leur voyage en Orient est à l'inverse balisé, selon un itinéraire bien précis, initié par les romantiques. Le parcours idéal, effectué en 1849-1850 par Gustave Flaubert et Maxime Du Camp, qui va d'Alexandrie jusqu'en Italie en passant par la Palestine, le Liban, la Syrie et Constantinople, est plus une quête de soi, nourrie des fantasmes collectifs et d'un syncrétisme mystique, qu'une quête hasardeuse à la découverte de l'Autre : il s'agit de retrouver dans la permanence des mœurs orientales une authenticité perdue et dans les lieux mythiques le berceau de la civilisation occidentale.

Qu'ils soient écrivains, peintres ou photographes, c'est une part d'eux-mêmes qu'ils vont chercher, la réponse au questionnement des origines : le "Voyage en Orient", c'est le retour aux sources, vers "notre berceau cosmogonique et intellectuel" (Nerval). De Noël en Égypte à Pâques à Jérusalem, au rythme des saisons, les voyageurs se fixent des étapes initiatiques pour accéder au paradis perdu, affichant une indifférence parfois méprisante à l'égard des autochtones musulmans.

Sans qu'ils en aient vraiment conscience, leur périple va dans le même sens que la grande entreprise de colonisation politique et commerciale. Comme si, forts de leur supériorité présumée, ils repartaient en croisade – qu'elle soit archéologique, mystique, initiatique, artistique ou tout cela à la fois – pour reconquérir la "terre maternelle". Cependant, l'ouverture du canal de Suez, en 1869, en ouvrant les vannes de la modernité, des échanges et du commerce, annonce la fin du rêve oriental. Les nostalgiques de l'Orient prennent trop tard conscience de l'irréversible décadence engendrée par l'essor du capitalisme.

Le "Grand Tour" à l'origine du tourisme occidental

"Pauvre, pauvre Nil, qui porta tant de barques de dieux et de déesses en cortège derrière la grande nef d'or d'Amon et qui ne connut à l'aube des âges que d'impeccables puretés... pour lui, quelle déchéance ! Bruits de machines, sifflets et, dans l'air qui était si pur, infectes spirales noires : ce sont les modernes steamers qui viennent jeter le désarroi dans ces flottilles du passé ; avec de grands remous s'avancent des charbonniers, ou bien une kyrielle de bateaux à trois étages pour touristes qui font tant de vacarme en sillonnant le fleuve et sont bondés de laiderons, de snobs et d'imbéciles !"

Pierre Loti, *La Mort de Philae*

La vogue du voyage en Orient concorde avec les grandes découvertes archéologiques du début du XIXe siècle. En 1798, l'expédition de Bonaparte en Égypte ouvre la voie : les notes et dessins rapportés par Vivant Denon – qui seront publiés dans sa Description de l'Égypte –, puis le déchiffrement des hiéroglyphes par Champollion vont susciter un engouement sans précédent. Les romantiques sont les premiers à suivre les traces des archéologues. Sous leur influence, le périple se charge de symboles et devient une source d'inspiration intarissable pour les écrivains et les artistes. Dès 1830, dans les milieux intellectuels européens, le voyage en Orient est le rite de passage obligé par lequel on accède à une double vérité : celle de la connaissance et celle du désir.

Il cristallise une rêverie liée à la fois à l'esprit de conquête propre au XIXe siècle et à la nostalgie que suscite la découverte des civilisations antiques.

Cependant, au fil du siècle, le voyage en Orient, appelé également le "Grand Tour" (à l'origine du mot tourisme), va évoluer. Au début du XIXe siècle, le voyage en Orient est une aventure solitaire

risquée et onéreuse, semée d'obstacles : vents contraires, maladies, difficultés d'hébergement, sans compter dans certaines régions un mépris hostile à l'égard du voyageur occidental... Mais les inventions de l'ère industrielle – la navigation à vapeur, les bateaux-postes et surtout, dès les années 1850, le chemin de fer – vont faciliter l'accès à l'Orient. Du réseau du Delta en Égypte à l'Orient-Express, on assiste à une véritable révolution technique des conditions matérielles du voyage. En un demi-siècle, le voyage en Orient est devenu programmable, facile et rapide. Le "Grand Tour" magique, ancêtre des "tours-opérateurs" d'aujourd'hui, se banalise. Les Anglais sont les premiers à s'initier aux voyages de groupe, sous l'égide de Cook, grand précurseur du tourisme international. Ce sont alors des centaines de "cooks" et de "cookesses", comme les surnomment les Français, qui déferlent sur les sites. Objets de toutes les railleries, ils incarnent le type même du touriste "moyen" : pas assez respectueux, pas assez enthousiaste, rejetant toute nourriture locale pour du corned-beef importé et profanant les sanctuaires de papiers gras ; comme s'ils ne voyageaient que pour se préserver des pays qu'ils traversent... Le paysage local s'en trouve bouleversé : les structures hôtelières se multiplient, rivalisant en "services" ; sur les sites poussent des dizaines de petites guérites pour touristes, où l'on trouve billets d'entrée et cartes postales ; les guides touristiques, dont le plus célèbre est le Guide Joanne, font leur apparition. Enfin, les relations avec les autochtones se modifient : le touriste ne peut faire un pas sans être harcelé par des guides locaux ou des mendiants d'occasion... La dénonciation du tourisme et le désenchantement deviennent alors des thèmes récurrents de la littérature de voyage. Les écrivains s'insurgent contre les effets d'une mode qu'ils ont eux-mêmes initiée. Même si ceux qui se hasardent à faire le "Grand Tour" sont peu nombreux – c'est en Égypte et à Constantinople que l'on trouve la plus grande concentration de touristes –, le "Voyage en Orient" perd de son pouvoir de séduction. Les artistes cherchent leurs motifs dans d'autres continents, la photographie se commercialise et la plupart des écrivains pleurent sur la perte de "leur" Orient. Pierre Loti est l'un des plus virulents et son livre, *La Mort de Philae*, est un véritable cri de haine contre les touristes modernes qui "étaient à chaque pas leur suffisance ignare".

L'orientalisme photographique et pictural : un jeu subtil de miroirs

En ayant comme objectif de rendre compte d'un Orient authentique, les premiers photographes s'exposent d'emblée à une comparaison défavorable avec la vision subjective qu'en donnent les peintres orientalistes. Ceux-là surtout, qui entendent restituer le choc de la lumière et des couleurs, ne peuvent qu'être affligés par la monochromie propre à la photographie naissante. Certains photographes, notamment les "photographes résidents", à la fois alléchés par les perspectives commerciales et influencés par la mode, vont, à leur tour, "orientaliser" l'Orient : à partir des années 1860, on voit naître un Orient de cartes postales avec des paysages pittoresques à forte connotation littéraire (ruines romantiques, cyprès, fontaines) et des scènes "de genre" (personnages posant pour leur costume, leur posture ou leur type physique).

Les studios deviennent le lieu privilégié où l'on photographie les scènes les plus typiques, grâce à l'artifice de multiples accessoires : tapis, tentures, narguils, sofas, etc. On peut lire ainsi sur l'enseigne de Félix Bonfils : "Photographies de Bonfils – Curiosités de tout l'Orient". Il s'agit de rendre la réalité plus "photogénique", plus conforme à l'attente du public, de camoufler la misère et de redorer les sérails. On fait prendre la pose aux mendiants, aux derviches tourneurs et aux danseuses du harem... En transformant les jeunes filles locales en princesses des *Mille et Une Nuits*, la photographie "suggestive" répond aux fantasmes érotiques d'une Europe imprégnée de pudibonderie victorienne.

La peinture va cependant connaître un cheminement contraire : après une phase d'un romantisme exacerbé, les peintres, influencés par les notes et les photos des pionniers, se font plus observateurs et plus objectifs. Certains, soucieux de dépeindre au mieux la réalité, se feront photographes amateurs, pour reprendre leurs esquisses dans le calme de leur atelier. Mais suivant ce principe de chassé-croisé, les scènes de genre orientalistes, peintes à la commande, vont être directement inspirées par les clichés réalisés en studio. À la fin du siècle, alors que s'épuise la veine de l'orientalisme pictural, les relations qu'entretiennent peinture et photographie se relâchent. Les artistes se tournent dorénavant vers un autre Orient, encore inexploré, plus "extrême", celui de la Chine ou du Japon.

L'âge d'or de la photographie du 19^e en Orient

Depuis 1839, date officielle de l'invention de la photographie, nombreux ont été les voyageurs, en Orient comme ailleurs, qui ont ajouté à leurs bagages le lourd et encombrant équipement du photographe. La mode croissante de ces voyages, dont le chemin avait été montré par les armées napoléoniennes, par Chateaubriand, Champollion, les poètes romantiques, puis foulé par des curieux toujours plus nombreux jusqu'à la naissance d'un véritable tourisme moderne dans les années 1870 et 1880, a plus tard incité des photographes professionnels à s'installer sur place (Hammerschmidt au Caire en 1860, par exemple), pour y vendre aux voyageurs de passage des vues réalisées à leur intention, précédant ainsi de plusieurs dizaines d'années le commerce de la carte postale-souvenir.

La photographie en Orient, par conséquent, revêt deux aspects principaux : une pratique individuelle d'amateurs, de peintres, d'archéologues, d'hommes de lettres ou de simples curieux, et un produit de plus grande diffusion, commercialisé sur place. La période qui s'étend de 1850 à 1880 environ est l'âge d'or de la photographie en Orient. Auparavant, quelques voyageurs se sont servis du daguerréotype, mais il n'en reste guère de traces. Le voyage de Maxime Du Camp en 1849-1851 marque donc pour la postérité le début visible des voyages d'exploration photographique. Et les années 1880 constituent le terme de la production commerciale de qualité.

Ces trente années – ce n'est pas fortuit – sont aussi celles où bascule le voyage en Orient de l'aventure individuelle à l'itinéraire balisé par les guides ; et, par une conséquence inéluctable, celles où les pays visités basculent d'une forte et millénaire individualité vers l'occidentalisation que déplorent sans cesse les voyageurs comme Pierre Loti, même s'ils en sont eux-mêmes, malgré eux, les premiers agents. Après 1880, la production photographique est banalisée par la carte postale et les clichés d'amateurs toujours plus nombreux. L'émoussement de l'intérêt pour l'Orient trop proche, trop galvaudé, abandonné aux touristes par les esprits plus aventureux, se marque aussi en photographie : l'appétit de l'inconnu explore désormais l'Extrême-Orient, l'Amérique du Sud, les pôles. Les collections de la Bibliothèque nationale de France, grâce à la diversité de leur processus d'enrichissement, recèlent aussi bien les œuvres uniques des grands archéologues et amateurs des années 1850 et 1860 que la production commerciale. La documentation relative à ces collections permet en outre de suivre une image souvent depuis son origine, de la replacer dans le contexte exact de sa création, dans le devenir des collections privées et publiques, et ainsi de mieux appréhender l'histoire de tous ces clichés, de mesurer leur diffusion, de deviner ce qu'y ont vu les générations successives.

L'image de l'Orient : "remplacer le rêve par la réalité"

Vouloir représenter l'Orient en photographie, c'était s'exposer d'emblée à une comparaison défavorable avec la vision qu'en pouvaient donner les peintres et les écrivains. Le goût, la passion peut-on dire, de l'Orient au XIX^e siècle a suscité une floraison de tableaux, de récits de voyage, de romans, d'une abondance et d'une qualité qu'on n'a pas fini de redécouvrir. Dans cette masse, la production photographique ne représente que peu de chose à tout point de vue. Mais ce peu est d'autant plus essentiel qu'il donne une vision toute différente des lieux et des hommes.

Un Orient monochrome

L'Orient de la photographie, premier paradoxe, est monochrome. Le choc des couleurs et de la lumière, dans les pays méditerranéens et en Orient, est ce qui a profondément marqué Delacroix, Fromentin, Gautier et tant d'autres. L'absence de couleurs est le vice fondamental de la photographie, comme le dit un article publié par Marcellin en 1856 dans *Le Journal amusant*, intitulé sobrement "À bas la photographie", et qui prend pour cible, entre autres, le livre de Maxime Du Camp, *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie, dessins photographiques...* Voici la description qu'il en donne : "La première planche représente un palmier, c'est la haute Égypte ; une seconde, deux cailloux, c'est la Nubie ; une troisième, trois pierres de taille en rang d'oignons, c'est Thèbes ; une quatrième, rien ; et partout cette même atmosphère de machine pneumatique, ce même ciel gris de Hollande. Et c'est cela l'Orient, ce pays aux mystérieux entassements de colosses, de tombes et de temples écroulés, se détachant sur l'azur, aux solitudes infinies sous le soleil ardent."

Il s'agit là d'une satire, agrémentée de caricatures, mais, au-delà des sarcasmes d'une déception incrédule, ce qu'on redoute de la photographie, n'est-ce pas qu'elle dissipe, au profit d'une exactitude plus terne, les visions oniriques offertes par les romans et par la peinture ? N'est-elle pas, dans sa désespérante sobriété, plus proche du vrai ? C'est qu'en effet, les voyageurs en conviennent eux-mêmes, la réalité de l'Orient n'est pas aussi dorée que dans les poncifs de l'imagination

occidentale. Théophile Gautier, après l'avoir toute sa vie rêvée et donnée à rêver à ses lecteurs, découvre enfin l'Égypte en 1869, à l'occasion de l'inauguration du canal de Suez ; il décrit ainsi l'aube vue de la fenêtre de sa chambre d'hôtel : "Rien ne ressemblait plus à un ciel de Normandie que ce ciel d'Égypte vu à cette heure. De larges bandes de nuages gris s'étendaient au-dessus de la place, et une brume, semblable à des flots de fumée chassés par le vent, rampait sur l'horizon. Sans l'attestation formelle des minarets et des palmiers, on aurait eu de la peine à se croire en Afrique." D'autres réflexions, dans le même récit, attestent l'écart entre l'aspect du pays et la connaissance que l'on pouvait croire en avoir acquise par la peinture.

