

Philippe Liger

Théorie du paysage

*Le paysage comme représentation
et comme projet*



Chez Philippe Liger

Philippe Liger

Théorie du paysage

*Le paysage comme représentation
et comme projet*

Deuxième édition
revue et corrigée

Chez Philippe Liger

© Philippe Liger, 2022
31 rue de Montbricon 45500 GIEN

ISBN : 978-2-494078-00-0

Qu'est-ce que le paysage ?

Le mot *paysage* nous est familier. Nous y sommes même tellement habitués que l'expression "faire partie du paysage" signifie aujourd'hui "faire partie des habitudes". Plus sérieusement, nous appelons couramment "paysage" ce que nous voyons à la surface de la Terre¹, et cela nous semble aller de soi. Mais il n'en a pas toujours été ainsi. Car le mot est relativement récent. Le grec et le latin l'ignorent. Il apparaît dans la langue française à la fin du Moyen Age pour qualifier une peinture. Il ne prendra son sens actuel que très progressivement, et ce n'est pas avant le XIX^e siècle qu'il sera d'un usage courant pour désigner une étendue de pays ou son aspect. Et l'on sait, notamment avec les travaux du philosophe Alain Roger, qu'au début du XX^e siècle, bien souvent, dans les campagnes, on ne connaît pas le mot *paysage* ; on ne parle que du *pays*.

L'histoire du mot français *paysage*, très brièvement évoquée dans cette introduction, apparaît ainsi bien singulière : voilà en effet un mot qui qualifie une réalité matérielle ayant toujours existé, mais c'est aussi un terme que les hommes ont longtemps ignoré. Cela est pour le moins paradoxal, et ce seul fait nous donne à penser que le paysage, cela ne va peut-être pas autant de soi qu'il n'y paraît au premier abord.

Dans son ouvrage *Naissance et renaissance du paysage*, l'historien des jardins Michel Baridon s'interroge ainsi : "... ni les Romains ni les Grecs n'avaient de terme propre pour désigner le paysage au sens où nous l'employons aujourd'hui. Ils se servaient de périphrases pour en évoquer l'image. Doit-on en déduire qu'ils ne savaient pas ce que c'était² ?" Et s'ils ne savaient pas ce que c'était, doit-on en déduire qu'ils ne voyaient pas de paysage ? Et s'ils ne voyaient pas de paysage, doit-on en conclure qu'il n'y avait pas, pour eux, de paysage à la surface de la Terre ?

Et nous, qui usons et abusons du mot, sommes-nous bien sûrs de voir des paysages ? A ce propos, je voudrais évoquer une expérience personnelle. Quand je suis dans la campagne et que je regarde ce qu'il est convenu d'appeler "le paysage", j'ai bien souvent l'impression de ne pas voir de paysage... Car je vois bien des champs, des arbres, des maisons, qui sont des objets identifiables et tangibles – tangible signifiant, rappelons-le, "que l'on peut toucher". Mais quel objet peut-on toucher en disant : "Ceci est un paysage" ? Le paysage

¹ J'utiliserai les expressions "la surface de la Terre" ou "ce que l'on voit à la surface de la Terre" pour évoquer le réel de la manière la plus neutre possible et éviter d'employer des mots qui soient des notions.

² Michel BARIDON. – *Naissance et renaissance du paysage*. – Arles, Actes Sud, 2006, p. 368.

est-il un ensemble d'objets, ainsi que pourrait le suggérer son étymologie ? Mais serait-il alors l'ensemble limité par notre vision, comme l'indique le dictionnaire – "l'étendue de pays qui s'offre à la vue" – ou bien un ensemble correspondant à tout le territoire qui présente un même aspect, au sens des géographes ? Le paysage est-il défini par la vision de l'observateur ou par les caractéristiques du terrain ? Le paysage est-il dépendant ou indépendant de notre regard ? On s'aperçoit ainsi qu'il est bien difficile de circonscrire une réalité matérielle qui s'appellerait le paysage. Alors, le paysage est-il vraiment une réalité matérielle ? Existe-t-il vraiment des paysages à la surface de la Terre ?

A la suite d'un diplôme universitaire (DEA ¹), je me suis longtemps posé la question : qu'est-ce que le paysage ? En réponse à cette interrogation, cet essai propose une théorie qui contient différentes hypothèses sur le paysage, la principale étant celle-ci : le paysage n'est pas une réalité matérielle, c'est une notion, et dans cette notion, il y a l'idée d'une représentation et il y a l'idée d'un projet. Si nous avons pris l'habitude d'appeler "paysage" ce que nous voyons à la surface de la Terre, c'est, comme nous le verrons, par métonymie : nous projetons sur le réel l'interprétation que nous en faisons. Cet ouvrage se propose donc d'étudier le paysage en tant que notion.

Cette thèse participe d'une approche dite "culturaliste" du paysage qui a été développée par différents auteurs, notamment Augustin Berque et Alain Roger ² dont j'ai été l'élève. (Je me distingue cependant de cette approche sur certains points que j'évoquerai plus loin.) Cette école de pensée considère que le paysage est un fait culturel, relevant d'une notion qui n'existe que dans certaines sociétés et qui est apparue à un certain stade de leur histoire. C'est une conception qui a été souvent critiquée. Il lui est tout d'abord opposé que le paysage est bien réel, qu'il existe indépendamment des hommes, et que ceux-ci l'ont toujours vu et apprécié, même si le mot n'existait pas. Il y a dans ces objections une confusion entre "surface de la Terre" et "paysage", entre le réel et sa représentation, entre la matérialité du monde perceptible et l'image que nous en avons. Dans son essai sur l'idée de nature, Robert Lenoble met en garde contre deux erreurs qu'il convient d'éviter. La première est celle-ci : "Croit-on vraiment qu'il y eut jamais une époque où l'homme *n'observait pas* la Nature ?" La deuxième erreur est de penser "que l'homme (...) aurait toujours regardé la Nature avec les mêmes yeux (...). Ce qui constitue une erreur aussi grave que la première ³". Il en est du paysage comme de la nature : les hommes ont toujours regardé la surface de la Terre, mais ils ne l'ont pas toujours interprétée de la même manière et n'y ont pas toujours vu des paysages. Cela, c'est l'histoire qui nous l'apprend, l'histoire du paysage, qui n'est pas celle de la planète Terre, mais celle des représentations de paysage, et cette histoire-là, sur laquelle se fonde l'approche culturaliste, nous enseigne que le paysage est bien un fait culturel.

¹ Le DEA "Jardins, Paysages, Territoires", initié par le paysagiste Bernard Lassus et qui fut organisé dans les années 1990 et 2000 par l'école d'architecture de Paris-La Villette et l'Ecole des hautes études en sciences sociales, puis l'université Paris I Panthéon-Sorbonne.

² Les principaux ouvrages d'Augustin Berque et d'Alain Roger sur le paysage sont :

Augustin BERQUE. – *Les Raisons du paysage, de la Chine antique aux environnements de synthèse*. – Paris, Hazan, 1995.

Alain ROGER. – *Court traité du paysage*. – Paris, Gallimard, 1997. Texte fondateur et incontournable : aujourd'hui, on ne peut parler du paysage sans faire référence à Alain Roger, et tous ceux qui écrivent sur le sujet se positionnent inévitablement par rapport à ses thèses. Je ne ferai pas autrement dans le présent ouvrage...

Alain Roger a en outre dirigé le recueil d'articles suivant : *La Théorie du paysage en France (1974-1994)*. – Seyssel, Champ Vallon, 1995.

En matière de théorie du paysage, il convient de citer également : Yves LUGINBÜHL. – *La Mise en scène du monde. La construction du paysage européen*. – Paris, CNRS Editions, 2012. Son auteur y critique l'approche culturaliste qu'il réduit à une vision esthétique du paysage. Cela est sans doute vrai pour ce qui est d'Alain Roger, philosophe spécialiste de l'esthétique. Pour ma part, dire que le paysage est un fait culturel ne signifie nullement qu'il soit (seulement) un fait esthétique.

³ Robert LENOBLE. – *Esquisse d'une histoire de l'idée de nature*. – Paris, Albin Michel, 1969, p. 27-28.

Dire cela ne signifie pas se désintéresser du monde réel, bien au contraire, et à ce propos, il convient de lever un malentendu. En effet, il a parfois été reproché aux tenants de la conception culturaliste de n'avoir du paysage qu'une vision esthétique et d'ignorer le territoire concret et les enjeux de son aménagement. Cette critique, qui émane autant des géographes ou des agronomes que des paysagistes (voir l'encadré "Une querelle de paysagistes"), a notamment été adressée à Alain Roger qui, dans son *Court traité*, défend la thèse selon laquelle le paysage procède d'une "artialisation¹" du pays. Sans doute, le paysage est-il un fait artistique dans la mesure où il apparaît dans l'histoire en tant que peinture, discipline réputée "artistique". Mais les premières peintures de paysage n'ont pas une dimension artistique au sens où nous l'entendons aujourd'hui. Ces œuvres, comme nous le verrons, n'ont pas une visée esthétique, mais didactique (une connaissance du pays) et politique (un projet d'aménagement). C'est pourquoi ce débat entre paysagistes nous semble reposer sur un malentendu dans l'interprétation des peintures. Loin de nous égarer et de nous éloigner des réalités du monde contemporain, le retour aux sources du paysage nous éclaire sur sa nature profonde et nous révèle son utilité pour les professionnels d'aujourd'hui.

J'insiste sur ce point : ce qui m'importe, c'est bien le territoire dans sa matérialité, son aménagement, la qualité de notre cadre de vie ; c'est cela la finalité du paysage. Le paysage en tant que notion est un moyen, un outil mental qui sert à interpréter et à aménager le territoire concret. La notion de paysage permet de prendre du recul par rapport au réel afin de mieux l'interpréter et de mieux l'aménager. Dire que le paysage est une notion, cela signifie que l'on n'interprète pas le territoire de la même manière si on le fait avec ou sans cette notion, et qu'on ne l'aménage pas de la même manière si on le fait avec ou sans cette notion. C'est en cela que consiste l'intérêt de la notion de paysage.

Et pour clore ces controverses, nous pensons que notre thèse pourrait réconcilier, non seulement les paysagistes entre eux, mais aussi les points de vue des différentes disciplines qui traitent du paysage et qui, la plupart du temps, s'ignorent. Nous montrerons ainsi que le paysage des artistes, celui des géographes et celui des paysagistes est bien une seule et même notion.

¹ Nous ferons une critique de ce concept dans le troisième chapitre.

UNE QUERELLE DE PAYSAGISTES

Dans son ouvrage *Le Sauvage et le Régulier*, Jean-Pierre Le Dantec évoque le débat qui opposa les paysagistes Michel Corajoud et Bernard Lassus :

... au début des années 1980, dans la toute nouvelle Ecole nationale supérieure du paysage de Versailles, un conflit à la fois esthétique et théorique va apparaître et se développer. Conflit aigu, puisqu'il aboutira au départ d'un de ses deux protagonistes, mais conflit fructueux au bout du compte dans la mesure où il va permettre d'élargir le débat, de relancer les travaux théoriques à propos du paysage en France, de diversifier la pédagogie et, par voie de conséquence, de nourrir l'apparition d'approches créatives différentes.

Au centre du débat, la notion même de paysage. Approchée par Corajoud et les siens en termes plus sensibles et plus pratiques que théoriques (...). Soit comme une réalité physique, géographique et historique à déchiffrer pour (éventuellement) la transformer. Or un enseignant de l'Ecole, (...) Bernard Lassus, contestait cette approche au nom d'une vision essentiellement culturaliste (...) de la notion de paysage. Comme Corajoud, Lassus n'avait pas suivi un cursus de paysagiste classique. Ancien élève de l'atelier Fernand Léger, il avait développé dans les années 1960 une activité d'artiste plasticien et un ensemble de réflexions théoriques liées à celle-ci qui l'avait conduit à être nommé professeur à l'Ecole nationale des beaux-arts de Paris en 1968 où il avait rejoint, après sa création en 1969, l'Unité pédagogique d'architecture n° 6. Dès lors, à travers ses expérimentations sur les ambiances (colorées en particulier) et ses recherches – proches de celles concernant l'"art brut" – sur les créations de ceux qu'il appellera bientôt les "habitants paysagistes", Lassus va élaborer une conception du paysage réinterprétant, dans les conditions des sociétés modernes et démocratiques, les thèses élaborées dans la seconde moitié du XVIII^e siècle par les aristocrates "éclairés" créateurs de jardins-paysages – celles du marquis de Girardin en particulier, concepteur d'Ermenonville et auteur d'un très important traité (oublié depuis des lustres avant qu'un ami de Lassus, Michel Conan, ne l'exhume au début des années 1980) *De la composition des paysages*. (...)

Cette conception discriminante et culturaliste du paysage, qui allait bientôt prendre un tour plus radical encore sous la plume d'un des amis de Lassus, le philosophe Alain Roger, ne pouvait que heurter Corajoud et ses amis. Pour ceux-ci en effet, ce retour aux sources de la notion de paysage – mot né en France (...) dans le milieu des peintres de l'école de Fontainebleau pour désigner un nouveau genre de peinture, donnée étymologique de première importance puisqu'elle démontre que l'émergence du paysage dans notre culture est un effet de l'art –, ce retour aux sources, donc, en direction d'un passé aristocratique et révolu, était porteur pour eux d'égarements considérables. (...) ... cette théorie pouvait être comprise comme une machine de guerre dirigée contre le travail sur les paysages (les pays, corrigeaient aussitôt Lassus et Roger) ordinaires de la modernité – les paysages urbains et suburbains bien sûr, mais aussi ceux créés par les nouvelles infrastructures – c'est-à-dire contre les missions majeures des paysagistes modernes soucieux du bien public (et des espaces publics par conséquent) que Corajoud et les siens entendaient former : énoncer que la qualité de paysage est soumise à l'intervention d'un artiste était lourd de risques réactionnaires, selon eux, à commencer par celui consistant à se retirer au jardin, c'est-à-dire derrière la clôture d'une œuvre circonscrite et balisée, à l'écart des problèmes paysagers triviaux liés à l'urbanisation du territoire ¹.

¹ Jean-Pierre LE DANTEC. – *Le Sauvage et le Régulier. Art des jardins et paysagisme en France au XX^e siècle*. – Paris, Ed. du Moniteur, 2002, p. 211-214.

L'ouvrage est divisé en deux parties et quatre chapitres.

LA PREMIERE PARTIE recherche **les origines du paysage**.

En effet, si l'on veut comprendre ce qu'est le paysage, il faut interroger ses origines, c'est-à-dire celles du mot *paysage* et celles de la peinture de paysage.

LE CHAPITRE I a pour sujet **le mot *paysage***.

Il étudie la formation du mot et l'évolution de son usage. Nous en déduisons que le paysage est une notion.

LE CHAPITRE II est consacré à **la peinture de paysage**.

Il propose une interprétation des premières peintures de paysage. Ces œuvres nous enseignent le contenu de la notion de paysage.

En conclusion de cette première partie, nous proposons notre hypothèse principale : **le paysage est une notion qui réunit deux composantes : une représentation et un projet**.

LA DEUXIEME PARTIE explore **la notion de paysage**.

Elle vise à tester la capacité de l'hypothèse proposée à rendre compte des représentations et des projets de paysage.

LE CHAPITRE III a pour objet **le paysage comme représentation**.

Le paysage comme représentation contient à son tour deux aspects : une compréhension (c'est le paysage des géographes) et une appréciation (c'est le paysage des artistes). Nous proposons aussi la notion de valeur de paysage. Le chapitre fait encore une critique de la théorie de l'*artialisation* d'Alain Roger, puis explique comment les représentations nous apprennent à voir le paysage.

LE CHAPITRE IV étudie **le paysage comme projet**.

Nous définissons le projet de paysage comme servant à bien gérer et à bien aménager le territoire, ainsi qu'à le rendre intelligible (c'est le paysage des paysagistes). Le chapitre donne ensuite une interprétation de l'expression "préserver le paysage" et suggère quels sont les lieux qui devraient avoir une valeur de paysage. Il termine par une critique de la notion d'intégration au site.

LA CONCLUSION tente de répondre à cette dernière question : **à quoi sert le paysage ?**

En bref, nous défendons l'idée que le paysage, en tant que représentation et en tant que projet, sert à rendre intelligible le monde dans lequel nous vivons.

Les origines du paysage

Le mot *paysage*

A son origine, le paysage est une peinture

Le mot *paysage* a donc été créé à la fin du Moyen Age, au tournant des XV^e et XVI^e siècles, pour nommer ce qui est alors une innovation ¹ : une peinture figurant un pays. Il ne prendra son sens concret que dans un second temps, par extension de sens du champ de la représentation vers celui du réel. C'est ainsi *par métonymie* que le mot *paysage* désigne la réalité matérielle du pays dont il est à l'origine une représentation ².

Mais il convient d'évoquer dès maintenant le cas d'autres langues, car l'invention d'un mot nouveau pour qualifier la peinture est spécifique au français. Catherine Franceschi a écrit sur la formation du mot *paysage* dans plusieurs langues européennes un article ³ qui fait référence. Ainsi, comme elle l'explique dans ce texte, en néerlandais et en allemand, c'est un mot existant – l'équivalent de *pays*, respectivement *landschap* et *landschaft* – qui a été repris au sens d'une représentation. Même chose en italien et en espagnol avec *paese* et *pais*, tout au moins dans un premier temps, avant que le français *paysage* ne soit adopté et traduit pour donner *paesaggio* et *paisaje*. Le cas de l'anglais est plus complexe puisque trois mots différents ont pu être utilisés pour désigner une peinture : *landskip*, *paisage* (emprunté au français) et *landscape* ⁴.

Le fait qu'un mot nouveau n'ait pas été créé dans les autres langues pour désigner une peinture ne remet pas en cause notre thèse. L'invention du mot *paysage* n'est pour nous qu'un indice, l'essentiel étant le contenu des premières peintures de paysage.

¹ Nous verrons au prochain chapitre en quoi ces peintures constituent une innovation.

² Cf. Alain REY (dir.) – *Dictionnaire historique de la langue française*. – Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992, t. II, art. "paysage", p. 1458.

³ Catherine FRANCESCHI, "Du mot *paysage* et de ses équivalents dans cinq langues européennes", dans : Michel COLLOT (dir.) – *Les Enjeux du paysage*. – Bruxelles, Ousia, 1997, p. 75-111.

⁴ *Ibid.*, p. 83-98. En résumé, Catherine Franceschi distingue "trois situations selon les langues : les langues où un seul et même mot désigne le pays et sa représentation (*néerlandais, allemand*) ; les langues où le pays et sa représentation sont désignés par des mots différents (*français, anglais*) ; les langues où les deux situations coexistent (*italien, espagnol*). De plus, l'extension de sens des mots *paisage, paesaggio, paisaje* se fait du champ de la représentation vers l'étendue de pays qui s'offre au regard, soit l'inverse de l'extension de sens des mots *landschap, landschaft, paese* (p. 97-98)".

Examinons maintenant plus en détail l'histoire du mot *paysage* en langue française (nous empruntons à Catherine Franceschi une grande partie des informations qui suivent). Une première occurrence du mot a été signalée par un dictionnaire étymologique et historique contemporain (Larousse, 1971) dans un texte du poète Jean Molinet daté de 1493, avec le sens de "tableau représentant un pays". Cette occurrence reste cependant à confirmer, Catherine Franceschi indiquant ne pas l'avoir retrouvée lors de ses propres recherches dans l'œuvre de l'auteur. *Paysage* apparaît pour la première fois dans un dictionnaire en 1549 avec la définition peu explicite de "mot commun entre les peintres" – qui en situe cependant l'origine dans le milieu artistique –, tandis qu'un texte de 1551 désigne explicitement le *païsage* comme étant une peinture. Notons que l'on rencontre un étonnant *paysayge* chez Rabelais, daté de 1562 et désignant semble-t-il une fresque ¹.

Concernant le sens d'une réalité matérielle, le dictionnaire historique Le Robert indique que "par métonymie, le mot désigne dès le XVI^e s. l'ensemble du pays, le pays (1556). Avant la fin du siècle, il désigne couramment l'étendue de pays que l'œil peut embrasser dans son ensemble (1573) ²". Catherine Franceschi mentionne également ces deux occurrences (Beaugué 1556 et Garnier 1573) et cite les extraits où elles apparaissent en vieux français, celle de 1573 étant orthographiée *paysage* et celle de 1556 *paysage*. Cette dernière orthographe apparaît cependant étonnante pour l'époque car, au XVI^e siècle, on écrivait plutôt *paysage* ou *païsage* ³. Pourrait-il s'agir d'une traduction abusive, comme on en verra des exemples avec Ronsard et Du Bellay ? A tout le moins, cette occurrence nous semble devoir être vérifiée. Signalons deux *païsage* au sens concret dans le *Journal de voyage en Italie* de Montaigne, datés de 1580 et 1581 ⁴.

Il nous paraît cependant très discutable de considérer, comme le fait le dictionnaire historique Le Robert, que le mot *paysage* désigne couramment une étendue de pays dès la fin du XVI^e siècle. En effet, un siècle plus tard, en 1680, le dictionnaire (Richelet) définit toujours le paysage exclusivement comme un tableau figurant la campagne. Et ce n'est qu'à la fin de ce siècle que les dictionnaires ajoutent au sens d'une représentation picturale celui d'une réalité matérielle : "Aspect d'un pays, le territoire qui s'étend jusqu'où la vue peut porter" (Furetière, 1690) ; "Etendue de pays que l'on voit d'un seul aspect" (Académie, 1694). Dans son *Cours de peinture* publié en 1708, Roger de Piles, qui définit le paysage comme étant "un genre de Peinture qui représente les campagnes et tous les objets qui s'y rencontrent ⁵", n'utilise jamais le mot *paysage* pour qualifier une réalité matérielle. Pour cela, il emploie les mots *campagne*, *pays*, *nature*, *site*, *lieu*, *terrain*, *montagne*, *rocher*, *arbre*, *herbe*, *maison*, etc. Et en 1765, l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert définit toujours le paysage uniquement comme un genre de peinture. Le Chevalier de Jaucourt, qui rédige l'article "paysage" – et emprunte manifestement sa définition à Roger de Piles – n'utilise le mot qu'au sens d'un tableau. Pour désigner le réel, il parle de *campagne*, *nature*, *effets de la nature*, *point de vue*, *lointains*, *site*, *prairie*, *forêt* ⁶.

¹ "... vous passez par un grand Peristyle, ou vous voiez en paysayge les ruynes presque de tout le monde..." dans : RABELAIS. – "L'Isle sonante" [1562], dans *Œuvres complètes*. – Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1994, p. 870. (L'orthographe de ce "paysayge" est bien celle de l'édition de 1562, dont le fac-similé est consultable sur gallica.bnf.fr.)

² Alain REY (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, *op. cit.*, p. 1458.

³ Sur l'évolution de l'orthographe du mot *paysage*, voir : Nina CATACH. – *Dictionnaire historique de l'orthographe française*. – Paris, Larousse, 1995, art. "paysage", p. 770-771.

⁴ "Ce vallon sambloit à M. de Montaigne représenter le plus agreable païsage qu'il eust jamais veu..." "Il ne me samble pas que nulle peinture puisse represanter un si riche païsage." (MONTAIGNE. – "Journal de voyage en Italie par la Suisse et l'Allemagne" [1580-1581], dans *Œuvres complètes*. – Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1962, p. 1164 et 1246.)

⁵ Roger DE PILES. – *Cours de peinture par principes* [1708]. – Paris, Gallimard, 1989, coll. "Tel", p. 98.

⁶ *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, éditée de 1751 à 1772. L'article "paysage" figure dans le tome 12, paru en 1765.

Quant à Piganiol de la Force, dans sa *Nouvelle description de la France* (1722) et son *Nouveau voyage de France* (1755), il ignore le mot *paysage* au profit de *pays*, *campagne*, *contrée*, *terroir*, *lieu*, *situation*, *montagne*, *rocher*, *promontoire*, *colline*, *vallée*, *vallon*, *coteau*, *source*, *rivière*, *forêt*, *bois*, *plaine*, *pré*, *prairie*, *pâturage*, *bocage*, *jardin*, *vigne*. Et là où nous dirions aujourd'hui *paysage*, il parle *d'étendue de pays*, *de vue*, *de point de vue*, *de coup d'œil*. Vérifions également l'emploi du mot *paysage* dans une anthologie des récits de voyage en France¹ : pour les XVI^e et XVII^e siècles, nous n'avons retenu aucun paysage en 400 pages de textes² ; au XVIII^e siècle, sept auteurs sur trente-deux cités utilisent le mot, essentiellement dans le dernier quart du siècle ; enfin, au XIX^e siècle, ce sont la plupart des auteurs qui l'emploient. Nous pensons que le mot n'a été que lentement diffusé par l'écrit, et que son usage au sens d'une réalité matérielle n'a sans doute pas été courant avant le XIX^e siècle. C'est d'ailleurs la date à laquelle les géographes reprendront à leur compte la notion de paysage, ce qui contribuera sans doute à populariser le mot.

Pour illustrer cette histoire du mot *paysage*, observons son apparition et son évolution dans la littérature ligérienne. Citons tout d'abord ces vers de Ronsard :

Ciel, air et vents, plains et monts découverts,
Tertres vineux et forests verdoyantes,
Rivages torts et sources ondoyantes,
Taillis rasez et vous bocages vers³...

Comme celui qui voit du haut d'une fenestre
Alentour de ses yeux une plaine champêtre,
Différente de lieu de forme et de façon :
Ici une rivière un rocher un buisson
Se présente à ses yeux : et là s'y représente
Un tertre une prairie un taillis une sente,
Un verger une vigne un jardin bien dressé,
Un hallier une espine un chardon herissé :
Et la part que son œil vagabond se transporte,
Il découvre un pays de différente sorte⁴...

Puis ces vers où Du Bellay évoque son Anjou natal :

Tout, pourtant, nous manque (...) : je ne peux voir les rives de la Loire, les
pacages, les forêts chevelues, les grasses cultures du sol d'Anjou⁵...

Je regrette les bois, et les champs blondissants,
Les vignes, les jardins, et les prés verdissants
Que mon fleuve traverse⁶...

¹ Jean M. GOULEMOT, Paul LIDSKY, Didier MASSEAU. – *Le Voyage en France. Anthologie des voyageurs européens en France, du Moyen Âge à la fin de l'empire*. – Paris, Robert Laffont, coll. "Bouquins", 1995.

Jean M. GOULEMOT, Paul LIDSKY, Didier MASSEAU. – *Le Voyage en France. Anthologie des voyageurs français et étrangers en France, aux XIX^e et XX^e siècles (1815-1914)*. – Paris, Robert Laffont, coll. "Bouquins", 1997.

² Nous avons rencontré 7 paysages que nous n'avons pas retenus : un paysage au sens d'une peinture, 2 paysages abusifs dans des textes traduits du latin et 4 paysages suspects dans un récit que les éditeurs indiquent avoir modernisé.

³ RONSARD. – "Sonnet LXVI" [1552], *Le Premier Livre des amours*, dans *Œuvres complètes I*. – Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1993, p. 57.

⁴ RONSARD. – "Discours à Loys Des Masures" [1560], dans *Œuvres complètes II*. – Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1994, p. 1017. A propos de ces vers, voir aussi la note 2, page suivante.

⁵ Joachim DU BELLAY. – "Élégie 7 : Regret de la patrie" [1558], dans *Œuvres poétiques VII. Œuvres latines : Poemata*. – Paris, Nizet, 1984, p. 64. Notons que dans la version française d'un "Vœu rustique", la traductrice a introduit le mot *paysage* alors que celui-ci n'existe pas en langue latine.

⁶ Joachim DU BELLAY. – "Sonnet XIX", *Les Regrets* [1558]. – Paris, Gallimard, coll. "Poésie", 1967, p. 81.

Enfin, cet extrait de la *Relation d'un voyage de Paris en Limousin* dans lequel La Fontaine décrit les bords de Loire :

Quant au pays, je ne vous en saurais dire assez de merveilles.

(...)

La Loire est donc une rivière

Arrosant un pays favorisé des Cieux,

(...)

Coteaux riants y sont des deux côtés :

Coteaux non pas si voisins de la nue

Qu'en Limousin, mais coteaux enchantés,

Belles maisons, beaux parcs, et bien plantés,

Prés verdoyants dont ce pays abonde,

Vignes et bois, tant de diversités

Qu'on croit d'abord être en un autre monde.

Mais le plus bel objet, c'est la Loire sans doute ¹...

Au XVI^e siècle, Ronsard et Du Bellay, dans leur œuvre poétique, ignorent le mot *paysage* ², tout comme La Fontaine quand celui-ci évoque la vallée de la Loire au cours de son voyage en Limousin en 1663. Ils utilisent le mot *pays*. On rencontre un *paysage* dans une lettre de Madame de Sévigné datée de 1680, ce qui reste, un siècle après Montaigne, une des premières occurrences littéraires du mot. Alors qu'elle emprunte la vallée de la Loire pour se rendre en Bretagne, Madame de Sévigné fait part de ses impressions sur le pays :

Je n'ai jamais rien vu de pareil à la beauté de cette route. (...) Nous parcourons toute cette belle côte, et nous voyons deux mille objets différents qui passent incessamment devant nos yeux comme autant de paysages nouveaux ³...

Donnons maintenant ces deux versions du panorama que l'on découvre depuis le château de Ménars, la première, de Félibien, datant de 1681, et la seconde, extraite d'un guide de voyage, de 1840 :

En quelque temps qu'il fasse, l'on peut des fenêtres du château promener son esprit et ses yeux sur l'eau et dans la campagne dans une grande étendue de pays, où il y a toujours sujet de se divertir ⁴.

Devant [le château] s'élèvent, sur le bord de la Loire, de superbes terrasses qui dominent la contrée, et d'où l'on jouit de vues délicieuses tant sur le fleuve que sur les riches paysages des environs ⁵.

A la fin du XVII^e siècle, l'auteur utilise toujours le mot *pays*, tandis qu'un siècle et demi plus tard, le rédacteur du guide lui préfère, dans un sens identique, celui de *paysage*. Entre la fin du XVII^e siècle et le XIX^e siècle, le mot *paysage* s'est ainsi imposé pour désigner la réalité matérielle du pays, au sens où nous l'entendons couramment aujourd'hui.

¹ LA FONTAINE. – "Relation d'un voyage de Paris en Limousin" [1663], dans *Œuvres complètes. II : Œuvres diverses*. – Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1958, p. 544-546.

² Différents auteurs ont signalé la présence d'un *paysage* dans le "Discours à Loys Des Masures" cité précédemment, et l'ont présenté comme étant la seule occurrence du mot dans l'œuvre de Ronsard. En fait, il ne s'agit que d'une traduction abusive, par certains éditeurs peu rigoureux, du vieux français *païs* en un moderne *paysage*...

³ Madame DE SEVIGNE. – *Correspondance II (juillet 1675 - septembre 1680)*. – Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1974, p. 923.

⁴ FELIBIEN, cité par : Jean-Marie PEROUSE DE MONTCLOS (dir.). – *Architectures en région Centre. Val de Loire, Beauce, Sologne, Berry, Touraine*. – Paris, Hachette-Guides Bleus ; Orléans, Conseil régional du Centre, 1988, p. 439.

⁵ *La Loire de Nantes à Orléans. Guide du voyageur par les bateaux à vapeur*. – Nantes, Forest, 1840, p. 69.

L'ETYMOLOGIE DU MOT PAYSAGE

On considère habituellement que le mot *paysage* est un dérivé du mot *pays* auquel on aurait ajouté le suffixe *-age*. Cette hypothèse a été analysée par Jeanne Martinet qui retient, parmi les différentes valeurs que peut prendre ce suffixe, celle d'un collectif, d'une appréhension globale d'une réalité, comme dans *feuillage*, *pelage*, *plumage*. "Le rapport de *paysage* à *pays* est bien celui d'une "appréhension globale" de l'étendue du pays ¹."

Catherine Franceschi propose une autre origine : *païsage* pourrait avoir été composé en rapprochant *païs* et *image* – un mot-valise avant la lettre –, ce qui correspond bien au sens premier du mot et au contexte dans lequel il est apparu ². Le paysage serait ainsi littéralement "l'image du pays". A l'appui de cette hypothèse, signalons que le mot *image* existe depuis le XII^e siècle, au sens de "la représentation graphique d'un objet ou d'une personne" ³. Par ailleurs, nous avons vu plus haut que Rabelais écrit dans *L'Isle sonante* "vous voiez *en* paysayge", comme on dit "voir *en* image". L'hypothèse de Catherine Franceschi, très séduisante, reste cependant à confirmer.

Il n'y a pas de paysage à la surface de la Terre...

Mais revenons aux poètes des XVI^e et XVII^e siècles. Dans leurs vers, on ne rencontre aucun *paysage*. Cela est tout à fait compréhensible puisqu'à leur époque, le mot désigne encore principalement une peinture. Mais cela doit également nous interroger sur les raisons de son apparition tardive dans la langue. Car, si nos poètes n'utilisent pas le mot *paysage* pour évoquer la vallée de la Loire ou d'autres lieux, c'est peut-être, tout simplement, parce qu'ils n'y ont pas vu de paysage. Et cela parce que, dans la vallée de la Loire, il n'y a peut-être pas de paysage... Il y a – comme le dit La Fontaine – des "objets", naturels ou anthropiques : des bois, des champs, des vignes, des jardins, des prés, des rivières, des maisons, etc., qui sont bien réels, bien tangibles. Mais quel objet peut-on toucher en disant : "Ceci est un paysage" ?

Aujourd'hui, nous sommes tellement habitués à utiliser le mot *paysage* au sens d'une réalité matérielle que nous croyons fermement qu'il existe des paysages à la surface de la Terre, et que les hommes y ont toujours vu des paysages. Mais cet usage n'a que deux siècles, trois siècles tout au plus. Si les hommes, jadis, ignoraient le mot *paysage*, c'est parce qu'ils ne voyaient pas de paysage, et cela parce qu'à la surface de la Terre, il n'y a pas de paysage. Il y a des objets bien réels – des arbres, des rivières, des montagnes, etc. – que les hommes ne pouvaient manquer de voir et auxquels ils ont donné un nom. Et si, parmi ces objets, il y avait des paysages, il y a longtemps que les hommes les auraient vus – car le paysage est censé être visible à l'œil nu – et nommés. S'ils ne l'ont pas fait, c'est que le paysage n'est pas une réalité matérielle. A la surface de la Terre, il n'y a aucun objet que les hommes auraient été nécessairement amenés à appeler "paysage", au même titre qu'un arbre, une rivière ou une montagne. C'est pourquoi on peut décrire ce que l'on y voit sans parler de paysage, en faisant simplement la liste des objets qui s'y trouvent, et c'est bien ce que font Ronsard, Du Bellay et La Fontaine dans leurs vers.