Désillusions et futurs souvenirs

Cette désillusion n'est pas pour autant une simple déception, une perte sèche, elle est au contraire compensée par une réalité autrement riche en surprises et en sensations exaltantes. Famars Testas, compagnon de voyage de Gérôme en 1868, décrit ainsi l'enthousiasme du groupe arrivant au Caire : "Bien que heurtés et ballottés, nous étions tous heureux, et il n'y avait pas un parmi nous qui ne pouvait s'empêcher de s'écrier à chaque instant : C'est incroyable, c'est rudement beau, c'est épatant !" Et les photographies prises ou seulement achetées sur place ne déçoivent pas non plus les voyageurs, parce qu'ils les voient au travers de leurs futurs souvenirs. C'est à ceux qui n'ont jamais quitté l'Europe que ces petits formats monochromes peuvent sembler pauvres et décevants. Même Francis Wey, rendant compte pour le journal *La Lumière* de la publication de *Du Camp*, et enthousiasmé par l'exploit que représente une telle campagne photographique, marque une certaine distance du sentiment à l'égard des images, dont l'intérêt ne réside pas dans une séduction immédiate, mais dans la vérité de "deux cents révélations étranges et précises de ces contrées que nous ne connaissons pas, ou que nous connaissons mal".

Un Orient au quotidien

Au-delà de l'absence de couleur, on aurait cherché tout aussi vainement, dans la photographie, les batailles, les massacres, les drames, les amours grandioses et pathétiques, tout ce qui, dans la première moitié du XIXe siècle, faisait la gloire d'un peintre orientaliste. À l'inverse, si ce genre fantasmagorique a perduré pendant tout le siècle, les peintres de la génération de Gérôme, après 1850, affectionnent davantage les sujets quotidiens : les scènes de rue, de harem ou de bain, les petits métiers et portraits de types, les paysages, en bref tous les sujets que l'on trouve à foison dans la photographie commerciale à partir des années 1860. Le développement d'une archéologie scientifique autour de personnalités comme Auguste Mariette, Prisse d'Avesnes, Guillaume Rey, Victor Place, Emmanuel de Rougé et bien d'autres contribue également à forger une vision moins romantique.

La documentation du peintre

L'imagination du public est nourrie, par la presse, du récit de ces grandes fouilles, les objets apparaissent dans les musées et les collections privées. Aussi, une des explications du succès des photographies de l'Orient réside-t-elle sûrement dans la concomitance de son apparition et de la plus grande exigence de vérité, voire de réalisme, imposée par les savants archéologues, mais aussi par les amateurs de peinture.

Les photographes et les peintres ont pour public et pour clients la foule croissante de ceux qui ont fait le voyage d'Orient et qui aiment à retrouver des scènes et des monuments qu'ils ont aperçus, plutôt que des scènes bibliques ou historiques. Les photographes fournissent les peintres eux-mêmes, qui accumulent sur place la documentation nécessaire pour produire, de retour en Europe, les œuvres que le souvenir des lieux leur inspirera. [...]

Le regard des amateurs

La photographie des amateurs montre une plus grande diversité de motivations et de sujets. Les photographies archéologiques mêmes, celles de *Du Camp*, Greene, Teynard et Salzmann, outre leur valeur documentaire, sont d'une qualité esthétique rarement atteinte dans les décennies suivantes par la production de série. Par leur nature, ces vues sont à rapprocher des notes, des croquis, des estampages qui forment la documentation traditionnellement rassemblée sur place par les savants égyptologues, historiens de l'art arabe et autres amateurs érudits. Soulagés de la référence écrasante à la peinture ou à la littérature, pourtant, ces témoignages, selon un phénomène récurrent dans la photographie du siècle dernier, atteignent à une originalité, à une force inconnues des œuvres à prétention (ou du moins à référence) artistique.

La photographie moderne : la période des avant-gardes (1910'-1940')

Pour de plus amples informations sur les avant-gardes, prière de voir le support de cours consacré aux rapports entre Art et Photographie.

Contexte historique

La Révolution industrielle du 19^{ème} siècle, accompagnée d'une migration de la population rurale vers les villes donc une forte urbanisation, ont bouleversé les rapports de l'homme à la nature.

Le développement de la société capitaliste provoque ainsi une première crise du paysage qui se fait sentir en Europe uniquement alors qu'aux Etats-Unis, dans les années 1920' à 1960', se développe une forte tradition du paysage à la suite des photographes de la conquête de l'Ouest (vues topographiques réalisées surtout dans le dernier quart du 19^e siècle).

La première moitié du 20^{ème} siècle est encore très influencée par l'idéologie positiviste bourgeoise du siècle précédent : foi dans le progrès, idéalisation de la technique, fascination pour la machine. Les vues d'architectures et les paysages urbains témoignent d'un intérêt pour la ville moderne comme symbole de progrès.

La modernité est une notion qui apparaît dans la société (Charles Baudelaire) et dans l'art dès les années 1850' (réalisme, naturalisme puis impressionnisme et post-impressionnisme). L'art moderne proprement dit se situe dans les années 1910'-1940' : abstraction, avant-gardes.

Le paysage très peu présent en Europe dans les mouvements d'avant-garde, excepté la Nouvelle Objectivité (*Neue Sachlichkeit*) dont les principaux représentants sont Albert Renger-Patzsch et August Sander, qui pratique surtout le paysage après la montée d'Hitler au pouvoir en 1933.

Le paysage aux USA

Les conséquences de l'industrialisation sur le paysage américain sont toutefois reléguées au second plan dans les photographies modernes qui glorifient la beauté, voire le sublime de la nature sauvage présentée dans un idéal de pureté originelle non dépourvu de patriotisme ! Aux USA, la période moderne succède au pictorialisme et prend la forme d'une photographie pure, directe, appelée *Straight Photography*.

Dans le domaine du paysage, ce courant est représenté essentiellement par le groupe f/64 (ou f.64) et par deux célèbres photographes basés en Californie : Ansel Adams et Edward Weston. Le groupe f/64, fondé en septembre 1932 à San Francisco, réunit onze photographes : Ansel Adams, Imogen Cunningham, John Paul Edwards, Preston Holder, Consuelo Kanaga, Alma Lavenson, Sonya Noskowiak, Henry Swift, Willard Van Dyke, Brett Weston et Edward Weston. Les photographes de la côte ouest sont mus par une volonté de s'émanciper de New York et du monopole d'Alfred Stieglitz. Le groupe f/64 définit clairement ses objectifs, ses exigences techniques et formelles : f.64 (f pour focale) est la plus petite ouverture de diaphragme de l'objectif utilisé avec la grande chambre (20x25 cm le plus souvent), ce qui permet une parfaite netteté sur les différents plans, donc une grande profondeur de champ ; les photographes n'admettent aucune retouche du négatif ni du positif ; ils défendent le tirage par contact sur papier argentique brillant (éventuellement l'épreuve au platine) ; un soin extrême est apporté à la réalisation de chaque image. Finalement c'est la pureté et la spécificité du médium qui est défendue par l'ensemble des photographes, quels que soient leurs sujets, afin de mettre en valeur la beauté de l'image.

Bien que le groupe f/64 soit dissout rapidement, en 1935, lorsqu'Adams rencontre Stieglitz en vue d'une exposition à New York l'année suivante, il a une influence majeure sur la photographie américaine pendant près de cinquante ans ! La perfection technique des photographies de Weston ou d'Adams est intimement liée à un souci esthétique : la monumentalité des paysages ou la simplicité d'un nu féminin, une forte sensualité des matières et des jeux de lumières, caractérisent leur œuvre.

3. LA CRISE POSTMODERNE : MORT DU PAYSAGE ? QUELLES PERSPECTIVES AU-DELÀ DU PAYSAGE ?

Pour rappel, la post-modernité est une caractéristique propre aux **sociétés post-industrielles** : le "capitalisme multinational ou consumériste, axé sur le marketing et la consommation de marchandises et de denrées – et non sur leur production –, qui est associé avec des technologies nucléaires et électroniques, et dont le postmodernisme émerge comme genre esthétique qui lui est propre." ²⁸

Bien qu'il soit difficile de dater précisément cette période, elle commence à émerger dans les années 1960'-1970' dans le discours des sociologues, des architectes et des intellectuels post-structuralistes, ainsi que dans de nombreuses pratiques artistiques, notamment l'appropriationnisme aux USA (Sherrie Levine, Richard Prince, etc.).

Le postmodernisme correspond à une tendance esthétique née au début des années 1960 (avec Andy Warhol notamment) alors que la post-modernité est une caractéristique propre aux sociétés dites post-industrielles : le "capitalisme multinational ou consumériste, axé sur le marketing et la consommation de marchandises et de denrées – et non sur leur production –, qui est associé avec des technologies nucléaires et électroniques, et dont le postmodernisme émerge comme genre esthétique qui lui est propre." (Mary Klage). Le sujet postmoderne est un individu fragmenté, décentré, un être sans lieu propre, voué à la mobilité permanente...

On observe deux conceptions du postmodernisme : une réaction contre le modernisme (retour à la figuration par ex.) et une nouvelle acception de l'art ("post" : après le modernisme) tenant compte des textes fondamentaux des post-structuralistes Michel Foucault, Jean Baudrillard, Jacques Derrida ou Frederic Jameson (art postmoderne au sens restreint).

La post-modernité a souvent été assimilée à la notion de **perte du sens**. "Ce sont justement ces notions : le réel, l'histoire, la communauté, qui sont aujourd'hui questionnées par la postmodernité. Crise ou perte du référent matériel, de l'horizon historique, de l'espace public : l'époque est nihiliste (ce qui ne veut pas dire que les postmodernes le seront). Formulons la thèse ainsi : **le problème de la postmodernité face à la gestion de l'environnement est celui de la reconstitution d'un sens, dans un univers parvenu au terme du processus de la sécularisation et du désenchantement**. Comment renouer les fils (mais peut-être faudra-t-il les nouer autrement) qui ont été rompus par la modernité ?" ²⁹

La perte du référent : " L'époque postmoderne se caractérise peut-être d'abord comme époque de l' "abolition" des "limites", c'est-à-dire de tout ce qui sépare un "dedans" et un "dehors", un "intérieur" et un "extérieur" (ex. ville / campagne, esprit / corps, nature / artifice, etc.) La limite devient une interface entre deux milieux où règne une activité : on assiste à des phénomènes d'échange ou de "contamination" entre les milieux mis en contact. Et ce qui auparavant était limitation devient **passage**. Les grandes distinctions et les grandes régularités qui structuraient le rapport de l'homme au monde, à la nature, sont déstabilisées. Ce qui provoque l'éclosion d'une série d'incertitudes sur le contenu de la perception mais aussi sur la nomination des réalités. [...]

Cette incertitude quant à la "référence" s'accompagne, dans un univers de la médiatisation généralisée, d'un brusque rétrécissement de l'espace-temps. L'abolition de la distance, ou plutôt le développement du thème de la "distance-vitesse", l'instantanéité des transmissions provoquent la perte du sentiment d'appartenance à un lieu, mais aussi la confusion des échelles de grandeur [...] " ³⁰

La perte de l'histoire : " La modernité se constitue essentiellement comme projet historique autour de trois grands thèmes : la nouveauté, le commencement, la sécularisation. [...] Or les tenants de la postmodernité s'entendent pour énoncer la thèse suivante : le projet historique de la modernité serait aujourd'hui remis en cause, à tel point que l'on pourrait parler d'une entrée dans l'ère de la "post-histoire". L'époque contemporaine vit une "crise du futur" : on serait au bout du processus historique (mais sans en avoir atteint le but). " ³¹

La perte de la communauté : " Peut-on encore postuler l'horizon d'une humanité commune ? Comment peut-on penser aujourd'hui l'universalité ? [...] Contre la globalité et la centralité, il faudrait penser aujourd'hui la différenciation et la pluralisation des modes d'accès au monde. [...] L'individualité, ou le pouvoir d'individualisation, augmente. Apparaît ce que M. Maffesoli appelle le temps des "tribus" : des "micro-groupes" se constituent, à partir de sentiments de proximité, en

²⁸ Mary Klage, "Modernes / Postmodernes : lignes de fracture", traduction de Frank BELLAICHE, directeur de la rédaction, *Psythère*, revue de psychiatrie, lundi 10 mars 2003, http://psythere.free.fr/article.php?id_article=25

²⁹ BESSE, Jean-Marc, "Entre modernité et postmodernité : la représentation paysagère de la nature", in ROBIC, Marie-Claire, éd., *Du milieu à l'environnement. Pratiques et représentations du rapport homme/nature depuis la Renaissance*, Paris, Economica, 1992, p.89-121, citation p.115

³⁰ *Ibidem*, p.115

³¹ *Ibidem*, p.118

fonction d'une éthique spécifique, et dans le cadre d'un réseau de communication étroitement défini dans son extension et dans son codage.

La communication ne se fait donc pas, selon la perspective postmoderne, sous le régime de la transparence du sens. Et c'est le problème de la possibilité d'un espace public qui est maintenant posé." ³²

Globalement, on constate une **crise des repères et des systèmes de représentation** que l'on peut expliquer par la rupture entre tradition et modernité liée au changement d'échelle opéré par la conquête de l'espace dans les années 1970'.

" Décomposé en peinture par les avant-gardes [l'abstraction], dès avant la première guerre mondiale, le paysage l'aura été grandeur nature après la seconde : désintégration des formes urbaines, mitage des campagnes, « rurbanisation » généralisées... D'où le constat de décès ³³ qu'il a fallu dresser en 1982." ³⁴

" La détérioration de l'environnement par l'urbanisation, l'équipement et l'occupation spéculatifs et inconséquents des espaces péri-urbains et ruraux, l'absence d'entretien et la dégradation des paysages traditionnels sont en effet considérés comme le corollaire de la crise de l'économie et de des valeurs des sociétés industrielles. La "mort des paysages" apparaît de ce fait comme un problème majeur de cette fin de siècle et du siècle prochain. [...]