¹ Jeanne MARTINET, "Le paysage : signifiant et signifié", dans : *Lire le paysage, lire les paysages. Actes du colloque des 24 et 25 novembre 1983*. – Saint-Etienne, Université de Saint-Etienne - CIEREC, 1984, p. 62.

² Catherine FRANCESCHI, *art. cit.*, p. 103-105.

³ Alain REY (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française, op. cit.*, t. I, art. "image", p. 997.

Pourquoi, alors, voyons-nous des paysages, s'ils n'existent pas concrètement ? Pourquoi voyons-nous des paysages, là où nos ancêtres n'en voyaient pas ? Car ces derniers avaient les mêmes yeux que nous : ils auraient dû voir la même chose que nous à la surface de la Terre. Certes, ils y voyaient les mêmes objets matériels que nous. Mais le paysage, c'est autre chose que les objets : c'est une *interprétation* de ces objets, une *représentation*. Pourtant, et depuis fort longtemps, les hommes ont interprété les objets qu'ils voyaient à la surface de la Terre : ils l'ont fait par des récits mythiques ou religieux, par exemple. Mais le paysage, c'est une autre interprétation qui, ainsi que nous le verrons, participe d'une conception rationnelle de la nature. Et une telle conception ne voit le jour qu'à la fin du Moyen Age. C'est pourquoi, avant cette date, les hommes ne voyaient pas de paysage.

Le paysage est une *notion*, et c'est grâce à cette notion que l'on interprète aujourd'hui la surface de la Terre, qu'on se la représente. Pour voir des paysages, il faut avoir la notion de paysage, et cette notion, nos ancêtres ne la possédaient pas. Si le mot *paysage* n'existait pas, si les hommes, jadis, ne voyaient pas de paysage, c'est parce qu'ils ignoraient la notion de paysage. Il n'y a pas de paysage à la surface de la Terre, mais seulement dans le regard des hommes qui interprètent ce qu'ils voient au travers de la notion de paysage.

IL N'Y A PAS DE PAYSAGE RURAL DANS LA CAMPAGNE FRANÇAISE...

Au XIX^e siècle, les géographes vont reprendre à leur compte le paysage et ils en feront un concept central de leur discipline. Au siècle suivant, le paysage connaîtra ainsi une fortune particulière dans les études régionales. Dans leurs travaux, cependant, les géographes utilisent le mot *paysage* au sens d'une réalité matérielle : ils parlent du paysage "concret" ou du paysage "réel". Mais à force de prendre les représentations pour des réalités, on risque des anachronismes. Ainsi, les géographes ont fini par nous expliquer que les paysans ont créé le paysage rural. Mais des auteurs attentifs ont noté que les paysans – et cela, encore au début du XX^e siècle – ignoraient le mot *paysage*. Les paysans auraient créé le paysage rural et ils ne le savaient pas...

En fait, ce sont les géographes qui ont créé le paysage rural. Dans la campagne, il n'y a pas de "paysage rural" ; il y a des objets tangibles : des villages, des chemins, des champs, des prairies, des haies, etc., que les paysans ont aménagés à leur usage. Le paysage rural est une interprétation scientifique de cette réalité matérielle, le modèle théorique forgé par les géographes pour décrire le territoire concret aménagé par les paysans. Il n'y a pas de paysage rural dans la campagne des paysans, mais seulement dans les livres des géographes qui interprètent le réel au travers de la notion de paysage.

Le paysage des géographes, c'est un peu comme le style des historiens de l'art. Le paysage est une réinvention des géographes du XIX^e siècle pour décrire les territoires aménagés dans différentes contrées, comme le style est une invention des historiens de l'art du même siècle pour décrire les édifices construits à différentes époques. Le paysage, comme le style, est une notion qui décrit des objets matériels *a posteriori*.

Le paysage est une notion

Le mot *paysage* est, évidemment, polysémique ¹.

Dans son *sens premier*, il qualifie une peinture.

Puis il désignera – par métonymie – l'objet représenté par cette peinture : le pays en tant que réalité matérielle. C'est aujourd'hui son usage le plus courant : nous dirons qu'il s'agit de son *sens commun*, qui est celui du dictionnaire – l'étendue de pays qui s'offre à la vue. C'est le sens dans lequel tout un chacun utilise le mot, et c'est aussi celui dans lequel l'emploient les "professionnels" du paysage, géographes et paysagistes, notamment.

Le paysage a encore un autre sens, un *sens profond* : il est une notion. **Nous considérons que l'apparition de la peinture de paysage et la création du mot *paysage* à la fin du Moyen Age sont la manifestation d'une idée nouvelle : la notion de paysage.** C'est notre première hypothèse. Le paysage est une représentation au sens matériel : une peinture. Il est aussi une représentation mentale. **En mettant le pays en image, le tableau de paysage a fourni aux hommes une représentation mentale de leur pays, il leur a donné la notion du paysage.**

Précisons ce qu'est la notion de paysage. Le paysage n'est pas une notion au sens d'une connaissance immédiate ou intuitive. Disposer de la notion de paysage, cela n'est pas inné. Cela s'acquiert avec la culture. Il faut apprendre à voir le paysage – ce que nous développerons à la fin du troisième chapitre. La notion de paysage est une connaissance élaborée, une construction de l'esprit, une manière de percevoir, en l'occurrence, ce que nous voyons à la surface de la Terre. Avoir la notion du paysage, c'est avoir une conscience paysagère. Sans une telle conscience, on ne voit pas de paysage ; on voit des objets isolément : des arbres, des rivières, des montagnes, etc. (Nous verrons plus loin l'importance du lien entre les objets.) Le paysage est enfin une notion complexe. Nous verrons que la notion de paysage présente une dualité : le paysage est une représentation que l'on se fait de la surface de la Terre, et c'est un projet que l'on conçoit pour cette même surface.

Par son histoire, le paysage est une peinture et une notion : il est ainsi *un fait culturel*.

PAYSAGE CULTUREL ET PAYSAGE NATUREL

L'usage contemporain a consacré les expressions "paysage culturel" et "paysage naturel". Dans ces deux formules, le mot *paysage* est certes utilisé dans son sens commun, mais elles n'apparaissent pas moins ambiguës, sinon inopportunes...

L'expression "paysage culturel" désigne un territoire anthropisé. Mais c'est un pléonasme, car le paysage est culturel *par définition*, et cela parce qu'il est un fait culturel et non une réalité matérielle.

Quant au "paysage naturel", c'est une contradiction – un oxymore involontaire... – car un "paysage naturel", ça n'existe pas, et cela non pas parce qu'il n'y aurait plus de lieux encore vierges à la surface de la Terre, mais là encore, *par définition*, parce que le paysage est un fait culturel et non une réalité matérielle. (Il serait préférable de parler de "milieu naturel", par exemple.)

¹ Nous oublierons cependant le sens moderne et anecdotique de "situation dans un domaine" : paysage audiovisuel, politique, social, etc.

Le paysage comme métonymie

Une mise au point, cependant, s'impose. En effet, l'usage a consacré le mot *paysage* au sens d'une réalité matérielle, ce qui est très pratique, et, à vrai dire, il n'y a pas de meilleur mot pour désigner avec concision ce que l'on voit à la surface de la Terre. Or, nous avons affirmé précédemment qu'il n'y avait pas de paysage à la surface de la Terre. N'y a-t-il pas là une contradiction ? **En fait, quand nous employons le mot *paysage* au sens d'une réalité matérielle, nous faisons une métonymie : nous projetons sur le réel l'interprétation que nous en faisons.** Aussi, même au sens d'une réalité matérielle, le mot *paysage* ne désigne jamais une réalité "brute", mais qualifie toujours une réalité *interprétée*. Le mot *paysage* contient l'idée d'une interprétation. Son usage révèle que nous interprétons – le plus souvent inconsciemment – ce que nous voyons. Et remarquons que les géographes aussi font une métonymie quand ils désignent le réel par le mot *paysage* : ils assimilent le territoire concret au modèle théorique qu'ils ont forgé pour le décrire et qu'ils ont appelé, par exemple, "paysage rural". Mais, répétons-le, le paysage n'est pas sur le terrain, il est dans notre regard. Sur le terrain, il y a des champs, des arbres, des maisons, etc. C'est notre regard, notre interprétation qui donne sens à ces objets, qui en fait un paysage. (Nous verrons à la fin du chapitre III par quel mécanisme nous qualifions aussi facilement le réel de "paysage".)

Pratique du mot *paysage* et réflexion théorique sur le paysage

Et puis, une distinction s'avère nécessaire. Le mot *paysage* désigne aujourd'hui une réalité matérielle, ce qui est, répétons-le, très pratique. Mais s'il ne s'agissait que de substituer un mot à un autre, *paysage* à *pays*, par exemple, cela ne nous avancerait pas à grand-chose. **Le paysage, c'est beaucoup plus qu'un mot qualifiant une réalité matérielle, c'est une notion qui permet d'interpréter et aussi d'aménager cette réalité matérielle, ce qui est autrement intéressant. C'est là tout l'apport de la notion de paysage.** Il convient ainsi de bien distinguer la pratique du mot *paysage* et la réflexion théorique sur le paysage. Dans l'usage courant, cela ne pose pas de problème d'utiliser le mot *paysage* au sens d'une réalité matérielle. Comme le dit Augustin Berque, "dans notre pratique ordinaire du paysage et du mot pour le dire, nous n'avons apparemment pas besoin de distinguer l'environnement de sa représentation. (...) Certes, on ne s'y trompe jamais ; c'est qu'en effet la situation, le contexte nous font savoir, mieux que n'importe quel mot isolément, qu'il s'agit de l'environnement réel ou bien d'une image ¹." Mais quand on fait de la théorie, alors il faut cesser de prendre le paysage pour une réalité matérielle. Si le mot *paysage* désigne à la fois le réel et sa représentation ², ces deux sens n'ont pas une égale valeur. L'un – le paysage concret – relève de la pratique de la langue, tandis que l'autre – le paysage-notion – traduit une nature profonde. Quand on théorise, donc, il faut considérer le paysage comme étant une notion. On ne peut avancer sur la question du paysage tant que l'on tient ce dernier pour une réalité matérielle. Cela ne fait que conduire à des malentendus et à une impasse. Et cela vaut aussi dans la pratique professionnelle des paysagistes. Quand on réfléchit à des projets d'aménagement ou quand on agit pour la protection du paysage, nous verrons que cela peut changer bien des choses dans l'interprétation que l'on fait du territoire si l'on considère le paysage comme une notion et non comme une réalité matérielle (on le verra par exemple avec la notion de "valeur de paysage"). Dans la réflexion théorique, comme dans la pratique professionnelle, il faut prendre de la hauteur par rapport au sens commun, il faut appréhender le paysage en tant que notion.

¹ Augustin BERQUE, *Les Raisons du paysage...*, *op. cit.*, p. 13.

² Voir à ce propos : Augustin BERQUE, "A l'origine du paysage", *Les Carnets du paysage*, n° 1, printemps 1998, p. 128-139.

La peinture de paysage

Dans le chapitre précédent, nous avons dit que les peintures représentant le pays et qui furent nommées "paysage" étaient une innovation de la fin du Moyen Age. Pourtant, des œuvres figurant des objets-de-la-nature existent bien avant cette date, au moins depuis l'Antiquité romaine. En quoi la peinture de la fin du Moyen Age constitue-t-elle une innovation ? Et les œuvres antérieures peuvent-elles être appelées "paysage", même si le mot n'existe pas encore ? C'est à ces questions que nous allons essayer de répondre dans ce chapitre.

Nous faisons le constat suivant : aux XIV^e et XV^e siècles apparaissent des peintures dont le programme iconographique est entièrement nouveau et qui seront nommées "paysage". Nous considérons que ces œuvres sont l'illustration d'une notion nouvelle : le paysage. Leur analyse nous révèle le contenu de cette notion. Parmi ces peintures, nous avons choisi de décrire celles qui nous paraissent les plus caractéristiques de ces nouveaux programmes : la fresque des *Effets du bon gouvernement*, les miniatures des *Très Riches Heures du duc de Berry* et *La Vierge du chancelier Rolin*.

Sienna, 1338 : l'invention du paysage

Dans la salle du *Palazzo Pubblico* de Sienna appelée aujourd'hui "salle de la Paix" (ou "salle des Neuf") se trouve la fresque dite des *Effets du bon gouvernement* du peintre Ambrogio Lorenzetti. Cette œuvre fait partie d'un ensemble de fresques qui représentent les allégories et les effets d'un bon et d'un mauvais gouvernement¹. Ces peintures avaient été commandées à Ambrogio Lorenzetti par le Conseil des Neuf – une émanation des corporations – qui administrait alors la ville. Ayant plusieurs fois été mis en cause par les nobles, les Neuf cherchent à légitimer leur pouvoir en affichant dans un cycle de fresques leur doctrine de gestion de la cité. Ainsi, les *Allégories du bon gouvernement* exposent, en

¹ Il est à noter qu'au Moyen Age, ces fresques étaient connues sous le titre *La Paix et la Guerre*. Elles ont été rebaptisées *Le Bon et le Mauvais Gouvernement* au XIX^e siècle, à l'époque du *Risorgimento*. Nous considérons cependant que l'on peut les interpréter en termes de bon et de mauvais gouvernement sans commettre d'anachronisme.

Sur l'histoire des fresques, voir : Rosa Maria DESSI, "L'invention du "bon gouvernement". Pour une histoire des anachronismes dans les fresques d'Ambrogio Lorenzetti (XIV^e-XX^e siècles)", *Bibliothèque de l'Ecole des chartes*, t. 165, 2007, p. 453-504.

les personnifiant, leurs idéaux politiques (le Bien commun, la Paix) et leurs vertus civiques (la Prudence, le Courage, etc.), tandis que les *Effets du bon gouvernement* illustrent leurs résultats en matière d'aménagement et de gestion du territoire sous la forme d'un paysage réaliste. Par ailleurs, les *Allégories du mauvais gouvernement* figurent un pouvoir tyrannique et les vices qui l'accompagnent, les *Effets du mauvais gouvernement* montrant quant à eux un pays dévasté par la guerre.

Décrivons le paysage des *Effets du bon gouvernement*. Il est composé de deux parties, l'une consacrée à la ville, l'autre à la campagne. La partie urbaine (**ill. 1**) figure les maisons de Sienne et l'espace public où sont mises en scène les activités de la ville : les commerçants dans leurs boutiques, les artisans dans leurs ateliers, les paysans qui viennent apporter les produits de la campagne. La partie rurale (**ill. 2**) montre un pays de plaines et de collines, avec des villas, des fermes et des moulins, des champs, des vergers et des vignes, des étangs, des routes et des ponts, des châteaux et des forêts dans le lointain. Le paysage est animé par les travaux des champs et des scènes de chasse, ainsi que par le trafic des hommes et des bêtes sur les chemins qui mènent à la ville. Mais, au-delà de cet inventaire, si l'on regarde avec attention cette fresque – et cela tend à montrer que l'appellation "bon gouvernement" n'est pas anachronique –, on peut constater que le peintre a représenté des maisons urbaines et des villas rurales *bien* bâties, percées de nombreuses baies et agrémentées de pergolas, des vergers *bien* taillés et *bien* fleuris, des vignes *bien* plantées selon de bons principes¹, des champs *bien* cultivés – la récolte est abondante –, des ponts *bien* construits en solide maçonnerie de brique, des routes *bien* tracées et *bien* pavées à l'approche de la ville. Et dans ce cadre, chacun s'affaire à ses activités : dans la ville, des maçons sont à l'œuvre en haut des tours, les artisans et les commerçants s'activent dans leurs échoppes – on reconnaît l'orfèvre, le cordonnier, le charcutier –, des muletiers guident des convois de marchandises ; dans la campagne, les paysans sont aux champs, des caravanes d'hommes et de bêtes lourdement chargées conduisent à la ville les produits de la terre, des chasseurs pratiquent leur loisir une fois la récolte terminée. Ambrogio Lorenzetti brosse ainsi le tableau d'une ville riche, d'une campagne féconde, d'une agriculture florissante, d'un commerce actif, bref, d'un pays *bien* gouverné où règnent la paix et la prospérité. "La campagne siennoise rend compte d'une vie idyllique où l'homme chasse sans brutalité, où le paysan récolte les fruits de son travail et où le marchand circule sans crainte avec ses mules et ses marchandises. Dans le lointain, les champs de blé arborent les promesses des moissons futures attestant les bienfaits du *Bon Gouvernement*²." Dans ce paysage, Ambrogio Lorenzetti montre, à la demande de ses commanditaires, que le territoire de Sienne est *bien* gouverné. Ce paysage est une image de propagande politique.

La fresque des *Effets du bon gouvernement* apparaît comme étant le premier paysage peint de l'histoire européenne, même si le mot ne sera créé qu'un siècle et demi plus tard.

¹ "... les carrés de vigne semblent indiquer que les rangées de ceps doivent être plantées perpendiculairement à la pente du terrain, leçon dont devraient s'inspirer aujourd'hui certains propriétaires de résidences secondaires en Toscane", ainsi que le remarque Michel Baridon dans *Naissance et renaissance du paysage*, p. 364.

² Anne-Marie BRENOT. – *Sienna au XIV^e siècle dans les fresques de Lorenzetti. La cité parfaite*. – Paris, L'Harmattan, 1999, p. 43.

Sur la fresque du *Bon Gouvernement*, voir également :

Ch.-M. DE LA RONCIERE, Ph. CONTAMINE, R. DELORT. – *L'Europe au Moyen-Age. Documents expliqués. T. III : fin XIII^e siècle - fin XV^e siècle*. – Paris, Armand Colin, 1971, p. 31-37, 141-145.

Chiara FRUGONI. – *Pietro et Ambrogio Lorenzetti*. – Florence, Scala, 1988, p. 63-78.

Quentin SKINNER. – *L'Artiste en philosophe politique. Ambrogio Lorenzetti et le Bon Gouvernement*. – Paris, Ed. Raisons d'agir, 2003.

Patrick BOUCHERON, "Tournez les yeux pour admirer, vous qui exercez le pouvoir, celle qui est peinte ici." La fresque du Bon Gouvernement d'Ambrogio Lorenzetti", *Annales Histoire, Sciences sociales*, 2005/6, 60^e année, p. 1137-1199.

Patrick BOUCHERON. – *Conjurer la peur. Sienna, 1338. Essai sur la force politique des images*. – Paris, Ed. du Seuil, 2013.



1. Ambrogio Lorenzetti, *Les Effets du bon gouvernement* (partie gauche, la ville).
Sienne, Palazzo Pubblico, salle de la Paix.



2. Ambrogio Lorenzetti, *Les Effets du bon gouvernement* (partie droite, la campagne).
Sienne, Palazzo Pubblico, salle de la Paix.

Considérons une deuxième œuvre qui nous paraît également représentative des nouveaux programmes iconographiques de la fin du Moyen Age : les *Très Riches Heures du duc de Berry*, et intéressons-nous plus particulièrement à la miniature qui illustre le mois de mars dans le calendrier du livre d'heures (**ill. 3**). Cette page du calendrier aurait été réalisée vers 1440 par un peintre resté anonyme ¹. La miniature figure le château de Lusignan, en Poitou, aujourd'hui disparu, qui était la propriété du duc de Berry. Tout en haut de l'image, l'énorme forteresse domine le territoire rural où le peintre a représenté différentes parcelles distribuées par deux chemins qui se croisent et dans lesquelles ont lieu les activités des champs du début de l'année : un berger gardant son troupeau, un vigneron taillant sa vigne, un paysan préparant les semis, un laboureur poussant sa charrue. En 1993, au musée du Louvre, l'historien de l'art allemand Martin Warnke a donné une très intéressante conférence intitulée "Le "paysage politique" dans la peinture de la Renaissance ²", dans laquelle il a notamment commenté cette miniature. Je cite le professeur Warnke d'après mes notes : "Le château et la campagne s'interpénètrent en un système unique. Toute l'activité est dirigée sur le château. La campagne est structurée par l'instance supérieure qui assure la sécurité, répartit le travail, protège, pacifie. Le peintre a représenté le paysage tel que le rêvait son seigneur." Et le conférencier de qualifier un tel paysage de "paysage politique". Ce paysage est politique car il rend compte de l'organisation spatiale et sociale du domaine seigneurial ; il montre comment ce domaine est aménagé et géré, et plus encore, qu'il est *bien* aménagé et *bien* géré ³. En effet, on peut noter que le peintre a figuré des chemins *bien* tracés, des parcelles *bien* encloses, des vignes *bien* taillées, des champs *bien* labourés, etc. Là aussi, le paysage fait l'éloge de la bonne gestion de son commanditaire.

Prenons un troisième exemple : *La Vierge du chancelier Rolin* (**ill. 4**) que Jan Van Eyck a exécuté vers 1435. Dans ce tableau, le peintre a figuré son commanditaire, Nicolas Rolin, chancelier du duc de Bourgogne, assis face à une Vierge à l'Enfant. La scène est située à l'intérieur d'une riche demeure et, entre les deux personnages, le peintre a représenté un paysage que l'on découvre au travers d'une loggia. Que voit-on dans ce paysage ? Au milieu, dans l'axe, un fleuve. Au premier plan, à droite, une ville ceinte de fortifications, avec sa cathédrale et ses nombreux clochers, un port sur le fleuve ; à gauche, un faubourg de la ville ; un pont relie la ville et son faubourg. Au plan suivant, des champs et des pâturages au bord du fleuve, des vignes sur les versants, des bois sur le plateau. Partout, dans la ville, sur le pont, sur les chemins, des personnages. Puis, dans les plans plus lointains, un village dans la plaine, des châteaux sur des collines. Enfin, à l'horizon, une chaîne de hautes montagnes enneigées. Et comme le résume un documentaire réalisé pour la télévision ⁴, ce

¹ Pour une présentation du livre d'heures, voir : Jean DUFURNET. – *Les Très Riches Heures du Duc de Berry*. – S. l., Bibliothèque de l'Image, 1995.

Les miniatures contenues dans ce livre d'heures sont souvent attribuées aux frères de Limbourg. Jean Dufournet précise que ces derniers ont conçu le plan de l'ouvrage et en ont commencé l'exécution entre 1410 et 1416. Un artiste resté anonyme aurait réalisé entre 1438 et 1442 les pages du calendrier figurant les châteaux du duc de Berry et les travaux des champs. Enfin, le peintre Jean Colombe a terminé le cycle vers 1485.

Notons aussi quelques remarques concernant le rôle et la diffusion des livres d'heures, extraites de : Christopher DE HAMEL. – *Une histoire des manuscrits enluminés*. – Paris, Phaidon, 2001.

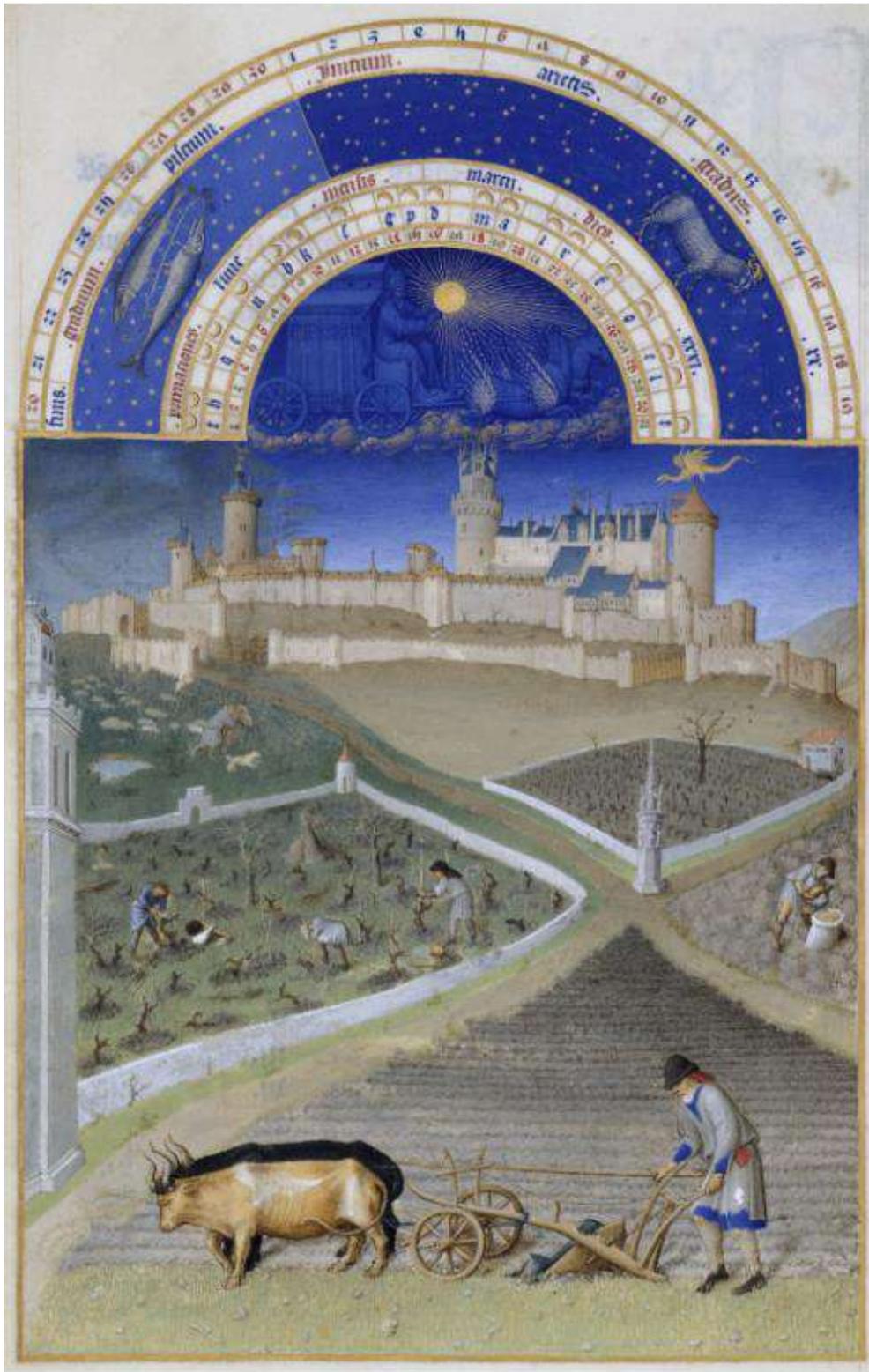
"Pour la première fois (...), voilà qu'un livre devenait vraiment populaire, même parmi des gens qui n'en avaient jamais eu auparavant. Les libraires du Moyen Age, très conscients de l'immense popularité des livres d'heures, fabriquaient et vendaient ces volumes en quantités énormes (p. 168)".

"C'était le livre le plus important des foyers médiévaux. (...) Il faut aussi se rappeler que c'était dans le livre d'heures qu'on apprenait à lire aux enfants. (...) Le livre d'heures devait donc être le premier livre de la grande majorité des Européens du Moyen Age, et souvent le seul (p. 176)".

² Conférence faite le 17 décembre 1993. Par ailleurs, Martin Warnke a écrit : *"Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur"*, Munich, 1992. (Non traduit en français.)

³ On retrouve d'ailleurs un propos semblable dans les autres miniatures du calendrier exécutées par le peintre anonyme (mois de juin, juillet, septembre, octobre), qui montrent comment sont gérées d'autres propriétés ducales.

⁴ *Bruges, 1434*, documentaire diffusé par Arte le 16 novembre 2002.



3. Calendrier des *Très Riches Heures du duc de Berry* : le mois de mars.
Chantilly, musée Condé.



4. Jan van Eyck, *La Vierge du chancelier Rolin* (et détail du paysage). Paris, musée du Louvre.

paysage montre une ville puissante, des champs bien tenus, une intense activité des hommes. Bref, un pays en paix, opulent, prospère¹. Dans sa conférence, Martin Warnke évoque aussi cette œuvre : "Le message du tableau est aussi politique. Ce paysage est un vœu. Le chancelier prie pour un paysage qui jette des ponts, supprime les taxes, pour une ville ouverte aux échanges." On peut penser que ce tableau² propose une vision, réelle ou rêvée, du duché de Bourgogne, de son cadre physique et de son activité économique. Le paysage témoigne, à la demande de son commanditaire, que le duché de Bourgogne est *bien* gouverné.

Ces trois peintures, la fresque des *Effets du bon gouvernement*, la miniature des *Très Riches Heures du duc de Berry*, *La Vierge du chancelier Rolin*, ont un même propos : faire l'éloge du bon gouvernement de leurs commanditaires en montrant que le territoire qu'ils administrent est *bien* géré et *bien* aménagé. Ces peintures mettent en scène la politique et l'économie du pays. C'est là le thème qui caractérise les nouveaux programmes iconographiques qui seront nommés "paysage". Et l'on peut dire, par métonymie, qu'à son origine, un paysage est un territoire bien géré et bien aménagé.

Pourquoi le paysage apparaît-il à la fin du Moyen Age ?

Le paysage apparaît, comme on l'a vu, avec la fresque des *Effets du bon gouvernement*. Pour quelles raisons le paysage naît-il à Sienne en 1338 ? Nous faisons l'hypothèse d'une naissance circonstancielle du paysage, liée au contexte politique siennois de la première moitié du XIV^e siècle, qui a suscité la commande des fresques. En mettant en peinture le programme défini par ses commanditaires, Ambrogio Lorenzetti invente le paysage. Nous contestons donc l'idée, portée par les historiens de l'art et les philosophes, que l'apparition du paysage serait un fait de nature esthétique, la "découverte de la beauté de la nature", pour reprendre l'expression de Jacob Burckhardt³. L'invention du paysage est un événement politique.

Par ailleurs, ainsi que le fait remarquer Kenneth Clark, les paysages de Lorenzetti "demeurent sans postérité pendant presque un siècle⁴". Pour quelles raisons le paysage reste-t-il aussi longtemps un phénomène isolé ? On peut penser que, si pendant près d'un siècle, les peintres ne peignent pas de paysages, c'est tout simplement parce qu'ils n'en reçoivent pas commande.

Un siècle plus tard, la miniature du château de Lusignan que nous avons décrite montre un programme iconographique semblable à celui de la fresque de Lorenzetti, à savoir la gestion et l'aménagement d'un territoire, ce qui apparaît comme étant caractéristique du paysage à ses débuts. Par ailleurs, une filiation semble pouvoir être établie entre les *Très Riches Heures du duc de Berry* et la fresque du *Bon Gouvernement*. En effet, la miniature aurait été réalisée par un peintre anonyme vers 1440, mais c'est Paul de Limbourg, auteur du plan du livre d'heures, qui en aurait conçu le sujet⁵. Et dans son livre *Le Paysage dans l'art italien*,

¹ Le paysage fait peut-être référence au traité d'Arras (1435) qui fit la paix entre Français et Bourguignons, et dont Nicolas Rolin fut un des principaux négociateurs. (Cf. Alain JAUBERT. – "Miracle dans la loggia", dans *Palettes*. – Paris, Gallimard, 1998, p. 21.)

² Christopher de Hamel nous apprend également que les miniaturistes s'inspiraient des œuvres des peintres de chevalet. Le paysage de la *Vierge du chancelier Rolin*, notamment, servit de modèle à de nombreuses miniatures figurant dans les livres d'heures. (Christopher DE HAMEL, *Une histoire des manuscrits enluminés*, op. cit., p. 192-195.) C'est peut-être ainsi dans les livres d'heures que les hommes ont vu leurs premiers paysages.

³ C'est le titre d'un chapitre de son livre *La Civilisation de la Renaissance en Italie*, Paris, Gonthier, coll. "Médiations", 1958, t. II, p. 14-22.

⁴ Kenneth CLARK. – *L'Art du paysage* [1949]. – Paris, Gérard Monfort, 1994, p. 13.

⁵ D'après Jean DUFURNET, *Les Très Riches Heures du Duc de Berry*, op. cit., p. 20.

l'historien de l'art autrichien Otto Pächt note que Paul de Limbourg avait fait le voyage d'Italie et était présent à Sienne vers 1414 ¹. Il avait donc très certainement connaissance des fresques d'Ambrogio Lorenzetti. Otto Pächt souligne les ressemblances entre les deux œuvres : "... les fresques d'Ambrogio Lorenzetti préfigurent l'art des pages du Calendrier des *Très Riches Heures*. Le panorama de Sienne comporte déjà des scènes de chasse à courre, de labours, de semailles, de fenaison et de moisson, très proches de celles de l'ouvrage des Limbourg, la principale différence étant qu'en voulant rendre compte, à l'aide de scènes représentatives, de "la vie à la campagne à toutes les époques de l'année", [la fresque des *Effets du bon gouvernement*] combine dans une sorte de tableau synoptique des activités humaines et des états de la nature propres à différentes saisons, tandis que les frères Limbourg tentent, dans leur Calendrier, de décrire, en douze illustrations distinctes, l'apparence particulière de la nature à des moments donnés. Il est plus que probable que le contact avec cette peinture siennoise exceptionnelle fut le stimulant décisif qui poussa les Limbourg à évoluer vers une peinture de paysage autonome ²."

Otto Pächt écrit par ailleurs : "En fait, toute recherche impartiale montrerait que ce sont les Italiens qui furent les premiers à individualiser les décors de paysage et que c'est sous leur influence que l'on poursuit des expériences similaires dans le Nord, où la peinture de paysage finit par se constituer en un genre indépendant ³." Dans cet esprit, on pourrait distinguer, d'une part, l'"invention du paysage", qui serait à mettre à l'actif de l'Italie, et, d'autre part, la constitution du paysage comme genre pictural, plus d'un siècle plus tard, qui serait à mettre au crédit des Pays du Nord.

Mais la naissance du paysage, aussi circonstancielle qu'elle ait pu être, n'aurait sans doute pu avoir lieu sans l'existence de conditions plus générales qui ont été réunies à la fin du Moyen Age. La première de ces conditions est d'ordre culturel. C'est le changement d'interprétation de la nature qui se fait jour à cette époque. Jusqu'alors, les hommes avaient de la nature une conception religieuse. "L'homme du Moyen Age ne cherche pas à découvrir la nature pour elle-même, mais à la déchiffrer pour y trouver l'image de Dieu. Le monde n'est qu'un monde d'apparences, de symboles, derrière lesquels se cache la vérité divine ⁴..." Dans le courant des XII^e et XIII^e siècles, sous l'influence de la redécouverte des sciences grecque et arabe, cette interprétation symboliste va progressivement céder la place à une conception réaliste : "... désormais, la Nature vaut par elle-même, elle est l'objet d'un intérêt et d'une approche plus positive, qui ne quittera plus le Moyen Age ⁵." L'invention du paysage participe de cette nouvelle conception de la nature. Désormais, le monde pouvait être pensé et représenté tel qu'il est, c'est-à-dire le monde des hommes et non plus celui de Dieu. Les premières peintures de paysage montrent ainsi le monde tel qu'il est habité, cultivé, aménagé par les hommes ⁶. **Nous considérons que le paysage relève d'une interprétation rationnelle de la nature et qu'on ne peut parler de paysage lorsqu'on est en présence d'autres conceptions de la nature – c'est là une de nos hypothèses, nous y reviendrons plus loin.**

¹ Otto PÄCHT. – *Le Paysage dans l'art italien. Les premières études d'après nature dans l'art italien et les premiers paysages de calendrier*. – Brionne, Gérard Monfort, 1991, p. 107 et 122 note 21.

² *Ibid.*, p. 102-105.

³ *Ibid.*, p. 68.

⁴ Gisèle LAMBERT, "De l'espace sacré à l'espace profane : l'apparition du paysage", dans : Emmanuel LE ROY LADURIE (dir.). – *Paysages, paysans. L'art et la terre en Europe du Moyen Age au XX^e siècle*. – Paris, Bibliothèque nationale de France, Ed. de la Réunion des musées nationaux, 1994, p. 37-38.

⁵ Jean-Luc SOLERE, article "Nature", dans : Claude GAUVARD, Alain DE LIBERA, Michel ZINK (dir.). – *Dictionnaire du Moyen Age*. – Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 970.

⁶ Autrement dit, il s'agit de l'*écoumène*, un terme utilisé par les géographes pour désigner la Terre en tant qu'elle est habitée par les hommes. (L'*écoumène* est un mot emprunté au grec ancien *oikoumenê* qui désignait "les terres habitées".) A ce sujet, voir :

Augustin BERQUE. – *Etre humains sur la Terre. Principes d'éthique de l'écoumène*. – Paris, Gallimard, 1996.

Augustin BERQUE. – *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*. – Paris, Belin, 2000.

Une deuxième condition est d'ordre matériel et tient aux transformations que les hommes ont apportées à la surface de la Terre, notamment au bas Moyen Age, et qui ont pu favoriser une nouvelle conscience de leur environnement. Le progrès des techniques agricoles, la conquête de nouvelles terres cultivables sur des espaces "sauvages" (forêts, landes, marais), l'augmentation des récoltes ont amélioré les conditions de vie et rendu le pays plus aimable. De même, la pacification du territoire et le développement des communications a changé le regard des hommes sur la nature. C'est la thèse développée par Norbert Elias dans *La Dynamique de l'Occident* :

La manière de vivre la nature, d'abord pendant la montée du Moyen Age et plus tard, au XVI^e siècle, avec une accélération sensible, est déterminée par la pacification de plus en plus accentuée de vastes contrées. C'est grâce à elle que forêts, prairies, montagnes cessent peu à peu d'être des "zones de dangers" primordiaux, sources d'angoisses et de péril pour la vie de chacun. Plus tard, quand le réseau des voies de communication se fera plus dense, à l'image du réseau des interdépendances, quand les chevaliers pillards et les bêtes féroces se feront plus rares, quand les campagnes ne seront plus le théâtre du déchaînement des passions, quand elles porteront au contraire la marque d'activités paisibles, quand ceux qui les traverseront seront des commerçants et des voituriers, la nature aura au regard des hommes un aspect différent. Elle leur apparaîtra (...) comme un "régal pour la vue" ¹.

Dans son ouvrage, Norbert Elias note également l'accroissement, au cours du Moyen Age, de l'interdépendance des hommes. Au début de cette période, comme le dit Norbert Elias, elle "ne dépasse guère l'horizon de leur vie quotidienne" ². Mais le développement des liens entre les hommes suscite la conscience des liens qui existent entre les parties du pays, c'est-à-dire une conscience du paysage. A l'appui de cette idée, notons, dans la fresque des *Effets du bon gouvernement*, l'importance qui est donnée à l'interdépendance de la ville et de la campagne, aux infrastructures – routes et ponts –, et aux hommes qui les empruntent – marchands et paysans. Cela est également manifeste dans le paysage de la *Vierge du chancelier Rolin*, avec le pont, au premier plan, qui relie la ville et son faubourg, les chemins qui donnent accès aux différentes parties du pays, et tous les minuscules personnages que le peintre y a figurés. De même, la miniature du château de Lusignan montre les chemins qui relient le château et son domaine.

Et puis, pendant tout le Moyen Age, on a beaucoup défriché. Pour voir le paysage, il faut du recul, et la forêt cache le paysage...

Pour ce qui est de la peinture, Ernst Gombrich rappelle la thèse qui semble admise par les historiens de l'art pour expliquer l'avènement du paysage comme genre autonome : celui-ci serait apparu par agrandissement progressif des arrière-plans naturalistes des peintures du Moyen Age ³. Dans son *Court traité du paysage*, Alain Roger propose une variante de cette thèse. Au XV^e siècle, les peintres flamands installent dans leurs scènes d'intérieur une petite fenêtre ouverte qui donne à voir un fragment de paysage. Alain Roger écrit : "Cette trouvaille est, tout simplement, l'invention du paysage occidental." Et plus loin : "Il suffira de la dilater aux dimensions du tableau (...) pour obtenir le paysage occidental" ⁴. Nous ne partageons pas ces thèses de l'agrandissement progressif des arrière-plans ou des petites fenêtres. Nous considérons qu'il n'y a aucune continuité entre la peinture religieuse du Moyen Age et la peinture de paysage. Leurs programmes iconographiques sont totalement différents ; la représentation de la nature n'y a pas la même finalité : dans la scène religieuse, les éléments naturels ont une fonction symbolique, ils sont les signes d'un monde divin, tandis que le paysage figure le monde des hommes et qu'il est représenté pour lui-même. Nous

¹ Norbert ELIAS. – *La Dynamique de l'Occident* [1939]. – Paris, Calmann-Lévy, 1975, p. 276.

² *Ibid.*, p. 227.

³ Ernst GOMBRICH. – "La théorie artistique de la Renaissance et l'essor du paysage" [1953], dans *L'Ecologie des images*. – Paris, Flammarion, 1983, p. 16.

⁴ Alain ROGER, *Court traité du paysage*, *op. cit.*, p. 73-74.

constatons ainsi que le paysage apparaît sans transition dans la peinture avec la fresque des *Effets du bon gouvernement* où il occupe d'emblée la totalité de l'image qui est, de plus, d'un très grand format. Quand les peintres flamands ouvrent leurs petites fenêtres, cela fait un siècle que Lorenzetti a achevé son grand paysage. Nous aurions même tendance à penser que c'est plutôt l'inverse de la proposition des historiens de l'art qui s'est produit : une fois le paysage inventé, les peintres prendront l'habitude de figurer des paysages en arrière-plan de leurs portraits ou dans des petites fenêtres ¹.

Par ailleurs, Alain Roger considère que l'invention du paysage en peinture supposait la réunion de deux conditions : "D'abord, la laïcisation des éléments naturels, arbres, rochers, rivières, etc. Tant qu'ils restaient soumis à la scène religieuse, ils n'étaient que des signes, distribués, ordonnés dans un espace sacré, qui, seul, leur conférait une unité. (...) Mais les voilà condamnés à se forger leur unité. Telle est la seconde condition : il faut désormais que les éléments naturels s'organisent eux-mêmes en un groupe autonome ²..."

Nous reprenons les deux conditions avancées par Alain Roger : la laïcisation et l'organisation des éléments naturels. La première est la conséquence de la laïcisation des programmes. Elle est le fait des commanditaires. La fin du Moyen Age voit le triomphe de la société civile. Dans *Le Sacre de l'artiste*, Alain Erlande-Brandenburg met en évidence l'émergence, au cours des XIV^e et XV^e siècles, de commanditaires laïcs, individuels ou collectifs, qui sont porteurs de nouveaux programmes pour les artistes ³. Nous avons vu ainsi les exemples de l'assemblée des Neuf, à Sienne, du duc de Berry et de Nicolas Rolin. Il est à noter que ces nouveaux commanditaires définissent très précisément le contenu iconographique de leurs programmes. Alain Erlande-Brandenburg écrit : "L'émergence de nouveaux programmes allait avoir un certain nombre d'incidences sur la création. A la différence de ce qui se passait dans le domaine religieux, l'investissement personnel du maître d'ouvrage devenait décisif en raison d'une définition très précise [du programme] (on l'observe dans les différents contrats qui nous sont parvenus, comme celui passé à Duccio pour la *Maesta*) ⁴." (En 1308, le peintre Duccio avait reçu commande d'une *Vierge en majesté* – la *Maesta* – destinée à la cathédrale de Sienne.) L'historien précise : "Le thème avait été imposé aux termes d'un contrat particulièrement minutieux passé avec le peintre, ce qui ne lui laissait guère de possibilité d'imagination ⁵." Et il ajoute : "L'iconographie de la *Maesta* de Duccio avait été décidée dans le contrat passé avec l'artiste ; celle des *Effets du bon et du mauvais gouvernement* à Sienne a dû l'être avec une précision tout aussi poussée : le message à délivrer aux habitants devait être clair. Les exemples pourraient être aisément multipliés qui ne feraient que confirmer la présence obsédante du commanditaire ⁶."

La seconde condition, l'organisation des éléments naturels, est l'œuvre des peintres. Dans la scène religieuse du Moyen Age, les objets-de-la-nature (un arbre, un rocher, par exemple) ne sont que des "accessoires" dont la fonction est symbolique. Régis Debray écrit : "Jusque-

¹ Par exemple, et dans la même salle du musée du Louvre que *La Vierge du chancelier Rolin*, citons l'*Annonciation* de Rogier Van der Weyden (vers 1435-1440), qui comporte, dans un coin du tableau, une petite fenêtre ouvrant sur un tout petit paysage qui, s'il n'est pas aussi complet et aussi composé que celui du tableau de Van Eyck, ne présente pas moins de nombreux et minutieux détails : une rivière, des prairies, des collines, un village, un château, une chaîne de montagnes enneigées à l'horizon. Une autre œuvre de l'atelier de Rogier Van der Weyden, le *Triptyque de la famille Braque* (vers 1452), montre un paysage, non plus cadré par une fenêtre, mais formant un fond continu, avec une foule de motifs naturels et anthropiques : des prairies avec des haies et des arbres, des bois, une rivière, une ville avec un pont, un lac, des collines, un château, une ville fortifiée, des rochers, des falaises et, fermant l'horizon, toujours une chaîne de hautes montagnes enneigées.

² Alain ROGER, *Court traité du paysage*, op. cit., p. 69-70.

³ Alain ERLANDE-BRANDENBOURG. – *Le Sacre de l'artiste. La création au Moyen Age (XIV^e-XV^e siècle)*. – Paris, Fayard, 2000, p. 22-34.

⁴ *Ibid.*, p. 30.

⁵ *Ibid.*, p. 28.

⁶ *Ibid.*, p. 31.

là, en arrière-plan des retables, fresques et miniatures, un bouquet, une rivière s'indiquaient seulement comme des symboles-repères, des éléments de décor significatifs d'un épisode de l'Histoire sainte. Ainsi du jardin comme *emblème* du Paradis, ou du désert, comme *signe* de la Fuite en Egypte ¹." Michel Baridon note également : "L'arbre est symbolique, certes, (...) mais cela suffit aux fidèles pour voir une scène (...) qui se déroule dans la campagne ²..." Ces objets, signes d'un monde divin, sont peints de manière schématique, stéréotypée, et ne sont pas liés entre eux : ils ne composent pas un paysage. Dans le tableau de paysage, à l'inverse, les motifs naturels appartiennent au monde réel, ils sont figurés de manière réaliste et sont liés entre eux de manière à composer un paysage. Dans *L'Invention du paysage*, la philosophe Anne Cauquelin écrit : "... la peinture donne à voir non des objets mais le lien entre les objets, comme elle s'essaie aussi à tisser un lien incorruptible entre ce que l'on sait et ce que l'on voit ³." Et plus loin : "Par la fenêtre peinte sur la toile illusionniste on voit ce qu'il faut voir : la nature des choses montrées dans leur liaison. Ce qu'on voit alors ce ne sont pas les choses, isolées, mais le lien entre elles, soit un paysage ⁴." Dans son tableau, le peintre figure les objets-du-pays – naturels et anthropiques – de manière à mettre en évidence les liens qui les unissent : il compose ainsi le paysage. (Nous reviendrons plus loin sur cette idée que "le lien *fait* le paysage".)

On peut ainsi considérer que le paysage dans la peinture est l'invention conjointe des commanditaires qui, à la fin du Moyen Age, ont initié des programmes iconographiques innovants, et des artistes qui les ont mis en image, des programmes qui seront nommés "paysage" – le tout premier exemplaire étant la fresque des *Effets du bon gouvernement*.

Par ailleurs, Anne Cauquelin comme Alain Roger associent l'invention du paysage à celle de la perspective. Nous ne partageons pas ce point de vue. La fresque du *Bon Gouvernement*, les miniatures du calendrier des *Très Riches Heures du duc de Berry* sont de véritables paysages ; pourtant, ils ignorent la perspective. Sans doute, la perspective a t-elle aidé au "perfectionnement" de la peinture de paysage. Mais la perspective telle qu'elle a été codifiée à la Renaissance ⁵ n'est pas indispensable à la mise en image du pays et à l'invention du paysage.

Peut-on parler de paysage avant la fin du Moyen Age ?

De nombreux auteurs qualifient de "paysage" des fresques de la Rome antique, des mosaïques de l'Antiquité tardive, des arrière-plans de tableaux religieux du Moyen Age, ou encore considèrent que des textes grecs ou médiévaux évoquent des paysages. Peut-on vraiment dire que de telles œuvres sont des paysages ? Pour cela, il convient de savoir si ces représentations relèvent ou non de la notion de paysage. Or, nous avons dit que cette notion participait d'une interprétation rationnelle de la nature. Aussi, nous pensons qu'il convient de réserver l'appellation "paysage" à des représentations qui relèvent d'une telle interprétation, et que des représentations qui appartiennent à d'autres conceptions de la nature ne peuvent être nommées "paysage". On ne peut ainsi parler de "paysage légendaire", de "paysage mythologique" ou encore de "paysage religieux". Ce sont des oxymores. Toute représentation de la nature n'est pas un paysage...

¹ Régis DEBRAY. – *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*. – Paris, Gallimard, 1992, p. 206-207.

² Michel BARIDON, *Naissance et renaissance du paysage, op. cit.*, p. 325.

³ Anne CAUQUELIN. – *L'Invention du paysage*. – Paris, Presses universitaires de France, 2000, p. 72.

⁴ *Ibid.*, p. 74.

⁵ "Pour la première fois (...) dans l'histoire de la connaissance, la perspective institue une correspondance métrique rigoureuse entre les objets dans l'espace et leur représentation ; elle fournit un système logique de symboles visuels de la réalité, permettant ainsi de la décrire et de la reproduire sous des formes d'une intelligibilité universelle..." (Marisa DALAI EMILIANI, art. "Perspective", dans : *Encyclopaedia Universalis. Corpus 17*. – Paris, Encyclopaedia Universalis, 1992, p. 933.)

Ainsi, quand on évoque des représentations de la nature qui appartiennent à des époques où ni le mot *paysage*, ni la notion n'existaient, il convient d'être très rigoureux et de prendre un minimum de précautions méthodologiques, ce que fait par exemple Christian Jacob dans un article consacré aux textes géographiques grecs en rappelant "que le mot "paysage" n'existe pas en grec", et l'auteur ajoute : "Je ne suis pas sûr que le concept même de "paysage" ait un sens pour le géographe grec ¹." Mais la plupart des auteurs omettent de prendre de telles précautions. Prenons quelques exemples.

Michel Baridon a écrit un ouvrage très érudit, *Naissance et renaissance du paysage*, que nous avons déjà cité. Dans l'introduction de son livre, il explique qu'il préfère éviter de prendre position dans le débat sur la notion de paysage, et il écrit : "Aussi vais-je prendre le mot "paysage" dans le sens le plus large possible ²." Cela lui permet de considérer toutes sortes de représentations comme étant des paysages. Mais si l'on ne cherche pas à distinguer ce qui est un paysage et ce qui ne l'est pas dans une étude consacrée à l'histoire du paysage et à des périodes où la notion n'existe pas, je ne sais pas quand on le fera... Et c'est ainsi que l'on finit par attribuer la qualité de paysage à toute forme de représentation de la nature, sans se demander si cette représentation relève ou non de la notion de paysage. A toutes les pages de son livre, Michel Baridon voit ainsi des paysages là où les hommes de l'Antiquité et du Moyen Age n'en voyaient sans doute pas.

C'est aussi l'historien de l'art allemand Nills Büttner, qui a consacré un gros livre à l'histoire de la peinture de paysage, et qui fait commencer cette histoire à l'Antiquité romaine. L'auteur écrit par exemple : "Dès l'Antiquité, un paysage (...) pouvait signifier quelque chose et être par exemple perçu comme symbole de la nature gouvernée par les dieux ³..." Mais une nature gouvernée par les dieux, précisément, ce n'est pas un paysage, car cela participe d'une pensée mythologique de la nature et non de la notion de paysage.

Autre problème : la plupart des auteurs qui traitent de la peinture de paysage utilisent le mot *paysage* dans son sens commun actuel pour désigner la réalité matérielle. Cela conduit inévitablement à faire des anachronismes. Un exemple : dans *L'Invention de la nature*, l'historienne de l'art Nadeije Laneyrie-Dagen écrit : "La tradition médiévale en Occident se contente de quelques signes pour représenter le paysage ⁴..." Là encore, ce que la tradition médiévale représente par quelques signes, justement, ce n'est pas un paysage car cela relève d'une interprétation religieuse de la nature.

Toute représentation de la nature n'est pas un paysage : l'exemple de l'Antiquité grecque et romaine

Dans son livre, Michel Baridon évoque l'*Anabase* de l'historien Xénophon, récit dans lequel ce dernier relate l'expédition des soldats grecs à Babylone. A leur retour, arrivant en vue de la mer, les soldats s'écrient : "La mer ! La mer !" Commentaire de Michel Baridon : "Voici bien l'expression d'une sensibilité qui s'éveille à la vue d'un paysage." La mer, pour Michel Baridon, est sans nul doute un paysage. L'était-elle également pour les anciens Grecs ? On peut en douter, puisqu'ils ignoraient la notion. "La mer, pour ces soldats, c'est l'espoir de rentrer chez eux bientôt ⁵", comme le dit ensuite Michel Baridon. Tout simplement. Il n'y a là aucun paysage. Dans son enthousiasme à voir partout des paysages, Michel Baridon a tendance à faire de tout objet-de-la nature un paysage.

¹ Christian JACOB, "Logiques du paysage dans les textes géographiques grecs. Quelques propositions méthodologiques", dans *Lire le paysage, lire les paysages*, *op. cit.*, p. 161.

² Michel BARIDON, *Naissance et renaissance du paysage*, *op. cit.*, p. 16.

³ Nills BÜTTNER. – *L'Art des paysages*. – Paris, Citadelles et Mazenod, 2007, p. 20.

⁴ Nadeije LANEYRIE-DAGEN. – *L'Invention de la nature*. – Paris, Flammarion, 2010, p. 85.

⁵ Michel BARIDON, *Naissance et renaissance du paysage*, *op. cit.*, p. 56.

Puis, ayant cité des géographes et des historiens grecs, il conclue : "C'est donc finalement une image élaborée du paysage que donnent les historiens du siècle de Périclès ¹..." D'autres auteurs ont un point de vue bien différent, comme Augustin Berque qui écrit :

... les Grecs anciens n'avaient pas de mot pour dire "paysage" et, pour autant qu'on le sache, ils ne peignaient pas de paysages. Alors que voyaient-ils ? Optiquement, certes, les mêmes choses que nous (...) ; mais par ce qui leur tenait lieu de raison paysagère, ces mêmes choses entraient dans la vision d'un autre monde que le nôtre.

Quelle pouvait donc être cette *raison non paysagère* des Grecs anciens ? Il semble bien que la chose ait un rapport avec le statut prééminent que leur civilisation a donné au *logos*, ce Verbe qu'une vision hellène de la Genèse (...) place au commencement du monde. Le *logos*, principe et raison des choses, en effet c'est d'abord la parole, le verbe humain. (...)

Aussi bien, dans la littérature grecque, ce que nous prendrions pour des descriptions de paysages réels relève en fait plutôt d'une rhétorique où les auteurs reprennent des modèles établis par la tradition littéraire. Strabon par exemple, géographe pourtant et qui écrit au début de l'ère chrétienne, nous montre la Grèce à travers des stéréotypes issus de l'Illiade et de l'Odyssée. (...)

C'est donc une logique discursive, celle de la représentation verbale, qui domine la vision grecque de l'environnement. (...) [Les textes] des géographes, par exemple, l'insèrent dans des schémas d'ensemble qui dissolvent la singularité des lieux ; tandis qu'à l'inverse, les mythologues, à propos de l'origine des toponymes notamment, singularisent les lieux, en neutralisant leur contexte géographique pour les rattacher aux récits de mémoire commune. Dans les deux cas toutefois, il ne peut y avoir paysage au sens que nous donnons à ce terme ; le verbe subordonne la vue.

Or la même raison non paysagère domine également les représentations picturales. Il n'y a pas de paysages peints, sur les vases grecs ; seulement quelques éléments d'un décor – une pierre, un arbre... –, lesquels suffisent à *évoquer* une scène, mais n'en sont en rien la description figurative ².

Christian Jacob a de même montré que les géographes grecs décrivent les lieux au moyen de "stéréotypes paysagers" qui renvoient à des "modèles littéraires", à un "code préalable". "Le paysage du Nil, par exemple, sera décomposé en quelques traits essentiels : des rives extraordinairement fertiles, des marécages (le delta), des roseaux, une faune typique (crocodiles, hippopotames...). Tout cela dérive de la description "inaugurale" d'Hérodote, qui sera reproduite avec des variations de faible amplitude par toute la tradition antique. Une telle description tenait donc lieu de modèle obligé pour qui voulait évoquer implicitement ou explicitement le paysage nilotique ³."

Disons un mot de la peinture romaine. Michel Baridon y voit beaucoup de paysages... Et dans un livre ⁴ qui traite du sujet, différentes œuvres – des fresques qui ornaient des villas romaines – sont qualifiées de "paysage" : paysage bucolique, paysage maritime, paysage sacré... Pour notre part, dans ces peintures, nous voyons, certes, des objets-de-la-nature (arbres, rochers, étendue d'eau...) et des objets-de-l'architecture, mais ces objets ne composent nullement des paysages. Il ne suffit pas qu'une peinture montre des motifs végétaux ou architecturaux pour que cela soit un paysage. Ces fresques ne sont que des décors et ne relèvent pas de la notion de paysage. Elles n'ont rien de commun, par exemple, avec la fresque du *Bon Gouvernement*.

¹ *Ibid*, p. 57.

² Augustin BERQUE, *Les Raisons du paysage...*, *op. cit.*, p. 65-67.

³ Christian JACOB, "Logiques du paysage dans les textes géographiques grecs...", *art. cit.*, p. 167.

⁴ Ida BALDASSARRE, Angela PONTRANDOLFO, Agnès ROUVERET, Monica SALVADORI. – *La Peinture romaine, de l'époque hellénistique à l'Antiquité tardive*. – Arles, Actes Sud, 2006.

Il ne faut pas confondre poésie de la nature et paysage : l'exemple du *Roman de la Rose*

Dans son livre, Michel Baridon écrit : "C'est aussi par un paysage que s'ouvre le *Roman de la Rose* ¹..." Il s'agit des vers suivants :

Gai, plein d'entrain et d'allégresse,
je me dirigeai vers une rivière
que j'entendais bruire près de là,
car je ne pouvais pas aller prendre un plaisir
plus beau que sur le bord de cette rivière.
D'une colline, qui était non loin de là,
descendait la rivière abondante et vive ;
elle était claire et aussi froide
qu'un puits ou une fontaine,
et elle était un peu moins importante que la Seine,
mais elle était plus étalée.
Jamais encore je n'avais vu
cette rivière, qui était si bien située.
Il m'était doux et agréable
de regarder ce lieu plaisant.
De cette eau claire, étincelante,
je rafraîchis et lavai mon visage :
alors je vis le fond de la rivière
tout couvert et tapissé de gravier ².

Pour ma part, dans les vers de Guillaume de Lorris, je ne vois pas de "paysage", mais un contact avec les éléments, un plaisir des sens, une poésie de l'eau.

Dans *Nature et poésie au Moyen Age*, Michel Zink, spécialiste de littérature médiévale, écrit : "Si délicates, si précises, si évocatrices que soient les strophes printanières du lyrisme médiéval, elles ne décrivent jamais un paysage, mais suggèrent un contact avec la nature ³." Concernant le paysage, Michel Zink précise : "... le Moyen Age ignore cette idée même." Et il ajoute : "... l'homme médiéval (...) se conçoit si profondément comme créature, comme un produit de la nature, qu'il n'envisage pas de porter sur le monde dans lequel il est immergé un regard extérieur et distancié. Une poésie de la nature, dans ces conditions, ne peut que traduire cette immersion de l'homme dans un milieu qui l'entoure et dont il fait partie, dont il n'est nullement séparé ⁴..." Cette poésie de la nature "n'est pas une poésie du regard large porté sur elle d'un point de vue extérieur, mais une poésie de l'immersion, du regard myope, du contact, de la sensation plus immédiate procurée par les autres sens, l'ouïe (les oiseaux), l'odorat (les fleurs, l'air printanier), le toucher (la caresse ou la morsure du vent) ⁵". Michel Zink écrit encore : "... la poésie de la belle nature telle qu'on la trouve dans les strophes printanières n'est pas une poésie du spectacle de la nature, mais du contact avec la nature, de l'immersion dans la nature, mettant en jeu les quatre autres sens à égalité avec la vue ⁶." Que de nombreux textes du Moyen Age évoquent la nature, que les hommes du Moyen Age aient été sensibles à la nature, qu'ils l'aient apprécié, cela n'implique pas qu'ils voyaient des paysages. Au Moyen Age, il y a une appréciation sensible de la nature, une approche poétique de la nature, mais il n'y a pas de vision paysagère de la nature. Il ne faut pas confondre poésie et paysage.

¹ Michel BARIDON, *Naissance et renaissance du paysage*, op. cit., p. 331.

² Guillaume DE LORRIS et Jean DE MEUN. – *Le Roman de la Rose* (trad. André Lanly). – Paris, Honoré Champion, 1971, t. I, p. 5-6. (La 1^{re} partie, par Guillaume de Lorris, est supposée avoir été commencée vers 1225-1230.)

³ Michel ZINK. – *Nature et poésie au Moyen Age*. – Paris, Fayard, 2006, p. 18.

⁴ *Ibid.*, p. 20.

⁵ *Ibid.*, p. 21.

⁶ *Ibid.*, p. 102.

Traductions abusives : on ne peut introduire le mot *paysage* dans un texte antérieur au XVI^e siècle. L'exemple de *Perceval*

Nombreuses sont les traductions qui introduisent des paysages dans des textes écrits à des dates où le mot et la notion n'existaient pas. (Nous en avons déjà signalé deux exemples avec Ronsard et Du Bellay.) Prenons l'exemple de *Perceval*. Dans son livre, Michel Baridon cite un passage de cette œuvre, dans une traduction en français moderne et en prose :

Puis le désir le prend d'aller voir ce qui se trouve dans la tour. Il y va avec son hôte, et ils gravissent un escalier à vis, contigu à la salle voûtée, pour arriver au sommet de la tour ; de là ils voyaient le pays environnant, plus beau que nul ne saurait dire. Monseigneur Gauvain regarde le paysage, les rivières, les plaines et les forêts pleines de gibier ¹...

Citons le manuscrit (en vieux français et en vers) qui a servi à cette traduction :

Puis a talant que veoir aille	Et virent le país antor
Les estres qui an la tor sont.	Plus bel que nus ne porroit dire.
Antre lui et son oste mont.	Mes sire Gauvains tot remire
Si s'an montent par une viz	Les rivieres et terres plainnes
Ancoste le palés vostiz	Et les forez de bestes plainnes ² ...
Tant qu'il vindrent an son la tor	

Michel Baridon commente : "Le mot "paysage" ne se trouve évidemment que dans la traduction française contemporaine, Chrétien de Troyes s'étant contenté de dire que Gauvain regardait tout cet ensemble – "Messire Gauvain tot remire" –, mais cet ensemble, ce "pays" compose un paysage ³." Pour ma part, je ne suis pas du tout certain que ces trois motifs – les rivières, les plaines, les forêts – "composent un paysage". Et c'est bien parce qu'il n'y a dans cette simple énumération aucune "composition" qu'il est abusif d'interpréter cela comme étant un "paysage". Et il est encore plus abusif, de la part des traducteurs, d'introduire dans un texte écrit à la fin du XII^e siècle un mot qui ne fait son apparition dans la langue que trois siècles plus tard. Cela est abusif car, au XII^e siècle, les hommes ignoraient la notion de paysage, et c'est bien pour cela que le mot n'existait pas. Contrairement à ce que dit le traducteur – "nous n'avons pas voulu prêter à notre traduction trop de modernité ⁴" – le mot *paysage* lui donne comme un parfum d'anachronisme...

Citons une autre traduction, avec, là encore, un paysage totalement inventé :

Il lui prend l'envie d'aller voir le paysage du haut de la tour. Il monte avec le nautonier par l'escalier à vis sous voûte, et ils arrivent au sommet. Ils voient le pays d'alentour, plus beau qu'on ne pourrait le dire. Là messire Gauvain admire la rivière et le plat pays, les grandes forêts giboyeuses ⁵.

Et une troisième traduction, cette fois *sans paysage* :

Il éprouve maintenant l'envie d'aller voir les salles de la tour. Il s'y rend en compagnie de son hôte. Tous deux montent par un escalier en colimaçon attenant à la grande salle voûtée. Parvenus au sommet de la tour, ils virent le pays d'alentour, qui était plus beau qu'on ne saurait dire. Monseigneur Gauvain admire ces eaux courantes, ces larges plaines et ces forêts giboyeuses ⁶.

¹ CHRETIEN DE TROYES. – *Perceval ou le Conte du Graal* (trad. Daniel Poirion), dans *Œuvres complètes*. – Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1994, p. 881. (Écrit entre 1181 et 1191.)

² *Ibid.*, p. 881.

³ Michel BARIDON, *Naissance et renaissance du paysage, op. cit.*, p. 331.

⁴ Daniel Poirion à propos de son édition de *Perceval* dans la Bibl. de la Pléiade, *op. cit.*, p. 1325.

⁵ CHRETIEN DE TROYES. – *Perceval ou le Roman du Graal* (trad. Jean-Pierre Foucher et André Ortais). – Paris, Gallimard, coll. "Folio", 1977, p. 191.

⁶ CHRETIEN DE TROYES. – *Perceval ou le Conte du Graal* (trad. Charles Méla). – Paris, Le Livre de poche, 1990, p. 221.

Le paysage est une représentation et un projet

Récapitulons. A la fin du Moyen Age apparaissent des peintures dont le programme iconographique est entièrement nouveau, et qui seront nommées "paysage". Ces œuvres figurent un projet, un projet politique, qui est celui de ses commanditaires, le projet de bien gouverner leur pays. Le paysage apparaît donc dans l'histoire en tant que représentation (une peinture) et en tant que projet (l'objet de la peinture). Et nous pouvons dire que les premiers paysages peints ont une fonction didactique (une représentation) et une fonction politique (un projet).

Nous considérons que ces peintures sont à l'origine de la notion de paysage, et elles nous en révèlent le contenu : dans la notion de paysage, il y a l'idée d'une représentation et il y a l'idée d'un projet. Cette notion nous permet d'interpréter les objets que nous voyons à la surface de la Terre, cela au moyen de représentations ; elle nous permet également d'aménager les lieux que nous habitons sur cette même surface, cela au moyen de projets.

Nous formulons alors ainsi notre hypothèse principale :

Le paysage est une notion qui présente une dualité : le paysage est une représentation (celle que l'on a du territoire) et un projet (celui que l'on a pour le territoire). Ce sont respectivement les dimensions didactique et politique du paysage. La notion de paysage sert à interpréter (en tant que représentation) et à aménager (en tant que projet) le territoire.

Le paysage est une représentation, cela signifie que le paysage n'est pas une réalité matérielle, mais qu'il est une interprétation de la réalité matérielle, et nous verrons au prochain chapitre que cette interprétation se décline en une compréhension et une appréciation. (Certes, aujourd'hui, le mot *paysage* désigne couramment une réalité matérielle. C'est une habitude que nous avons prise, mais, répétons-le, en cela nous faisons une métonymie : nous assimilons le réel à la représentation que nous en avons.)

Le paysage est un projet, cela signifie que le paysage résulte d'une politique, d'une volonté, d'un dessein, celui de bien gouverner le pays. Nous proposons au chapitre IV l'idée que le projet de paysage sert ainsi à bien gérer et à bien aménager le territoire. (Tout n'est pas paysage. Un territoire où des objets ont été accumulés sans ordre n'est pas un paysage. Un paysage suppose un aménagement pensé, raisonné, voire dessiné – pour ce qui est des territoires aménagés, cela ne concerne évidemment pas les espaces naturels.)

La notion de paysage sert à interpréter le territoire, cela signifie que le paysage fournit une représentation du territoire, c'est-à-dire une interprétation. Quand on veut rendre compte d'un territoire, on a besoin d'en forger une représentation afin de le rendre intelligible. C'est ce que font les géographes qui élaborent des paysages-types pour caractériser les territoires qu'ils étudient. C'est grâce à la notion de paysage que l'on se représente, que l'on interprète le monde qui nous entoure. Le paysage fournit une représentation intelligible du monde.