S'agit-il d'une mort du paysage assénée par un système antagonique du concept de paysage et des valeurs qui lui sont liées ou bien s'agit-il d'une crise de la lisibilité des paysages considérés comme une donnée permanente et universelle ?" ³⁵

On assiste à la fin de ce qu'Augustin Berque appelle la "transition paysagère" ; l'aménagement paysager est valorisé et une **esthétique du territoire** se développe (voir citation p.12) alors que la dichotomie ville / campagne est remise en question par l'importance croissante des zones périphériques telles que les banlieues (dès le 19^e siècle) ou les complexes commerciaux...

Une **crise du paysage** – la seconde en Europe – a lieu. A. Berque a " la conviction que nous ne pouvons plus, aujourd'hui, avoir de rapport direct au paysage. Pour l'homme de la fin du 20^e siècle, celui-ci ne peut plus être qu'un décor de théâtre, où lui-même se met en scène.

Cette distanciation du sujet par rapport à lui-même n'est pas sans rappeler une précédente distanciation : celle qui engendra le paysage au début des Temps modernes [au 15^e siècle]. On sait d'ailleurs le rôle qu'a joué le théâtre dans l'invention de la perspective. Ce qui fut alors mis en scène – première distanciation –, c'est le milieu, lequel, transformé en un environnement-objet offert au regard du sujet désormais abstrait (ou transcendant son milieu), devint paysage (moderne) ; et ce qui aujourd'hui est mis en scène, c'est – **deuxième distanciation** – le sujet lui-même, lequel objectivant sa propre subjectivité, se contemple ludiquement dans le paysage." ³⁶

U.S.A. : du Land Art à la prise de conscience écologique

Dans le domaine du paysage, l'art postmoderne aux U.S.A. est représenté par le Land Art qui utilise la nature comme support ou matériau critique, souvent avec des outils industriels (tracteurs, etc.) et qui se distingue nettement de la tradition du paysage basée sur la contemplation de la nature (le pittoresque et le sublime).

Le Land Art opère une identité effective entre l'œuvre d'art *in situ* à l'échelle 1/1 et l'environnement dans lequel elle s'inscrit : l'œuvre, l'image est le paysage véritable, et le paysage est transformé en image, en représentation. Le Land Art remet en question la nature même de l'œuvre d'art, le lieu de l'œuvre et également les institutions et le marché de l'art, tout en mettant l'accent sur l'implication physique du spectateur.

Dès le dernier tiers du 20^e siècle se met en place le "paradigme écologique" (Augustin Berque), avec une prise de conscience de la fragilité et de la finitude de la biosphère. Voir la Terre depuis la lune en 1969 marque ce changement d'attitude : la nature n'est plus une vaste étendue infiniment exploitable, elle est constituée d'écosystèmes interdépendants où chaque entreprise humaine a des conséquences qui peuvent être graves.

³² *Ibidem*, p.120-121

³³ *Mort du paysage ? Philosophie et esthétique du paysage. Actes du colloque de Lyon*, DAGOGNET, François, éd., Seyssel, Champ Vallon, coll. Milieux, 1982

³⁴ BERQUE, Augustin, "La transition paysagère comme hypothèse pour l'avenir de la nature", in *Maîtres et protecteurs de la nature*, Seyssel, Champ Vallon, coll. Milieux, 1991, p.217-237, citation p.219

³⁵ BOUMAZA, Nadir, "Paysages urbains périphériques: crise, identité, fabrication urbaine", in *Paysage et crise de la lisibilité. Actes du colloque international de Lausanne 30 septembre – 2 octobre 1991*, MONDADA, Lorenza, PANESE, Francesco, SÖLDERSTÖM, Ola, eds., Lausanne, Institut de géographie de l'Université de Lausanne, 1992, p.97-130, citation p.98-99

³⁶ BERQUE, Augustin, *op. cit.*, p.223

L'équilibre entre nature et culture a été détruit progressivement par l'ère mécanique (période industrielle dès le 19^e siècle), donnant lieu à une crise du paysage et de l'identité américaine dans les années 1970-1980.

Après les premiers essais nucléaires de la Deuxième guerre mondiale, le paysage américain est considéré comme fragile et menacé par les photographes sensibles à l'écologie. Une photographie postmoderne influencée par le style documentaire prôné par Walker Evans depuis les années 1930 propose des images qui n'idéalisent plus la nature mais montrent un paysage altéré par l'homme. L'événement considéré comme fondateur est l'exposition célèbre de 1975, *New Topographics : Photographs of a Man-Altered Landscape*, à l'International Museum of Photography, George Eastman House à Rochester, état de New York (commissaire de l'exposition : William Jenkins).

Non-lieux

Parmi les différents aspects du paysage postmoderne, le concept de non-lieu prend une grande importance dans la photographie américaine, dès Robert Smithson (entropie, *site/non site*) et Lewis Baltz au début des années 1970. Dans des paysages souvent vides, sans être humain, les lieux sont dépourvus d'identité propre, de passé, ce sont des non-lieux où l'homme ne fait que passer. Les images représentent ainsi la "déterritorialisation", l'aliénation du sujet postmoderne, devenu étranger aux espaces qu'il parcourt.

Le texte qui suit est un résumé intéressant sur les non-lieux. Pour cette notion importante, je renvoie au livre : AUGÉ, Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, coll. Librairie du XXI^e siècle, 1992

Marc Augé, "Non-lieux. Conférence du 26 janvier 1994", *DA-informations*, n°153, Lausanne, Département d'architecture, École polytechnique fédérale de Lausanne, 1994

La ville, la grande ville, a sa place dans la littérature, la peinture et même la musique : c'est dire qu'elle est exemplairement objet de représentations – représentations dont nous pouvons trouver une version modeste et individuelle dans les propos que tiennent volontiers les habitants d'une ville sur le rapport qu'ils entretiennent avec elle, l'histoire qui les lie à elle, les parcours qu'ils y accomplissent à intervalles réguliers. Si l'on parle aujourd'hui volontiers de "crise de l'urbain", ce n'est peut-être pas simplement du fait des problèmes urbanistiques, architecturaux et sociologiques qu'entraîne ou amplifie l'extension des villes mais, plus profondément, parce que se représenter la ville devient plus difficile. En ce sens la "crise de l'urbain" renvoie à une crise, plus générale, des représentations de la contemporanéité.

Ce constat m'invite à revenir tout d'abord sur deux couples de notions que j'ai déjà utilisées pour décrire les espaces et le monde contemporains. Le premier est le couple lieu/non-lieu et le second le couple modernité/surmodernité. Par lieu et non-lieu on désigne à la fois des espaces réels et le rapport que leurs utilisateurs entretiennent avec ces espaces. Ainsi le lieu se définira comme identitaire (en ce sens qu'un certain nombre d'individus peuvent s'y reconnaître et se définir à travers lui), relationnel (en ce sens qu'un certain nombre d'individus, les mêmes, peuvent y lire la relation qui les unit les uns aux autres) et historique (en ce sens que les occupants du lieu peuvent y retrouver les traces diverses d'une implantation ancienne, le signe d'une filiation). Ainsi le lieu est-il triplement symbolique (au sens où le symbole établit une relation de complémentarité entre deux êtres ou deux réalités) : il symbolise le rapport de chacun de ses occupants à lui-même, aux autres occupants et à leur histoire commune. Un espace où ni l'identité, ni la relation, ni l'histoire ne sont symbolisées, se définira comme un non-lieu, mais cette définition, là encore, peut s'appliquer à un espace empirique précis ou à la représentation qu'ont de cet espace ceux qui s'y trouvent. Ce qui est un lieu pour certains peut être un non-lieu pour d'autres et inversement. Un aéroport, par exemple, n'a pas le même statut aux yeux du passager qui le traverse et aux yeux de celui qui y travaille tous les jours.

La multiplication des non-lieux, au sens empirique, est pourtant caractéristique du monde contemporain. Les espaces de la circulation (autoroutes, voies aériennes), de la consommation (grandes surfaces) et de la communication (téléphones, fax, télévision) s'étendent aujourd'hui sur la terre entière : espaces où l'on coexiste ou cohabite sans vivre ensemble, où le statut de consommateur ou de passager solitaire passe par une relation contractuelle avec la société. Ces non-lieux empiriques (et les attitudes d'esprit, les rapports au monde qu'ils suscitent) sont caractéristiques de l'état de surmodernité défini par opposition à la modernité. La surmodernité correspond à une accélération de l'histoire, un rétrécissement de l'espace et une individualisation des références qui subvertissent les processus cumulatifs de la modernité. Une ville moderne au XIX^e siècle, c'est le Paris de Baudelaire où

se mêlent clochers et cheminées d'usines, c'est un monde du brassage où les différences sociales, plus immédiatement apparentes qu'aujourd'hui, n'interdisent pas la proximité spatiale, la contiguïté géographique, le mélange des genres – tout le contraire, sous cet aspect, de la mise en spectacle, de la mise à distance auxquelles procèdent les administratifs ou les élus lorsqu'ils définissent des zones à statut spécial (zones piétonnières par exemple), illuminent des monuments, construisent des bureaux dans des centre-villes où l'on réside de moins en moins et des H.L.M. dans les banlieues. La circulation du flux de travailleurs ou de visiteurs dans les espaces urbains de la surmodernité trouve son expression la plus achevée dans ces échangeurs autoroutiers où les automobilistes ne courent pas même le risque de se rencontrer.

Mais tout le tissu urbain n'est pas intégralement affecté par la surmodernité. Et nous voici au cœur de notre sujet : les villes sont encore pour une part une combinaison de lieux ; en ce sens, elle relèvent de la modernité. Mais on s'inquiète, d'autre part, de les voir se dépersonnaliser, s'uniformiser, s'étendre comme des empires, susciter des identités secondes qui s'affirment hors d'elles ou contre elles. La combinaison de ces deux points de vue définit, me semble-t-il, une question et un enjeu politiques – mais une question et un enjeu qui intéressent directement l'anthropologue.

La ville est un monde. Elle est un monde, en un premier sens, parce qu'elle est un lieu : un espace symbolisé, avec ses repères, ses monuments, sa puissance d'évocation, tout ce que partagent ceux qui se disent de cette ville. La question : "Vous êtes d'où ?" s'entend encore fréquemment en France, qui suggère que l'identité de chacun passe aussi par celle du lieu où il vit. Le monde de la ville se suffit à lui-même. Il a son histoire propre, ses repères, ses symboles. Son histoire s'inscrit dans un site (les collines de Rome et le cours du Tibre, les méandres de la Seine et l'île de la Cité à Paris). Mais sa géographie évolue au cours de l'histoire : les anciennes fortifications qui marquaient sa frontière font place à des boulevards, de nouveaux quartiers se construisent qui, un siècle plus tard, seront considérés comme traditionnels (je pense aux "grands boulevards" de Paris). Les travaux que l'on effectue pour creuser des lignes de métro ou établir des fondations d'immeubles font parfois apparaître les traces matérielles de l'implantation la plus ancienne. Bref, la ville a une histoire et une personnalité : un certain nombre d'individus s'y reconnaissent et cette identification collective (qui peut aller jusqu'à l'affirmation de traits psychologiques partagés par tous les habitants) n'est pas exclusive, bien au contraire, des rapports singuliers que chacun peut établir avec elle. La ville est plurielle, à la fois parce qu'elle est composée de multiples quartiers et parce qu'elle existe singulièrement dans l'imagination et les souvenirs de chacun de ceux qui l'habitent ou la fréquentent. Le thème de la promenade et le personnage du promeneur sont étroitement associés à l'image de la ville : la promenade, la flânerie en ville sont l'expression d'une liberté qui s'épanouit dans le paysage urbain.

La ville du promeneur, du poète et des chansons, c'est celle que Michel de Certeau, dans *l'Invention du quotidien*, oppose à la ville fonctionnelle, la ville planifiée et rigoureusement dessinée telle qu'elle peut s'observer de haut, comme New York du sommet du World Trade Center. La liberté en ville (la liberté de l'individu) s'exprime pleinement par le choix d'un itinéraire, d'un libre parcours. Mais le parcours et le repérage en ville sont influencés par l'existence de points forts et par la disposition générale de la ville. Un psychologue de la cognition, Georges Vignaux³⁷, s'est livré à une expérience simple et intéressante qui consistait à disposer dans Paris quatre groupes de trois provinciaux ignorant cette ville et à leur faire demander leur chemin aux passants qu'ils croisaient. L'objectif était la rue Mouffetard et les quatre emplacements de départ la place du Palais Royal, la place de la Bastille, le carrefour Sèvres Babylone et le carrefour Denfert-Rochereau. L'étude des "stratégies" suggérées à cette occasion permet de mettre en évidence d'une part l'existence d'axes ou de séquences spatiales conditionnant la formulation des itinéraires, d'autre part l'importance des repères historiques qui balisent le réseau des transports publics parisiens. Les itinéraires recommandés, en effet, ne sont pas nécessairement les plus courts mais ceux qui peuvent se dire (et s'entendre) plus aisément parce qu'ils sont constitués d'enchaînements quasi naturels aux yeux de ceux qui les formulent et espèrent faire partager cette évidence à leurs auditeurs. Ces itinéraires, tels qu'ils sont formulés, ont une dimension "langagière" : il ne s'agit pas seulement de se repérer mais de se faire comprendre. La référence à la multiplicité des points forts historiques qui constituent le "réseau urbain" n'en est que plus remarquable.

Mais la flânerie en ville, celle qui reste à l'initiative du promeneur lui-même, peut faire abstraction de ces repères et écrire d'elle-même un parcours original et purement individuel. Une fois redescendu du World Trade Center, chacun peut reprendre sa liberté et s'inventer un itinéraire au gré des rues et des carrefours : Michel de Certeau parle à ce propos de "rhétoriques piétonnières", suggérant ainsi que les

³⁷ Georges Vignaux, "L'espace urbain : parcours physiques et représentations mentales. Le réseau des transports comme instrument de connaissance et d'action..." in *Métamorphoses de la ville*, Economica, 1987

contraintes syntaxiques (celles que nous révèle le plan de la ville vue du haut d'un gratte-ciel) ne sont pas contradictoires avec la liberté de l'écriture, avec le style défini comme maniement personnel et singulier de la langue, que l'imaginaire individuel peut se frayer un chemin entre les grands symboles urbains. Aussi n'est-il pas étonnant que la promenade dans la ville soit un des grands thèmes de la littérature européenne.