La notion de paysage sert à aménager le territoire, cela signifie que le paysage fournit un modèle pour l'aménagement, un guide pour une bonne conduite du projet. Quand on fait de l'aménagement, on a besoin de modèles, de références pour donner forme au projet. On verra par exemple que les ingénieurs du XVIII^e siècle ont eu recours au modèle du jardin pour aménager routes et canaux. La notion de paysage traduit une ambition, une exigence pour bien aménager. Le paysage fournit un modèle vertueux pour aménager le territoire.

La notion de paysage

Le paysage comme représentation

Les dictionnaires définissent communément le paysage comme étant "l'étendue de pays qui s'offre à la vue". C'est aussi le point de vue des géographes. Roger Brunet déclare ainsi : "Le paysage est très précisément et tout simplement ce qui se voit ¹." Le paysage est donc habituellement considéré comme étant "ce que l'on voit" en un lieu donné. Et cela est à l'origine d'un profond malentendu...

Le paysage n'est pas "ce que l'on voit"...

Le paysage des peintres du Moyen Age n'est pas ce qu'ils voient, mais ce qu'ils expliquent

Considérons ces commentaires de la fresque des *Effets du bon gouvernement* par les auteurs de *L'Europe au Moyen Age* : "A première vue le paysage ressemble de manière frappante à la campagne de Sienne ²..." Ce à quoi ils ajoutent : "Cependant, il n'est pas certain que l'auteur ait peint uniquement et sans transposition ce qu'il avait devant les yeux ; il est peu probable qu'il soit allé "sur le motif" avant la lettre ³." Les historiens remarquent notamment que chaque scène d'activités des champs (moisson, battage, semailles, labour) "est unique comme si le peintre voulait, pour en faire comprendre la variété, présenter un échantillonnage complet (et simultané) des travaux agricoles. On peut penser qu'il présente côte à côte de la même manière des échantillons juxtaposés de paysage, quelle qu'en soit l'extension réelle, pour en montrer la variété ⁴". D'autres auteurs sont encore plus troublés par la présence d'activités ayant lieu à des époques différentes de l'année : "On a souvent souligné le caractère irréel de cette représentation, puisqu'elle réunit les produits de l'hiver et ceux de l'été (l'on sème, l'on laboure et l'on moissonne tandis que les vignes sont verdoyantes) ⁵." Autre citation : "... la fresque ne relève pas d'une description réaliste. (...) les travaux de la campagne mêlent indistinctement les activités des quatre saisons. Les scènes de labour côtoient les moissons et la récolte du bois pour l'hiver accompagne les scènes de taille de la vigne ⁶."

¹ Cité par Béatrice GIBLIN dans : "Le paysage, le terrain et les géographes", *Hérodote*, n° 9, 1978, p. 75.

² Ch.-M. de la RONCIERE, Ph. CONTAMINE, R. DELORT, *L'Europe au Moyen-Age...*, *op. cit.*, p. 143.

³ *Ibid.*, p. 142.

⁴ *Ibid.*, p. 145.

⁵ Chiara FRUGONI, *Pietro et Ambrogio Lorenzetti*, *op. cit.*, p. 73.

⁶ Anne-Marie BRENOT, *Sienna au XIV^e siècle...*, *op. cit.*, p. 54.

En fait, il est bien certain qu'Ambrogio Lorenzetti n'a pas peint ce qu'il avait devant les yeux et que son paysage n'est pas la vision de la campagne siennoise telle qu'il pouvait la découvrir depuis les murs de la ville : ce paysage est entièrement recomposé à partir d'objets et de scènes qui apparaissent çà et là dans le pays. Le peintre a voulu figurer tous les types d'objets naturels et anthropiques, ainsi que les différentes scènes de la vie des hommes que l'on peut observer dans la campagne afin de la décrire dans toutes ses composantes. Cela dans une seule image donnant l'illusion d'une vision réelle. D'où le malentendu, car l'intention du peintre n'est pas de restituer la vue qu'il aurait en un lieu précis et à une date donnée, mais d'expliquer le pays dans tous ses aspects, dans l'espace et dans le temps. Son paysage n'est pas une "vision", mais une "explication" – et le réalisme n'est pas à rechercher dans la vision, mais dans l'explication. La figuration de scènes qui ne sont pas simultanées, ni dans l'espace ni dans le temps, est un code de représentation et non une représentation qui ne serait pas réaliste. En fait, on est là en plein réalisme : cette fresque inaugure en peinture une interprétation rationnelle de la nature.

Reprenons également l'exemple de la miniature du château de Lusignan : le paysage ne correspond pas à une vision réelle, même si le peintre en donne l'illusion grâce à un habile montage. L'image est en effet un collage de plusieurs scènes que l'on ne pourrait voir d'un seul coup d'œil. Là aussi, le paysage est une explication : il vise à montrer toutes les activités qui ont lieu dans le domaine seigneurial, à expliquer sa gestion. Même chose pour la *Vierge du chancelier Rolin*. Là encore, le peintre donne à son paysage l'apparence d'une vue réelle, mais ce paysage embrasse un territoire bien trop vaste et un nombre d'objets bien trop important pour qu'ils puissent être vus d'un seul regard. Le propos du peintre est d'expliquer, de donner à voir le duché de Bourgogne dans tous ses aspects. Les paysages de Lorenzetti, du peintre des miniatures et de Van Eyck ne sont pas "ce qu'ils voient", mais "ce qu'ils expliquent".

PAYSAGES ENCYCLOPEDIQUES

La fresque des *Effets du bon gouvernement*, la miniature du château de Lusignan et le paysage de la *Vierge du chancelier Rolin* ont l'ambition de figurer tous les objets et toutes les activités présents dans le territoire représenté. Prenons encore un exemple, celui des *Saisons* de Bruegel (1565). Des six tableaux qui composaient le cycle des *Saisons*, en subsistent cinq : la *Fenaison* (ill. 5), la *Moisson*, la *Rentrée des troupeaux*, les *Chasseurs dans la neige* (ill. 6), la *Journée sombre*. Peintes dans la tradition des calendriers médiévaux, ces œuvres représentent les activités rurales caractéristiques de chaque "saison" – chaque tableau correspondant en fait à deux mois de l'année. Les travaux des champs occupent le premier plan des tableaux, et, dans les lointains, Bruegel a composé des paysages imaginaires, mais réalistes, dans lesquels il figure tous les motifs que l'on peut rencontrer dans le pays (en Europe ?) – montagnes et collines, arbres et forêts, plaines, rivières, mers et bateaux, villes et villages, églises, châteaux, moulins, ponts et chemins –, ainsi que diverses scènes de la vie des hommes.

Au début du XX^e siècle, l'historien de l'art allemand Eberhard von Bodenhausen a qualifié ce type de tableau, caractéristique de la peinture flamande du XVI^e siècle, de "paysage monde". Pour notre part, nous proposons l'expression "paysage encyclopédique", suggérée par le philosophe Jean-Marc Besse : "Dans le paysage de monde, comme dans le recueil de cartes, se retrouvent la même tendance à l'encyclopédie, et le même souci de faire de cette encyclopédie une expérience visuelle. Il s'agit dans la cartographie et dans la peinture de réunir en un petit espace, à l'intérieur du cadre d'une surface d'inscription, la totalité des caractères du monde terrestre ¹."

¹ Jean-Marc BESSE. – *Voir la Terre. Six essais sur le paysage et la géographie*. – Arles, Actes Sud ; Versailles, ENSP/Centre du paysage, 2000, p. 46.



5. Pieter Bruegel, *La Fenaïson*. Prague, Galerie nationale.



6. Pieter Bruegel, *Les Chasseurs dans la neige*. Vienne, Kunsthistorisches Museum.

Nous préférons la formule "paysage encyclopédique" à celle de "paysage monde", d'une part, parce qu'elle traduit bien l'ambition didactique de ces œuvres, et, d'autre part, parce que ces œuvres ont pour cadre un territoire limité et non le monde entier. Avec ses tableaux des *Saisons*, Bruegel a une telle visée encyclopédique : celle de réunir toutes les "observations visuelles possibles" ¹ que l'on peut faire, sinon à la surface de la Terre, tout au moins sur le continent européen. On peut en effet imaginer que le propos de ces paysages est d'expliquer la géographie et l'économie des pays de l'Europe ².

On retrouve une telle intention encyclopédique à des périodes plus récentes et chez d'autres artistes, comme Joseph Vernet qui, dans son tableau *La Construction d'un "grand chemin"* (1774), décrit les différentes étapes de l'aménagement d'une route de montagne (ill. 7). A l'instar d'Ambrogio Lorenzetti, Vernet représente des travaux qui ne sont pas simultanés, tout en les composant dans un paysage réaliste. C'est également le propos de sa série des *Ports de France*, exécutée entre 1754 et 1765. Dans chaque tableau, le peintre figure les diverses activités, personnages et marchandises caractéristiques du port considéré.

Pour prendre un exemple ligérien, c'est aussi le cas de cette lithographie de l'artiste orléanais Charles Pensée, *Vue du port d'Orléans, rive gauche*, datée de 1829 (ill. 8). Cette vue générale de la ville montre, au premier plan, de nombreux bateaux parmi lesquels on reconnaît des *chalands*, des *chalands couplés*, un *train de chalands*, des *accélévés*, une *sapine*. Contrairement aux œuvres évoquées précédemment, cette lithographie offre une vision possible, car, à cette date, il aurait été tout à fait plausible de voir tous ces bateaux réunis dans le port d'Orléans. Mais il s'agit bien d'un paysage encyclopédique, que le peintre a composé avec une intention didactique, celle de figurer sur un panorama de la ville les différents types de bateaux qui naviguaient alors sur le fleuve, cela dans une scène réaliste.

Et l'on rencontre toujours de tels paysages encyclopédiques dans l'iconographie d'aujourd'hui, comme ce poster *La Haute Vallée de la Loire* ³ (ill. 9). Il compose un tableau imaginaire où sont représentées les principales espèces animales et végétales que l'on peut observer dans le milieu considéré. Cette planche pédagogique est l'équivalent contemporain des œuvres de Lorenzetti et de Bruegel, de Joseph Vernet et de Charles Pensée. Elle participe de la même ambition encyclopédique : les peintures de Lorenzetti et de Bruegel figurent les différents travaux des champs, les tableaux de Vernet décrivent les différentes étapes de la construction d'une route ou les différentes activités des ports, la lithographie de Charles Pensée montre les différents types de bateaux, le poster inventorie les différentes espèces sauvages.

Dans l'esprit de ce poster, on peut également citer les dessins que l'on trouve dans les livres pour enfants et qui présentent les activités de la campagne, les transformations de la ville, etc. Ou encore les illustrations des ouvrages de Marie-France Dupuis-Tate et Bernard Fischesser : *Le Guide illustré de l'écologie* ou *Rivières et paysages* ⁴. Toutes ces représentations participent de la tradition des paysages encyclopédiques.

¹ J'emprunte l'expression à Jean-Marc Besse dans *Voir la Terre*, p. 46.

² Ces paysages associent des caractères flamands (notamment ceux de l'architecture) à des aspects beaucoup plus lointains (des montagnes alpestres).

³ Edité par l'association SOS Loire vivante, Le Puy-en-Velay. Il est à noter que la scène naturaliste imaginaire est très réaliste et fait référence à des lieux réels : on reconnaît en effet le site d'Arlempdes, avec son rocher et son château. La Fédération de protection de la nature de la Haute-Loire a également édité un poster de même type : *Les Gorges de l'Allier*. C'est encore le cas de la FRAPNA (Fédération Rhône-Alpes de Protection de la Nature) avec une série de posters illustrant différents milieux : *Rivières et fleuves*, *Marais et tourbières*, *Montagnes*, etc.

⁴ Bernard FISCHESSE, Marie-France DUPUIS-TATE. – *Le Guide illustré de l'écologie*. – Paris, Ed. de La Martinière ; Antony, Cemagref, 1996.

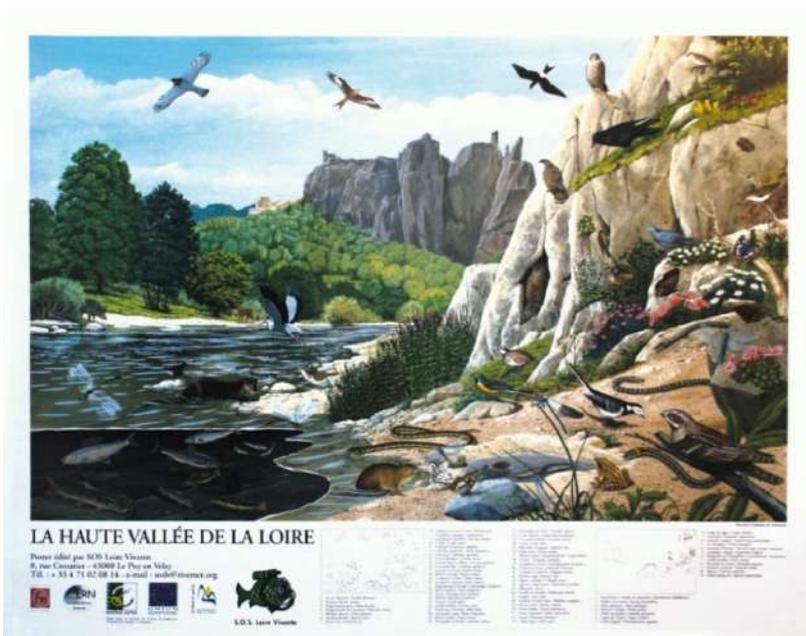
Marie-France DUPUIS-TATE, Bernard FISCHESSE. – *Rivières et paysages*. – Paris, Ed. de La Martinière, 2003.



7. Joseph Vernet, *La Construction d'un grand chemin*. Paris, musée du Louvre.



8. Charles Pensée, *Vue d'Orléans en 1829*, lithographie.



9. *La Haute Vallée de la Loire*, poster.

Le paysage des géographes n'est pas non plus ce qu'ils voient, mais aussi ce qu'ils expliquent

Dans la pratique de leur discipline, les géographes considèrent que le paysage est une réalité matérielle, et c'est pourquoi Roger Brunet le définit comme étant "ce qui se voit". Mais leurs manuels révèlent un tout autre paysage. Pour nous en convaincre, prenons un exemple, et quel meilleur exemple que le *Tableau de la géographie de la France* de Vidal de la Blache, un ouvrage que Béatrice Giblin qualifie de "maître livre de la description des paysages"¹. Considérons ces deux extraits :

[Les côtes lorraines.] Tout le long d'une zone concentrique qui part des confins de la Bourgogne et va, à travers la Lorraine et le Luxembourg, se terminer en face de l'Ardenne, on suit la continuité d'une dépression fertile que bordent les lignes toujours reconnaissables des côtes oolithiques. C'est un des traits essentiels par lesquels la Lorraine se lie à la Bourgogne d'une part, au Luxembourg de l'autre. (...) Les corniches fissurées du sommet absorbent l'eau, soutiennent des plates-formes arides ; tandis que sur les flancs les eaux infiltrées réapparaissent en sources, lorsqu'elles atteignent les couches marneuses. Ce niveau de sources est la ligne d'élection auprès de laquelle se sont établis villes ou villages. Ils se succèdent rangés entre les bois des sommets et les cultures des flancs. Les débris calcaires qui ont dévalé des corniches amendent et ameublissent le sol des pentes. La teinte rousse du minerai de fer imprègne les chemins et les parties nues².

[Les hautes vallées des Alpes.] Sur les pentes où s'attarde le soleil sont les hameaux, les cultures, les prés. C'est qu'il importe ici de profiter des moindres avantages que ménagent la position et le sol : orientation, abri, placages de terre fertile, cônes d'éboulis. Là où ces avantages sont réunis, les hameaux se ramassent par essaims. On les voit, à peu de distance les uns des autres, avec leurs maisons pelotonnées luisant toutes ensemble sous l'ample toit de plaquettes grises qui les couvre. Tout est strictement assujéti aux conditions physiques, âprement calculé, disputé par la prévoyance de l'homme à l'avarice de la nature. A l'*adroit*, sur le flanc ensoleillé qui regarde le Sud et l'Ouest, s'étage au-dessus des hameaux et des cultures un éparpillement de chalets d'été, de granges, d'écartes, d'habitations temporaires. La forêt occupe l'*ubac*, le côté d'ombre ; elle le couvre d'un merveilleux manteau de verdure, avec le feuillage clair et gai du mélèze³.

Prenons également l'exemple d'un manuel contemporain, la *Géographie physique de la France* de Gérard Mottet :

[La montagne Sainte-Victoire.] De Vauvenargues, le relief monte lentement sur le flanc inverse nord-jurassique de la Sainte-Victoire jusqu'à son sommet à 1 011 m. Là, une muraille calcaire sèche, aérienne, chevauche vers le sud des brèches de pentes et la bordure redressée des séries éocènes du synclinal à demi perché du mont Cengle. La Sainte-Victoire représente donc la moitié sud d'un pli couché de calcaires jurassiques supérieurs (...) poussé en chevauchement sur le synclinal tertiaire du bassin d'Aix-Trets. Dans ce bassin, l'Arc a cependant creusé la partie sud du remplissage tertiaire mettant ainsi le Cengle en position de demi-synclinal perché. Pour comprendre cette remarquable structure si bien pressentie par le pinceau de Paul Cézanne, il faut gravir plusieurs fois la Sainte-Victoire et le Cengle dans la même randonnée au départ de Vauvenargues et de Châteauneuf-le-Rouge. On réalise alors la disposition structurale des couches, leur nature, la position très particulière des brèches au début du passage du Pas de Chèvre, la force du mistral au sommet des parois jurassiques sur le lambeau d'aplanissement du Baou des Vêpres⁴...

¹ Béatrice GIBLIN, "Le paysage, le terrain et les géographes", *art. cit.*, p. 76.

² Paul VIDAL DE LA BLACHE. – *Tableau de la géographie de la France* [1903]. – Paris, Jules Tallandier, 1979, p. 206.

³ *Ibid.*, p. 262-263.

⁴ Gérard MOTTET. – *Géographie physique de la France*. – Paris, Presses universitaires de France, 1993, p. 526.

La Grande Sologne, celle du Grand Meaulnes d'Alain-Fournier et du braconnier Raboliot de Maurice Genevoix, couvre 500 000 ha et 2 000 étangs, presque tous conséquences d'aménagements visant, par drainage, à délimiter rationnellement le domaine de l'eau et celui de la terre. Sans les étangs aménagés par l'homme et conduits par lui, la Sologne tout entière serait sous les eaux chaque hiver pluvieux. Cette différenciation, lentement élaborée au cours des siècles, dégradée aux périodes troubles de l'histoire, fut reprise et améliorée par d'importants travaux dans la seconde moitié du XIX^e siècle : creusement du canal principal de la Sauldre de Blancafort à Lamotte-Beuvron, drainage général et reboisements sous le Second Empire. (...) En un siècle et demi, ce milieu physique créé par l'homme, où chaque étang est barré par une digue-chaussée boisée où une bonde permet la vidange, a acquis des caractères biogéographiques propres : végétation zonée des berges des étangs à joncs et phragmites, faune d'accueil pour le rat musqué, oiseaux sédentaires, passereaux ou migrateurs, faune de chasse spontanée ou introduite, pisciculture ¹.

Ces deux ouvrages, à quatre-vingt-dix ans de distance, traitent de la géographie de la France. Ils décrivent la France, mais surtout, ils expliquent la France, dans ses aspects physiques, par la géologie, l'hydrologie, l'ensoleillement, les aménagements humains, etc. (D'aucuns verront dans certaines interprétations un déterminisme physique, mais la question n'est pas là : la question est qu'il y a *explication*, quels que soient les facteurs invoqués.)

Dans leurs études, les géographes ne font pas que décrire : ils expliquent. Leurs descriptions sont des explications ; leurs paysages sont des explications. Ils utilisent le mot *paysage* dans son sens commun, celui d'un paysage "vu", mais c'est bien un paysage "expliqué" qu'ils nous donnent à voir. Pour les géographes, un paysage est un paysage expliqué. Pour eux, comme pour les peintres du Moyen Age, le paysage n'est pas "ce qu'ils voient", mais "ce qu'ils expliquent".

On objectera à cela que le travail des géographes, bien évidemment, consiste à expliquer : à expliquer le paysage "réel". Notre thèse est qu'il n'y a pas de paysage "réel" : le réel ne devient un paysage qu'après avoir été expliqué, en l'occurrence, par les géographes. Le paysage est l'interprétation, la lecture, l'analyse que ces derniers font du réel. Le paysage des géographes est aussi une représentation : le paysage n'est pas sur le terrain, il est dans les livres des géographes. On ne fait pas une lecture du paysage ; le paysage, c'est la lecture que l'on fait du réel : de la campagne, de la ville. (Le paysage, ce n'est pas seulement la campagne, c'est aussi la ville.) Le paysage rural est la lecture que l'on fait de la campagne, le paysage urbain est la lecture que l'on fait de la ville.

Ajoutons que les paysages des géographes ne sont pas non plus des "paysages vus" dans le sens où ils sont le plus souvent des "paysages types". Béatrice Giblin explique ainsi que ses confrères, notamment ceux de l'école vidalienne, ne décrivent pas des paysages "réels", visibles depuis un endroit donné, mais construisent des "paysages types" qui proposent une synthèse du pays. Elle écrit : "Ce n'est pas le "paysage vu", au fond, qui retient l'attention du géographe, mais le "paysage type" : celui qui est reconnaissable quel que soit le lieu dans une aire régionale ²..." Et plus loin, elle ajoute : "En fait, les géographes donnent à voir un paysage *modèle*, mais qui n'est jamais présenté comme tel, c'est-à-dire comme un abstrait, mais ils le présentent comme un concret bien que ce "paysage" ne soit visible d'aucun point précis ³..." Les géographes font comme les peintres : ils composent des "paysages de synthèse" qui regroupent les principaux caractères du pays. Comme celui des peintres, le paysage des géographes est une représentation. Le paysage des peintres est une représentation "artistique", qui explique par l'image ; celui des géographes est une représentation "scientifique", qui explique par les mots, les chiffres, les cartes.

¹ *Ibid.*, p. 227-228.

² Béatrice GIBLIN, "Le paysage, le terrain et les géographes", *art. cit.*, p. 79.

³ *Ibid.*, p. 80.

PAYSAGES IMPOSSIBLES

Considérons cette description qui ouvre le roman d'Ann Radcliffe, *Les Mystères d'Udolphe*, publié en 1794 :

Sur les bords de la Garonne existait en 1584, dans la province de Guyenne, le château de M. Saint-Aubert. De ses fenêtres on découvrait les riches paysages de la Guyenne, qui s'étendaient le long du fleuve, couronnés de bois, de vignes et d'oliviers. Au midi, la perspective était bornée par la masse imposante des Pyrénées, dont les sommets, tantôt cachés dans les nuages, tantôt laissant apercevoir leurs formes bizarres, se montraient quelquefois nus et sauvages au milieu des vapeurs bleuâtres de l'horizon, et quelquefois découvraient leurs pentes, le long desquelles de noirs sapins se balançaient, agités par les vents. D'affreux précipices contrastaient avec la douce verdure des pâturages et des bois qui les avoisinaient ; des troupeaux, de simples chaumières reposaient les regards fatigués de l'aspect des abîmes. Au nord et à l'orient s'étendaient à perte de vue les plaines du Languedoc, et l'horizon se confondait au couchant avec les eaux du golfe de Gascogne ¹.

A propos de cette description, Michel Zink écrit : "... ce paysage, peint avec tant de soin et tant de charme, relève d'une vision impossible, qui embrasse trop en extension tout en grossissant démesurément des détails très éloignés. Du golfe de Gascogne aux plaines du Languedoc, il y a au bas mot trois cents kilomètres, des rives de la Garonne, là où elle arrose la Guyenne, jusqu'aux Pyrénées, il y en a au moins cent cinquante. Ce n'est pas un paysage qui s'offre réellement à l'œil, mais un diorama englobant un quart de la France (...). Mais en même temps, l'œil discerne, non point seulement les forêts pyrénéennes, où il parvient même à reconnaître des sapins, mais encore les troupeaux et les chaumières sur les pentes. Tous les paysages décrits par Ann Radcliffe (...) sont de ce type : des paysages impossibles, car des paysages tels que seul l'œil de Dieu pourrait les voir, combinant une extrême extension à la saisie du moindre détail ²."

Prenons encore l'exemple d'un texte de Balzac, dans lequel il décrit la vallée de la Loire depuis le pont de la Cisse, à Vouvray, dans son roman *La Femme de trente ans* :

A sa droite, le voyageur embrasse d'un regard toutes les sinuosités de la Cise (*sic*), qui se roule, comme un serpent argenté, dans l'herbe des prairies auxquelles les premières pousses du printemps donnaient alors les couleurs de l'émeraude. A gauche, la Loire apparaît dans toute sa magnificence. Les innombrables facettes de quelques *roulées*, produites par une brise matinale un peu froide, réfléchissaient les scintillements du soleil sur les vastes nappes que déploie cette majestueuse rivière. Çà et là des îles verdoyantes se succèdent dans l'étendue des eaux, comme les chatons d'un collier. De l'autre côté du fleuve, les plus belles campagnes de la Touraine déroulent leurs trésors à perte de vue. Dans le lointain, l'œil ne rencontre d'autres bornes que les collines du Cher, dont les cimes dessinaient en ce moment des lignes lumineuses sur le transparent azur du ciel. A travers le tendre feuillage des îles, au fond du tableau, Tours semble, comme Venise, sortir du sein des eaux. Les campaniles de sa vieille cathédrale s'élancent dans les airs, où ils se confondaient alors avec les créations fantastiques de quelques nuages blanchâtres. Au-delà du pont sur lequel la voiture était arrêtée, le voyageur aperçoit devant lui, le long de la Loire jusqu'à Tours, une chaîne de rochers qui, par une fantaisie de la nature, paraît avoir été posée pour encaisser le fleuve dont les flots minent incessamment la pierre, spectacle qui fait toujours l'étonnement du voyageur. Le village de Vouvray se trouve comme niché dans les gorges et les éboulements de ces roches, qui commencent à décrire un coude

¹ Ann RADCLIFFE. – *Les Mystères d'Udolphe* [1794]. – Paris, Gallimard, coll. "Folio", 2001, p. 49.

² Michel ZINK, *Nature et poésie au Moyen Age*, *op. cit.*, p. 19-20.

devant le pont de la Cise. Puis, de Vouvray jusqu'à Tours, les effrayantes anfractuosités de cette colline déchirée sont habitées par une population de vigneron. En plus d'un endroit il existe trois étages de maisons, creusées dans le roc et réunies par de dangereux escaliers taillés à même la pierre. Au sommet d'un toit, une jeune fille en jupon rouge court à son jardin. La fumée d'une cheminée s'élève entre les sarments et le pampre naissant d'une vigne. Des closiers labourent des champs perpendiculaires. Une vieille femme, tranquille sur un quartier de roche éboulée, tourne son rouet sous les fleurs d'un amandier, et regarde passer les voyageurs à ses pieds en souriant de leur effroi. Elle ne s'inquiète pas plus des crevasses du sol que de la ruine pendante d'un vieux mur dont les assises ne sont plus retenues que par les tortueuses racines d'un manteau de lierre. Le marteau des tonneliers fait retentir les voûtes de caves aériennes. Enfin, la terre est partout cultivée et partout féconde, là où la nature a refusé de la terre à l'industrie humaine. Aussi rien n'est-il comparable, dans le cours de la Loire, au riche panorama que la Touraine présente alors aux yeux du voyageur ¹.

Evidemment, dans cette description, il y a les embellissements et les exagérations de Balzac... Mais ce paysage littéraire nous intéresse ici car il est une vision impossible. En effet, son auteur nous donne l'impression que, depuis le pont de la Cisse, on aperçoit la rivière, le fleuve, la plaine, les coteaux du Cher, la falaise de la Loire, le village de Vouvray et la ville de Tours. Or, depuis cet endroit, on ne peut voir tous ces motifs à la fois ² – et ce, même si, à l'époque, la végétation était sans doute beaucoup moins abondante qu'aujourd'hui. Cette description, que Balzac nous présente comme étant une vision unique, est en fait le "collage" de plusieurs tableaux correspondant à des points de vue distincts. Leur recomposition en un paysage unitaire est une manipulation du romancier. Balzac en est d'ailleurs tout à fait conscient, puisqu'à la fin de sa description, il avoue que son panorama est composé de trois tableaux :

Le triple tableau de cette scène, dont les aspects sont à peine indiqués, procure à l'âme un de ces spectacles qu'elle inscrit à jamais dans son souvenir ³...

Citons encore cette description du Boulonnais par Vidal de la Blache :

Le Boulonnais est une enclave creusée par affouillement dans la carapace de craie. (...) On en gravit lentement les bords par des rampes uniformes et pelées, que signalent, au Sud, de grandes fabriques de ciment : tout à coup un paysage se découvre, verdoyant, accidenté, entièrement différent du bourrelet crayeux qui l'enveloppe. C'est que la venue au jour de couches plus variées et généralement plus tendres a permis au travail des eaux de sculpter inégalement la surface, de créer un modelé où la diversité des affleurements se traduit par de fréquents niveaux de sources. Bois et prairies se remplacent tour à tour ; des rivières courent avec rapidité sur des lits pierreux ; des haies vives, où le houx se mêle souvent à l'aubépine et aux saules, encadrent de petits chemins, tandis qu'un peu partout, mais de préférence sur les hauteurs, s'éparpillent des maisons longues et basses dont les fenêtres se décorent de fleurs et qui revendiquent chacune leur parcelle de vergers, de prés ou de champs. (...) On a dans une échappée subite, sur la croupe nue et battue des vents qui domine les carrières de Marquise, la brusque et courte vision des landes, pâtis et ajoncs. Instructive et fugitive réminiscence ! Quelques pas de plus, et vers Landrethun on atteint de nouveau la crête du bourrelet crayeux ; de là une vue immense se découvre. C'est le pays plat qui descend et fuit vers Calais et qui, par delà les forêts assombrissant les abords de Guines, se perd au loin jusqu'à la bande grise de la mer du Nord ³.

¹ BALZAC. – *La Femme de trente ans*, dans *La Comédie humaine II*. – Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1976, p. 1052-1053. (Ecrit entre 1828 et 1844.)

² Georges JACQUES l'a bien montré dans *Paysages et structures dans "La Comédie humaine"*. – Louvain, Publications universitaires de Louvain, 1975, p. 42-45.

³ Paul VIDAL DE LA BLACHE, *Tableau de la géographie de la France*, *op. cit.*, p. 88-89

Vision impossible, encore : depuis les hauteurs d'où le géographe semble observer le Boulonnais, on ne saurait distinguer le houx et l'aubépine... Comme les romanciers, les géographes composent des paysages impossibles : "... les paysages vidaliens, l'œil ne peut les voir ¹." Béatrice Giblin fait ainsi à Vidal de la Blache le même reproche que Michel Zink fait à Ann Radcliffe. Vidal décrit cette région comme s'il la traversait – le texte est d'ailleurs accompagné d'une "coupe à travers le Boulonnais" –, mêlant vues panoramiques, visions rapprochées et observations botaniques. En fait, comme l'explique Béatrice Giblin, il commente la carte géologique et décrit le pays comme s'il le voyait d'avion, tout en animant son propos de notations sensibles qui donnent l'illusion d'une description faite sur le terrain : "... les qualités littéraires de Vidal, et aussi la nouveauté de la description, ont masqué qu'il ne s'agissait pas de paysages localisés précisément, mais de paysages construits, abstraits, qui sont d'autant plus difficiles à repérer que le commentaire de la carte géologique est émaillé de remarques visibles à grande échelle : organisation des bâtiments, allure des toits, qui donnent l'illusion d'une description correspondant à un lieu précis ²..." Plus loin, Béatrice Giblin ajoute que le géographe manipule également les échelles : "... quand on regarde un paysage, on voit avec netteté, au premier plan, à grande échelle, des formes, des éléments (arbres, maisons) qui disparaissent des plans plus éloignés où en revanche on peut observer, à moyenne échelle, d'autres formes (versant, lignes de crête) qui ne sont pas visibles en vision rapprochée. Vidal, dans sa façon de décrire les paysages, met sur le même plan les formes visibles seulement à moyenne échelle, dans les lointains, et celles qu'on ne peut voir que de près ³."

Les géographes, comme les romanciers, décrivent le pays, tantôt, tel qu'on le verrait d'avion, et tantôt, tel qu'on le voit au sol ; ils mettent sur le même plan vue d'ensemble et détails, formes éloignées et formes rapprochées ; ils réunissent des objets visibles et des objets invisibles. Comme les peintres – il serait bien évidemment impossible de voir "en un seul regard" tous les motifs et toutes les scènes qui figurent dans les paysages de Lorenzetti ou de Bruegel –, les romanciers et les géographes nous donnent à voir des paysages "impossibles", qu'on ne peut voir dans la réalité. Mais ces images ou ces descriptions ne doivent pas être interprétées comme étant des visions réelles, localisées, mais comme de véritables "paysages de synthèse", qui réunissent les différentes composantes de la géographie physique et humaine du pays. Comme nous l'avons dit précédemment, la notion de paysage n'est pas dans la vision, mais dans l'explication ; la vocation du paysage n'est pas de reproduire le pays tel qu'il nous apparaît en un lieu précis – cela ne nous apprendrait pas grand-chose –, mais de le décrire dans tous ses aspects. Et pour cela, pour rendre compte d'un territoire dans toute sa dimension, sa diversité, sa complexité, il faut bien multiplier les points de vue, mélanger les échelles, faire des zooms, etc. Le paysage des peintres, des romanciers et des géographes n'est pas le pays tel qu'ils le voient, tel qu'il leur apparaît, mais tel qu'ils le connaissent, tel qu'ils l'expliquent. Ils composent un paysage fait de multiples visions afin de mieux rendre compte du pays qu'ils décrivent.

Quant aux qualités littéraires de Vidal, que les géographes semblent parfois lui reprocher – mais pourquoi ne pas mettre de la qualité littéraire ? –, celui-ci semble suivre les conseils de son contemporain Antoine Albalat dans son *Art d'écrire* : "Donner l'*illusion de la vie* par l'image *sensible* et le détail *matériel*, voilà le but de la description. Plus les traits seront en relief, mieux on verra ; plus vous serez près de la nature vraie, plus vous serez vivant. Donner l'apparence de la réalité à une chose fictive, c'est placer sous nos yeux la vision même de la nature, y suppléer par l'évocation, la rendre palpable et tangible ⁴."