Je ne fais pas ici seulement allusion à l'importance de la ville dans la littérature romanesque, de Balzac à Proust et Joyce, mais aussi aux journaux intimes ou aux récits qui prennent explicitement la ville, la promenade en ville, comme objet spécifique. Ainsi Stendhal a-t-il écrit ses *Promenades dans Rome* mais s'est-il montré également très sensible au charme puissant d'une métropole comme Londres, écrivant dans son journal, le 9 août 1817, deux phrases que nous rapporte Georges Pérec, écrivain plus proche de nous, lecteur de Stendhal et lui-même promeneur modèle³⁸ : "Il ne faut prendre dans un pays que ce qui fait plaisir. Ce qui nous a fait le plus de plaisir à Londres, c'est de flâner dans les rues". Pérec précise, pour sa part, la nature et la raison de ce plaisir en insistant sur le caractère à la fois mêlé et intime de la grande métropole. Je le cite un peu longuement : "Même si Londres n'est plus depuis longtemps la plus grande métropole du monde, elle reste encore le symbole du monde, elle reste encore le symbole même de ce qu'est une ville : quelque chose de tentaculaire et de perpétuellement inachevé, un mélange d'ordre et d'anarchie, un gigantesque microcosme où est venu s'agglomérer tout ce que les hommes ont produit au cours des siècles. Un simple fait du langage rend compte de cette exacerbation citadine : là où les Français n'ont guère plus de sept mots pour désigner ce que d'un terme générique on appelle une rue (rue, avenue, boulevard, place, cours, impasse, venelle), les Anglais en ont au moins vingt (street, avenue, place road, crescent, row, lane, mews, gardens, terrace, yard, square, circus, grow, greens, homes, gate, ground, way, drive, walk, etc.) ; ce qui ne va pas sans poser quelques problèmes à celui qui cherche une adresse, car, par exemple, Cambridge Circus, Cambridge House, Cambridge Place, Cambridge Road, Cambridge Square, Cambridge Street, Cambridge Terrace ne sont pas du tout situés dans le même quartier...".

Cette ville de tous et de chacun, cette ville de la modernité où l'actualité se définit comme la combinaison du passé et du présent, c'est la ville telle que nous aimons encore l'imaginer et telle que l'évoquent les chansons les plus populaires. Berlin, New York, Paris ont été l'objet de multiples refrains (il serait intéressant, par parenthèse, de faire la liste des grandes villes qui n'ont jamais été chantées et de s'interroger sur les raisons de ce défaut). Je remarque que Paris, qui a été le sujet de chansons innombrables avant la seconde guerre mondiale et dans l'immédiat après-guerre, n'est plus guère chanté depuis quelques années, en sorte qu'une chanson comme celle de Charles Trenet ("Revoir Paris") semble marquée aujourd'hui par une double nostalgie, celle qui porte sur la ville et qui est liée au thème du retour, mais aussi celle qui porte sur la chanson elle-même, comme si nous sentions qu'il ne serait plus possible de l'écrire aujourd'hui et qu'elle appartient définitivement au passé comme le Paris qu'elle évoque. Le Paris des chansons était un Paris métaphoriquement personnifié ("Paris, reine du monde, Paris c'est une blonde", chantait Mistinguett), symbolisé par ses monuments ("Paris, mais c'est la tour Eiffel, Avec sa pointe qui monte au ciel", chantait-on après la guerre), ou évoqué de façon métonymique à partir de ses différents quartiers (Saint-Germain-des-Prés, Pigalle, Montmartre, les grands Boulevards). Sartre lui-même a écrit le texte d'une chanson sur une rue de Paris ("La rue des Blancs Manteaux"). Ce dernier aspect (la ville-village) exprime l'idée du "chez soi", de l'intimité au cœur de la cité. L'identification à un quartier, à un village, mais à l'intérieur de la ville, apparaît comme la quintessence de l'appartenance urbaine. Se dire et se vouloir habitant du XV^e arrondissement de Paris ou de Montmartre, c'est se proclamer parisien, plus parisien que tout autre parisien. La revendication micro-locale exprime l'appartenance au grand lieu – le lieu de la ville moderne forte de ses contrastes et que sa pluralité même définit comme unique et incomparable. New York a son "village" mais aussi Houston, de façon sans doute plus artificielle.

Augustin Berque montre bien, à propos d'une ville comme Tokyo, l'appauvrissement qui affecte le tissu urbain dès lors que s'efface le système de double échelle qui présidait à l'organisation ancienne. L'ancienne ville, nous dit-il, combinait l'échelle du lointain et l'échelle du proche. C'est ainsi que le Mont Fuji ou la mer se découvraient dans l'axe d'une rue ou d'un escalier. Sous l'action de l'urbanisme moderne disparaissent du même coup l'inscription dans le paysage large, tout un ensemble de repères visuels que suscitait cette inscription, et ce qu'Augustin Berque appelle heureusement les "racines de l'urbanité locale", les *roji*, ruelles à demi-privées qui desservent un ensemble de maisons. Je le cite : "Habitants et visiteurs y sont fort attachés, mais les opérations d'urbanisme les suppriment opiniâtrement depuis des décennies, balayant du même coup ces prises de l'urbanité nipponne – entreposages divers,

³⁸ "Promenades dans Londres", Atlas Air France, avril 1981. *L'infra-ordinaire*, Le Seuil, Paris, 1989.

plantations plus ou moins domestiques, avancées de toits, recoins et auvents... – qui faisaient du contact entre la rue et la maison une zone intensément chargée de sens" (p. 109)³⁹.

Mais la ville est un monde en un autre sens, auquel les micro-identifications dont il vient d'être question sont tout à fait étrangères : elle est un monde parce qu'elle est du monde et qu'elle récapitule tous les traits du monde actuel, non pas simplement microcosme mais point central, nœud de relations, d'émissions et de réceptions dans le vaste réseau que constitue aujourd'hui la planète. S'y éprouve donc plus particulièrement la pluralité des mondes qui fait le monde contemporain : monde de l'individu, d'abord, (qui peut être aussi, c'est bien connu, celui de la foule et de la solitude mais aussi celui de la solitude sans la foule à laquelle se substituent sur les écrans les images de l'actualité et du monde), mondes des arts, des lettres, du travail, de la politique, des affaires, du sport, etc... – mondes eux-mêmes chaque jour plus marqués par une internationalisation qui peut être vécue et analysée à la fois, et non contradictoirement, comme un atout et comme un risque.

Il est naturel d'être d'abord sensible aux risques qui s'attachent à la réalité des villes d'aujourd'hui. Nous évoquerons trois d'entre eux avec quelques auteurs qui ont réfléchi à l'occasion ou systématiquement sur la ville : les risques de l'uniformité, de l'extension et de l'implosion.

Tout d'abord, l'uniformité. Nous sommes tous sensibles à la ressemblance que présentent en diverses parties du monde les espaces de la consommation, de la communication ou de la circulation. L'écrivain Peter Handke, dans un article du journal *Libération* du mois d'août 91, avait évoqué, à propos de la Yougoslavie menacée d'éclatement, les "ceintures d'irréalité" qui, du fait, essentiellement de ses activités touristiques, enserraient progressivement ce pays bien avant la crise politique : "...les nouvelles frontières en Yougoslavie : je les vois, dans chacun des pays actuels pris séparément, croître, non en direction de l'extérieur mais de l'intérieur, s'enfoncer dans le cœur respectif de chacun de ses Etats, bandes ou ceintures d'irréalité, et gagner le centre où bientôt, comme pour Monte-Carlo ou Andorre, il n'y aura plus aucun pays, ni slovène, ni croate. Oui, je crains de ne pouvoir déguster un jour le goût du terroir, en "République de Slovénie", comme en Andorre où les artères commerçantes qui ont explosé tous azimuts dans la roche des Pyrénées, ont rogné jusqu'au dernier morceau d'espace – l'enserrant de plus en plus dans leurs kilomètres bétonnés de banques et de galeries marchandes, prolongation pour ainsi dire de Manhattan dans la montagne".

Il est bien certain que c'est aujourd'hui dans les espaces les plus dépersonnalisés (un aéroport, un supermarché, une autoroute, un grand hôtel d'une chaîne internationale) que le voyageur venu de loin dans un pays qu'il ne connaît pas peut se sentir le moins dépaysé. Il n'y est pas chez lui, mais il n'y est pas non plus chez les autres. L'irréalité dont parle Handke s'oppose à la réalité du terroir, à la particularité du lieu et il est clair que les "ceintures d'irréalité" – ce que j'appelle les "non-lieux" – sont plus massivement présentes dans l'environnement urbain. Il est toutefois intéressant de constater qu'autour des villages, dans les zones rurales, se créent des zones artisanales, industrielles et commerciales, apparaissent des grandes surfaces commerciales et des parkings qui n'ont plus de vocation strictement locale mais plutôt régionale et marquent le paysage au sceau d'une incroyable monotonie, tout en le "déqualifiant" au sens strict du terme puisqu'il n'est plus possible de le qualifier ni d'urbain ni de rural.

Mais c'est, au-delà, l'ensemble du tissu urbain qui se recompose et modifie le paysage au point d'ôter à la notion de ville l'idée de la frontière que, depuis le geste de Romulus traçant le sillon circulaire à l'intérieur duquel devait s'édifier Rome, nous associons presque nécessairement à l'idée d'espace urbain. Le démographe Hervé Le Bras⁴⁰ attire notre attention, à propos du cas de la France, sur la concentration de la population. Si dans les trente dernières années la population totale de la France a augmenté de 20%, cette croissance a dépassé les 100% dans plus de mille communes. S'il y a dépopulation de certaines zones rurales, il y a concentration de population dans d'autres zones déjà bien peuplées. À l'échelle européenne cette concentration de population apparaît de manière fascinante avec le phénomène de la "banane bleue", du nom que les géographes ont donné à la nébuleuse urbanisée qui s'étend en arc de cercle de Manchester à la plaine du Pô et que l'on voit ou photographie depuis les satellites sous cette forme et avec cette couleur, la nuit, à cause de sa luminosité. Ce phénomène ne correspond pas à une surconcentration de la population dans les villes, mais à une extension du tissu urbain, car, si les villes attirent toujours plus de population, elles s'étendent à un rythme encore plus rapide. Hervé Le Bras considère cette extension comme correspondant à la troisième époque du peuplement humain, celle de l'irrésistible conquête du territoire par les villes, après l'extension des chasseurs-cueilleurs au paléolithique et l'extension de l'agriculture aux millénaires suivants. Mais à cette extension urbaine correspond bien évidemment une autre définition de l'urbain.

³⁹ *Du geste à la cité. Formes urbaines et lien social au Japon*, Gallimard, 1993.

⁴⁰ *La planète au village*, Editions de l'Aube, 1993

Hervé Le Bras parle de "lignes" de peuplement, de "filaments" urbains pour caractériser les nouveaux couloirs de population qui suivent le tracé des grands fleuves ou le contour des côtes.

C'est donc à une décomposition de la ville moderne que nous assistons, à une implosion liée paradoxalement à son extension. Les ensembles qui se substituent à elle éveillent logiquement plusieurs inquiétudes. L' "urbain généralisé", pour reprendre une expression de Jean-Paul Dollé, suscite ses propres formes de laideur, dépoétise la ville de l'intérieur et méprise les périphéries. Cette généralisation de l'urbain est d'abord le résultat d'une violence technocratique, d'une obsession de la circulation, de la mise en communication – comme si les espaces urbain et périurbains, aujourd'hui, étaient uniquement faits pour favoriser les déplacements ou, inversement, pour être vus à partir des voies de circulation. Je cite J.-P. Dollé : "Qu'attendre de ceux qui ont imaginé, à Marseille, de construire cette autoroute – une de ces fameuses "pénétrantes" si exactement dénommées – qui pénètre en éventrant tout un quartier de la ville et fait rouler des voitures à hauteur des yeux et des oreilles des habitants du haut des immeubles, n'offrant comme horizon à ceux qui logent dans le bas des étages que le tablier de ces routes suspendues et le cul des voitures ? Rien d'autre que le mépris le plus total des êtres humains, la volonté pleinement délibérée de les traiter comme des choses, d'agresser leurs sens et de s'attaquer à leur intégrité corporelle et psychique"⁴¹.

C'est de violence aussi qu'il s'agit lorsqu'on entreprend d'organiser la circulation du flux humain entre une ville stricto-sensu (une sorte d'extension du "down town" américain et de ce que l'on appelait récemment, qu'on appelle encore aujourd'hui en France le centre ville) et des périphéries plus ou moins éloignées (en fonction de l'extension urbaine que nous venons de mentionner). Indépendamment des critiques esthétiques et morales qui peuvent être adressées à la brutalité des tracés autoroutiers et ferroviaires et à l'architecture de grands ensembles qui émergent par plaques de l'océan pavillonnaire des banlieues, c'est l'assignation à résidence qui fait problème. L'éloignement des lieux du travail et des lieux de vie (que traduit dans la région parisienne l'apparition du R.E.R., métro surmoderne chargé d'éloigner, le soir venu, ceux qui peuvent travailler mais non vivre en ville), le chômage (qui condamne nombre de jeunes gens à l'errance dans des espaces clos), la tendance au regroupement ethnique, dans les banlieues où la vie sociale s'organise difficilement, entraînent de nouveaux modes d'identification qui ôtent à la ville comme telle son pouvoir de captation poétique, de séduction et d'identification. Au mieux, la ville, en son centre, devient un spectacle que les banlieusards viennent voir le dimanche – spectacle doublement significatif, puisqu'il est le résultat d'un déplacement (parfois ininterrompu, car tous les visiteurs ne s'arrêtent pas) obligeant à emprunter le système autoroutier qui enserme et pénètre la ville, et puisqu'il exprime à la fois la proximité géographique et l'éloignement sociologique de ceux qui habitent une région (par exemple la région parisienne) et non plus la ville qui en reste le centre.

Autre aspect du même phénomène : l'attachement des très jeunes gens à la "cité" dans laquelle ils ont grandi et qui est simultanément leur lieu de vie, le lieu de leur scolarité et éventuellement celui des exploits et des légendes liés à la petite délinquance. Un jeune collègue qui prépare une thèse sur la culture des jeunes dans la Cité des Quatre Mille à la Courneuve (dans la banlieue parisienne), D. Lepoutre, fait remarquer que pour les bandes de très jeunes gens qui revendiquent, au besoin conflictuellement, leur appartenance à une cité, celle-ci est bien davantage un lieu qu'un non-lieu. Ils en rebaptisent les rues (en s'inspirant du nom des immeubles qui les bordent), la parcourent en tous sens, en font reconnaître les frontières de manière quasi initiatrice à ceux qu'ils accueillent dans leur bande en leur en faisant faire le tour (au besoin sur une mobylette volée), parlent une langue modifiée (le verlan) "qui les distingue de ceux qui ne les rejoignent pas et, plus généralement, du monde de l'intérieur des immeubles – le monde des adultes, de leurs parents, leur monde encore futur mais déjà proche.

Tout le problème, pour ces jeunes gens, est de réussir à quitter le monde de la rue pour rejoindre (vers dix-huit ans) le monde du travail et des adultes. Du point de vue qui nous intéresse ici, cela veut dire quitter une culture locale pour s'affronter aux normes de la société pensée par eux, pour une part, comme extérieure. Or les images qui leur sont proposées à la télévision ou dans leur environnement immédiat ne sont pas faites pour faciliter leur intégration à cette société. D'un côté, à l'occasion des épisodes violents qui témoignent à intervalles réguliers du "malaise des banlieues", la réputation légendaire de telle ou telle "cité" se trouve confortée, et l'un des effets pervers de l'information peut être de créer une émulation entre groupes pour apparaître aux actualités régionales ou nationales. L'idéologie de la communication, le prestige de l'image jouent apparemment, de ce point de vue, un rôle essentiel. D'un autre côté la cité ouvre moins sur la grande ville proche que sur les espaces de

⁴¹ in *Lumières de la ville*, 6, Novembre 92

consommation – les grandes surfaces commerciales de toutes sortes qui sont aujourd'hui souvent transférées à la périphérie des villes et où s'affirme avec ostentation le prestige des biens d'origines diverses, notamment dans le domaine de la communication et de l'audiovisuel (radio, TV, caméra, etc...). Entre la légende très étroitement localisée de la "cité" et le prestige d'une consommation et d'une communication sans frontières, la place de la ville, et plus largement du lien social, est de plus en plus difficilement perceptible.

Paul Virilio ⁴² exprime une autre inquiétude. Il est sensible à l'influence croissante dans le monde des grandes métropoles qui ont tendance à fonctionner comme les Etats-Cités de jadis et auxquelles les nouveaux moyens de communication (qui nous affranchissent des contraintes de l'espace et du temps) donnent des pouvoirs démultipliés. Le phénomène particulièrement mis en cause, de ce point de vue, est celui du développement des télécommunications, qui permettent de s'affranchir des contraintes du temps et de l'espace en créant les conditions pratiques de la simultanéité et de l'ubiquité. La constitution dans le monde de pôles technologiques forts (ceux-là même dont les photos des satellites commencent à repérer la manifestation physique), interconnectés et de ce fait surpuissants dans les conditions de l'économie moderne, relativise la notion de frontière et met en péril à terme (c'est au moins la crainte que formule Virilio) l'existence de l'Etat et les garanties démocratiques.

Ainsi voyons-nous se profiler, aux deux extrêmes de la réflexion sur la ville (celle qui porte sur l'errance circulaire des adolescents dans leur cité, celle qui s'interroge sur le devenir des grandes configurations urbaines pour lesquelles existent déjà des mots nouveaux comme Europoles), une interrogation proprement politique qui peut elle-même reformuler des questions éthiques et philosophiques telles que : "quel est le droit de l'individu à devenir un citoyen ?" ou "quelles sont les finalités et les limites du développement économique ?". De telles questions ont au moins l'avantage de montrer que les interrogations sur la ville ne trouvent pas leur réponse dans de simples considérations techniques sur la ville. Ni les architectes ni les urbanistes ne pourront à eux seuls résoudre des problèmes dont la ville est le lieu privilégié d'apparition mais dont elle n'est pas à elle seule la cause.

Je proposerai avant de conclure deux remarques, l'une plus méthodologique, l'autre plus générale. Première remarque : dans le nouvel univers urbain ou périurbain l'anthropologue, l'ethnologue doit tout à la fois utiliser le meilleur de sa méthode et la renouveler. Il ne peut travailler qu'avec des petits groupes, qu'avec des interlocuteurs singuliers. Mais, loin de considérer ses interlocuteurs comme l'expression indifférenciée d'une culture particulière, il est obligé de tenir compte aujourd'hui du fait que chacun d'entre eux est au croisement de divers mondes ou de diverses vies (vie locale, vie familiale, vie professionnelle, etc...) : les situations de dialogue, ce que l'anthropologue Gérard Althabe appelle les espaces de communication, sont à géométrie variable et chaque interlocuteur construit son identité vis-à-vis des autres en préservant l'autonomie de chacun de ces espaces. Les univers mentaux singuliers ne se laissent appréhender sur le terrain que très partiellement et c'est seulement dans une situation de dialogue plus intime avec chacun de ses interlocuteurs que Gérard Althabe peut prendre une conscience plus claire du type de cohérence que chacun impose à sa vie – reconstituant ainsi au niveau de la conscience individuelle surmoderne un équivalent de ce que Mauss appelait phénomène social total.

Seconde remarque : l'identification à la ville d'aujourd'hui n'est ni impossible, ni impensable. Mais elle est abstraite. Elle s'effectue moins par référence à l'histoire ou par opposition à une différence absolue (telle celle qu'a pu symboliser la campagne) que par manipulation d'une référence quelque peu arbitraire dont les clubs sportifs nous fournissent le meilleur exemple. Le Milan AC, le FC Barcelone ou le Paris Saint-Germain (PSG) sont composés de joueurs qui ne sont pas majoritairement issus de la région et qui, pour certains d'entre eux, peuvent être étrangers. Il n'empêche : les adhésions les plus fortes à la ville au sens le plus large (car les supporters appartiennent à la région et non pas seulement à la ville stricto sensu) sont de type "sportif", les symbolismes les plus élémentaires (l'identification par une ou deux couleurs) y retrouvent une vitalité et une efficacité nouvelle.

Individualisme d'une part, abstraction collective de l'autre : la ville reste bien le lieu problématique où la relation symbolique (celle qui permet de penser l'un et l'autre comme complémentaires) est mise à l'épreuve – ce qui nous confirme que, à travers les problèmes dits urbains, c'est la question politique et anthropologique de la surmodernité qui est posée. S'il est difficile de créer des lieux, c'est parce qu'il est encore plus difficile de définir des liens.

Là réside une difficulté essentielle que, chacun pour leur part, le sociologue, l'architecte ou l'urbaniste n'arrivent à formuler que partiellement. Difficulté à plusieurs dimensions, que j'essaierai d'énumérer pour

⁴² Paul Virilio, *L'espace critique*, Paris, Christian Bourgois, 1984

conclure. Tout d'abord chacun sait bien que l'action sur la ville n'est pas la clef du bien-être social, ni de ce rapport cohérent à l'existence, aux autres et à soi dont l'harmonie spatiale nous propose parfois une métaphore séduisante. Après tout, les plus grandes révolutions ont eu lieu dans ce Paris qu'il nous arrive de regretter et les barricades qui s'y sont dressées exprimaient des revendications qui portaient aussi sur le sens de l'existence. Il n'empêche : nous avons bien le sentiment qu'un urbanisme irréfléchi et une architecture laide sont une atteinte à notre rapport au monde et nous sommes bien tentés de penser que l'intervention architecturale pourrait en certain cas arranger les choses : c'est toute la philosophie des opérations de réhabilitation.

Une deuxième dimension, très proche de la première mais qui s'en laisse distinguer, est la dimension de l'individu. Dans ce monde que caractérise, me semble-t-il, l'importance de la référence individuelle au même titre que l'accélération de l'histoire, la multiplication des images et une certaine conscience planétaire, l'espace ne peut être le lieu de tous que s'il est aussi celui de chacun, que s'il laisse place à la possibilité d'itinéraires. C'est ce qu'exprime avec optimisme Michel de Certeau en se situant successivement en haut et en bas du World Trade Center. C'est ce que j'avais essayé de suggérer naguère en réfléchissant sur le plan du métro parisien qui propose à tous une image de l'ensemble du réseau et à chacun d'entre nous une série d'images particulières, irrémédiablement subjectives – images du passé, images du quotidien dont la vertu poétique ne tient qu'à nos capacités respectives de souvenir, d'émotion et d'imagination. Mais saurons-nous jamais pourquoi tel itinéraire nous retient plus qu'un autre, pourquoi nous sommes fugitivement sensibles à l'éclat de tel pan de mur, à l'illusion d'échappée belle que font surgir un instant la couleur du ciel "par dessus le toit", ou les lumières d'un café au coin de la rue, au caractère toujours imprévu du carrefour que nous traversons chaque matin – croisée de chemins où rien ne surgit jamais que le plaisir ambigu et renouvelé de l'attente ? Nul démiurge, nul architecte, nul politique n'est responsable de ces émois qui font pourtant partie du plaisir de la ville. Et nous pourrions être tentés, pensant à leur précieuse fragilité, de protéger les restes du miracle urbain en lançant aux urbanistes une invocation qui emprunterait à Sully-Prudhomme : "N'y touchez pas, il est brisé!".

Pourtant la ville, comme le reste, ne peut survivre qu'en évoluant. Elle n'est ou ne devrait être ni un conservatoire, ni un musée. L'autre dimension de la difficulté que nous évoquions tient en deux mots, mémoire et innovation, ou en un seul, fidélité. L'architecte Huet suggérait il y a peu dans une interview au *Monde* que l'urbaniste ne crée pas mais qu'il retrouve : le paysage urbain serait ainsi riche de virtualités qu'un geste suffit à découvrir, tel celui qui, instituant l'Arche de la Défense, manifeste un grand axe qui traverse Paris et que nul n'avait jamais pensé ou conçu dans sa totalité. Mais cet urbanisme de la trace, qui n'innove qu'au nom de la fidélité, est très européen. Ni l'addition des histoires, respectueuse de chacune d'entre elles, ni le découverte d'un sens caché de l'histoire urbaine ne semblent commander l'urbanisme américain et encore moins japonais. Si les filaments urbains dont parlait Hervé Le Bras sont bien la réalité du monde de demain, si la vie sociale tend à devenir partout vie urbaine au moins est-il encourageant que des traditions culturelles différentes se confrontent dans leur traitement.

Mais on voit bien d'où peut alors surgir l'angoisse : parlant de la ville, c'est, progressivement, du monde entier qu'il nous faut parler et de ses expressions les plus actuelles, celles que nous proposent, précisément, les villes. Or le trait le plus pervers de la surmodernité brièvement évoquée plus haut est une "mise en spectacle" du monde qui nous habitue insensiblement à n'avoir de rapport au monde et aux autres qu'à travers des images : celles de l'actualité et des médias, bien sûr, mais, de façon plus générale, toutes les images et tous les messages qui nous suggèrent comment vivre notre vie, traiter notre corps, consommer, être heureux, etc... Peut-être le seul monde dont on puisse parler aujourd'hui est-il finalement le monde de l'image – ou, ce qui revient au même, de l'actualité. Avec ses grandes surfaces, ses aéroports, ses publicités, les relais de toutes sortes qu'elle offre à l'image ses incertitudes spécifiques, ses zones inqualifiables mais aussi avec ses séductions propres (nouvelles réalisations, grands projets, illuminations, inaugurations, événements qui donnent eux-mêmes lieu à production d'images), la ville tend à récapituler la matière du monde, de l'actualité et du spectacle.

L'enjeu de l'action urbanistique et architecturale reste donc bien démiurgique. J'en reviens à la distinction proposée initialement entre lieu et non-lieu. Il y a toujours eu, pour le meilleur souvent, du non-lieu dans la ville : la liberté individuelle (celle du promeneur) peut s'y éprouver à l'abri de tous les effets de reconnaissance que suscitent, de façon parfois étouffante, les trop grandes proximités, les connivences ou les cruautés du voisinage, du lieu sous sa forme la moins aimable. Mais la liberté du non-lieu peut aller jusqu'à la folie de la solitude, tout comme le sens du lieu peut aller jusqu'à la dictature des préjugés, au trop plein de sens qui produit ses propres formes de folie. Demander aux urbanistes et aux architectes de rester fidèle à l'histoire de tous et de rendre possible celle de chacun, c'est leur

demander de reconstruire des espaces où puissent se conjuguer le sens du lieu et la liberté du non-lieu – demande très littéralement, et c'est un comble, utopique et dont les architectes et les urbanistes ne sauraient être, tant s'en faut, les seuls destinataires mais demande légitimée par les effets critiques qu'elle est susceptible d'induire : au nom du sens social, c'est-à-dire des relations symbolisées et instituées que nous sommes ou non capables d'établir avec les autres et avec nous-mêmes, nous sommes en droit et en situation de juger les projets de bonheur que nous proposent tous ceux qui sont, dans une mesure variable, responsables de notre espace, de notre temps, de notre vie.