¹ Béatrice GIBLIN, "Le paysage, le terrain et les géographes", *art. cit.*, p. 77.

² *Ibid.*, p. 77.

³ *Ibid.*, p. 79.

⁴ Antoine ALBALAT. – *L'Art d'écrire enseigné en vingt leçons* [1899]. – Paris, Armand Colin, 1992, p. 220.

Le paysage est d'abord "ce que l'on sait"

Pour voir un paysage, il faut d'abord savoir ce que l'on voit. Voir, c'est savoir. Nous avons dit que les représentations, celles des peintres comme celles des géographes, nous expliquent ce que nous voyons à la surface de la Terre. Et grâce à ces explications, nous comprenons ce que nous voyons, et nous voyons alors un paysage... Prenons des exemples, et montrons tout d'abord qu'en l'absence de toute information, il est parfois impossible d'identifier ce que nous avons sous les yeux, et, dans ce cas, nous ne voyons aucun paysage.

Regardons cette photographie (ill. 10) reproduite dans un livre avec le commentaire suivant : "Les labours de l'Ile-de-France vus d'avion font penser à une peinture abstraite ¹." A vrai dire, si on n'a pas lu ce commentaire, on voit d'abord un tableau abstrait. Pour voir le parcellaire agricole de l'Ile-de-France, il faut avoir pris connaissance de la légende. Pour voir un paysage sur la photo, il faut d'abord savoir quel est l'objet représenté sur la photo.



10. Les labours de l'Ile-de-France vus d'avion.

¹ *Les Merveilles du monde*. – Paris, Hachette, 1957, p. 271.

Autre exemple : un poster de Yann Arthus-Bertrand que le journal *Le Monde* a publié en doubles pages centrales en 2008. Là encore, si on ne sait pas ce que c'est, au premier regard, on voit une peinture abstraite. Il faut lire le titre – *Exploitation des sables bitumineux d'Athabasca...*¹ – pour comprendre qu'il s'agit d'une vue aérienne. Alors on voit un paysage... ou plutôt un désastre écologique. Si on ne sait pas ce que c'est, on voit un beau tableau ; mais quand on sait ce que c'est, on voit un désastre écologique².

Imaginons maintenant découvrir une photographie de la surface de Jupiter. Sans savoir ce que figure ce cliché, nous ne pourrions identifier cette planète puisque nous n'avons jamais vu jusqu'alors de représentation de son sol. Nous ne verrons pas sur cette photo un "paysage de Jupiter" : nous verrons... je ne sais pas quoi justement, ce sera un mystère.

Considérons encore cette carte postale ancienne du mont Gerbier-de-Jonc (ill. 11), et présentons-la en masquant la légende. Qui n'a jamais vu le mont Gerbier-de-Jonc, en réalité ou en image, ne pourra le reconnaître et ne saura pas quelle est cette vision. Il ne verra pas un paysage du Vivarais : il ne verra qu'un chaos de rochers. D'ailleurs, l'expéditeur a écrit sur la carte : "On se croirait dans le chaos."



11. Le mont Gerbier-de-Jonc, carte postale.

Aujourd'hui, grâce aux représentations picturales, photographiques, cinématographiques, télévisuelles, etc., la plupart des aspects de la surface de la Terre nous sont devenus familiers. Nous savons les reconnaître, et pouvons alors les qualifier de "paysages". Mais un lieu dont on ne sait rien, dont on ne connaît aucune représentation, nous apparaîtra totalement inintelligible. Pour voir, il faut savoir. Pour voir un paysage, il faut au moins identifier ce que l'on voit. Cette identification, cette reconnaissance, nous appellerons cela le "premier degré" du paysage. Car cela n'est qu'une première étape dans notre connaissance des lieux.

¹ *Exploitation des sables bitumineux d'Athabasca, Fort Mac Murray, province de l'Alberta, Canada*, par Yann Arthus-Bertrand, *Le Monde*, 24 sept. 2008.

² A ce propos, une mise au point s'impose. Par ses photos et par ses films, Yann Arthus-Bertrand veut nous faire prendre conscience de la catastrophe écologique qui nous menace. Son discours est ainsi parfaitement explicite (par exemple l'article "Il est trop tard pour être pessimiste" qui accompagne la photo dans le journal *Le Monde*). Par contre, ses photos, très graphiques, de milieux complètement détruits ou de territoires totalement pollués, sont particulièrement ambiguës. D'un désastre écologique, il fait une belle photo... En fait, si on prend le poster pour un tableau abstrait et qu'on l'accroche dans son salon, on n'a rien compris au message de Yann Arthus-Bertrand. De telles photos ne sont pas faites pour être admirées, mais pour faire réfléchir. Le paysage, chez Arthus-Bertrand, ce n'est pas la photo ; c'est le message de la photo.

Le paysage est surtout "ce que l'on comprend"

Pour voir un paysage, il faut surtout comprendre ce que l'on voit. Promenons-nous sur les bords de la Loire... J'ai participé à de nombreuses "sorties nature" tout au long du fleuve, commentées par les animateurs de diverses associations naturalistes. Et grâce à ces expériences de terrain, j'ai compris que le paysage était affaire de connaissances. Imaginons que nous soyons à un endroit occupé par des bosquets et par des prairies. Nous reconnaissons là un bord de Loire typique que nous pouvons appeler "paysage de bord de Loire". Mais, si nous avons été capables d'identifier les lieux – ce que nous qualifierons de "premier degré" du paysage –, cela ne nous avance pas beaucoup. Car ces bosquets et ces prairies ne nous disent pas grand-chose : pourquoi des bosquets et pourquoi des prairies ? Joignons-nous maintenant à une visite commentée du site, au cours de laquelle le guide nous explique quelle a été son histoire et quelle est sa gestion actuelle. Nous apprenons que ce fut jadis une terre de pâture et que le milieu s'est peu à peu refermé suite à l'abandon de l'élevage traditionnel. Nous prenons également connaissance des enjeux actuels de ce territoire : garantir un bon écoulement des crues et conserver les pelouses et les prairies sur sable, des formations d'un grand intérêt botanique. Ces différents objectifs ont conduit les gestionnaires du site à recréer des prairies au sein des boisements. Ainsi, nous avons appris pourquoi il y a des bosquets et pourquoi il y a des prairies ; alors, nous comprenons ce que nous voyons ; alors, nous voyons un paysage. Au bord de la Loire, il n'y a pas de paysage : il y a des bosquets et des prairies. Le paysage est dans le regard des participants à cette sortie nature qui ont compris pourquoi il y a des bosquets et pourquoi il y a des prairies. **Dans la notion de paysage, il y a l'idée que l'on comprend ce que l'on voit** (mais pas seulement, comme nous le verrons plus loin).

Allons maintenant à la montagne. Nous sommes dans une vallée des Alpes où nous voyons des prairies avec des chalets et, plus haut, des forêts de conifères. Cela ressemble aux jolies photos des magazines, et nous reconnaissons aussi l'étagement de la végétation que nous avons appris à l'école. Nous avons ainsi identifié les lieux que nous pouvons alors qualifier de "paysage de montagne" et même de "paysage des Alpes". C'est déjà ça, mais cela ne va pas très loin, car, à vrai dire, nous ignorons à peu près tout de cette vallée. Et pour aller plus loin, ouvrons l'excellent manuel pratique de Bernadette Lizet et François de Ravignan, *Comprendre un paysage*¹. Dans cet ouvrage, les auteurs ont choisi comme étude de cas la vallée de Samoëns, en Haute-Savoie. Ils décrivent d'abord les lieux, un exercice qu'ils qualifient de "lecture du paysage". Ils observent ainsi que le versant de la vallée est occupé majoritairement par des prairies de fauche, et notent la présence de parcelles en friche et de plantations de résineux, ce qui les conduit à se poser toute une série de questions, dont celles-ci : quel était l'ancien système agraire et comment en est-on arrivé à la monoculture herbagère ? L'économie dominante est-elle le lait ou la viande ? Pourquoi l'abandon des prairies s'est-il produit ? Pourquoi les agriculteurs ont-ils cessé de pratiquer l'alternance de la fauche et du pâturage ? La plantation de résineux correspond-elle à une production de rente ? à une industrie locale ? à une production domestique ? Pour répondre à ces interrogations, les auteurs mènent des enquêtes sur le terrain, dans les archives, auprès des habitants. Les résultats de ces recherches leur permettent alors de comprendre pourquoi il y a des prairies de fauche, des parcelles en friche et des plantations de résineux.

Pour notre part, nous considérons qu'on ne fait pas une "lecture du paysage" : le paysage, c'est la lecture que l'on fait, en l'occurrence, de la montagne. C'est l'explication que l'on donne de la montagne, la compréhension que l'on a de la montagne qui est le paysage. Encore une fois, dans la montagne, il n'y a pas de paysage : il y a des prairies, des friches, des résineux, etc. Le paysage est dans le regard des auteurs de l'étude qui ont compris pourquoi il y a des prairies, pourquoi il y a des friches, etc. Le paysage n'est pas l'apparence des choses, mais la compréhension des choses.

¹ Bernadette LIZET, François DE RAVIGNAN. – *Comprendre un paysage. Guide pratique de recherche.* – Paris, INRA, 1987, chap. III "Raconter un paysage", p. 77-122.

Et considérer le paysage comme étant "ce que l'on voit" ou "ce que l'on comprend", cela peut changer bien des choses dans notre interprétation du territoire et, par voie de conséquence, dans sa gestion et dans son aménagement. Voyons ces deux exemples, toujours au bord de la Loire.

En 2007, dans le département du Cher, le déboisement de la levée de la Loire par les services de l'Etat avait suscité l'indignation des maires et des associations de protection de la nature, notamment au nom du paysage¹. Voilà l'exemple d'un malentendu concernant le paysage. Le rôle de cette digue est de préserver des inondations. Or, les arbres peuvent la détériorer par arrachement lors des crues ou parce qu'ils fournissent un abri aux animaux fouisseurs. Le paysage de la levée, c'est comprendre que cet ouvrage ne doit pas être boisé si on veut qu'il assure correctement sa fonction protectrice. Le paysage de la levée, ce n'est pas la végétation de la levée, mais la compréhension de la levée. Il ne faut pas confondre végétation et paysage.

Autre cas : en 2012, le lit de la Loire à Orléans a été restauré dans le cadre du Plan Loire. Depuis les années 1950, une végétation arborée s'était développée sur des îlots à l'arrière du duit Saint-Charles, en face du centre-ville. Mais en période de crue, les arbres provoquent une élévation du niveau de l'eau et augmentent le risque d'inondation. Les travaux ont donc consisté à ôter une partie des arbres, tout en conservant une bande boisée afin, entre autres, "de préserver le paysage orléanais²", ainsi que le précise un communiqué de presse de la préfecture. Là encore, le paysage du lit de la Loire, ce n'est pas la végétation du lit de la Loire, mais la compréhension du lit de la Loire. Et ce qu'il y a à comprendre, c'est que le lit d'une rivière, cela sert à faire couler de l'eau et non à faire pousser des arbres...

PAYSAGES INVRAISEMBLABLES

Près de Saint-Etienne, le barrage de Grangent, construit dans les années 1950, a noyé les gorges de la Loire sous 50 mètres d'eau (ill. 12). Et le château du même nom, situé juste derrière le barrage, jadis perché au sommet d'un éperon rocheux (ill. 13), s'est retrouvé sur une île au milieu du lac de retenue (ill. 14). Dans un article consacré aux gorges de la Loire, le magazine *Terre sauvage* évoque un "équilibre tranquille entre la nature et l'homme", des "paysages nés d'une catastrophe par noyade et pourtant harmonieux, délicatement ambigus, où le vrai et le faux mélangent les cartes³".

Voilà un paysage qui, certes, mélange le vrai et le faux, mais qui n'atteint aucunement un équilibre entre la nature et l'homme, et qui n'a rien d'harmonieux ni de délicat. C'est au contraire la nature défigurée par l'homme, la nature brutalisée, la nature sacrifiée, la nature dénaturée, une désolation. Encore une fois, le paysage, c'est comprendre ce que l'on voit. Et ce qu'il y a à comprendre, c'est qu'un tel niveau d'eau dans les gorges, cela ne "colle" pas, cela n'est pas *vraisemblable* au regard de la géographie : la Loire n'est pas un fjord ! Dans la Loire sauvage, il ne devrait y avoir qu'un mince filet d'eau au fond des gorges. C'est comprendre aussi que l'on n'aurait jamais construit un tel château sur une île au milieu d'un lac. Les barrages créent des paysages *invraisemblables*.

¹ D'après : "Tollé sur la mise à nu de la levée de la Loire", *Le Journal de Gien*, 1^{er} nov. 2007, p. 24.

² Préfecture de la région Centre, "Restauration du lit de la Loire dans la traversée d'Orléans", communiqué de presse, 15 mars 2012.

³ Mathias SCHMITT, "Chambles, par les chemins de ronde", *Terre sauvage*, n° 181, mars 2003, p. 94.



12. Les gorges de la Loire noyées par la retenue du barrage de Grangent, carte postale.



13. Avant, carte postale.



Le château de Grangent.

14. Après, carte postale.

Le lien fait le paysage

Revenons à la peinture et rappelons les mots d'Anne Cauquelin que nous avons déjà cités : "... la peinture donne à voir non des objets mais le lien entre les objets, comme elle s'essaie aussi à tisser un lien incorruptible entre ce que l'on sait et ce que l'on voit ¹." Et plus loin : "Par la fenêtre peinte sur la toile illusionniste on voit ce qu'il faut voir : la nature des choses montrées dans leur liaison. Ce qu'on voit alors ce ne sont pas les choses, isolées, mais le lien entre elles, soit un paysage ²."

C'est ainsi en montrant les liens qui existent entre les objets-du-pays que le peintre nous explique le pays. Dans son tableau, il dispose les objets, naturels et anthropiques, à la place "logique" qu'ils occupent dans le pays : les villes au bord des rivières, les vignes sur les versants, les châteaux au sommet des collines, etc. Ainsi, il fait apparaître, il rend visibles, lisibles, les liens qui unissent ces objets. Ainsi, il nous explique comment le pays est organisé. C'est le travail de composition : *la composition est une explication*. C'est exactement ce que fait Van Eyck dans le paysage de la *Vierge du chancelier Rolin*. Il enchaîne logiquement les objets les uns aux autres, et compose une image synthétique et intelligible du pays, soit un *paysage*.

Nous appellerons "motifs" les objets, et "enchaînements ³" les liens entre les objets. J'emprunte ces notions de motif et d'enchaînement au paysagiste Alain Mazas. (Celui-ci évoque d'ailleurs le motif dans l'encadré ci-contre.) Quand nous regardons le tableau, nous apprenons à voir les enchaînements de motifs picturaux. Cela nous entraîne à repérer des enchaînements identiques d'objets réels quand nous sommes sur le terrain. Et parce que nous comprenons les liens qui existent entre les objets, nous voyons alors un paysage...

Prenons quelques exemples. Tout d'abord, le mont Gerbier-de-Jonc, source de la Loire. La première fois que j'y suis allé, j'ai reconnu le site que je connaissais en photo et j'ai vu "un paysage de carte postale". Mais à vrai dire, en fait de paysage, j'avais plutôt l'impression de voir un mystère. Car je ne comprenais pas pourquoi il y a là autant de sources haut perchées, quasiment en ligne de crête (le mont Gerbier est situé sur la ligne de partage des eaux entre la Loire et le Rhône). Après avoir suivi quelques visites commentées et lu quelques brochures, j'ai compris : le mont Gerbier, ancien volcan – ainsi que les autres volcans voisins – sont constitués de roches très fissurées et sont de véritables éponges. Ils accumulent d'énormes quantités d'eau qu'ils restituent au niveau du socle granitique imperméable sur lequel ils reposent. Ainsi, j'ai compris le lien qui existe entre les volcans, le plateau et les sources, lien qui *fait* le paysage du mont Gerbier. Et désormais, quand je suis sur place, je me représente le fonctionnement hydro-géologique des lieux et je vois alors le paysage du mont Gerbier-de-Jonc ⁴... Le mont Gerbier est devenu pour moi un paysage.

¹ Anne CAUQUELIN, *L'Invention du paysage*, op. cit., p. 72.

² *Ibid.*, p. 74.

³ L'enchaînement est défini par les dictionnaires comme étant une "série de choses qui sont entre elles dans un rapport de dépendance". Il y a aussi dans le mot l'idée d'un lien "logique". Mais il ne faut pas voir de déterminisme dans la notion d'enchaînement. Il ne s'agit pas d'un lien "nécessaire" (tel le lien entre une cause et un effet), mais d'un lien "rationnel" : les objets ne sont pas nécessairement liés, mais il y a une raison pour qu'ils le soient. (Voir plus loin l'encadré "La raison du paysage".)

⁴ Evidemment, dans un lieu tel que celui-ci, le paysage ne se réduit pas à l'hydrogéologie. Le site, haut-lieu de la géographie scolaire française, a une charge symbolique qui est résumée par la fameuse phrase "La Loire prend sa source au mont Gerbier-de-Jonc", le "plus joli alexandrin involontaire de nos livres d'école", comme le dit élégamment Jacques FULGENCE dans : *La Loire prend sa source au mont Gerbier-de-Jonc*. – Paris, Julliard, 1994, p. 180.

Au sujet du mont Gerbier, voir : Martin DE LA SOUDIERE, "La Loire prend sa source..." Le site du mont Gerbier-de-Jonc en Ardèche", dans : Mission du patrimoine ethnologique. – *Paysage au pluriel. Pour une approche ethnologique des paysages*. – Paris, Ed. de la Maison des sciences de l'homme, coll. "Ethnologie de la France", 1995, p. 76-87.

LE MOTIF SELON MAZAS

Le *motif* est issu du vocabulaire de la peinture : c'est le sujet de l'œuvre. (Ce sens du mot, qui date du XIX^e siècle, est évidemment à rapprocher de sa signification plus ancienne de "raison d'agir" : il est l'objet qui motive le choix du peintre.) Appliqué au paysage, le motif désigne à la fois un objet réel, naturel ou anthropique, et l'objet pictural, photographique, littéraire, etc., qui le représente. Qu'il renvoie à notre expérience sensible des lieux ou qu'il provienne des tableaux ou des livres, le motif est riche de sens, il a un pouvoir évocateur et motivant. Alain Mazas, qui a remis le motif à l'honneur, m'a dit, la première fois que je l'ai rencontré, qu'il fallait redonner un vocabulaire aux paysagistes, et le motif est sans doute le premier mot de ce vocabulaire. Un motif paysager, cela est quand même autrement plus parlant qu'un "élément de paysage" qui est une abstraction et qui n'évoque rien du tout. Mais écoutons Alain Mazas nous parler du motif :

Le motif fait partie du vocabulaire élémentaire du paysage, surtout depuis les impressionnistes qui vouaient un culte exclusif à la peinture "sur le motif". (...) Le motif fait d'ailleurs partie du vocabulaire de l'art tout court, depuis le "leitmotiv" musical jusqu'au moindre motif architectural. Le motif fait également partie du vocabulaire du paysagiste depuis la révolution paysagère du XVIII^e siècle, avec ces parcs où étaient mis en scène rivières (anglaises ou non), prairies, bosquets, vallées des tombeaux, grottes, déserts et thébaïdes, mais aussi pavillons, kiosques et fabriques de tous genres dont les compositions ont fini par désigner pour beaucoup d'entre nous le paysage par excellence.

Le motif fait également partie du vocabulaire poétique à travers le mot qui en rend compte. Pour en prendre un exemple, on évoquera la Seine. Ce fleuve, rendu si célèbre par la peinture impressionniste, fut en effet choisi comme motif de centaines de tableaux et des plus prestigieux, par Monet et bien d'autres avant et après lui : "La Seine à Vétheuil", "La Seine à Andrésy", "La Seine à Jeufosse", etc. Mais la Seine n'avait pas attendu l'impressionnisme pour être célébrée et statufiée, pendant des siècles, à travers des œuvres aussi bien littéraires que plastiques. Si bien que longtemps avant les impressionnistes, les géographes, puis les photographes, elle faisait déjà partie des grands motifs de notre culture et son seul nom était source de motivations nombreuses. La conscience et la mémoire collectives de son importance économique, politique et culturelle dans la construction de l'unité nationale en avaient déjà fait un mythe. Le mot s'était en somme rempli, au fil du temps, de contenus morphologiques et symboliques où s'entremêlaient peinture et poésie, géographie et économie, culture et technique, et était devenu un *motif* d'intérêt majeur de notre pays et de nos paysages.

(...) Nombre de mots très communs, très ordinaires en apparence, renvoient eux aussi à de grands motifs d'intérêt de nos paysages : des mots que nous avons parfois tendance à cantonner dans le registre de la géographie ou d'autres disciplines scientifiques, mais qui sont eux aussi riches d'évocations et de motivations accumulées au fil du temps : la rivière, le ruisseau, le bois, le sentier, le vallon, le chemin, la maison, le quartier, la place, la ville... Tous ces motifs vivent depuis longtemps dans notre imaginaire, sont synonymes d'ambiances spécifiques, de relations particulières au milieu où ils s'inscrivent, et d'attachement non plus seulement comme objets de science ou supports économiques mais comme lieux, sites et pays marqués par l'histoire, même s'il s'agit de l'histoire la plus simplement locale. (...)

Bref, le motif fait partie du vocabulaire de l'image tout court, qu'elle soit graphique ou langagière ¹.

¹ Alain MAZAS, "L'anticipation des paysages", *Cahiers de l'IAURIF*, n° 106, déc. 1993, p. 26-28.

Autre exemple. Je suis quelque part en Ile-de-France, au bord de la route. Je vois des champs ouverts qui s'étendent jusqu'à un horizon forestier et, au milieu des cultures, plusieurs petits bois carrés (ill. 15). Et je peux qualifier cette vision de "paysage d'Ile-de-France". Mais à vrai dire, en fait de paysage, j'ai, là encore, surtout l'impression de voir une énigme. Car ces petits bosquets m'intriguent. Pourquoi leur présence au milieu des champs et pourquoi cette forme géométrique ? Plus tard, j'apprendrai qu'il s'agit de *remises de chasse*¹ créées par le roi Louis XV pour servir d'abri au gibier et lui permettre de transiter d'une forêt à l'autre, à travers les cultures. Maintenant, je connais la raison d'être de ces boisements, je comprends le lien qui existe entre ces bosquets, les cultures et la forêt. Alors les lieux deviennent intelligibles, alors je vois un paysage.

Considérons maintenant cette photographie de la vallée du Rhin à Kaub, en Allemagne² (ill. 16), que nous qualifierons très certainement de "beau paysage". Et si nous trouvons que ce paysage est beau, c'est parce qu'il est remarquablement intelligible. Nous avons en effet le sentiment que chaque chose est "à sa place" : le château fort, au sommet du coteau, qui surveille la vallée ; les vignes, sur le versant bien exposé ; le village, au bord du fleuve et près des voies de communication. Il y a ainsi des liens "logiques" entre les motifs anthropiques et les motifs naturels, une juste adaptation des aménagements à la géographie³. Nous percevons ces liens, ces enchaînements, nous comprenons cette "logique", et nous traduisons cela en disant que nous voyons un "beau paysage".

Mais retournons sur les bords de la Loire et regardons la ville d'Amboise depuis la rive droite du fleuve (ill. 17). Nous voyons différents motifs, naturels ou architecturaux : la Loire, le pont, le coteau, le château, les maisons du quai. Une vision que nous qualifierons certainement, là aussi, de "beau paysage". Et si la ville d'Amboise nous apparaît comme étant un beau paysage, c'est, là encore, parce que des liens "logiques" existent entre les différents objets : entre le promontoire et le château (le château est bâti sur le promontoire pour surveiller la vallée) ; entre le château et le pont (le château contrôle le pont) ; entre le pont et la ville (le pont dessert la ville) ; entre la ville et le château (la ville s'est développée sous la protection du château), etc. Ces motifs sont ainsi tous enchaînés les uns aux autres, et parce que nous percevons ces enchaînements, dans une "lecture paysagère" inconsciente, la ville d'Amboise *fait* paysage quand nous la regardons. Imaginons découper dans la photo les différents motifs et les réassembler différemment : nous ne verrions plus alors un paysage, mais un chaos, car les liens "logiques" qui existaient auparavant auraient disparu. Ce sont ces liens, ces enchaînements qui *font* le paysage, qui lui donnent sens.

Prenons encore l'exemple d'un paysage beaucoup plus "ordinaire". Considérons cette photographie qui représente l'arrivée sur le village de Saint-Firmin-sur-Loire, dans le Loiret (ill. 18). Nous sommes sur la route qui longe le fleuve sur la levée, et nous apercevons le village et son clocher qui apparaissent derrière une autre levée. Voilà un paysage qui nous paraîtra peut-être banal, et même, nous pourrions déplorer qu'une digue nous masque ainsi la vision du village et vienne, d'une certaine manière, gâcher le paysage. Pourtant, ce paysage est tout à fait remarquable, et notre appréciation va complètement changer lorsque nous aurons compris la "logique" des lieux. Car cette levée est là pour protéger le village des crues de la Loire toute proche (le fleuve est sur la droite, au-delà de la photo). La levée n'est plus alors un objet qui gâche le paysage, mais, tout au contraire, le motif qui lui donne sens. En quelque sorte, cette digue justifie la présence du village à cet endroit : si elle n'était pas là pour le protéger des crues, le village serait inondé. C'est le lien entre le village, la levée et le fleuve qui construit ce paysage. Quand nous avons compris ce lien, alors nous voyons un paysage.

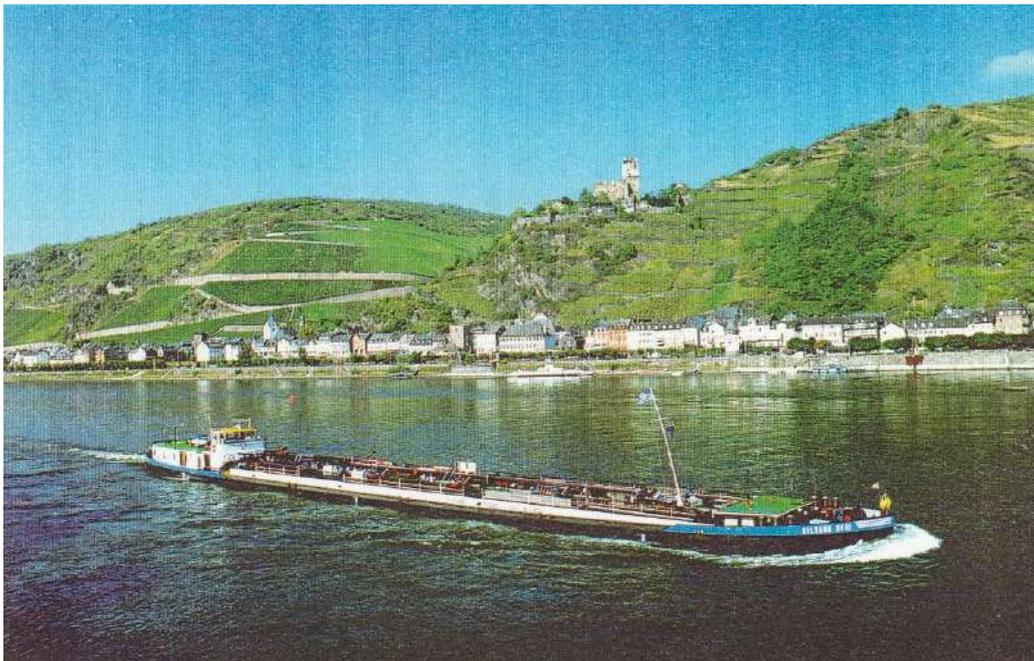
¹ A noter que ces *remises de chasse* sont figurées sur la *Carte des chasses du Roi* (fin XVIII^e-début XIX^e siècle).

² Cette photographie est extraite de : Jacques-Yves COUSTEAU, Yves PACCALET. – *Les Grands Fleuves*. – Paris, Robert Laffont, 1989, p. 67.

³ Au sens dans lequel les paysagistes utilisent le mot *géographie*.



15. Remises de chasse en Ile-de-France.



16. La vallée du Rhin à Kaub.



17. Amboise.



18. Saint-Firmin-sur-Loire.

Il y a quelques années, la revue *Vieilles Maisons Françaises* avait consacré un article ¹ au château de Séchelles, dans le département de l'Oise. Je prends cet exemple car il s'agit d'un très beau domaine, témoin d'une conduite rationnelle de l'agriculture au Siècle des lumières. Et l'on peut dire que le château *fait* paysage dans la campagne picarde, cela précisément parce qu'il y a un lien entre le château et les terres qui l'entourent : c'est le château qui gère l'exploitation agricole. Il en est de même des villas italiennes et des bastides provençales ² : elles *font* paysage car il y a un lien entre ces demeures et le territoire qu'elles organisent. C'est encore le cas des châteaux en Bordelais : ils *font* paysage au milieu des vignes, cela parce qu'ils sont en lien avec le vignoble : ils sont le siège, l'emblème du domaine viticole. Pourquoi les constructions agricoles, les hangars, les silos *font-ils* paysage dans la campagne ? Parce qu'ils ont un lien avec les champs, parce qu'il y a une bonne raison à leur présence au milieu des terres. Et pourquoi les pavillons d'aujourd'hui qui viennent miter l'espace rural ne *font-ils* pas du tout paysage ? Parce qu'ils n'ont aucun lien avec la campagne, parce qu'ils n'ont aucune raison d'être là, en ces lieux d'agriculture.

Prenons maintenant l'exemple d'un site où les liens qui existaient entre divers objets ont disparu, et pour cette raison, ce site ne *fait* plus paysage. Il s'agit du domaine du château de Châteauneuf-sur-Loire, dans le Loiret (**ill. 19**). Le château avait été rebâti au XVIII^e siècle. Son corps central, qui dominait la vallée de la Loire, a été démoli après la Révolution, et le jardin à la française qui s'étendait au-devant a également été effacé. Subsistent une aile en retour du château et, là où s'élevait jadis son corps principal, la terrasse qui le portait, avec ses grands murs de soutènement et ses douves, le grand escalier qui donnait accès au jardin, et le grand axe qui, en direction opposée, partait vers la forêt. Aujourd'hui, les grands soutènements ne soutiennent plus rien, les douves n'ont plus lieu d'être, le grand escalier débouche sur un champ de céréales, et le grand axe tombe maintenant dans le vide. Ces objets ne sont plus en lien avec le château disparu, et leur présence est désormais incompréhensible. En l'absence du motif central qui organisait le domaine et justifiait ses différents aménagements, le site n'est plus intelligible. Aujourd'hui, la compréhension des lieux relève davantage de l'archéologie que du paysage.

Considérons enfin le cas de la vision panoramique. A ce propos, le peintre Henri Cueco écrit : "Il est à noter que dans la plupart des cultures les points de vue d'où l'on découvre largement le pays, les points culminants, constituent des sites auxquels est appliquée la notion de beauté. C'est en tout cas une notion commune aux citadins et aux ruraux. Ce sentiment de beauté associé aux panoramas pouvait être une condensation dans

¹ Jean-Paul MEURET, "Le château de Séchelles. Un grand domaine campagnard au Siècle des lumières", *Vieilles Maisons Françaises*, n° 225, déc. 2008, p. 40-43.

² Voir le très beau livre de Michel RACINE, Françoise BINET. – *Jardins de Provence*. – Aix-en-Provence, Edisud, 1987.

l'inconscient collectif à la fois de considérations utilitaires, du sentiment de sécurité et des satisfactions liées à la possession, à l'exercice du pouvoir, à la maîtrise de la nature ¹." Pourquoi trouvons-nous que le pays est beau depuis un point culminant ? Parce qu'il nous est alors intelligible : il nous apparaît dans son ensemble, nous pouvons distinguer les liens qui unissent les différents objets qui le composent, et nous comprenons ainsi comment il est organisé. Depuis un tel point de vue, le pays nous apparaît tel un paysage sur un tableau, aussi intelligible qu'un paysage composé par un peintre ; nous percevons les enchaînements de motifs dans le pays aussi clairement que sur le tableau. (Nous en reparlerons à propos des "Paysages pittoresques".) Comme la représentation picturale, la vision panoramique nous fait accéder à la connaissance du pays. Nous apprécions ce pays car nous le comprenons ; nous voyons un "pays intelligible" et nous traduisons cela en disant que nous voyons un "beau paysage".



19. Le domaine de Châteauneuf-sur-Loire.
Le château disparu était situé au centre de l'image.

Un territoire nous apparaît comme étant un paysage parce qu'il nous est intelligible, et cela parce qu'il existe des liens entre les objets qu'il contient. Mais quand il n'existe aucun lien entre les objets, le territoire nous apparaît comme un chaos. C'est le cas par exemple des zones péri-urbaines où aucun lien n'a été créé entre les constructions, ni entre les constructions et les infrastructures. Nous pouvons ainsi caractériser le paysage par son caractère intelligible et par l'existence de liens entre les objets qui le composent, et le chaos par son caractère inintelligible et par l'absence de lien entre les objets qu'il contient. Le paysage, c'est le contraire du chaos.

¹ Henri CUECO, "Approches du concept de paysage", *Milieux*, n° 7-8, oct. 1981 – janv. 1982, p. 117-118. Réédité dans Alain ROGER (dir.), *La Théorie du paysage en France...*, *op. cit.*

LA RAISON DU PAYSAGE

Nous avons dit que "le lien *fait* le paysage" et nous avons parlé de "lien logique". Dire qu'il y a un paysage parce qu'il existe des liens logiques entre des objets, n'est-ce pas là une conception déterministe du paysage ?