Marc Augé

II. THÉORIES ET ESTHÉTIQUE DU PAYSAGE

1. Les notions clés : le paysage comme "poly-système"
2. Esthétique du paysage : les enjeux philosophiques
3. Géographie culturelle : une approche globale

La section 2 et 3 de ce dossier ne sont pas développées, elles comportent une importante liste de références bibliographiques d'ouvrages théoriques parus de 1974 à 2004.

ESPACE PHYSIQUE
 p=reflet incomplet et déformé
 d'une structure spatiale

NATURE
 géosystème

ENVIRONNEMENT
 écosystème

"proto-paysage"

TEMPS HISTORIQUE
 p=phénomène inscrit dans l'histoire
 p=processus de transformation

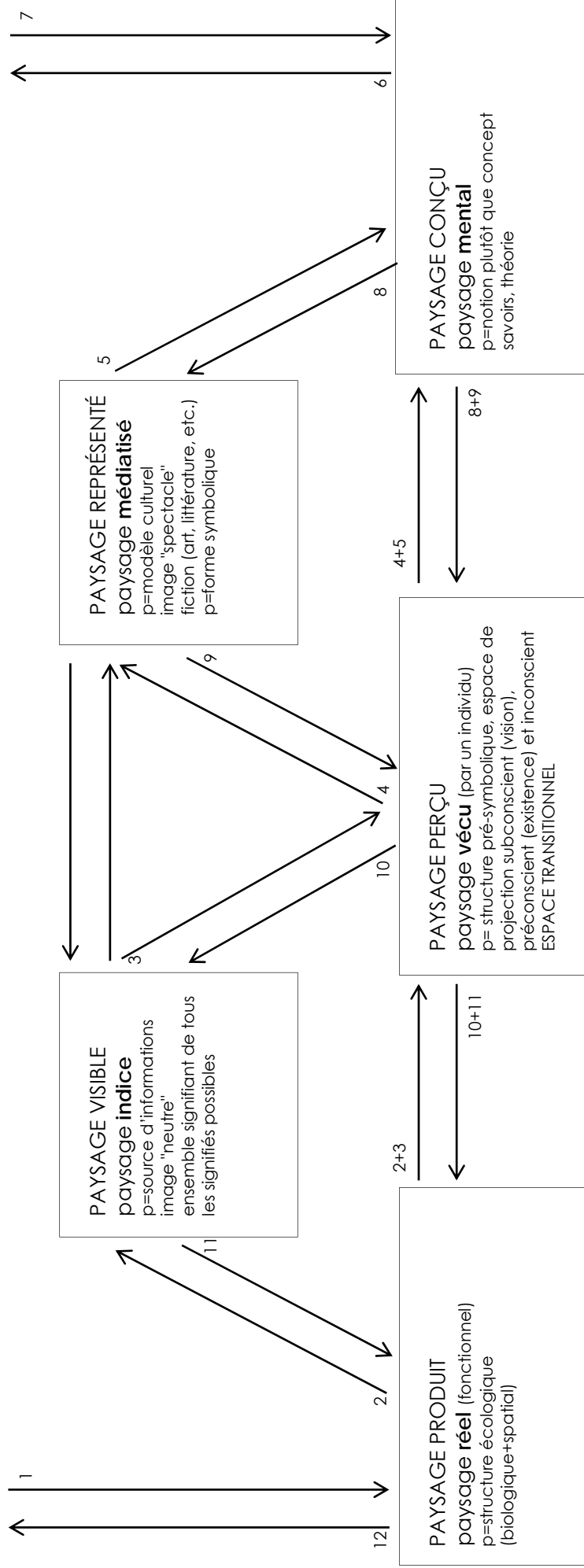
VIE / MORT
 changement constant

SOCIÉTÉ
 p=représentation collective et indiv.
 p → imaginaire, mémoire collective

CULTURE
 patrimoine

HOMME

PAYSAGE "POLY-SYSTÈME"



PAYSAGE PRODUIT PHYSIQUE
 phénomène naturel, réalité écologique

SCIENCES NATURELLES
 philosophie matérialiste

PAYSAGE MÉDIATION
visuelle, spatiale, symbolique
 interrelation : dialectique nature / société

HERMÉNEUTIQUE
 système d'interprétation (métadiscours)

PARADIGME DE L'ÉCOUMÈNE

PAYSAGE PRODUIT SOCIAL
 construction culturelle, symbolique

PHÉNOMÉNOLOGIE
 philosophie idéaliste

1. LES NOTIONS CLES : LE PAYSAGE COMME "POLY-SYSTEME"

Le paysage est comme un "poly-système", voire un rhizome ou **réseau complexe d'éléments liés** entre eux. Le paysage est à la fois un produit physique, réel et fonctionnel, un indice visible, un élément perçu et vécu par l'individu, une représentation médiatisée par des modèles culturels, une notion intellectuelle ou paysage mental, ainsi qu'un produit social de la mémoire et de l'imaginaire collectifs. Le schéma proposé est donc une mise en évidence de toutes ces acceptions possibles du paysage, sachant que dans la réalité plusieurs d'entre elles se confondent dans une conception d'ensemble recouverte par le terme "paysage" (qui ne correspond probablement pas à un concept à proprement parler mais plutôt à une **notion**).

On observe globalement deux pôles majeurs de la théorisation du paysage: d'une part le paysage comme **produit physique**, réalité écologique, par les sciences naturelles, d'autre part le paysage comme **produit social**, construction culturelle, symbolique, par la phénoménologie et les autres sciences sociales. Il est donc important de percevoir ces deux pôles dans une approche dialectique, en étant conscient que le paysage est à la fois produit physique et social. Dans cette **dialectique nature / société** (ou culture), le paysage apparaît alors comme **médiation** (visuelle, spatiale ou symbolique), jouant l'intermédiaire dans les relations complexes entre nature et société. Conciliant philosophie matérialiste (paysage produit physique) et philosophie idéaliste (paysage produit social), le **paradigme de l'écoumène** proposé par Augustin Berque serait le cadre d'une **herméneutique** du paysage comme médiation, qui interprète le paysage comme reflet de l'interrelation nature / société.

Processus décrits par les flèches du schéma

- 1 production physique du paysage réel à partir de l'espace physique naturel
- 2 observation "objective", analyse scientifique du paysage produit visible
- 3 identification du paysage visible perçu à travers des filtres perceptifs, physiologiques et psychiques
- 2+3 PERCEPTION DIRECTE par tous les sens, corps, émotions, esprit, âme...
- 4 interprétation "subjective" du paysage perçu représenté, d'un paysage intérieur
- 5 intellection et imaginaire transforment paysage représenté en paysage conçu
- 4+5 CONCEPTUALISATION, ABSTRACTION via les filtres intellectuels et socio-culturels
- 6 philosophie du paysage nourrit mémoire et imaginaire collectifs
- 7 enjeux socio-économiques déterminent une conception du paysage
- 6+7 SYSTÈME: le paysage est à la fois une représentation individuelle et collective
- 8 fiction permet de passer d'un paysage conçu, mental, à un paysage représenté
- 9 perception indirecte, médiatisée, d'un paysage à partir de représentations socioculturelles
- 8+9 AXIOLOGIE: système de valeurs qui dirige le passage du paysage mental au paysage vécu
- 10 signification que l'on donne à un paysage visible perçut à travers des filtres psycho-physiol.
- 11 interprétation "objective" du paysage visible comme indice d'un paysage réel produit
- 10+11 UTILISATION MATÉRIELLE: le paysage vécu a une part réelle fonctionnelle, utile
- 12 rétroactions: le paysage produit par l'homme a des effets de retour (*feedback*) sur l'espace physique naturel; une modification du paysage produit induit des changements dans l'environnement, l'écosystème et la nature, le géosystème
- 1+12 REFLET: le paysage est le reflet incomplet et déformé d'une structure spatiale; il est incomplet car il n'est qu'un élément de cette structure complexe et il est déformé car la subjectivité humaine intervient

2. ESTHETIQUE DU PAYSAGE : LES ENJEUX PHILOSOPHIQUES

- **Paysage et esthétique:** réflexions des philosophes J.Ritter, R.Assunto, A.Roger, etc.
- **Théories du paysage,** naturel et urbain, en France et en Hollande (1974-2004)
- **Géographie culturelle:** approches globales d'A.Berque et D.Cosgrove

Quelques auteurs

- Assunto, Rosario (1915-1994), naissance en Sicile, études de droit puis d'esthétique à Rome, professeur d'esthétique de l'Université d'Urbino de 1956 à 1981, traite du paysage dès 1960
- Berque, Augustin, géographe et orientaliste, enseigne à l'École des hautes études en sciences sociales et à l'Université de Miyagi au Japon
- Conan, Michel, sociologue, dirige les *Studies in landscape architecture* à Dumbarton Oaks, Washington DC
- Cosgrove, Denis, professeur de géographie culturelle, Université de Californie, Los Angeles (après avoir longtemps enseigné en Grande-Bretagne)
- Dehs, Jørgen, philosophe danois né en 1945, enseigne l'histoire de la philosophie de 1987 à 1999 à Århus, actuellement chef de recherche et enseignant à l'École d'Architecture d'Århus
- Lassus, Bernard, paysagiste, ancien responsable du DEA "jardins, paysages, territoires", enseigne à l'Université de Pennsylvanie
- Ritter, Joachim (1903-1974), philosophe allemand en esthétique
- Roger, Alain, professeur d'esthétique, a été chargé de cours DEA "jardins, paysages, territoires", Ecole d'architecture Paris-la-Villette; enseigne à l'Université Blaise Pascal à Clermont-Ferrand

Théorie du paysage : l'artialisation selon Alain Roger

"Le « pays », c'est, en quelque sorte, le degré zéro du paysage, ce qui précède l'artialisation, directe (*in situ*) ou indirecte (*in visu*). Mais les paysages nous sont devenus si familiers, si « naturels », que nous avons accoutumé de croire que leur beauté allait de soi ; et c'est aux artistes qu'il appartient de nous rappeler cette vérité première : qu'un pays n'est pas, d'emblée, un paysage, et qu'il y a, de l'un à l'autre, toute l'élaboration, toute la médiation de l'art." ⁴³

L'artialisation ou l'esthétisation de la nature

Le mot "artialisation" a été proposé et théorisé par Alain Roger. ⁴⁴ Voici sa définition :

"Processus artistique qui transforme et embellit la nature, soit directement (*in situ*), soit indirectement (*in visu*), au moyen de modèles [esthétiques]. L'idée d'une « nature artialisée » apparaît chez Montaigne (*Essais*, III, « Sur des vers de Virgile » [16^e siècle]). Elle est reprise, allusivement, par Charles Lalo dans son *Introduction à l'esthétique* (Paris, Armand Colin, 1912)."[...]

"Ou bien l'art intervient **directement** sur le socle naturel, *in situ* : c'est l'art millénaire des jardiniers et, depuis le 18^e siècle, celui des paysagistes. Ou bien il opère **indirectement**, *in visu*, par la production de modèles, picturaux, littéraires, etc. C'est ainsi que la Montagne, qui, auparavant, du moins en Occident, ne suscitait que l'indifférence, sinon la répulsion, est devenue un véritable paysage au siècle des Lumières, grâce aux poètes, aux romanciers, aux peintres, aux graveurs, etc. L'artialisation est donc la condition de possibilité de toute pratique et de toute perception paysagère." ⁴⁵

⁴³ ROGER, Alain, "Histoire d'une passion théorique ou Comment on devient un Raboliot du Paysage", in *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, BERQUE, Augustin, éd., Seyssel, Champ Vallon, 1994, p.116

⁴⁴ ROGER, Alain, *Nus et paysages. Essai sur la fonction de l'art*, Paris, Aubier, 1978

ROGER, Alain, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines, 1997

⁴⁵ ROGER, Alain, in *La Mouvance. Cinquante mots pour le paysage*, BERQUE, Augustin, CONAN, Michel, DONADIEU, Pierre, LASSUS, Bernard, ROGER, Alain, Paris, éd. de La Villette, coll. Passage, 1999, p.45-46

La double articulation ou la dialectique du paysage

Alain Roger propose ainsi d'envisager le paysage sous l'angle d'une double articulation :

- la première articulation réside dans **la dialectique pays / paysage, nature / culture** : l'artialisation s'effectuant par la métamorphose du pays en paysage (la nature transformée en culture) par l'homme et, en particulier, par l'art (l'esthétisation).
- la deuxième articulation s'effectue entre artialisation directe *in situ* (le jardinier, le paysagiste) et artialisation indirecte *in visu* (la représentation picturale ou littéraire), c'est-à-dire que l'homme esthétise la nature soit en agissant directement sur elle, soit en produisant des images.

À propos d'un contresens partiel sur " Pays " et " Paysage " dans le *Court Traité du Paysage* d'Alain Roger Gérard Chouquer

On connaît la phrase désormais fameuse, tirée de l'opuscule édité en 1777 de René-Louis de Girardin, *De la composition des paysages ou des moyens d'embellir la nature autour des habitations, en joignant l'agréable à l'utile* (dernière phrase du chapitre VI, édition de 1979, p. 55) :

" Le long des grands chemins, et même dans les tableaux des artistes médiocres, on ne voit que du pays ; mais un paysage, une scène poétique, est une situation choisie ou créée par le goût et le sentiment ".

L'ouvrage de Girardin a été réédité en 1979, puis en 1992, avec une importante postface de Michel Conan. La phrase en question, très souvent citée, est devenue l'expression d'une dualité entre le « pays » des géographes et des naturalistes et le « paysage » des peintres et des paysagistes. Dans le *Court traité du paysage* d'Alain Roger [1997, p.17], elle a acquis, de ce fait, un statut épistémologique éminent. Sortie de son contexte, la phrase paraît en effet exprimer un parti pris culturaliste en opposant l'ordinaire et le remarquable. C'est sur cette réputation qu'on lui a faite que je souhaite réfléchir. [...]

Dissociations modernes

La thèse d'Alain Roger repose, en effet, sur l'affirmation de plusieurs dissociations sans lesquelles elle n'est pas possible. On peut même dire que le tri est la modalité de base du travail d'Alain Roger, à constater les précautions de séparation qu'il prend à tout instant et les polémiques qu'il engage dans ses écrits pour dire ce que le paysage n'est pas, qui il ne compte pas dans ses rangs, et avec qui l'auteur lui-même n'a finalement pas envie de travailler. Ces distinctions vont-elles de soi, et peuvent-elles être admises comme des conventions recevables, ainsi de la distinction entre milieu ou environnement, d'une part, et paysage, de l'autre ? Il est possible d'en douter.

La notion même d'environnement est, hélas, un peu boiteuse. Le mot pose le redoutable problème qu'on sait ou qu'on devine. L'environnement renvoie, et par antonymie, à un centre, à un point de fixation quelconque à partir duquel se définit justement l'environnement, ce qui est autour. Mais l'incongruité de la notion apparaît dès qu'on pousse un peu le mot dans ses retranchements. Ce qui nous entoure, ce dans quoi on vit, finit par former, on le sait, un « milieu ». On ne peut en disconvenir. Que l'environnement soit devenu la science de la préservation des milieux ne manque pas de sel ou d'impertinence.

S'il n'était si fortement installé aujourd'hui comme préoccupation sociale, le mot environnement devrait être abandonné dans son sens actuel puisqu'il porte en lui une hiérarchie, un ordonnancement fixe, entre ce qu'on place au centre (l'homme ou la société, par exemple), et l'environnement, qui est toujours extérieur. Il devrait être abandonné parce que cette hiérarchie est contraire au souhait de réordonnement du collectif de débat, lorsque, d'un problème à l'autre, d'une situation à l'autre, des faits nouveaux ou des valeurs nouvelles doivent y être intégrés et hiérarchisés. Le respect du mot postule le maintien d'un référent extérieur auquel on peut toujours faire appel pour contester la question en débat, comme s'il y avait une nature, un monde physique où se réfugier pour accéder à des lois universelles par rapport aux affects qui obèrent le social.

Alain Roger aurait pu faire cette critique et réfléchir ainsi à ce que fait surgir son opposition entre environnement et paysage. Si le paysage est une artialisation par arrachement et par rejet de la nature, et seulement cela, et tout le reste un simple environnement, le paysage n'est pas plus que les représentations mentales qui se logent dans l'esprit et filtrent la perception des gens cultivés *in visu*, ou que la petite portion d'espace artialisée *in situ* (jardin, *land art*) dans un environnement et que l'on visite comme un musée de plein air. Sur cette base dissociée, il ne peut donc y avoir de politique publique du paysage, si ce n'est le geste mécène de passer des commandes à des artistes pour transformer ici ou là une portion d'environnement. Sauf à vouloir conduire les populations à pratiquer une artialisation *in visu*, c'est-à-dire à modeler leur imaginaire en leur suggérant des représentations plus acceptables que d'autres, etc. Mais peut-on concevoir une politique publique qui ne porterait que sur le goût et les représentations ?

Ainsi, chez Alain Roger, c'est la représentation qui est centrale et le milieu (physique et social) qui environne. Le paysage est l'affirmation d'un partage (d'essence monarchiste et mécène) qui n'accorde de la valeur qu'au seul critère artistique et dévalorise le critère environnemental. À un partage déjà obsédant entre nature et culture, la théorie d'Alain Roger ajoute une sur-détermination : d'un côté, la vie ordinaire (biologique, écologique, sociale), de l'autre, la vie artistique et remarquable.

[...]

Ces partages sont d'esprit moderne, en dissociant nature et culture. Car « leur articulation passe par leur dissociation préalable » [Roger, A. 1982, « Ut pictura hortus. Introduction à l'art des jardins », in F. Dagognet éd., *Mort du paysage ? Philosophie et esthétique du paysage*, Champ Vallon, Seyssel, coll. Milieux, p.101-102]. Notons tout d'abord qu'ils ne sont recevables que si la pratique environnementale, qu'il s'agit de clouer au pilori, repose uniquement sur la préservation de l'existant, puisque c'est en réaction contre cette attitude que le partage est fait. Notons également qu'après avoir « dissocié » au préalable, Alain Roger n'« articule » plus par la suite.

[...]

Plus largement, la question qu'on peut poser à Alain Roger est la suivante : si le paysage est une invention de la modernité, que devient-il aujourd'hui alors que de plus en plus de réflexions conduisent à envisager le dépassement de cette même modernité ? S'il n'est qu'un ensemble de représentations mentales, une notion fondamentalement culturaliste, faut-il séparer et laisser le pays matériel aux géographes, aux écologues et aux hommes de l'environnement ? Ne devrait-on pas préférer dépasser la modernité et redécouvrir l'attachement, c'est-à-dire la « liaison » de Girardin ?

[...]

Et c'est ici que je voudrais noter combien la situation actuelle constitue un pied de nez involontaire à l'opposition pays/paysage. Le paysage, on le sait, est convoqué aujourd'hui comme outil et comme projet pour les nouveaux « pays » qui se forment depuis les lois d'orientation sur l'aménagement du territoire, la décentralisation, la solidarité et la rénovation urbaines. Grâce à ses valeurs emblématiques, à ses images qui servent la communication et à ses possibilités de labellisation, le paysage porte les pays. D'où le pied de nez: alors que la théorie culturaliste n'a eu de cesse de séparer le paysage du pays, voici que le paysage vient appuyer le pays pour lui offrir ses capacités de liaison !

Source au 06 03 07 : <http://etudesrurales.revues.org/document98.html>

BIBLIOGRAPHIE

Références classées selon la date de publication originale

Paysage et esthétique

- RITTER, Joachim, *Paysage. Fonction de l'esthétique dans la société moderne* [1962], Besançon, éd. de l'Imprimeur, coll. Jardins et paysages, 1997 [géo 711 UMA 38327]
- ASSUNTO, Rosario, "Paysage, milieu, territoire: une tentative de mise au point conceptuelle (1976)", *Les Carnets du paysage*, n°8, Versailles, École nationale supérieure du paysage / Arles, Actes Sud, printemps-été 2002, p.60-63
- BRUNON, Hervé, "Rosario Assunto (1915-1994), philosophe militant du paysage", *Les Carnets du paysage*, n°8, Versailles, École nationale supérieure du paysage / Arles, Actes Sud, printemps-été 2002, p.48-59
- BOURGEOIS, Bernard, "L'idéalisme allemand devant la beauté naturelle et l'embellissement de la nature", in DAGOGNET, François, éd., *Mort du paysage ? Philosophie et esthétique du paysage*, Actes du colloque de Lyon, Seyssel, Champ Vallon, coll. Milieux, 1982, p.161-177 [géo 711 SDA 25546]
- "Art et paysage", *Critique*, revue générale des publications françaises et étrangères, n°577-578, Paris, juin-juillet 1995
- ROGER, Alain, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines, 1997 [7.047 UMA 25273 ; 911.3.5 UMA 29352]
- DEHS, Jørgen, "Sense of Landscape. Reflections on a Concept, a Metaphor, a Model", in *Olafur Eliasson. Surroundings Surrounded. Essays on Space and Science*, WEIBEL, Peter, éd., Karlsruhe, ZKM Center for Art and Media / Cambridge, MIT Massachusetts Institute of Technology / Graz, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, 2001
- *Œuvre et lieu. Essais et documents*, CHARBONNEAUX, Anne-Marie, HILLAIRE, Norbert, dir., Paris, Flammarion, 2002 [71:18.01 UMC 2271]

Théories du paysage naturel et urbain en France et en Hollande (1974-2004)

Ouvrages collectifs de référence

- *La Théorie du paysage en France (1974-1994)*, ROGER, Alain, éd., Seyssel, Champ Vallon, coll. Pays / Paysage, 1995 [914.4 UMA 4300]
- *Mort du paysage ? Philosophie et esthétique du paysage. Actes du colloque de Lyon*, DAGOGNET, François, éd., Seyssel, Champ Vallon, coll. Milieux, 1982 [géo 711 SDA 25546]
- *Maîtres et protecteurs de la nature*, Seyssel, Champ Vallon, coll. Milieux, 1991 [philo 126 TVA 49863]
- "Au-delà du paysage moderne", *Le Débat : histoire, politique, société*, n°65, mai-août 1991 [B15832]
- *Paysage et crise de la lisibilité. De la beauté à l'ordre du monde. Actes du colloque international de Lausanne 30 septembre – 2 octobre 1991*, MONDADA, Lorenza, PANESE, Francesco, SÖLDERSTÖM, Ola, eds., Lausanne, Institut de géographie de l'Université de Lausanne, 1992 [bcuR: 1VM 11083 ; 911.3.5 TVA 57196]
- *Du milieu à l'environnement. Pratiques et représentations du rapport homme/nature depuis la Renaissance*, ROBIC, Marie-Claire, éd., Paris, Economica, 1992
- *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, BERQUE, Augustin, dir., Seyssel, Champ Vallon, 1994, [911.3.5 TVA 86378]
- *Le sens du lieu* [issu du colloque "Le sens du lieu: topos, logos, aïsthésis" organisé par l'École d'Architecture de Clermont-Ferrand et le Collège International de Philosophie en avril 1994], Bruxelles, Ousia, coll. Recueil, n°5, 1996 [911.3.5 UMA 15951]
- *Les enjeux du paysage*, COLLOT, Michel, éd., Bruxelles, Ousia, coll. Recueil, n°8, 1997 [litt. comparée 82/89 (08) UMA 36585]
- *Les Carnets du paysage*, Versailles, École nationale supérieure du paysage / Arles, Actes Sud, revue dès 1998
- *The Urban Condition. Space, Community, and Self in the Contemporary Metropolis*, The Ghent Urban Studies Team [GUST] éd., Rotterdam, 010 Publishers, 1999
- *Mutations. Rem Koolhaas. Harvard Project on the City. Stephano Boeri. Multiplicity. Sanford Kwinter. Nadia Tazi. Hans Ulrich Obrist*, cat. expo., Bordeaux, Arc en rêve Centre d'architecture, 24 novembre 2000 – 25 mars 2001, Barcelone, Actar, 2000
- *Post, Ex, Sub, Dis. Urban Fragmentations and Constructions*, The Ghent Urban Studies Team [GUST] éd., Rotterdam, 010 Publishers, 2002

Théories du paysage naturel et urbain en France et en Hollande (1974-2004)

Références des articles tirés des ouvrages collectifs

La Théorie du paysage en France (1974-1994), ROGER, Alain, éd., Seyssel, Champ Vallon, coll. Pays / Paysage, 1995 [914.4 UMA 4300]

- BRUNET, Roger, "Analyse des paysages et sémiologie. Éléments pour un débat", *L'Espace géographique*, 1974 / 2, rééd. in *La Théorie du paysage en France (1974-1994)*, op. cit., p.7-20
- BERTRAND, Georges, "Le Paysage entre la Nature et la Société", *Revue géographique des Pyrénées et du Sud-Ouest*, tome 49, Toulouse, 1978, rééd. in *La Théorie du paysage en France (1974-1994)*, op. cit., p.88-108
- CUECO, Henri, "Approches du concept de paysage", *Milieux*, n°7/8, 1982, rééd. in *La Théorie du paysage en France (1974-1994)*, op. cit., p.168-181
- WIEBER, Jean-Claude, "Le paysage visible, un concept nécessaire", in *Paysage et système*, Université d'Ottawa, 1985, rééd. in *La Théorie du paysage en France (1974-1994)*, op. cit., p.182-193
- TOURNEUX, François-Pierre, "De l'espace vu au tableau. Ou les définitions du mot paysage dans les dictionnaires de langue française du XVII^e au XIX^e siècle", *Revue géographique de l'Est*, n°4, 1985, rééd. in *La Théorie du paysage en France (1974-1994)*, op. cit., p.194-209
- COLLOT, Michel, "Points de vue sur la perception des paysages", *L'Espace géographique*, 1986 / 3, rééd. in *La Théorie du paysage en France (1974-1994)*, op. cit., p.210-223
- CHENET-FAUGERAS, Françoise, "Le paysage comme parti pris", in *Composer le paysage. Constructions et crises de l'espace (1789-1992)*, Seyssel, Champ Vallon, 1989, rééd. in *La Théorie du paysage en France (1974-1994)*, op. cit., p.273-283

Mort du paysage ? Philosophie et esthétique du paysage. Actes du colloque de Lyon, DAGOGNET, François, éd., Seyssel, Champ Vallon, coll. Milieux, 1982 [géo 711 SDA 25546]

- DAGOGNET, François, GUERY, François, MARCEL, Odile, "Mort et résurrection du paysage?", in *Mort du paysage ? Philosophie et esthétique du paysage*, op. cit., p.25-51
- RACINE, Michel, "Du paysage rustique ou de la dynamique de l'entre-deux", in *Mort du paysage ? Philosophie et esthétique du paysage*, op. cit., p.54-65
- BÉGUIN, François, "Architecture et paysages", in *Mort du paysage ? Philosophie et esthétique du paysage*, op. cit., p.84-92
- ROGER, Alain, "Ut Pictura Hortus. Introduction à l'art des jardins", in *Mort du paysage ? Philosophie et esthétique du paysage*, op. cit., p.94-108
- GAGNEBIN, Murielle, "La représentation fantasmagorique du paysage comme condition de sa possibilité et de sa perception", in *Mort du paysage ? Philosophie et esthétique du paysage*, op. cit., p.134-156

Maitres et protecteurs de la nature, Seyssel, Champ Vallon, coll. Milieux, 1991 [philo 126 TVA 49863]

- BEAUNE, Jean-Claude, "Variations écologiques et kantienne sur le monde et la nature", in *Maitres et protecteurs de la nature*, op. cit., p.165-172
- LARRÈRE, Raphaël, "L'écologie ou le geste d'exclusion de l'homme", in *Maitres et protecteurs de la nature*, op. cit., p.173-196
- CONAN, Michel, "La nature sauvage, lieu de l'identité américaine", in *Maitres et protecteurs de la nature*, op. cit., p.267-275