Prenons un exemple. Soit un château fort bâti au sommet d'une colline. Nous dirons que ce château fort *fait* paysage sur la colline, cela parce qu'il y a un lien "logique" entre le château et la colline : sur la colline, le château peut surveiller la contrée. Cela est-il déterministe ? Dans la notion de déterminisme, il y a l'idée d'une nécessité. Ainsi, une colline devrait impliquer nécessairement un château fort : en conséquence de quoi, il devrait y avoir un château fort sur toutes les collines. Ce n'est évidemment pas le cas. Une colline ne détermine pas un château fort. Les hommes ont bâti un château fort, non pas parce qu'il y avait une colline, mais parce que cette colline-là offrait un point de vue idéal pour surveiller la contrée. S'il y a un château sur la colline, cela n'est pas du déterminisme, mais de l'opportunisme. La colline était une opportunité bienvenue pour construire un château. Notre conception du paysage n'est pas déterministe, mais opportuniste. Être opportuniste en matière de paysage, cela signifie savoir exploiter les opportunités offertes par la géographie, savoir s'adapter aux circonstances des lieux¹. Il y a dans le paysage de l'opportunisme, de la ruse, de l'intelligence des lieux. Si nous parlons de "lien logique", c'est pour insister sur le caractère rationnel du paysage. Car le paysage, ce n'est pas "n'importe quoi n'importe où". Tout n'est pas paysage. S'il y a un paysage, c'est parce que les lieux ont été aménagés avec intelligence, qu'ils nous sont intelligibles, qu'ils parlent à notre raison.

Il y a de la raison dans le paysage. Dire qu'il y a un lien logique entre le château fort et la colline, cela signifie qu'il y a une bonne raison pour que le château ait été bâti sur la colline. Et si le château *fait* paysage sur la colline, c'est parce que nous comprenons la raison qu'il y avait à construire un château fort sur cette colline. Autre exemple : on peut dire que l'observatoire *fait* paysage au sommet du pic du Midi de Bigorre (**ill. 20**). Et cela parce que l'on comprend la raison qu'il y a à construire un observatoire au sommet d'une montagne.



20. L'observatoire du pic du Midi de Bigorre (carte postale).

Voir un paysage, c'est comprendre ce que l'on voit, c'est comprendre le lien qui existe entre les objets que l'on voit, c'est comprendre la raison d'être-là de ces objets. Le paysage est ainsi affaire de raison. Mais pas seulement : il s'adresse aussi au sentiment. Si le paysage est compréhension, il est aussi, comme nous allons le voir maintenant, motif d'appréciation.

¹ Nous reviendrons sur cette idée d'adaptation aux circonstances des lieux aux pages 185-186.

Le paysage est aussi "ce que l'on apprécie"

Dans les pages qui précèdent, nous avons dit que le paysage n'est pas le réel, mais son interprétation, sa représentation. Nous avons dit également que cette interprétation, cette représentation contient l'idée d'une compréhension. Elle contient aussi celle d'une appréciation. **Dans la notion de paysage, il y a l'idée que l'on comprend ce que l'on voit, et il y a l'idée que l'on apprécie ce que l'on voit.** Prenons quelques exemples d'une telle appréciation, chez trois auteurs qui, tous, évoquent les Alpes.

Montaigne, dans son *Journal de voyage en Italie* :

Ce vallon sembloit à M. de Montaigne représenter le plus agréable paysage qu'il eust jamais veu...

Il ne me semble pas que nulle peinture puisse représenter un si riche paysage ¹.

Jean-Jacques Rousseau, dans son roman *Julie ou la Nouvelle Héloïse* :

J'aurais passé tout le temps de mon voyage dans le seul enchantement du paysage...

... cette terre riche et fertile, ce paysage unique, le plus beau dont l'œil humain fut jamais frappé ²...

Horace-Bénédict de Saussure, dans ses *Voyages dans les Alpes* :

... un château antique, bâti sur le sommet d'un rocher isolé, dont la base est couverte d'arbres, forme un paysage charmant et très pittoresque.

... les charmants paysages que l'on a vus les jours précédents dans les basses vallées ³...

Dans ces extraits, nos trois auteurs disent leur appréciation des lieux qu'ils découvrent. Il est à noter que Montaigne, dans son journal, comme Rousseau dans son roman, et comme Saussure dans son récit, n'emploient que très rarement le mot *paysage*. Pour décrire, ils citent des noms d'objets concrets : prairie, rivière, montagne, etc. Ils ne font appel au mot *paysage* que pour signifier une appréciation. Le mot est certes utilisé au sens d'une réalité matérielle, mais il traduit leur appréciation des lieux. La montagne n'est pas en elle-même un paysage. Quand je suis dans la montagne et que j'apprécie ce que je vois, alors je vois un paysage, alors la montagne devient pour moi un paysage. Le paysage n'est pas dans la montagne, mais dans mon regard ; le paysage, c'est l'appréciation que j'ai de la montagne, c'est le mot que j'utilise pour traduire cette appréciation.

Nous avons dit plus haut que la notion de paysage, à son origine, telle qu'elle apparaît dans les peintures de la fin du Moyen Âge, avait un contenu essentiellement didactique (l'explication du pays) et politique (l'aménagement du pays). L'idée d'une appréciation était-elle néanmoins présente dans la notion de paysage dès son origine, ou est-elle apparue plus tard ? Revenons encore une fois à la fresque d'Ambrogio Lorenzetti. Son propos est explicitement didactique et politique. Il s'agit, pour ses commanditaires, d'exposer les effets de leur bon gouvernement sur l'aménagement et sur l'économie du pays, et, ce faisant, de

¹ MONTAIGNE, "Journal de voyage en Italie...", dans *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 1164 et 1246. Nous avons déjà cité ces deux phrases dans le premier chapitre. A noter l'orthographe variable de l'époque : représenter/represanter.

² Jean-Jacques ROUSSEAU. – *Julie ou La Nouvelle Héloïse* [1761]. – Paris, Garnier-Flammarion, 1967, p. 46 et 313.

³ Horace-Bénédict DE SAUSSURE. – *Voyages dans les Alpes*. Edité et présenté par Julie BOCH. – Genève, Georg, 2002, p. 58 et 107. Les *Voyages dans les Alpes* ont été publiés en 4 volumes entre 1779 et 1796. En 1834 est parue une sélection des passages "pittoresques", reprise et augmentée en 1852. Le présent ouvrage reprend cette dernière édition.

faire adhérer les citoyens à leur politique. Mais, en montrant ainsi des champs bien cultivés, des vergers bien plantés, des ponts bien construits, des routes bien fréquentées, cette fresque ne conduit-elle pas à faire apprécier un pays aussi bien gouverné et aussi bien aménagé ? A son origine, la notion de paysage, telle qu'elle est figurée dans cette fresque ou encore dans la miniature du château de Lusignan, est celle d'une bonne gouvernance, d'un bon aménagement, et l'on peut dire que l'idée d'une appréciation est implicitement contenue dans cette notion, dès son origine.

A ce propos, dans *Naissance et renaissance du paysage*, Michel Baridon se demande si, avec la fresque du *Bon Gouvernement*, il est possible de proclamer l'avènement du paysage, avant que le mot n'existe et avant que la perspective linéaire ne soit mise au point. L'auteur répond "oui en dépit de trois objections", la première étant que "la fresque d'Ambrogio Lorenzetti affiche une intention didactique trop appuyée (...), ce qui contrarie la contemplation de la nature ¹". Mais l'intention didactique, c'est justement ça qui caractérise la fresque de Lorenzetti et le paysage à son origine, et non la contemplation de la nature ! Ce commentaire de Michel Baridon est symptomatique d'une méprise très répandue dans l'interprétation des premières peintures de paysage. Il ne faut certainement pas voir dans cette fresque une contemplation de la nature, mais on peut probablement y déceler les prémices d'une appréciation du pays.

Les hommes ont d'abord apprécié les lieux qu'ils avaient aménagés – les jardins et la campagne. Plus tard, ils ont également apprécié la nature sauvage, dès qu'ils ont su l'expliquer de manière rationnelle ². Nous pensons en effet qu'un milieu naturel est d'autant plus apprécié qu'il a été expliqué et qu'il nous est devenu intelligible.

Dans les siècles qui suivent le Moyen Age, c'est la campagne bien aménagée, bien cultivée et fertile qui sera appréciée, comme en témoignent les récits des voyageurs. Ainsi Montaigne, dans son *Journal de voyage en Italie* :

... une belle plaine et fertile...

... une bele et très fertile pleine...

... un très-beau païs et fertile de bleds...

... un païs beau, plein, très fertile, garny de plusieurs beaux villages...

... une belle et grande plene, flanquée à main gauche de coustaus pleins de vignes, les plus belles et les mieux cultivées ³...

¹ Michel BARIDON, *Naissance et renaissance du paysage*, *op. cit.*, p. 372.

² Nous considérons ici la relation à la nature des Européens depuis le Moyen-Age.

³ MONTAIGNE, "Journal de voyage en Italie...", dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 1202, 1253, 1161, 1128, 1127. A noter encore l'orthographe fluctuante de Montaigne qui écrit *bele* ou *belle*, *plene* ou *pleine*, parfois *plaine*.

Certains auteurs ont reproché à Montaigne d'avoir une vision et une expression stéréotypée du paysage. Citons par exemple Nils Büttner : "... les notes de Montaigne nous offrent une impression remarquable de la manière dont un homme de cette époque perçoit la nature environnante. Lorsque Montaigne rapporte qu'une région est "belle", c'est que ses champs sont bien labourés, que le blé est mûr pour la moisson ou que le raisin est savoureux et qu'il promet un vin excellent. En règle générale, il fait usage de lieux communs et de formules littéraires établies qui ne permettent pas de déduire ses véritables émotions à la vue d'un paysage." (Nils BÜTTNER, *L'Art des paysages*, *op. cit.*, p. 125.)

Nous pensons que les brèves notations que fait Montaigne, très fréquentes dans son récit, révèlent au contraire une attention constante aux pays qu'il traverse. Elles lui servent à caractériser brièvement les lieux, à en donner une appréciation générale, comme pour mémoire. Ses "belles et fertiles plaines" sont certes des "lieux communs", mais elles précisent le caractère des lieux. Par ailleurs, il décrit la topographie de sites remarquables avec des mots très précis et détaille des aménagements qui l'intéressent – notamment hydrauliques – avec beaucoup de précisions. A vrai dire, son journal révèle un intérêt pour le paysage et une richesse de vocabulaire qui sont absents de bien des récits de voyage d'aujourd'hui.

Montaigne apprécie également les chemins bien aménagés et aisés ("... un très beau chemin et droit...") et les ponts bien bâtis ("... un fort grand et beau pont de pierre ¹...").

Jérôme Lippomano, ambassadeur italien, en 1577 :

[En Touraine.] Tout le pays est fertile, bien cultivé ²...

Elie Brackenhoffer, juriste strasbourgeois, en 1644 :

[En Blésois.] Le pays est très beau et très fertile, riche en vin et en grains...

... la campagne est très belle, fertile et bien cultivée, produisant du vin et des grains ³.

Léon Godefroy, théologien français, en 1644 :

[En Quercy.] ... un beau, bon et fertile pays.

... de belles plaines très fertiles ⁴...

Nicolaï Karamzine, écrivain russe, en 1789 :

[Entre Mannheim et Strasbourg.] ... de vastes plaines, un de ces beaux pays qui vous réjouissent la vue par l'éclat de leurs moissons dorées...

L'Alsace est un beau pays : les villes et les villages y sont d'une construction agréable. Des deux côtés de la route, on voit des champs admirablement cultivés ⁵.

A la fin du XVIII^e siècle, comme Montaigne deux siècles plus tôt, Saussure, explorateur et admirateur de la haute montagne, apprécie toujours les champs bien cultivés et les belles prairies – il utilise très souvent ces expressions –, ainsi que les routes rectilignes et horizontales. Citons quelques exemples :

La demi-lieue qu'il reste à faire pour aller de Siongy à Cluses est aussi très agréable ; on traverse une petite plaine bien cultivée et bordée de grands arbres...

... la belle culture de la vallée, les jolis hameaux que l'on rencontre à chaque pas, donnent (...) l'idée d'un monde nouveau, d'une espèce de paradis terrestre...

... on commence par traverser obliquement le fond de la vallée de Chamonix au milieu de prairies et de champs bien cultivés.

... on a une vue délicieuse du coteau de Passy, bien cultivé dans le bas, boisé à sa moyenne région, couvert plus haut de belles prairies...

... une vallée riante, couverte de belles prairies...

... des moissons de la plus grande beauté...

La route que l'on suit en allant à Cluses est très belle ; c'est pendant l'espace d'une grande lieue une chaussée rectiligne et horizontale...

... une belle route rectiligne, tracée sur le fond horizontal de la vallée.

... le beau chemin tracé en ligne droite au fond de la vallée ⁶...

Jusqu'au XVIII^e siècle, la beauté est associée à la fertilité et à la commodité, le beau se confond avec le bien : est beau ce qui est bien cultivé, bien aménagé.

¹ *Ibid.*, p. 1259 et 1258.

² *Voyage de Jérôme Lippomano, ambassadeur de Venise en France en 1577, par son secrétaire*, cité par Jean M. GOULEMOT, Paul LIDSKY, Didier MASSEAU, *Le Voyage en France...*, t. I, *op. cit.*, p. 117.

³ Elie BRACKENHOFFER, *Voyage en France*, cité *ibid.*, p. 292.

⁴ *Voyages de Léon Godefroy en Gascogne, Bigorre et Béarn, 1644-1646*, cité *ibid.*, p. 365 et 367.

⁵ Nicolai KARAMZINE, *Lettres d'un voyageur russe (1789-1790)*, cité *ibid.*, p. 875 et 878.

⁶ H. B. DE SAUSSURE, *Voyages dans les Alpes*, *op. cit.*, p. 58, 75, 96, 150, 162, 163, 58, 70, 71.

LE VAL DE LOIRE, PAYSAGE AGRI-CULTUREL

Le Val de Loire est l'exemple d'un territoire qui a été apprécié de longue date pour l'excellence de ses productions agricoles, notamment maraîchères et fruitières. Une réputation consacrée par l'expression "Jardin de la France".

C'est à la Renaissance qu'apparaît en Touraine cette fameuse métaphore qui désigne alors les Varennes, c'est-à-dire les riches terres de la plaine alluviale de la Loire. Dans sa thèse sur le Val de Loire, le géographe Roger Dion en relève les premières mentions – "Jardin de France" – dans *Pantagruel* (1532), puis dans *La Guide des chemins de France* (1552)¹. L'expression connut une fortune rapide et fit à la Touraine sa réputation d'opulence, avant de s'étendre au Val de Loire tout entier². Si la métaphore est sans doute d'origine littéraire, elle est comme une sorte d'appellation d'origine, de slogan publicitaire qui accompagne les fruits et légumes rares des Varennes que leurs producteurs exportent en dehors de la province, et ce, dès la première moitié du XVI^e siècle³. Comme le "Grenier de la France", qui valorise les cultures céréalières de la Beauce, le "Jardin de la France" célèbre les productions maraîchères et fruitières de la plaine de la Loire.

Un jardin que certains auteurs n'ont pas hésité à comparer au Paradis :

[La Touraine] ... est un Paradis terrestre, remply de délices et planté (...) de figuiers, grandiers, amandiers, pommiers, poiriers, pruniers, abricotiers, peschers, cerisiers, voire de quelques oreangers et citronniers... On y trouve aussi dans les saisons, melons, asperges, cardes, artichauts, chicorées, choux de toutes sortes, pois, fèves et tous autres légumes⁴...

Le "Jardin d'Eden", mythe littéraire et modèle inépuisable de la conception des jardins terrestres, se décline en "Jardin de France", mythe ligérien et modèle inépuisable des descriptions du Val de Loire. Depuis la Renaissance, le "Jardin de la France" est un thème récurrent de la représentation du Val de Loire et son principal motif paysager. Toutes les encyclopédies, tous les manuels de géographie, tous les guides de tourisme, tous les récits des voyageurs n'ont cessé de vanter la fertilité de son sol et la variété de ses productions :

La vallée de la Loire (...) est l'une des plus riches et des plus belles de la France. Ce ne sont, en effet, que plaines admirablement cultivées, vastes et belles prairies, coteaux couverts de vignes et de magnifiques forêts⁵.

Les vignes, les pépinières, les cultures maraîchères, les champs de céréales et les prairies attestent tous l'admirable fertilité du pays⁶.

¹ Roger DION. – *Le Val de Loire. Etude de géographie régionale*. – Tours, Arrault, 1934, p. 587.

² L'appellation "Val de Loire" désigne aujourd'hui l'ensemble de la plaine alluviale de la Loire moyenne, depuis Decize, dans la Nièvre, jusqu'au confluent de la Maine, en Anjou. Le Val de Loire est en fait composé du Val, en Orléanais – où le mot trouve son origine –, des Varennes de Touraine et de la Vallée d'Anjou, auxquels il faut ajouter, en amont, le Haut Val de Loire, entre Nivernais et Berry.

³ Roger DION, *Le Val de Loire...*, *op. cit.*, p. 588-589.

⁴ Martin MARTEAU, *Le Paradis délicieux de la Touraine*, Tours, 1661, cité par Régis MAURY, "Société rurale et paysages agraires en Touraine à la fin du Moyen Age", *Cahiers de la Loire moyenne*, n°14-15, 1986, p. 94.

⁵ Pierre LAROUSSE. – *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*. – Paris, Larousse, 1873, t. X, 1^{re} partie, art. "Loir-et-Cher", p. 638.

⁶ Maurice ALLAIN. – *Géographie universelle Quillet*. – Paris, A. Quillet, 1929, t. II, p. 321.

Les écrivains régionaux n'ont pas manqué d'user et d'abuser de la métaphore, comme l'angevin René Bazin :

... quelle terre merveilleuse ! Une poussière blonde qu'un cheval seul et une charrue tenue d'une seule main suffisent pour labourer. Le chanvre y pousse comme en Italie ; les noyers y deviennent énormes ; les vignes, un peu froides vers Nantes, gonflées de sève chaude et mousseuse dans le Saumurois et la Touraine, ont partout des pêchers et des cerisiers parmi elles ; le lin n'est nulle part plus nourri ; les prés inondés ne s'épuisent pas ; il y a même des coins privilégiés où l'on trouve des champs de balsamines, de reines marguerites, de zinnias, d'œillettes d'Inde, de carottes, de pétunias, des champs qu'on cultive, non pour la parfumerie, comme en Provence, mais pour la graine, et qui font de belles bandes, en juillet, entre les moissons mûres ¹.

C'est aussi le cas des voyageurs étrangers, tel August Strindberg qui, en 1886, emprunte la vallée de la Loire pour se rendre en Bretagne. Dans le train qui l'emporte à travers la Touraine, il prend note des cultures du "Jardin de la France" (l'auteur cite l'expression) :

Voilà que défilent le maïs, le millet, le coquelicot et la citrouille. Des châtaigniers et des pommiers poussent sur les bas-côtés. Les jardins se suivent de si près qu'on dirait un seul jardin continu abritant les célèbres arbres qui donnent la prune de Tours, ainsi que des melons tout aussi célèbres. La vigne pousse en hauteur et en longueur en formant des haies et alterne avec des pêchers, des abricotiers et des pruniers. Puis viennent des citrouilles et les hautes têtes des choux bleu-vert. De longues bandes de terre sont balisées avec des citrouilles ; jaune de cadmium, gris-vert, jaune paille, ocre-rouge, brun et noir ; des citrouilles moirées, pie, striées. Ensuite commence la région du chanvre. Les tiges disséminées portant les graines qui restent après le triage se tiennent hautes et sveltes comme des palmiers avec leurs hampes jaunes et nues et leurs têtes feuillues vert clair ².

Et puis, voici un montage de citations...

Cultures maraîchères et de plein champ ont pris, en amont d'Orléans et autour de Blois, une extension considérable : salades (laitues surtout), concombres, poireaux, petits pois, haricots secs, carottes dans les Vals de Saint-Benoît et d'Orléans, haricots verts et asperges – la fameuse asperge de Vineuil – dans le Val de Blois ³. Pépinières et roseraies s'étendent largement au sud d'Orléans : arbres fruitiers ou d'ornement, rosiers grimpants, rosiers francs de pied, rosiers greffés sur racine s'exportent au loin. Il n'est pas jusqu'aux plantes à oignons qui ne transforment certains coins du Val en une petite Hollande ⁴. Pommes de terre nouvelles, poireaux et oseille, poires et pommes, tournesol ⁵... .. céleris, choux dans les Varennes de Tours, oignons, carottes, melons dans la Vallée d'Anjou ⁶. Varennes et Longué produisent asperges et haricots verts, Beaufort les artichauts, carottes, oignons ; plus à l'ouest on trouve les pommes de terre, les petits pois, les choux-fleurs (...). Cassis, cerises alimentent les distilleries de Saumur et d'Angers (Combiér, Cointreau). Quant aux vignobles, ils parsèment les coteaux et leurs crus sont fameux : Bourgueil, Savennières, la "coulée" de Serrant ⁷.

¹ René BAZIN. – "Bords de la Loire", dans *En province*. – Paris, Calmann-Lévy, 1896, p. 4.

² August STRINDBERG. – *Parmi les paysans français* [1889]. – Arles, Actes Sud, 1988, p. 167-168.

³ Yves BABONAUX. – *Les Pays de Loire*. – Paris, Larousse, coll. "Découvrir la France", 1973, p. 74.

⁴ E. BRULEY, R. CROZET, C. SIBERTIN-BLANC. – *Visages de l'Orléanais*. – Paris, Horizons de France, coll. "Provinciales", 1951, p. 45-46.

⁵ Jacques-Louis DELPAL. – *Val de Loire*. – Paris, Fernand Nathan, coll. "Guides Delpal", 1985, p. 60.

⁶ Yves BABONAUX, *Les Pays de Loire, op. cit.*, p. 35.

⁷ P. WAGRET, F. DORNIC, R. CROZET *et al.* – *Visages de Maine-Anjou*. – Paris, Horizons de France, coll. "Les Nouvelles Provinciales", 1968, p. 35.

La peinture hollandaise du XVII^e siècle offre un exemple remarquable d'appréciation du pays tel qu'il a été (bien) aménagé par ses habitants. Eugène Fromentin explique très justement, me semble-t-il, que cette peinture figure le portrait de la Hollande et des Hollandais ¹. Dans ce portrait auto-satisfait, les Hollandais manifestent l'amour de leur pays, leur fierté pour un territoire qu'ils ont en partie créé sur la nature grâce à leurs efforts. La peinture du XVII^e siècle célèbre ainsi les symboles de cet aménagement et de la prospérité économique qui en résulte : les moulins à vent, les canaux de drainage, les champs de blanchiment ², les pâturages et leurs vaches...

Si les hommes ont toujours vu la nature, ils n'y ont pas toujours vu des paysages : l'exemple de la montagne

L'appréciation qui, aux XV^e, XVI^e et XVII^e siècles, portait surtout sur des lieux humanisés, s'étendra progressivement à une nature sauvage jusqu'alors ignorée. Car, si les hommes ont toujours vu la nature, ils ne l'ont pas pour autant appréciée. Ainsi, les historiens et les géographes ont montré que le littoral et la montagne, aujourd'hui plébiscités par les touristes, furent longtemps des milieux détestés, et ne sont devenus des paysages appréciés qu'au terme d'un long processus culturel.

A ce propos, ouvrons une parenthèse. Le processus historique qui conduit à instituer un milieu naturel en paysage a parfois été appelé par certains auteurs – entre autres Alain Roger –, "invention" : invention de la montagne, invention du littoral, etc. Une telle expression a été vivement critiquée, notamment par le philosophe Jacques Dewitte qui voit dans l'usage du mot *invention* "une manière de parler de plus en plus répandue et typique de l'esprit du temps, qui tend à remplacer le mot "découverte" par celui d'"invention" ("l'invention du paysage", "l'invention de la montagne") (...). Sans doute verra-t-on paraître prochainement un ouvrage d'épistémologie intitulé *L'Invention du radium par Pierre et Marie Curie*. (...) Cette substitution systématique du terme d'"invention" à celui de "découverte" est révélatrice de ce qui constitue un scandale permanent pour la pensée moderne : que quelque chose puisse précéder l'homme, avoir déjà forme et sens avant son intervention ³".

Sans doute, la montagne, en tant que réalité matérielle, est-elle à découvrir ou, mieux encore, à explorer. Mais le paysage n'est pas la montagne : il en est une représentation. Aussi, le processus historique qui conduit à instituer la montagne en paysage peut-il être nommé "invention de la montagne", sous-entendu : *en tant que paysage*. L'expression est aujourd'hui consacrée. Pour qualifier ce processus, certains théoriciens, comme Pierre Donadieu, ont préféré parler de "mise en paysage" : la mise en paysage des marais, pour prendre l'exemple d'un milieu cher à cet auteur ⁴. L'invention ou à la mise en paysage d'un milieu naturel est le processus qui conduit à comprendre et à apprécier ce milieu, que l'on pourra désormais appeler "paysage".

¹ "Le problème était celui-ci : étant donné un peuple de bourgeois, pratique, aussi peu rêveur, fort occupé, aucunement mystique, d'esprit anti-latin, avec des traditions rompues, un culte sans images, des habitudes parcimonieuses, trouver un art qui lui plût, dont il saisît la convenance et qui le représentât. (...) un pareil peuple n'avait plus qu'à se proposer une chose très simple et très hardie (...) : exiger qu'on fît son *portrait*. Le mot dit tout. La peinture hollandaise, on s'en aperçut bien vite, ne fut et ne pouvait être que le portrait de la Hollande, son image extérieure, fidèle, exacte, complète, ressemblante, sans nul embellissement. Le portrait des hommes et des lieux, des mœurs bourgeoises, des places, des rues, des campagnes, de la mer et du ciel, tel devait être (...) le programme suivi par l'école hollandaise..." (Eugène FROMENTIN. – "Les maîtres d'autrefois. Hollande I", dans *Œuvres complètes*. – Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1984, p. 658-659.)

² Il s'agit des champs de blanchiment des toiles de lin autour de Haarlem, peints par Ruisdael.

³ Jacques DEWITTE, "Pays et paysage : à propos d'une difficulté de la théorie de l'artialisement", dans : F. CHENET, M. COLLOT, B. SAINT GIRONS (dir.). – *Le Paysage, état des lieux. Actes du colloque de Cerisy (30 juin - 7 juillet 1999)*. – Bruxelles, Ousia, 2001, p. 422-423.

⁴ Pierre DONADIEU (dir.) – *Paysages de marais*. – Paris, Jean-Pierre de Monza, 1996.

Dans *Le Territoire du vide*, Alain Corbin a décrit ce processus d'invention du paysage dans le cas du littoral. Il a montré que la répulsion des hommes pour les rivages marins était tout d'abord fondée sur une interprétation religieuse. C'est en effet par le déluge biblique que l'on expliquait la présence des océans – ainsi que des montagnes – à la surface de la Terre : "C'est que, sans le déluge, l'histoire du globe, son modelé apparaîtraient alors totalement incompréhensibles ¹." Les mers et les montagnes étaient ainsi perçues comme des reliques de la catastrophe biblique et l'image du chaos. La mer était aussi vécue comme une menace : le rivage était le lieu de l'arrivée des invasions, des pirates, de la peste. Un lieu insalubre aussi, où la mer rejette déchets organiques et débris des naufrages ².

Quant à la montagne, elle était qualifiée de "pays affreux" par les voyageurs qui subissaient les conditions du milieu, climatiques et topographiques, et de "montagnes maudites" par ses habitants qui voyaient dans les neiges éternelles les effets d'une malédiction qu'ils s'étaient attirés par leurs crimes ³. Cela dit, le "pays affreux" est un lieu commun qui a parfois été reproduit de manière abusive et qui est sans doute à relativiser. Ainsi, Nils Büttner écrit que Montaigne, lorsqu'il franchit les Alpes, les trouve "atrocément laides ⁴", et qu'il éprouve de la peur. Voilà un commentaire très surprenant, car nous n'avons retrouvé nulle part dans le journal de voyage de Montaigne mention d'un tel jugement et d'un tel sentiment sur les Alpes. Bien au contraire. A l'aller de son voyage, traversant le Tyrol pour se rendre à Innsbrück, le secrétaire de Montaigne note : "... nous nous engouffrâmes tout à fait dans le ventre des Alpes, par un chemin aisé et commode et amusément entretenu, le beau temps et serein nous y aidant ⁵." Et c'est le lendemain qu'il écrit : "Ce vallon sembloit à M. de Montaigne représenter le plus agréable paysage qu'il eust jamais vu ⁶..." Au retour, passant par le col du Mont-Cenis, c'est Montaigne qui écrit : "La montée est de deux heures, pierreuse et mal aisée à chevaux qui n'y sont pas acoustumés, mais autrement sans hasard et difficulté : car la montagne se haussant tousjours en son espessur, vous n'y voyez nul proecipice ni dangier que de broncher ⁷."

Un siècle et demi après Montaigne, en 1729, c'est Montesquieu qui traverse le Tyrol et qui témoigne, quant à lui, d'une vision très négative des lieux : "Tout ce que j'ai vu du Tyrol, depuis Trente jusques à Insprück, m'a paru un très mauvais pays. Nous avons toujours été entre deux montagnes, et ce qu'il y a de surprenant, c'est qu'après avoir presque crevé de chaud à Mantoue, il m'a fallu souffrir un froid très vif dans ces montagnes du Tyrol, quoique j'eusse des habits bons pour l'hiver, et cela, le 1^{er} jour d'août." Et plus loin, il ajoute : "Je regarde le Tyrol comme les Alpes mêmes qui séparent l'Allemagne de l'Italie. Généralement, ce que j'en ai vu est mauvais. Ce sont des montagnes, la plupart du temps couvertes de neiges et la plupart du temps très stériles ⁸."

A partir du XVII^e siècle, l'explication scientifique de la nature, des représentations artistiques réalistes, le développement de pratiques médicales, sportives, touristiques, vont progressivement changer le regard des hommes sur les rivages et sur les montagnes. Ces milieux ne seront plus alors perçus comme un chaos, mais comme un paysage. Soulignons à ce propos que la nature devient un paysage quand son explication rationnelle se substitue à son explication surnaturelle : le paysage procède d'une interprétation réaliste de la nature.

¹ Alain CORBIN. – *Le Territoire du vide. L'Occident et le désir du rivage (1750-1840)*. – Paris, Aubier, 1988, p. 13.

² D'après Alain CORBIN, *ibid.*, p. 25-28.

³ Ainsi que le rapporte Saussure dans ses *Voyages dans les Alpes*, *op. cit.*, p. 131. Dans *L'Invention du mont Blanc*, Philippe Joutard évoque également ces croyances (voir note 1 page suivante.)

⁴ Nils BÜTTNER, *L'Art des paysages*, *op. cit.*, p. 125.

⁵ MONTAIGNE, "Journal de voyage en Italie...", dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p 1163.

⁶ *Ibid.*, p. 1164.

⁷ *Ibid.*, p. 1337.

⁸ MONTESQUIEU. – "Voyage de Gratz à La Haye" [1894], dans *Œuvres complètes I*. – Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1949, p. 803-804.

Nous allons nous attarder un peu sur le cas de la montagne, notamment celui de la haute montagne. Le récit de son exploration a fait l'objet de nombreux ouvrages et articles ¹. Notre propos n'est pas ici d'en refaire l'histoire. Pour notre part, au travers de cet exemple, nous voudrions surtout montrer que l'appréciation et la compréhension sont liées : l'appréciation de la montagne a accompagné sa représentation réaliste et son explication scientifique.

On attribue généralement l'"invention" de la montagne au XVIII^e siècle. Philippe Joutard rectifie ce lieu commun. Il rappelle que des peintres, dès le XV^e siècle, ainsi que des humanistes suisses, au XVI^e siècle, avaient manifesté un intérêt pour la montagne, et précise que la nouveauté du XVIII^e siècle "n'est pas dans l'émergence de la montagne, ni même dans le contenu du sentiment qu'elle inspire ; elle réside, et ce n'est pas secondaire, dans l'ampleur de la diffusion d'un sentiment qui ne concerne plus des petits groupes ou quelques personnalités, mais les élites européennes de plus en plus nombreuses et de niveau de plus en plus modeste, du grand aristocrate anglais du milieu du XVIII^e siècle à Monsieur Perrichon, un siècle plus tard ; il devient un véritable phénomène de société qui crée une économie et transforme certaines vallées ²".

Nous allons évoquer les précurseurs – peintres et humanistes – dont parle Philippe Joutard, mais, auparavant, disons un mot des fameuses ascensions du mont Ventoux par Pétrarque, en 1336, et du mont Aiguille par Antoine de Ville, écuyer de Charles VIII, en 1492. Souvent considérées comme fondatrices d'une appréciation de la montagne, nous ne les mentionnerons que pour en proposer une interprétation différente. Dans le récit qu'il fait de son excursion, Pétrarque semble bien exprimer une véritable appréciation. Parvenu au sommet du mont Ventoux, il évoque un "spectacle grandiose ³", et portant son regard dans toutes les directions, il écrit : "... je prenais plaisir à détailler ce spectacle ⁴..." Mais, ouvrant les *Confessions* d'Augustin, livre qu'il porte toujours sur lui, il lit le passage suivant : "Et les hommes vont admirer les cimes des monts, les vagues de la mer, le vaste cours des fleuves, le circuit de l'Océan et le mouvement des astres et ils s'oublient eux-mêmes ⁵." Alors, il se repent : "... je fermai le livre, furieux de l'admiration que j'éprouvais encore pour les choses terrestres ⁶..." Dans sa préface au récit de Pétrarque, Pierre Dubrunquez rappelle que dans

¹ Dans son *Court traité du paysage*, Alain Roger consacre à la montagne une partie du chapitre V "Vers de nouveaux paysages", p. 83-98.

Numa BROU. – *Les montagnes vues par les géographes et les naturalistes de langue française au XVIII^e siècle. Contribution à l'histoire de la géographie.* – Paris, Bibliothèque nationale, 1969.

Sur les Alpes :

Philippe JOUTARD. – *L'Invention du mont Blanc.* – Paris, Gallimard / Julliard, 1986.

Numa BROU, "Une découverte "révolutionnaire" : la haute montagne alpestre", dans : Odile MARCEL (dir.). – *Composer le paysage. Constructions et crises de l'espace (1789-1992).* – Seyssel, Champ Vallon, 1989, p. 44-59.

Philippe JOUTARD, "Redécouverte de la montagne au XVIII^e siècle. Création d'une "mode", dans : *Le Sentiment de la montagne.* – Grenoble, Musée de Grenoble, Glénat ; Paris, Ed. de la Réunion des musées nationaux, 1998, p. 11-17.

Claude REICHLER. – *La Découverte des Alpes et la Question du paysage.* – Genève, Georg, 2002.