"Au-delà du paysage moderne", *Le Débat : histoire, politique, société*, n°65, mai-août 1991 [B15832]

- HUNT, John Dixon, "Le paysage américain est-il devenu non européen?", in "Au-delà du paysage moderne", *Le Débat*, op. cit., p.60-74
- NAKAMURA, Yoshio, "Tradition paysagère et postmodernité au Japon", in "Au-delà du paysage moderne", *Le Débat*, op. cit., p.75-87

Paysage et crise de la lisibilité. De la beauté à l'ordre du monde. Actes du colloque international de Lausanne 30 septembre – 2 octobre 1991, MONDADA, Lorenza, PANESE, Francesco, SÖLDERSTÖM, Ola, éd., Lausanne, Institut de géographie de l'Université de Lausanne, 1992 [bcuR: IVM 11083 ; 911.3.5 TVA 57196]

- JACOB, Christian, "Culture du paysage en Grèce ancienne", in *Paysage et crise de la lisibilité, op. cit.*, p.11-45
- FARINELLI, Franco, "L'esprit du paysage", in *Paysage et crise de la lisibilité, op. cit.*, p.73-80
- BOUMAZA, Nadir, "Paysages urbains périphériques: crise, identité, fabrication urbaine", in *Paysage et crise de la lisibilité, op. cit.*, p.97-130
- POGGI, Marie-Hélène, "Les modes de restauration et de socialisation du patrimoine architectural", in *Paysage et crise de la lisibilité, op. cit.*, p.133-147
- GAMBINO, Roberto, "Planification et connaissance du paysage", in *Paysage et crise de la lisibilité, op. cit.*, p.149-157
- HUSSY, Charles, "La fission de la valeur comme loi de décroissance de la lisibilité: essai sur l'évolution du paysage", in *Paysage et crise de la lisibilité, op. cit.*, p.171-181
- PELLEGRINI, Claudia, "L'évaluation esthétique du paysage: étude de cas", in *Paysage et crise de la lisibilité, op. cit.*, p.221-240
- PITEVEAU, Jean-Luc, "L'image du paysage comme médiation symbolique dans les savoirs de l'espace", in *Paysage et crise de la lisibilité, op. cit.*, p.241-248
- FERRIER, Jean-Paul, "Le paysage: connaissance, esthétique et éthique", in *Paysage et crise de la lisibilité, op. cit.*, p.267-273
- DEBARBIEUX, Bernard, "Produire, Comprendre, Ressentir: pour une approche globale du paysage", in *Paysage et crise de la lisibilité, op. cit.*, p.275-282
- MONDADA, Lorenza, PANESE, Francesco, SÖLDERSTÖM, Ola, "L'effet paysager", in *Paysage et crise de la lisibilité, op. cit.*, p.335-379

Du milieu à l'environnement. Pratiques et représentations du rapport homme/nature depuis la Renaissance, ROBIC, Marie-Claire, éd., Paris, Economica, 1992

- BESSE, Jean-Marc, "Entre modernité et postmodernité : la représentation paysagère de la nature", p.89-121
- LUGINBUHL, Yves, "Nature, paysage, environnements, obscurs objets du désir de totalité", p.11-56

Cinq propositions pour une théorie du paysage, BERQUE, Augustin, dir., Seyssel, Champ Vallon, 1994, [911.3.5 TVA 86378]

- BERQUE, Augustin, "Paysage, milieu, histoire", in *Cinq propositions pour une théorie du paysage, op. cit.*, p.11-29
- CONAN, Michel, "L'invention des identités perdues", in *Cinq propositions pour une théorie du paysage, op. cit.*, p.33-49

Le sens du lieu [issu du colloque "Le sens du lieu: topos, logos, aïsthèsis" organisé par l'École d'Architecture de Clermont-Ferrand et le Collège International de Philosophie en avril 1994], Bruxelles, Ousia, coll. Recueil, n°5, 1996 [911.3.5 UMA 15951]

- MALDINEY, Henri, "Topos – Logos – Aïsthèsis", in *Le sens du lieu, op. cit.*, p.13-34
- PETIT, Alain, "Le vide et le lieu", in *Le sens du lieu, op. cit.*, p.35-44
- QUEYSANNE, Bruno, "Muthos entre Logos et Topos", in *Le sens du lieu, op. cit.*, p.45-54
- ROGER, Alain, "Le génie du lieu. Essai sur l'artificialisation de la nature", in *Le sens du lieu, op. cit.*, p.97-108
- PÉREZ-GÓMEZ, Alberto, "La notion de contexte en architecture et urbanisme", in *Le sens du lieu, op. cit.*, p.115-128
- PÉREZ-GÓMEZ, Alberto, "L'espace de l'architecture: la signification en tant que *présence* et *représentation*", in *Le sens du lieu, op. cit.*, p.129-154
- PÉREZ-GÓMEZ, Alberto, "La représentation architecturale à l'ère du simulacre", in *Le sens du lieu, op. cit.*, p.155-162

- NYS, Philippe, "Le croisement de la phénoménologie et de l'herméneutique en architecture. Mise en perspective de "L'architecture et la crise de la science moderne" d'A. Pérez-Gómez", in *Le sens du lieu, op. cit.*, p.163-174
- DÉOTTE, Jean-Louis, "Le cadre architectural de l'histoire. À propos de "L'architecture et la crise de la science moderne" d'A. Pérez-Gómez", in *Le sens du lieu, op. cit.*, p.175-192

Les enjeux du paysage, COLLOT, Michel, éd., Bruxelles, Ousia, coll. Recueil, n°8, 1997 [litt. comparée 82/89 (08) UMA 36585]

- FRANCESCHI, Catherine, "Du mot paysage et de ses équivalents dans cinq langues européennes", in *Les enjeux du paysage, op. cit.*, p.75-111
- LEGRAND, Marie-Dominique, "De l'émergence du sujet et de l'essor du paysage dans la littérature de la Renaissance française", in *Les enjeux du paysage, op. cit.*, p.112-138
- HAQUETTE, Jean-Louis, "De la mémoire à l'inspiration: le paysage au XVIII^e siècle", in *Les enjeux du paysage, op. cit.*, p.156-172
- COLLOT, Michel, "La notion de paysage dans la critique thématique", in *Les enjeux du paysage, op. cit.*, p.???
- BURGEL, Guy, "Une géographie trahie par ses paysages", in *Les enjeux du paysage, op. cit.*, p.297-306
- WAERBEKE, Jacques van, "Le paysage du géographe et ses modèles", in *Les enjeux du paysage, op. cit.*, p.307-319
- BESSE, Jean-Marc, "Entre géographie et paysage, la phénoménologie", in *Les enjeux du paysage, op. cit.*, p.330-341
- NYS, Philippe, "Pour une herméneutique du paysage", in *Les enjeux du paysage, op. cit.*, p.342-363

Les Carnets du paysage, Versailles, École nationale supérieure du paysage / Arles, Actes Sud, dès 1998

- POUSIN, Frédéric, "Repères pour un débat", in *Les Carnets du paysage*, n°7, Versailles, École nationale supérieure du paysage / Arles, Actes Sud, automne 2001, p.58-63
- BOUTINET, Jean-Pierre, "À propos du projet de paysage, repères anthropologiques", in *Les Carnets du paysage*, n°7, Versailles, École nationale supérieure du paysage / Arles, Actes Sud, automne 2001, p.64-83
- CALENGE, Christian, "Retisser la ville. Le paysage comme projet urbain?" , in *Les Carnets du paysage*, n°7, Versailles, École nationale supérieure du paysage / Arles, Actes Sud, automne 2001, p.84-103
- TIBERGHIEU, Gilles A., "Les paysages typographiques de Giacomelli", in *Les Carnets du paysage*, n°8, Versailles, École nationale supérieure du paysage / Arles, Actes Sud, printemps-été 2002, p.132-141
- VERNEUIL, Marc de, "Les fantasmes d'Acconci, un monde entre art, architecture et paysage", in *Les Carnets du paysage*, n°8, Versailles, École nationale supérieure du paysage / Arles, Actes Sud, printemps-été 2002, p.144-155

Autres articles

- AUGÉ, Marc, "Non-lieux. Conférence du 26 janvier 1994", *DA-informations*, n°153, Lausanne, Département d'architecture, École polytechnique fédérale de Lausanne, 1994 [BCUR 2VS 131/153]
- KOOLHAAS, Rem, "La ville générique" [1994], in *Mutations*. Rem Koolhaas. Harvard Project on the City. Stephano Boeri. Multiplicity. Sanford Kwinter. Nadia Tazi. Hans Ulrich Obrist, cat. expo., Bordeaux, Arc en rêve Centre d'architecture, 24 novembre 2000 – 25 mars 2001, Barcelone, Actar, 2000, p.722-742
- KOOLHAAS, Rem, "Junkspace", in *Mutations, op. cit.*, p.743-757
- "Face à la rupture. Un entretien entre François Chaslin et Rem Koolhaas", in *Mutations, op. cit.*, p.758-799
- CHOUQUER, Gérard, "Nature, environnement et paysage au carrefour des théories", *Études rurales*, École des Hautes études en sciences sociales, janvier-juin 2001, n°157-158, p.235-252

- JACOBS, Steven, "Shreds of Boring Postcards: Toward a Posturban Aesthetics of the Generic and the Everyday", in *Post, Ex, Sub, Dis. Urban Fragmentations and Constructions*, The Ghent Urban Studies Team [GUST] éd., Rotterdam, 010 Publishers, 2002, p.15-49
- DEBARBIEUX, Bernard, "Les métamorphoses du paysage", in "Le monde de l'image", *Sciences Humaines*, hors-série, n°43, décembre 2003 / janvier-février 2004, p.24-26

3. GEOGRAPHIE CULTURELLE : UNE APPROCHE GLOBALE

Géographie culturelle

- BERQUE, Augustin, "Paysage-empreinte, Paysage-matrice: Éléments de problématique pour une géographie culturelle", *L'Espace géographique*, 1984 / 1.
- BERQUE, Augustin, *Le sauvage et l'artifice. Les Japonais devant la nature*, Paris, Gallimard, 1986
- BERQUE, Augustin, "Les Mille Naissances du Paysage", in *Paysages Photographiques. La Mission photographique de la Datar*, Paris, Hazan, 1989, p.21-50 [rero 1192527]
- BERQUE, Augustin, "La transition paysagère, ou sociétés à pays, à paysage, à *shanshui*, à paysagement", *L'Espace géographique*, n°XVIII, 1989 / 1, p.18-20
- BERQUE, Augustin, *Médiance, de milieux en paysages*, Montpellier, RECLUS, coll. Géographiques, 1990 [géo 911.3.5 TVA 40770]
- BERQUE, Augustin, "Vers une écosymbologie de la planète", *Cahiers de Géopoétique*, n°2, Trebeurden, Institut International de Géopoétique, automne 1991, p.63-72
- BERQUE, Augustin, "La transition paysagère comme hypothèse pour l'avenir de la nature", in *Maitres et protecteurs de la nature*, Seyssel, Champ Vallon, coll. Milieux, 1991, p.217-237 [philo 126 TVA 49863]
- BERQUE, Augustin, "De paysage en outre-pays", in "Au-delà du paysage moderne", *Le Débat : histoire, politique, société*, n°65, mai-août 1991, p.3346-359 [B15832]
- BERQUE, Augustin, *Du geste à la cité. Formes urbaines et lien social au Japon*, Paris, Gallimard, 1993
- BERQUE, Augustin, "Paysage, milieu, histoire", in *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, BERQUE, Augustin, dir., Seyssel, Champ Vallon, 1994, p.12-29 [911.3.5 TVA 86378]
- BERQUE, Augustin, "Éthique et esthétique de l'environnement: la lumière peut-elle venir de l'Orient?", in "Art et paysage", *Critique*, revue générale des publications françaises et étrangères, n°577-578, Paris, juin-juillet 1995, p.421-436
- BERQUE, Augustin, *Les raisons du paysage. De la Chine aux environnements de synthèse*, Hazan, 1995 [géo 911.3.5 TVA 96938]
- BERQUE, Augustin, *Êtres humains sur la Terre. Principes d'éthique de l'écoumène*, Paris, Gallimard, 1996
- BERQUE, Augustin, "Logique du lieu et génie du lieu", in *Logique du lieu et œuvre humaine*, BERQUE, Augustin, Nys, Philippe, dir., Bruxelles, Ousia, coll. Recueil, 1997
- BERQUE, Augustin, "À l'origine du paysage", *Les Carnets du paysage*, n°1, Versailles, École nationale supérieure du paysage / Arles, Actes Sud, printemps 1998
- BERQUE, Augustin, "De peuples en pays ou la trajection paysagère", in *Les enjeux du paysage*, COLLOT, Michel, éd., Bruxelles, Ousia, coll. Recueil, n°8, 1997, p.320-329 [litt. comp. 82/89 (08) UMA 36585]
- BERQUE, Augustin, CONAN, Michel, DONADIEU, Pierre, LASSUS, Bernard, ROGER, Alain, *La Mouvance. Cinquante mots pour le paysage*, Paris, éd. de La Villette, coll. Passage, 1999
- BERQUE, Augustin, *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Belin, coll. Mappemonde, 2000 [910.1 UMA 90789]
- BERQUE, Augustin, "Pour que naquit ce paysage", in *Œuvre et lieu. Essais et documents*, CHARBONNEAUX, Anne-Marie, HILLAIRE, Norbert, dir., Paris, Flammarion, 2002, p.18-34 [71:18.01 UMC 2271]
- COSGROVE, Denis, *Social Formation and Symbolic Landscape*, Madison, Wisconsin University Press, 1998 (Londres / Sidney, Croom Helm, 1984) [911.3.5 SDA 57327]
- COSGROVE, Denis, "Social Formation and Symbolic Landscape", *Les Carnets du paysage*, n°8, Versailles, École Nationale Supérieure du Paysage / Arles, Actes Sud, printemps-été 2002, p.26-46