Sur les Pyrénées :

Serge BRIFFAUD, "Découverte et représentation d'un paysage. Les Pyrénées du regard à l'image (XVIII^e-XIX^e siècles)", dans : *Pyrénées : un paysage à la croisée des regards (XVIII^e-XX^e siècles).* – Toulouse, ville de Toulouse-Ascote, 1989. Réédité dans Alain ROGER (dir.), *La Théorie du paysage en France...*, op. cit., p. 224-259. (C'est à cette édition que nous ferons référence.)

² Philippe JOUTARD, "Redécouverte de la montagne au XVIII^e siècle...", art. cit., p. 13.

³ PETRARQUE. – *L'Ascension du mont Ventoux* [1336]. – S. I., Séquences, 1990, p. 36.

⁴ *Ibid.*, p. 41.

⁵ *Ibid.*, p. 41.

⁶ *Ibid.*, p. 42.

ce texte "on a souvent voulu lire l'invention moderne du paysage ¹". Nous proposons une autre interprétation : Pétrarque, qui, manifestement, apprécie le "spectacle" qu'il découvre depuis le sommet du mont Ventoux, a, en quelque sorte, l'"intuition" du paysage, mais il se repent car il ignore la notion : l'idée même d'apprécier ce qu'il voit ne lui est pas concevable. La notion de paysage sert – entre autres – à apprécier ce que l'on voit à la surface de la Terre.

Et attention aux anachronismes. Dans son *Court traité*, Alain Roger cite le rapport que fait Antoine de Ville de son ascension du mont Aiguille. Ce dernier indique que la montagne "est couverte d'un beau pré par dessus et avons trouvé une belle garenne de chamois ²". Alain Roger voit dans l'expression de ces beautés une notation et une émotion esthétiques. En fait, on peut penser que, dans le langage de l'époque, et comme on l'a vu par exemple avec Montaigne, "un beau pré" signifie "un pré bien fourni en herbe", et "une belle garenne" soit "une garenne bien garnie en gibier". Il n'y a sans doute là aucune appréciation "esthétique", et ce, même en assumant l'anachronisme du mot.

Après Pétrarque, les peintres ont sans doute été les premiers à avoir tourné vers la montagne un regard empreint de curiosité, et ils en ont donné, aux XV^e et XVI^e siècles, les premières représentations réalistes. Ainsi, dans la *Vierge du chancelier Rolin* (vers 1435), Van Eyck figure, à l'arrière-plan de son paysage, une chaîne de hautes cimes enneigées. Certes, dans ce tableau, la montagne est encore une vision très lointaine. Mais on peut dire qu'elle "fait partie du paysage", c'est-à-dire qu'elle est présente et représentée de manière réaliste dans le tableau de paysage qui figure une interprétation rationnelle de la nature. Les artistes qui traversent les Alpes pour se rendre en Italie en rapportent les premières vues rapprochées. Ainsi Dürer qui, au cours des années 1494-1495, réalise des aquarelles de sites de moyenne montagne visant la vérité topographique, et Bruegel qui, soixante ans plus tard, exécute également des dessins de caractère très naturaliste.

Mais ce seront les écrivains qui, au XVIII^e siècle, consacreront définitivement la montagne – tout au moins la moyenne montagne – en tant que paysage, là encore, par des descriptions réalistes. Le long poème didactique *Die Alpen* d'Albrecht von Haller, publié en 1732, et le roman *Julie ou la Nouvelle Héloïse* de Jean-Jacques Rousseau, qui paraît en 1761, décrivent une moyenne montagne mi-humanisée mi-sauvage, aux alpages verdoyants et aux gorges boisées, appréciée pour la diversité de ses aspects. Ces deux œuvres connurent un immense succès et suscitèrent l'engouement des voyageurs pour la montagne. La mise en paysage de la moyenne montagne fut ainsi l'œuvre des artistes, peintres et écrivains, cela au moyen de représentations et de descriptions réalistes.

Celle de la haute montagne sera l'affaire des savants, "savants de cabinet", tel Buffon, qui élaborent des "théories de la Terre", et naturalistes de terrain, comme Saussure, qui préfèrent l'observation directe, mais aussi des peintres et des photographes qui, ainsi que nous le verrons, adopteront une démarche "scientifique". Pour apprécier la haute montagne, longtemps perçue comme un chaos inintelligible, il fallait d'abord l'expliquer scientifiquement. Viollet-le-Duc écrit : "Pendant des siècles, les hommes n'ont vu dans ces soulèvements qu'un affreux désordre, qu'un inextricable chaos (...). Il fallait que la science intervînt, qu'elle ébauchât les connaissances géologiques et fît pressentir les travaux auxquels la nature se livre dans les massifs montagneux, pour que l'on examinât de près, avec des yeux nouveaux, pourrait-on dire, ces phénomènes grandioses ³." La haute montagne devient un paysage quand elle cesse d'être perçue comme un chaos, quand elle reçoit une interprétation rationnelle et devient alors intelligible.

¹ *Ibid.*, p. 9. Il est à noter que Pétrarque gravit le Ventoux en 1336, soit deux ans avant qu'Ambrogio Lorenzetti achève sa fresque et invente le paysage. On est bien là aux prémices du paysage.

² Alain ROGER, *Court traité du paysage*, *op. cit.*, p. 85.

³ VIOLLET-LE-DUC. – *Histoire d'un dessinateur. Comment on apprend à dessiner* [1879]. – Paris, Berger-Levrault, 1978, p. 254.

Avec l'exemple de la haute montagne, nous voudrions surtout montrer que l'appréciation et la compréhension vont de pair, que le paysage convoque l'art et la science. Dans son livre *La Découverte des Alpes et la Question du paysage*, Claude Reichler, évoquant l'œuvre des premiers explorateurs de la montagne, écrit : "L'écriture poétique n'était pas séparée de la curiosité savante. Les grandes œuvres de description alpestre (...) émanent d'hommes de science qui furent aussi des écrivains. En elles se mêlent une culture nourrie de lectures antiques, le sens de la poétique des éléments, le souci de l'observation – certes encore imparfait – et le désir de construire une théorie de la Terre vérifiée sur le terrain. Les sciences mêmes ne sont pas compartimentées : les mêmes voyageurs se passionnent autant pour la géologie que pour la botanique ou les mœurs des montagnards ¹." Et plus loin, il ajoute : "Cette convergence des approches est un phénomène fondamental de la découverte des hautes Alpes au XVIII^e siècle. Loin de constituer des compréhensions séparées de leur objet, le savant, le poète et le peintre travaillent à donner accès à un monde unifié ²."

Parmi ces savants et écrivains, citons trois personnalités, suisses toutes les trois : Conrad Gesner, Albrecht von Haller et Horace-Bénédict de Saussure. Tous trois ont parcouru la montagne, et, grâce à cette expérience directe, ils ont appris à la connaître et à l'apprécier. Et par leurs écrits, ils ont transmis à leurs lecteurs cette connaissance et cette appréciation. A ce titre, ils peuvent être considérés comme de véritables "inventeurs" de la montagne. Leur œuvre, ainsi que leur formation, est multiple, à la fois classique et scientifique. Gesner (1516-1565) apparaît comme un précurseur. Médecin, botaniste, zoologue, il est aussi spécialiste de philologie et professeur de grec. En 1541, il écrit à un ami une lettre connue sous le titre *Sur l'admiration de la montagne*, dans laquelle il dit son appréciation des lieux. Il se pose également de nombreuses questions sur la formation des montagnes auxquelles il apporte des réponses inspirées des théories de l'époque. Dans le récit de son ascension du mont Pilate, il exprime toute son expérience sensible de la montagne. "De ce point de vue, ce récit de voyage au mont Pilate est l'un des premiers témoignages du "sentiment de la montagne" ³." Haller (1708-1777) est également médecin et botaniste, ainsi que poète et romancier. Son poème didactique, *Die Alpen*, qui décrit l'Oberland bernois, connut un succès considérable à travers toute l'Europe et suscita l'enthousiasme de ses lecteurs pour la montagne. Au début du XVIII^e siècle, une telle description est encore chose nouvelle. La plupart des contemporains voient encore la montagne comme un chaos inintelligible. Un touriste anglais, William Coxe, évoquant ce même Oberland en 1776, s'exclame : "Quel chaos que cette région. Que de montagnes amoncelées ! Quel tableau sublime de désordre et de désolation ⁴ !" Le poème de Haller est une des premières descriptions réalistes de la montagne qui, à ce titre, saura susciter son appréciation.

Mais c'est le Genevois Saussure (1740-1799), philosophe et naturaliste, qui nous offre les textes les plus remarquables. Ses travaux sur la montagne portent sur la topographie, la géologie, la physique, la météorologie, la botanique, l'ethnographie. Son livre, *Voyage dans les Alpes*, est une œuvre littéraire autant que scientifique. Son objectif ultime est la conquête du mont Blanc – il en réussit la deuxième ascension en 1787. Claude Reichler écrit : "Le grand désir de Saussure, parvenir au sommet du mont Blanc, dont il entretient ses lecteurs tout au long de son livre, est un désir de vision totale, panoramique, qui offrirait une maîtrise complète de l'espace, une compréhension sans reste de la structure du monde. Occuper le point où l'intelligibilité est absolue permettrait de voir le monde se déployer comme une carte à multiples lectures : rêve de savant mais aussi relève d'une ambition quasi théologique, celle d'occuper la place de Dieu, qui voit tout d'un même regard. Saussure met en scène à plusieurs reprises ce désir de vision totale, de cime en balcon, avec un crescendo dans la

¹ Claude REICHLER, *La Découverte des Alpes...*, *op. cit.*, p. 9.

² *Ibid.*, p. 28-29.

³ Claude REICHLER, Roland RUFFIEUX. – *Le Voyage en Suisse. Anthologie des voyageurs français et européens de la Renaissance au XX^e siècle.* – Paris, Robert Laffont, coll. "Bouquins", 1998, p. 1602. On retrouve dans cette anthologie les textes de Conrad Gesner.

⁴ Cité par Numa BROCC, "Une découverte "révolutionnaire"...", *art. cit.*, p. 54-55.

complétude. Le lecteur approche peu à peu du but poursuivi, comme si toute l'œuvre était aimantée par ce moment de perfection, dont le récit n'est donné qu'au quatrième et dernier volume ¹."

En 1774, au cours de son approche du mont Blanc, il gravit le mont Cramont et fait les observations suivantes :

... ce qu'il y a de plus remarquable dans le Cramont et dans toutes les montagnes voisines, c'est la situation de leurs couches, qui toutes montent du côté de la chaîne primitive. (...)

Je voyais cette chaîne composée de feuillets que l'on pouvait considérer comme des couches ; je voyais ces couches verticales dans le centre de cette chaîne, et celles des secondaires presque verticales dans le point de leur contact avec elles, le devenir moins à de plus grandes distances, et s'approcher peu à peu de la situation horizontale, à mesure qu'elles s'éloignaient de leur point d'appui. Je voyais ainsi les nuances entre les primitives et les secondaires (...) s'étendre aussi à la forme et à la situation de leurs couches ; puisque toutes les sommités secondaires que j'avais là sous les yeux se terminaient en lames pyramidales aiguës et tranchantes, tout comme le Mont-Blanc et les montagnes primitives de sa chaîne. Je conclus de tous ces rapports que, puisque les montagnes secondaires avaient été formées dans le sein des eaux, il fallait que les primitives eussent aussi la même origine. Retraçant alors dans ma tête la suite des grandes révolutions qu'a subies notre globe, je vis la mer, couvrant jadis toute la surface du globe, former par des dépôts et des cristallisations successives, d'abord les montagnes primitives, puis les secondaires ; je vis ces matières s'arranger horizontalement par couches concentriques ; et ensuite le feu ou d'autres fluides élastiques renfermés dans l'intérieur du globe soulever et rompre cette écorce, et faire sortir ainsi la partie intérieure et primitive de cette même écorce, tandis que ses parties extérieures ou secondaires demeuraient appuyées contre les couches intérieures ².

En août 1787, Saussure parvient au sommet du mont Blanc, un an après la première ascension réussie par les Chamoniards Paccard et Balmat. Il nous livre ses impressions :

... le grand spectacle que j'avais sous les yeux me donna une vive satisfaction. Une légère vapeur suspendue dans les régions inférieures de l'air me déroba à la vérité la vue des objets les plus bas et les plus éloignés, tels que les plaines de la France et de la Lombardie ; mais je ne regrettai pas beaucoup cette perte ; ce que je venais voir, et ce que je vis avec la plus grande clarté, c'est l'ensemble de toutes les hautes cimes dont je désirais depuis si longtemps de connaître l'organisation. Je n'en croyais pas mes yeux, il me semblait que c'était un rêve, lorsque je voyais sous mes pieds ces cimes majestueuses, ces redoutables aiguilles, le Midi, l'Argentière, le Géant, dont les bases mêmes avaient été pour moi d'un accès si difficile et si dangereux. Je saisis leurs rapports, leur liaison, leur structure, et un seul regard levait des doutes que des années de travail n'avaient pu éclaircir ³.

Ces deux extraits des *Voyages dans les Alpes* sont de remarquables illustrations de la notion de paysage. Quand Saussure dit "voir" le Cramont, il comprend le Cramont, il reconstitue le processus de sa formation. Nous sommes là en plein dans la notion de paysage : le paysage n'est pas la montagne telle que la voit Saussure, mais telle qu'il l'interprète. Et quand il parvient au sommet du mont Blanc, s'il apprécie le spectacle des montagnes, c'est parce qu'il comprend alors leur organisation. Dans son ouvrage, Saussure utilise très peu le mot *paysage*, mais il exprime très bien sa compréhension et son appréciation des lieux. Aujourd'hui, nous traduisons cette compréhension et cette appréciation par le mot *paysage*.

¹ Claude REICHLER, *La Découverte des Alpes...*, *op. cit.*, p. 59-60.

² H.-B. DE SAUSSURE, *Voyages dans les Alpes*, *op. cit.*, p. 169-171.

³ *Ibid.*, p. 220-221.

LA HAUTE MONTAGNE : DE LA REPRESENTATION ARTISTIQUE A LA REPRESENTATION SCIENTIFIQUE

La moyenne montagne, encore humanisée, aux aspects familiers et variés, est parfaitement intelligible au moyen du code pittoresque. Mieux encore qu'en plaine, du fait du relief et de la diversité des lieux, on peut y voir des tableaux, c'est-à-dire des sites qui nous apparaissent tels des paysages composés par un peintre : les versants des vallées offrent des "coulisses" qui cadrent la vue ; l'étagement des lieux donne la succession des plans, dans un sens ascendant ou dans un sens descendant ; la vision en altitude facilite la lecture des enchaînements. Le regard des hommes de ce temps était ainsi formé par la peinture – le nôtre l'est encore, nous en reparlerons plus loin –, comme en témoigne l'historien et romancier pyrénéen Arbanère. Parlant du spectateur de la montagne, il écrit en 1828 : "Il n'est accoutumé à la juger que rendue de cette manière dans les tableaux ¹." Des tableaux qui, de plus, sont constamment renouvelés du fait de la diversité des lieux, comme le souligne le minéralogiste Besson en 1786 : "C'est l'avantage des pays de montagnes d'offrir à chaque pas, à chaque tournant de nouveaux tableaux plus variés et plus piquants les uns que les autres ²..."

Mais le code pittoresque, qui convient si bien à la moyenne montagne, s'avère impuissant à décrire les sommets. Le peintre Valenciennes écrit : "Les glaciers des Alpes et des Pyrénées sont très curieux pour les savants et les naturalistes. Ils n'offrent pas le même avantage au peintre. Nous conseillons néanmoins aux jeunes artistes de les voir et même d'en faire quelques études (...) mais, nous le répétons, ces phénomènes sont plus admirables que pittoresques ³." Et Théophile Gautier s'interroge : "Les montagnes semblent jusqu'à présent avoir défié l'art. Est-il possible de les encadrer dans un tableau ? Nous en doutons, même après les toiles de Calame. Leurs dimensions dépassent toute échelle ⁴."

A vrai dire, il ne s'agit pas d'une question de dimension, mais de compréhension : le désordre apparent de la montagne est incompatible avec l'ordre pittoresque du tableau ; la composition du peintre ne peut rendre compte du chaos de la nature. La haute montagne n'offre pas au regard des points de vue composés comme des tableaux. Les motifs et les enchaînements familiers des peintres n'ont plus cours à ces altitudes. Mais cela ne signe pas la faillite de la peinture : le peintre devra seulement abandonner la composition pittoresque pour adopter une vision analytique.

Prenons quelques exemples, et ceux-ci montrent, là encore, que le paysage des peintres n'est pas "ce qu'ils voient", mais "ce qu'ils expliquent". Dans son ouvrage sur la découverte des Alpes, Claude Reichler présente ainsi les *Vues remarquables des montagnes de la Suisse* du peintre Caspar Wolf, un recueil de gravures aquarellées publié en 1777 et qui suscita l'admiration des voyageurs de l'époque. Le peintre adopte une représentation pédagogique et scientifique :

¹ ARBANERE, *Tableau des Pyrénées françaises*, 1828, cité par Serge BRIFFAUD, "Découverte et représentation d'un paysage...", *art. cit.*, p. 243.

² A.C. BESSON, *Manuel pour les savants et les curieux qui voyagent en Suisse*, 1786, cité par Numa BROU, "Une découverte "révolutionnaire"...", *art. cit.*, p. 51.

³ P.H. DE VALENCIENNES, *Eléments de perspective pratique à l'usage des artistes suivis de réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage*, an VIII, cité par Bruno FOUART, "La montagne dans la peinture française du XIX^e siècle", dans *Le Sentiment de la montagne*, *op. cit.*, p. 30.

⁴ Théophile GAUTIER, *Les Vacances du lundi, tableaux de montagnes*, cité par Bruno FOUART, *ibid.*, p. 33.

L'ambition de Wolf n'est (...) pas que picturale ; elle est aussi scientifique, et nous dirions aujourd'hui que son apport appartient aux premières intuitions d'une géomorphologie qui ne portait pas encore son nom. (...) il caractérise les roches par leur coloration (indiquant leur composition minéralogique), leur structure, les amoncellements ou écroulements qui permettent de comprendre leur histoire autant que leur apparence actuelle. Les planches montrant des cascades exposent avec soin les effets de l'érosion sur les parois limées par l'eau ou attaquées par le gel et le vent. (...) il dessine avec précision la vallée en auge, le synclinal perché ou le lac morainique que les glaciers ont formés dans leurs mouvements. (...) Il y a chez Wolf une attitude empiriste qui lie étroitement l'art et la connaissance, et qui donne un sens nouveau à la formule consacrée inscrite au bas de chaque gravure : (...) "peint d'après la nature", c'est-à-dire non simplement sur le motif, mais aussi en rendant explicite la genèse et l'organisation du monde naturel ¹.

Autre exemple, cité par Serge Briffaud : la première représentation du cirque de Gavarnie, en 1781, par le géographe Flamichon. Celui-ci ne reproduit pas le cirque tel qu'il apparaît, mais en donne une interprétation au regard de la théorie alors en vigueur sur la formation des montagnes. Le cirque est compris comme étant le vestige d'une structure supposée voutée à son origine :

Tout le travail d'interprétation du dessinateur a consisté ici à rendre ces "décombres" suffisamment expressifs pour suggérer la forme de l'édifice originel et les principes qui présidèrent à sa construction. Car le rôle de l'image est bien ici de permettre une compréhension du paysage, et non de présenter la servile reproduction d'une réalité qui, d'ailleurs, ne correspond elle-même qu'à un stade éphémère à l'intérieur d'une longue évolution. Tendue vers l'appréhension d'une origine, l'image se donne à lire comme texte : elle est le reflet d'une approche du paysage qui fait de la contemplation un outil pour la recherche scientifique.

Aux origines de l'enthousiasme suscité par le cirque de Gavarnie, il y a d'abord l'exemplarité géologique de ce paysage. A l'époque où Flamichon dessinait le premier portrait du site, d'autres naturalistes voyaient également en lui un lieu où apparaît avec une singulière clarté la relation entre un paysage et le processus qui l'a formé. (...) A Gavarnie, le paysage confirme mieux qu'ailleurs la théorie (...) ; une relation presque immédiate s'établit entre l'observation et l'explication.

Une géométrie particulière à laquelle semble soumise la forme des montagnes fait de Gavarnie un *paysage intelligible*, c'est-à-dire l'inverse de l'"affreux chaos" que la montagne présente presque partout à l'observateur. Le calcaire est à l'origine de cette sensation de pouvoir profiter d'un accès direct à la *structure* des montagnes. A Gavarnie, un vocabulaire existe qui permet de rendre compte du paysage, de le représenter ².

La conquête des sommets s'est accompagnée de la mise au point de nouvelles techniques d'observation et de représentation capables de rendre intelligible le "désordre" apparent de la montagne. Ainsi, en 1776, au sommet du Buet, Saussure se pose la question de la représentation panoramique : "Lorsque j'eus achevé la description des objets infiniment variés que j'avais sous les yeux, je vis clairement qu'il me serait impossible d'en donner à mes lecteurs une idée un peu nette sans y joindre des dessins. Mais en employant des vues ordinaires, il en aurait fallu un grand nombre, et plus elles auraient été nombreuses, moins elles auraient rendu l'ensemble et l'enchaînement de toutes ces montagnes, comme on les voit dans la Nature." Il invente alors, avec son dessinateur Bourrit, le tour d'horizon qu'il nomme *vue circulaire* : "Le dessinateur peint les objets exactement comme il les voit en tournant son papier à mesure qu'il tourne lui-même (...). Et ceux qui veulent se former une idée des objets qu'il a dessinés, n'ont qu'à se figurer qu'ils sont placés au centre du dessin, agrandir par l'imagination ce qu'ils voient au-dessus de ce centre et faire, en tournant le

¹ Claude REICHLER, *La Découverte des Alpes...*, *op. cit.*, p. 33-34.

² Serge BRIFFAUD, "Découverte et représentation d'un paysage...", *art. cit.*, p. 252-253.

dessin, la revue de toutes ses parties ¹." Numa Broc ajoute : "Telle est l'origine de la *Vue circulaire des montagnes qu'on découvre du sommet du glacier du Buét* qui forme la planche VIII des *Voyages dans les Alpes* de Saussure. Cette Vue circulaire qui nous paraît capitale dans l'histoire de la perception du paysage de montagne a été souvent passée sous silence ou mal comprise. (...) Vers 1880, le grand géographe Franz Schrader perfectionne la méthode Saussure-Bourrit, invente l'*orographe* et réalise grâce à ce merveilleux appareil des centaines de tours d'horizon dans les Pyrénées. Dernier avatar : les tables d'orientation bien connues des touristes et qui parsèment tous les "belvédères" et "points de vue" de nos montagnes, sont les héritières lointaines de la *Vue circulaire* du génial Genevois ²."

Citons encore Numa Broc : les pionniers de la montagne, tels Saussure et Bourrit, ou encore Ramond, qui explore les Alpes et les Pyrénées, "ont perfectionné l'éducation du regard et mis au point ce qu'on pourrait appeler une "pédagogie de l'observation". Dans ce domaine, le XVIII^e siècle a tout inventé, ou presque : vues de loin et de près, vues de détail et vues d'ensemble, vues panoramiques, vues circulaires. Les premiers "alpinistes" ont compris que le même objet devait être considéré successivement à diverses distances, à diverses hauteurs, sous divers angles, sous divers éclairages, c'est-à-dire à des moments différents de la journée et de l'année. Avant les touristes, les savants ont utilisé le télescope ou la lunette d'approche pour grossir l'objet de leurs études, et imaginé la vue à vol d'oiseau, vision totale qui révèle la substance même des choses ³."

Comme de nombreux auteurs du XIX^e siècle, Alain Roger, dans son *Court traité*, conclut à la faillite des peintres, "incapables de *paysager* de tels pays ⁴". Bruno Foucart dénonce ce lieu commun et rappelle que des personnalités telles que John Ruskin, Eugène Viollet-le-Duc ou Laurent Guétal ont su relever le défi de la haute montagne : "Ces deux derniers à eux seuls démentent toutes les lamentations sur la prétendue faillite des peintres de montagne. Ce sont les héros de la vision scientifique, de la peinture exacte, comme pouvait l'ambitionner le XIX^e siècle rationaliste et analytique ⁵."

Cela dit, ce sont bien les photographes qui sauront donner de la haute montagne les représentations les plus saisissantes. Eux aussi opèrent avec l'œil du savant : dans leurs clichés, ils ont cherché à rendre compte des phénomènes géologiques. Le photographe Aimé Civiale disait ainsi rechercher "les points les mieux placés pour faire ressortir la structure des roches, la disposition régulière ou anormale des couches, les brisements ou plissements qu'elles présentent ⁶". Alain Roger écrit : "... 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 ⁷..." Aujourd'hui, on ne se rend pas compte car on est saturé d'images. Mais, à l'époque, ces premières photographies des hauts sommets, des glaciers, des séracs, etc., ont véritablement *révélé* au grand public la haute montagne jusqu'alors très imparfaitement décrite par les récits de ses explorateurs et les gravures de ses illustrateurs. Comme le dit Alain Roger, les contemporains de ces photographes pionniers "*n'avaient jamais vu ça*". Certains pouvaient avoir aperçu la montagne, mais personne ne l'avait *vue comme ça* ⁸."

¹ H.-B. DE SAUSSURE, *Voyages dans les Alpes*, cité par Numa BROC, "Une découverte "révolutionnaire"...", *art. cit.*, p. 56.

² Numa BROC, *ibid.*, p. 56-57.

³ *Ibid.*, p. 57.

⁴ Alain Roger, *Court traité du paysage*, *op. cit.*, p. 95.

⁵ Bruno FOU CART, "La montagne dans la peinture...", *art. cit.*, p. 33.

⁶ Aimé CIVIALE, *Rapport présenté à l'Académie des sciences et relatif à des études photographiques sur les Alpes...*, 1866, cité par Alain ROGER, *Court traité du paysage*, *op. cit.*, p. 97.

⁷ Alain ROGER, *ibid.*, p. 97.

⁸ *Ibid.*, p. 97.

L'expérience sensible

Nous comprenons et nous apprécions ce que nous voyons à la surface de la Terre grâce aux représentations de paysage. Pourtant, nombreux sont les hommes qui ignorent ce qu'est le paysage et qui, pourtant, connaissent très bien et, sans doute, apprécient le milieu dans lequel ils vivent. C'est le cas, évidemment, des sociétés "sans paysage". Citons ainsi l'ethnologue Philippe Descola qui a étudié les Indiens achuar, habitants du haut Amazone. Il nous dit la connaissance qu'ils ont de leur environnement :

Les Achuar, mieux que quiconque, sont conscients de la diversité géomorphologique et pédologique de leur territoire. (...) leur connaissance empirique du milieu (...) est (...) fondée sur des siècles d'observation et d'expérimentation agronomique qui leur ont permis de connaître avec précision les divers éléments de leur environnement inorganique ¹.

Lors d'une marche en forêt, il est rarissime qu'un Achuar adulte soit incapable d'indiquer à l'ethnologue ignorant le nom vernaculaire d'une plante désignée au hasard. Une expérience répétée plusieurs fois (...) montre qu'un homme sait nommer à peu près tous les arbres rencontrés sur un trajet de plusieurs kilomètres ou dans une grande parcelle de forêt destinée à être essartée. Nous avons ainsi pu relever 262 noms achuar différents de plantes sauvages ²...

Les Achuar possèdent un lexique d'environ six cents noms d'animaux (...). Les Achuar sont non seulement capables de décrire dans les moindres détails la morphologie, les mœurs et l'habitat de chaque espèce identifiée, mais ils savent encore reproduire les signaux sonores qu'elle émet ³.

Nous avons déjà dit que les paysans français, jadis, ignoraient le mot *paysage*. Pour autant, ils connaissaient parfaitement leur pays. Pour ses habitants, la campagne est intelligible dans ses moindres détails, comme l'explique Anne Fortier-Kriegel :

Partout il faut du labour, des prairies, des mares, des étangs pour les poissons, des hêtres ou des frênes pour les sabots comme pour le bois d'œuvre, des arbustes qui fournissent baies et fruits ou des tisanes médicinales, des osiers pour la vannerie, de l'argile pour les pots, des carrières de pierre pour les constructions nobles. Le paysage (...) est directement lisible pour chacun. Tous les détails ont un sens pour ceux qui y vivent et qui savent que le talus proche couvert de fougère fournit de la litière, que le noyer permettra la teinture et que l'alisier servira à faire des vis et des chevilles pour la construction du futur moulin et mille autres choses encore ⁴...

Prenons également l'exemple de Mark Twain qui, dans *La Vie sur le Mississippi*, raconte son expérience de pilote de vapeur. L'exercice du métier de pilote nécessite une connaissance très précise du fleuve, indispensable pour assurer une navigation en toute sécurité, de jour comme de nuit :

On a du mal à comprendre à quel point il est extraordinaire de connaître chaque petit détail de douze cents miles de fleuve et ce avec une exactitude absolue. Si vous prenez la rue la plus longue de New York et que vous la parcouriez dans les deux sens en apprenant par cœur, patiemment, toutes ses caractéristiques jusqu'à ce que vous reconnaissiez chaque maison, chaque fenêtre, chaque porte, chaque réverbère et chaque enseigne de la plus grosse à la plus petite, et cela avec une telle précision que, déposé au hasard dans cette rue au milieu d'une nuit d'encre, vous êtes capable de nommer immédiatement l'endroit devant lequel vous vous

¹ Philippe DESCOLA. – *La Nature domestique. Symbolisme et praxis dans l'écologie des Achuar*. – Paris, Ed. de la Maison des sciences de l'homme, 1986, p. 58.

² *Ibid.*, p. 100.

³ *Ibid.*, p. 105-106.

⁴ Anne FORTIER-KRIEGLER, "Art du paysage, art du voyage", *Pages Paysages*, n° 2, 1988-1989, p. 16-18.

trouvez, alors vous aurez une idée à peu près exacte de la quantité et de la précision des connaissances d'un pilote qui porte le fleuve Mississippi dans sa tête. (...) Ensuite, si vous prenez la moitié des enseignes de cette longue rue et que vous *les changiez de place* une fois par mois et que vous vous débrouilliez encore pour savoir avec précision leurs nouvelles positions lors d'une nuit noire, et que vous continuiez à pratiquer ces changements répétés sans faire jamais aucune erreur, alors vous découvrirez ce que le capricieux Mississippi demande à la mémoire sans pareille d'un pilote ¹.

Les Indiens achuar ignorent le paysage. En fait, pour vivre dans la forêt, ils n'ont que faire d'une telle notion : ils ont acquis une connaissance intime de leur environnement par l'observation et l'expérimentation. De même, les paysans n'ont pas besoin qu'on leur explique le paysage rural : ils connaissent la campagne dans ses moindres détails grâce à leur pratique quotidienne. Quant à Mark Twain, il possédait évidemment la notion de paysage, mais elle lui était totalement inutile pour son activité de pilote de vapeur.

Longtemps, les hommes ont habité la Terre en ignorant la notion de paysage. A vrai dire, ils n'en avaient pas besoin. Ils connaissaient parfaitement leur environnement – et éventuellement, ils l'appréciaient – grâce à l'expérience pratique qu'ils en avaient. Quand ils ont gagné les villes, ils ont perdu ce savoir direct, et ont inventé le paysage pour compenser cette perte. A la connaissance directe par l'expérience pratique, le paysage substitue une connaissance indirecte par la médiation de représentations.

Aujourd'hui, nous avons acquis la notion de paysage et ce sont ses représentations qui contribuent pour l'essentiel à notre perception du monde. L'expérience directe reste cependant le moyen privilégié pour appréhender les lieux que nous fréquentons régulièrement. Nous appellerons cette connaissance directe *expérience sensible* – elle fait appel à tous les sens, et pas seulement à la vue. Nous pouvons alors intégrer l'expérience sensible à la notion de paysage ou, si l'on préfère, élargir la notion de paysage à l'expérience sensible.

De cette expérience sensible, nous retirons des représentations mentales, personnelles qui, au côté des représentations collectives médiatisées, contribuent à façonner notre appréhension des lieux. Yves Luginbühl, qui a beaucoup étudié les relations que les habitants entretiennent avec leur territoire, écrit : "... la représentation que s'en font les résidents (...) est une représentation mentale, qui ne passe ni par l'écrit ni par le pictural mais subsiste dans l'imaginaire (...). A ce titre, les habitants ont bien établi avec son histoire, sa nature et sa forme spatiale une relation d'ordre sensible, qui appartient à une culture différente de celle du paysage pictural et qui lui a donné une signification particulière ²."

Pour reprendre les termes proposés par Yves Luginbühl ³, nous qualifierons de "savantes" les représentations artistiques (picturales, photographiques, littéraires, etc.) ainsi que les représentations scientifiques (géographiques, géologiques, naturalistes, etc.). Et nous appellerons "vernaculaires" les représentations issues de notre expérience sensible. Nous distinguerons ainsi un "paysage savant" et un "paysage vernaculaire" ⁴.

¹ Mark TWAIN. – *La Vie sur le Mississippi. T. I.* [1883]. – Paris, Payot & Rivages, coll. "Petite Bibliothèque Payot / Voyageurs", 2001, p. 142-143.

² Yves LUGINBÜHL, "Le paysage rural. La couleur de l'agricole, la saveur de l'agricole, mais que reste-t-il de l'agricole ?", *Etudes rurales*, n° 121-124, janv.-déc. 1991, p. 41.

Notons, sur les représentations de la Loire par ses riverains : Sophie GENIN-BONIN. – *Paroles d'habitants, discours sur les paysages : des modèles aux territoires. L'évaluation des paysages du fleuve Loire du Gerbier-de-Jonc à Nantes.* – Thèse de géographie, Université Paris I, 2002.

³ Yves LUGINBÜHL, "Paysages vernaculaires et paysages savants", dans : Michel RACINE (dir.). – *Créateurs de jardins et de paysages en France de la Renaissance au XXI^e siècle. T. I : De la Renaissance au début du XIX^e siècle.* – Arles, Actes Sud ; Versailles, ENSP, 2001, p. XIX-XXVII.

⁴ Notons que par son histoire, le mot *paysage* a une origine savante (artistique et géographique). "Paysage savant" fait ainsi un peu figure de pléonasmе et "paysage vernaculaire" d'oxymore.

La valeur de paysage

En 1903 paraissait *Le Culte moderne des monuments* écrit par l'historien de l'art autrichien Aloïs Riegl¹. Cet ouvrage vise à poser avec clarté les enjeux de conservation des monuments historiques. Pour cela, l'auteur fonde son propos sur la notion de *valeur*. L'intérêt de cette notion est de fournir un critère d'analyse rigoureux qui permet de motiver les choix de conservation ou de restauration des édifices. Aloïs Riegl distingue ainsi différentes valeurs pouvant être attribuées aux monuments : les *valeurs de mémoire*, qui comprennent la *valeur d'ancienneté* (relative au fait que le monument apparaît vieilli par le temps), la *valeur historique* (relative au fait que le monument témoigne d'une période de l'histoire), la *valeur commémorative* (notion de mémoire intentionnelle), et les *valeurs d'actualité* qui sont la *valeur d'usage* (relative à l'utilisation contemporaine du monument) et la *valeur d'art* (relative à notre conception moderne de l'art). Ces différentes valeurs sont évidemment conflictuelles, certaines d'entre elles, comme la valeur d'ancienneté, supposent un état "vieilli" du monument, tandis que d'autres, comme la valeur d'art, exigent un état "neuf". D'une discussion sur l'importance relative de chacune des valeurs d'un édifice pourront être prises les décisions concernant sa conservation (en l'état) ou sa restauration.

Dans un article paru en 1991, Martine Berlan-Darqué et Bernard Kalaora rappellent la "contribution majeure" que cet ouvrage apporta au débat sur la conservation des édifices anciens, et font la remarque suivante : "Un outil de réflexion d'une qualité égale à celui offert par A. Riegl pour la conservation des monuments historiques fait défaut en matière de paysage²." Ils proposent alors de transposer la démarche de l'historien de l'art au paysage. Pour ce faire, ils esquissent une typologie des paysages caractérisant différentes valeurs, mais sans plus approfondir leur hypothèse.

Nous pensons qu'une telle transposition – et notamment celle de la notion de valeur – serait effectivement tout à fait pertinente et utile. Cependant, il convient de le faire, non pas en considérant le paysage comme une réalité matérielle, mais comme une notion. Des valeurs doivent ainsi être attribuées, non pas au paysage, mais au territoire. (C'est le territoire que l'on considère comme étant l'objet concret, et non le paysage.) Et l'on pourrait sans doute écrire, non pas un *Culte moderne des paysages*, mais un *Culte moderne des territoires* en distinguant pour ces derniers différentes valeurs en vue d'une discussion sur les enjeux de leur conservation ou de leur aménagement. On imagine ainsi aisément une valeur écologique, une valeur historique, une valeur scientifique, une valeur d'usage. Nous proposons également une *valeur de paysage* (ou *valeur paysagère*). Le paysage n'est pas alors l'objet matériel qui présente des valeurs, mais une des valeurs de cet objet. Soulignons le fait que ces valeurs ne sont évidemment pas des propriétés intrinsèques des territoires. Ce sont les hommes qui leur attribuent des valeurs, en référence à différentes notions. La valeur de paysage est ainsi donnée au regard de la notion de paysage. Ajoutons que ces valeurs sont également relatives à l'ensemble des valeurs de la société.

Une valeur de paysage peut être donnée *in situ* ou *in visu* : *in situ*, c'est-à-dire directement sur le terrain, par des projets d'aménagement ; *in visu*, c'est-à-dire indirectement, par la médiation de représentations. Dans l'histoire, c'est d'abord *in situ*, grâce à des projets, que des territoires ont acquis une valeur paysagère. Nous avons vu que la notion de paysage, à

¹ Aloïs RIEGL. – *Le Culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse* [1903]. Traduit par Daniel Wiczorek ; avant-propos de Françoise Choay. – Paris, Ed. du Seuil, 1984. Comme le dit Françoise Choay dans son avant-propos, "ce petit texte demeure aujourd'hui inégalé (p. 16)". Plus d'un siècle après sa parution, l'ouvrage conserve en effet toute son actualité et toute sa pertinence.

Il existe une autre édition française : Aloïs RIEGL. – *Le Culte moderne des monuments. Sa nature, son origine*. Traduit et présenté par Jacques Boulet. – Paris, Ecole d'architecture de Paris-Villemin, *In extenso* n° 3, 1984. La traduction des concepts proposés par A. Riegl diffère parfois entre les deux éditions. Pour les noms des valeurs, nous avons emprunté, tantôt à l'une, tantôt à l'autre.

² Martine BERLAN-DARQUE, Bernard KALAORA, "Du pittoresque au "tout-paysage"", *Etudes rurales*, n° 121-124, janv.-déc. 1991, p. 191.

son origine, était associée à des territoires bien gérés et bien aménagés. C'est ainsi son bon gouvernement qui a donné une valeur de paysage à la Toscane de la fin du Moyen Age, sa bonne agriculture qui a donné une valeur de paysage au Val de Loire de la Renaissance, son bon aménagement qui a donné une valeur de paysage à la Hollande du XVII^e siècle. La valeur paysagère serait donc tout d'abord la valeur que possède un territoire bien géré et bien aménagé. Car un territoire bien géré et bien aménagé, cela a de la valeur, beaucoup plus de valeur qu'un territoire mal géré et mal aménagé, et cela tout simplement parce qu'on vit beaucoup mieux dans le premier que dans le second.

Mais que signifie concrètement "bien gérer" et "bien aménager" ? Car un territoire peut être bien géré du point de vue de sa valeur écologique ou encore être bien aménagé au regard de sa valeur d'usage, mais, dans les deux cas, il ne s'agit pas à priori de valeur de paysage. On pourrait dire que la valeur paysagère est la synthèse de toutes les valeurs d'un territoire, l'appréciation générale que l'on porte sur sa gestion et sur son aménagement. Car il y a bien dans le paysage une notion de synthèse, de globalité, de vision d'ensemble : le paysage est l'interprétation globale, synthétique, que l'on fait d'un territoire. La valeur de paysage serait ainsi la "note générale" que l'on décerne à un territoire pour l'ensemble de sa gestion et de son aménagement. "Bien gérer et bien aménager" le territoire, cela signifie alors le gérer et l'aménager dans le respect de toutes ses valeurs.

In visu, ce sont d'abord les représentations artistiques (littéraires, picturales, photographiques, cinématographiques) qui confèrent une valeur de paysage à un territoire. Par exemple, les romans de George Sand ont donné une telle valeur au Boischaud, ceux de Jean Giono à la haute Provence ¹. La forêt de Fontainebleau doit sa valeur paysagère aux tableaux des peintres de Barbizon, la montagne Sainte-Victoire à ceux de Cézanne. Les photographes pionniers du XIX^e siècle ont apporté cette valeur à la haute montagne. Les films de John Ford ont donné une valeur paysagère à Monument Valley ², ceux de Peter Jackson à la Nouvelle-Zélande.

Les représentations scientifiques (géographiques, écologiques) peuvent aussi être à l'origine de la valeur de paysage. Prenons le cas du Val de Loire. Celui-ci doit une grande part de sa valeur paysagère à la thèse de Roger Dion ³ – représentative de la vogue des études de géographie régionale de la première moitié du XX^e siècle –, publiée en 1934, et dont se sont nourris depuis cette date tous les ouvrages de vulgarisation et de tourisme. Autre thème ligérien : la "Loire sauvage". On peut dire que ce sont les écrits écologistes de la fin du XX^e siècle qui ont fait reconnaître à cette Loire sauvage, non seulement une valeur écologique, mais aussi une valeur paysagère, d'ailleurs immédiatement récupérée par les représentations touristiques. Ajoutons que des actions militantes peuvent également conférer à un lieu une telle valeur. Ainsi, la lutte contre l'implantation du barrage de Serre-de-la-Fare, au tournant des années 1980-1990, a très certainement contribué à la valeur de paysage de la Loire sauvage.

Les représentations vernaculaires, liées à notre expérience sensible des lieux, apportent également à ces derniers une valeur de paysage. Dans une étude sur la "montagne" beaunoise ⁴, Yves Luginbühl a ainsi montré que l'endroit avait, pour les habitants du vignoble

¹ Notons que l'on peut découvrir le Boischaud de George Sand ou la Haute Provence de Giono au cours de randonnées littéraires accompagnées de lectures de textes. Une manière de faire connaissance avec les lieux éclairée par le regard des écrivains.

² Et dans ce cas, il est particulièrement vrai de dire que les *westerns* de John Ford ont "inventé" le paysage de Monument Valley. Car le désert comme paysage de la conquête de l'Ouest est une totale invention du cinéma. A ce sujet, voir : Michel FOUCHER, "Du désert, paysage du western", *Hérodote*, n° 7, 1977. Réédité dans Alain ROGER (dir.), *La Théorie du paysage en France...*, op. cit., p. 74-87.

³ Roger DION. – *Le Val de Loire. Etude de géographie régionale*. – Tours, Arrault, 1934.

⁴ Yves LUGINBÜHL, "La "montagne", un paysage de liberté pour le vignoble de Bourgogne", *L'Espace géographique*, n° 1, 1984, p. 13-22.

voisin qui en ont fait leur terrain de jeux, une valeur paysagère relative à ces usages. Autre exemple : les bords de la Loire acquièrent, pour ceux qui les fréquentent, cette même valeur au gré de leurs activités de loisir (promenade, pêche, baignade, etc.).

Du fait de leur notoriété et de leur diffusion dans le monde entier, les représentations artistiques confèrent à certains sites (comme la montagne Sainte-Victoire ou Monument Valley) une valeur de paysage quasi "universelle". A l'inverse, les représentations vernaculaires donnent aux lieux une valeur paysagère qui reste essentiellement locale. Des échanges existent cependant entre les deux types de représentations, comme l'a fait remarquer Yves Luginbühl à propos du Boischaud : "La représentation que les habitants ont aujourd'hui de leur pays est conforme à [l'] image qu'en a donnée George Sand au XIX^e siècle, comme si l'écrivain avait inventé le paysage de la Vallée Noire. Mais (...) on peut se demander si cette vision ne préexistait pas dans les représentations des habitants du Boischaud. L'écrivain n'aurait alors fait que fixer, publiquement, et permis de médiatiser, sous une forme artistique, l'image du pays réellement perçue par ses habitants. C'est peut-être là la force de l'artiste, écrivain ou peintre : instituer en culture générale ce qui relève d'une culture particulière, localisée ¹."

Des échanges existent, de même, entre projets et représentations. Si des territoires bien aménagés ont acquis une valeur de paysage, c'est aussi parce que la peinture ou la littérature en ont fait l'éloge : c'est tout d'abord la bonne gouvernance du territoire de Sienne qui confère à celui-ci une valeur paysagère, mais c'est la fresque d'Ambrogio Lorenzetti qui l'institue en paysage. C'est la bonne agriculture de ses maraîchers qui donne au Val de Loire sa valeur de paysage, et c'est la littérature qui, ensuite, popularise le thème du Jardin de la France. Ce sont les ingénieurs qui font le bon aménagement de la Hollande et ce sont les peintres qui font sa réputation.

Nous avons dit plus haut que la valeur de paysage était en quelque sorte la "note générale" d'appréciation du territoire. Cette notion de valeur de paysage permet ainsi de faire une évaluation du territoire. Le paysage n'est pas seulement une connaissance académique (le paysage des géographes) ou une appréciation esthétique (le paysage des artistes). Le paysage n'est pas neutre. La notion possède une dimension critique qui conduit à une prise de position sur le territoire tel qu'il a été aménagé ou tel qu'il est prévu de l'aménager.

Et puis, une question se pose, qui est la reconnaissance de la valeur de paysage, notamment dans les projets d'aménagement. En effet, les études d'environnement qui sont réalisées dans le cadre de ces projets savent recenser les espaces qui bénéficient d'une protection juridique (sites classés, réserves naturelles, Natura 2000, etc.) et ceux qui font l'objet d'un inventaire scientifique (ZNIEFF). Cependant, les espaces qui ont une valeur paysagère, mais qui n'ont pas de protection juridique, ne sont pas toujours identifiés par ces études. (Il faut dire que la notion même de paysage est parfois absente des études d'environnement.) Ainsi, des territoires peuvent être livrés à des projets d'aménagement parfois destructeurs sans que leur valeur de paysage ait été reconnue. Il nous semble ainsi que la notion de valeur, si elle était mise en œuvre dans de telles études, serait de nature à permettre une véritable évaluation des territoires (et pas seulement la valeur paysagère, mais aussi la valeur agronomique, la valeur écologique, etc.).

A propos de la valeur de paysage, faisons une dernière remarque. Si les représentations peuvent donner une telle valeur à un site ou à un territoire, cela n'entraîne pas qu'elles doivent déterminer la gestion de ce site ou de ce territoire. Prenons l'exemple de la montagne Sainte-Victoire. Les tableaux de Cézanne lui ont donné une grande valeur de paysage. Mais cela n'implique pas qu'elle doive être gérée en se référant aux tableaux de Cézanne. Cela veut dire simplement que la montagne Sainte-Victoire doit être gérée avec un soin qui soit à la mesure de sa valeur paysagère, mais cela doit se faire selon des critères écologiques. Les tableaux de Cézanne n'ont rien à voir avec la gestion du site.

¹ Yves LUGINBÜHL, "Le paysage rural. La couleur de l'agricole...", *art. cit.*, p. 37-38.

IL NE FAUT PAS CONFONDRE ECOLOGIE ET PAYSAGE

L'exemple du réaménagement des carrières alluvionnaires

L'exploitation des carrières alluvionnaires laisse des plans d'eau qui défigurent les vallées et leur font perdre leur valeur de paysage. Rien n'exprime davantage l'idée d'une dénaturation du paysage que ces gravières : l'eau qui les remplit exacerbe le sentiment d'une plaie ouverte à la surface de la Terre. La multiplication de ces plans d'eau donne ainsi à certains secteurs une image de désolation. C'est le cas, tout autour de la Région parisienne, des vallées de la Seine, de la Marne, de l'Yonne, du Loing, du Loir, de l'Eure, ou encore de celle de la Loire dans la plaine du Forez.

Ces plans d'eau sont emblématiques de pratiques de prédation des ressources naturelles qui laissent derrière elles un territoire dévasté. Après avoir exploité les richesses de son sous-sol, la moindre des choses serait de remettre le site en état. Sans doute, la loi impose-t-elle cette remise en état. Mais, pour ce qui est des carrières alluvionnaires, cela consiste la plupart du temps à conserver les plans d'eau et, au mieux, à faire un réaménagement dit "écologique" qui consiste simplement à reprofiler les berges. Certes, cela peut contribuer au retour de la flore et de la faune, ce qui peut donner au plan d'eau une valeur écologique. Mais ce n'est pas ça qui peut redonner au site une valeur paysagère : il ne faut pas confondre écologie et paysage. Un territoire peut offrir une grande biodiversité et posséder une grande valeur écologique tout en étant devenu un chaos inintelligible et avoir perdu toute valeur paysagère. A l'inverse, un territoire peut être parfaitement intelligible et présenter une grande valeur de paysage tout en étant complètement pollué et avoir perdu toute valeur écologique. Evidemment, l'idéal, c'est d'avoir les deux...

Prenons un exemple : la carrière de Saint-Ouen-sur-Loire, entre Decize et Nevers, dans la Nièvre, un vaste site d'exploitation d'une centaine d'hectares au bord du fleuve. En 2008, *Le Moniteur des travaux publics et du bâtiment* avait consacré un petit article ¹ à cette carrière dont le réaménagement écologique partiel avait été primé pour sa qualité environnementale. Cet aménagement avait fait l'objet d'un suivi par le WWF et permis la réapparition d'espèces protégées : oiseaux, libellules, batraciens. Mais quand on voit une photo aérienne de cette gravière, c'est une horreur (**ill. 21**) ! Un tel plan d'eau au bord de la Loire, c'est une aberration géographique, une sorte d'oxymore, la rencontre de deux objets qui se contredisent et qui sont en conflit. Si l'on ouvre une carrière en Sologne et qu'on la réaménage en plan d'eau, cela devient un étang de Sologne, cela est dans la "logique" de la Sologne. Mais un plan d'eau n'est pas du tout dans la "logique" de la Loire, il est en contradiction avec la dynamique fluviale, sa présence est ainsi incompréhensible. C'est un objet qui n'est pas *vraisemblable* au regard de la géographie de la vallée.

Le plan d'eau de Saint-Ouen est peut-être une chance pour la biodiversité, mais c'est un désastre pour le paysage. A force de découper les choses en critères – l'article précise que le réaménagement de la carrière satisfait 50 critères environnementaux –, on finit par perdre de vue l'appréhension globale des lieux, soit le paysage. La gestion d'un territoire ne peut se réduire à la mesure de son indice de biodiversité. Envisager le réaménagement d'une carrière du seul point de vue de l'écologie, c'est une vision sectorielle des choses. En fait, le réaménagement "écologique" des plans d'eau, cela reste la solution de facilité qui donne bonne conscience à tout le monde, mais qui ne répare pas l'offense faite au paysage. Voilà donc l'exemple d'un site qui a peut-être trouvé une valeur écologique, mais qui a perdu toute valeur paysagère.

¹ Didier HUGUE, "Bourgogne/Franche-Comté. Trophées environnementaux des industries de carrières", *Le Moniteur des travaux publics et du bâtiment*, 24 oct. 2008, p. 40.



21. La carrière de Saint-Ouen-sur-Loire.

Critique de la théorie de l'artialisation d'Alain Roger

Le philosophe Alain Roger expose sa thèse dans son *Court traité du paysage*¹. Pour le philosophe, le paysage est un produit de l'art. Il rappelle ainsi tout d'abord que les représentations artistiques ont forgé notre perception de la nature : "Notre regard, même quand nous le croyons pauvre, est riche, et comme saturé d'une profusion de modèles (...) : picturaux, littéraires, cinématographiques, télévisuels, publicitaires, etc., qui œuvrent en silence pour, à chaque instant, *modeler* notre expérience, perceptive ou non. Nous sommes, à notre insu, une intense forgerie artistique et nous serions stupéfaits si l'on nous révélait tout ce qui, en nous, provient de l'art. Il en va ainsi du paysage, l'un des lieux privilégiés où l'on peut vérifier et mesurer cette puissance esthétique²."

Alain Roger propose alors une théorie du paysage qui est fondée sur le concept d'*artialisation*. Par ce terme, il entend une opération de nature artistique qui institue le *pays* en *paysage*. Pour préciser le sens de cette notion, citons tout d'abord le philosophe dans l'article publié dans la revue *Le Débat* : "Le pays, c'est le degré zéro du paysage, le socle naturel, encore dépourvu, à nos yeux, de valeur esthétique. (...) Il y a deux façons d'esthétiser le pays, c'est-à-dire de le *paysager*. La première consiste à inscrire directement le code artistique dans la matérialité du lieu. On "artialise", comme j'aime à le dire, reprenant, après Charles Lalo, un mot de Montaigne³, *in situ*. C'est l'art millénaire des jardins (...). L'autre manière est indirecte. On n'artialise plus *in situ*, on opère sur le regard, on lui fournit des modèles de vision, des schèmes de perception et de délectation, bref on artialise *in visu*⁴." Alain Roger reprend dans son *Court traité* : "Le pays, c'est, en quelque sorte, le degré zéro du paysage, ce qui précède son artialisation, qu'elle soit directe (*in situ*) ou indirecte (*in visu*). Voilà ce que nous enseigne l'histoire, mais nos 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, mais oubliée : qu'un pays n'est pas, d'emblée, un paysage, et qu'il y a, de l'un à l'autre, toute l'élaboration de l'art⁵."

Nous ne partageons que partiellement le point de vue d'Alain Roger. Nous sommes bien d'accord avec lui pour dire le rôle essentiel de l'art dans notre éducation paysagère, et nous verrons plus loin comment les représentations forment notre regard. Mais nous contestons l'idée que le paysage soit une artialisation du pays, tout au moins au sens où l'entend le philosophe. Sans doute, le paysage est-il, à son origine, une représentation picturale du pays. Et sans doute, cette mise en image du pays par la peinture est-elle une opération de nature artistique en ce sens que la peinture est une discipline réputée "artistique".

¹ Alain Roger avait préfiguré sa théorie dans les deux articles suivants :

"Esthétique du paysage au Siècle des lumières", dans Odile MARCEL (dir.), *Composer le paysage...*, *op. cit.*, p. 60-82.

"Le paysage occidental. Rétrospective et prospective", *Le Débat*, n° 65, mai-juin 1991, p. 14-28.

² Alain ROGER, *Court traité du paysage*, *op. cit.*, p. 15-16.

Alain Roger cite Oscar Wilde qui écrit en 1890 : "La vie imite l'art bien plus que l'art n'imite la vie. Et plus loin : De nos jours, les gens voient les brouillards, non parce qu'il y a des brouillards, mais parce que peintres et poètes leur ont appris le charme mystérieux de tels effets. Sans doute y eut-il à Londres des brouillards depuis des siècles. C'est infiniment probable, mais personne ne les voyait, de sorte que nous n'en savions rien. Ils n'eurent pas d'existence tant que l'art ne les eut pas inventés. (...) Cette blanche lumière frémissante que l'on voit maintenant en France, avec ses singulières taches mauves et ses mobiles ombres violettes, c'est la dernière fantaisie de l'art, que la nature, il faut l'avouer, reproduit à merveille. Où elle composait des Corot et des Daubigny, elle nous offre maintenant d'adorables Monet et des Pissarro enchanteurs." (*ibid.*, p. 13-14.)

³ Notons qu'*artialiser* apparaît dans cette phrase qui n'est d'ailleurs pas très explicite : "Si j'étois du mestier, je naturaliserois l'art autant comme ils artialisent la nature." (MONTAIGNE, *Essais*, livre III [1595], ch. V, "Sur des vers de Virgile", dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 852.)

⁴ Alain ROGER, "Le paysage occidental...", *art. cit.*, p. 14.

⁵ Alain ROGER, *Court traité du paysage*, *op. cit.*, p. 18.

Cependant, si, aux XIV^e, XV^e ou XVI^e siècles, on peut parler d'art à propos de la peinture, ce n'est pas encore dans le sens que l'on connaît aujourd'hui. A cette époque, la peinture est un art au sens de spécialité technique, d'activité professionnelle et manuelle, dont la fonction est de transmettre une connaissance. La peinture de paysage est ainsi le moyen technique de transmettre une connaissance sur le pays. C'est notre regard actuel qui cherche à voir dans les peintures de la fin du Moyen Age de "beaux paysages", alors que leurs contemporains ne voyaient sans doute dans ces œuvres que des paysages "bien peints". Les premiers peintres de paysage ne font pas de l'art ; ils font de la pédagogie. Ainsi, à l'origine du paysage, l'opération de nature artistique nommée par Alain Roger "artialisation" ne vise pas à donner au pays *une valeur d'art*, mais sert à le représenter *au moyen de l'art*, en l'occurrence de la peinture. Et cette peinture n'a pas pour objectif d'esthétiser le pays – et ce, même en assumant l'anachronisme –, mais de l'expliquer. Le paysage est certes le produit de l'art – d'une artialisation, si l'on veut –, mais pas au sens où l'entend Alain Roger. La notion de paysage *à son origine* – car c'est bien son sens originel qui nous intéresse –, ne peut donc pas être interprétée du point de vue de l'esthétique.

Pays et paysage

Dans son *Court traité*, Alain Roger fait de la distinction entre le pays et le paysage – avec cette autre distinction entre le paysage *in situ* (les jardins) et le paysage *in visu* (les représentations) – un des fondements de sa théorie de l'artialisation : "Telle est donc la "double articulation" : Pays / Paysage, *in situ* / *in visu*, que je voudrais mettre à l'épreuve tout au long de cet essai, l'hypothèse heuristique qui me servira de fil conducteur ¹."

Dans cette thèse, le pays est le "socle naturel", dépourvu de valeur esthétique, tandis que le paysage est un "pays artialisé", qui a acquis une valeur esthétique ². Mais, comme nous l'avons dit, si le paysage peut être considéré comme étant un pays "artialisé" par la peinture, *artialiser* ne doit pas être compris dans le sens de "donner une valeur d'art", mais dans celui de "représenter au moyen de l'art". Le paysage n'est donc pas un "pays artialisé" au sens où l'entend Alain Roger, c'est-à-dire un pays qui aurait acquis une valeur esthétique, mais tout simplement un pays qui a été mis en peinture.

Par ailleurs, il s'avère que le pays n'est pas non plus le "socle naturel". Le *Dictionnaire culturel* Le Robert est très clair à ce sujet : "Le français *pays*, l'italien *paese*, l'espagnol *pais*, etc. sont issus du bas latin *pagensis* qui signifie "habitant d'un *pagus*", un village ou un canton (district administratif), c'est-à-dire originellement un territoire délimité par des bornes. (...) Comme *country* en anglais (...), comme *Land* en allemand (...), *pays* sert à désigner tout territoire habité par une collectivité, une nation, un peuple (...). Mais ce qui fait l'unité de la notion, c'est le rapport entre un territoire et la communauté qui l'habite. Un territoire seul – le sol – ne peut jamais constituer un pays ³." Ce n'est donc pas son caractère "naturel" qui définit le pays, mais, au contraire, son état "habité". L'hypothèse heuristique d'Alain Roger est ainsi démentie par l'étymologie.

Alain Roger s'appuie sur différents exemples pour justifier son interprétation du pays et du paysage. Reprenons ces exemples. Il cite tout d'abord une phrase de René-Louis de Girardin, le créateur d'Ermenonville, dans son traité *De la composition des paysages* : "Le

¹ *Ibid.*, p. 18.

² Yves Luginbühl reprend cette interprétation : "... le pays et le paysage se distinguent suivant la lecture qui en est faite et l'appréciation qui en est donnée : si, selon les divers groupes sociaux, pays et paysage ne renvoient pas forcément au même regard, la distinction qui est toujours faite réside dans le caractère "artialisé" ou "poétisé" du paysage que ne possède pas le pays : on pourrait dire ainsi que le pays devient paysage lorsqu'il devient objet de contemplation, de poésie ou d'évasion ²." (Yves LUGINBÜHL, "Le paysage rural. La couleur de l'agricole...", *art. cit.*, p. 34.)

³ Alain REY (dir.). – *Dictionnaire culturel en langue française*. – Paris, Dictionnaires Le Robert, 2005, t. III, art. "pays", p. 1473.

long des grands chemins, (...) on ne voit que du *pays* ; mais un paysage, une scène poétique, est une situation choisie ou *créée* par le goût et le sentiment ¹." Mais si le *paysage* de Girardin possède bien un caractère "artialisé" au sens où l'entend Alain Roger, et si son *pays* en est dépourvu, il s'agit là d'une conception du paysage qui est propre à Girardin et à l'esthétique du XVIII^e siècle, et qui ne peut en aucune manière caractériser le paysage à son origine.

Le deuxième exemple est un passage du roman de Jean-Jacques Rousseau, *Julie ou La Nouvelle Héloïse*. Dans une lettre, le héros décrit les lieux qu'il a traversés lors de son voyage dans le Valais. Alain Roger commente cette lettre : "Elle nous fait assister, participer à la métamorphose du pays en paysage, par la médiation de l'écriture. D'abord, au début de la lettre : "A peine ai-je employé huit jours à parcourir un *pays* qui demanderait des années d'observation." Puis, au terme de la description : "J'aurais passé tout le temps de mon voyage dans le seul enchantement du *paysage*²..." Nous avons déjà cité cette dernière phrase dans laquelle le mot *paysage* traduit une appréciation des lieux, et, là encore, nous pouvons accorder à Alain Roger le caractère "artialisé" de ce *paysage* qui participe lui aussi de la conception esthétique du XVIII^e siècle. Par ailleurs, dans son roman, Rousseau utilise très souvent le mot *pays*, toujours au sens de nation ou de patrie (l'histoire du pays, la langue du pays, les usages du pays, aimer son pays, mourir pour son pays, etc.). Dans l'extrait cité par Alain Roger, *pays* désigne l'endroit où se trouve le héros au sens de nation ³ (ou de canton – on est en Suisse), et *paysage* est le mot approprié pour qualifier son appréciation des lieux. Si les *paysages* de Rousseau traduisent bien une "appréciation esthétique", ses *pays* ne recèlent aucune "négligence esthétique". L'interprétation d'Alain Roger apparaît ainsi partiellement abusive. L'esthéticien a tendance à voir de l'esthétique (ou de l'absence d'esthétique) là où il n'y en a pas...

Troisième exemple choisi par Alain Roger, un article dans lequel le peintre Henri Cueco réfléchit au concept de paysage. Le peintre, qui vit en Corrèze, a un voisin, Louis, agriculteur retraité, qui lui rend visite de temps en temps. Je cite Henri Cueco : "Au cours d'une de ces visites, tous les deux face au paysage, j'essaie de l'intéresser à mes problèmes, je lui parle du paysage que je lui désigne du doigt et lui précise que "je le trouve beau". Je n'obtiens aucune réponse. Je récidive mais mon sujet n'accroche rien. Je l'entends qui tire sur sa cigarette. Je lui demande enfin, me mettant face à lui : "Louis, comment dis-tu : il est beau ce paysage ?" Il me regarde et je comprends que je lui pose un problème difficile. Après un long silence encore, il déclare enfin : "Es brave lo país, on dit." Je viens de comprendre : le mot PAYSAGE n'existe pas en occitan (...). L'incompréhension de départ n'était pas seulement due à l'habituelle difficulté de langage mais à l'incompréhension du concept même de paysage. Le paysage pour lui, pour les gens, c'est le pays."

Plus loin, le peintre ajoute : "Après un long silence, j'ai voulu préciser à Louis quel était mon territoire, ce que je voyais ; j'ai dit "c'est beau ce jaune là-bas" en désignant un champ de colza ou de navets en fleurs rutilant de soleil, éclairé par un rayon entre deux nuages, un éclairage de music-hall. Il a traduit immédiatement mon message terme à terme et ça a donné : "C'est chez un tel, il y fait du colza, il ne vaut pas grand-chose ce champ." (...) Il a précisé simplement ce qu'il me croyait incapable d'identifier et qu'il était élémentaire de savoir : la nature de la culture, le colza. Pour ce qui était du champ, je compris par la suite et par les précisions qu'il en donnait, qu'il était à la fois mal situé, en pente, donc difficile à

¹ René-Louis DE GIRARDIN, *De la composition des paysages*, cité par Alain ROGER, *Court traité du paysage*, *op. cit.*, p. 17.

² *Ibid.*, p. 90. *Pays* et *paysage* soulignés par Alain Roger.

³ Cela correspond aux principaux sens que le dictionnaire donne au mot *pays* :

- territoire habité par une collectivité (nation, région, province, canton, commune), et constituant avec sa population une réalité géographique dénommée ;
- le pays de quelqu'un, son pays : la nation, la région, le lieu considéré comme sa patrie.

(Paul ROBERT. – *Le Grand Robert de la langue française*. – Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992, t. VII, art. "pays", p. 197-198.)

travailler, et qui plus est, de mauvaise terre. Il n'était donc pas question dans sa logique, d'accepter qu'il puisse "passer pour beau". C'est que la beauté d'un champ ce n'est pas sa couleur ni sa forme relativement à d'autres couleurs et d'autres formes environnantes, comme dans un paysage peint, mais un certain nombre de qualités associées à sa fonction : sa situation, son horizontalité, sa régularité et la qualité de la terre. Voilà ce qui dans sa culture aurait pu lui permettre de me concéder de la beauté. En fait, il aurait dit "c'est un bon ou un mauvais champ ¹".

Alain Roger se sert de cet exemple pour illustrer son interprétation du couple pays/paysage. Pour lui, le paysage du peintre exprime une appréciation esthétique, tandis que le pays du paysan "élimine le point de vue esthétique ²". A cette interprétation, nous substituons la suivante : le *pays* du paysan traduit une connaissance des lieux au moyen de son expérience pratique, tandis que le peintre apprécie les lieux au travers du concept de *paysage*, ce qui, en l'occurrence, lui procure une vision très esthétique. Nous retiendrons de cet exemple que Louis, le paysan, s'il ignore le paysage, connaît très bien son pays ; il le connaît grâce à l'expérience directe qu'il en a. Quant à Henri Cueco, s'il connaît le concept de paysage, il ignore sans doute beaucoup de choses de son pays. On peut ainsi connaître son pays sans connaître le paysage et connaître le paysage sans connaître son pays...

On pourrait dire que le pays et le paysage correspondent à des modalités différentes de connaissance et d'appréciation des lieux. Le pays renverrait à l'expérience sensible et aux représentations vernaculaires, tandis que le paysage serait attaché aux représentations savantes. Cependant, Yves Luginbühl a raison de souligner "la fragilité de la frontière qui distingue le pays du paysage ³". Car, ainsi qu'on l'a dit précédemment, on peut aujourd'hui intégrer l'expérience sensible à la notion de paysage. Finalement, peu importe pays ou paysage : l'essentiel, c'est de connaître les lieux...

En conclusion, nous dirons que le couple pays/paysage ne peut pas être interprété seulement au regard de la théorie de l'artialisation. A son origine, le paysage n'est pas l'esthétisation du pays, mais simplement sa représentation. Et *pays* est aussi un mot simple à partir duquel il était facile de former *paysage*. En fait, les deux mots correspondent à des notions distinctes : *pays* traduit une réalité administrative, politique ⁴, tandis que *paysage* décrit une réalité plus physique, géographique et esthétique. Ainsi, répétons-le, *paysage* est bien le meilleur mot pour désigner avec concision ce que l'on voit à la surface de la Terre. Mais insistons encore une fois pour dire que le mot, même dans son sens commun, ne désigne jamais une réalité brute, mais qualifie toujours une réalité interprétée par notre connaissance géographique et par notre appréciation esthétique.

Une dernière remarque : ceux qui connaissent bien les lieux ne parlent ni de "pays", ni de "paysage" ; ils n'emploient pas non plus un nom propre, mais utilisent un simple nom commun, le nom d'un motif paysager, un nom qui motive... Ainsi, dans son étude sur la "montagne" beaunoise, Yves Luginbühl note que ses habitants, pour désigner le territoire de leurs loisirs, disent "la montagne ⁵" ; comme les anciens marinières de la Loire disaient "la rivière" ; et comme Maurice Genevoix, pour évoquer la forêt d'Orléans, écrit simplement "la forêt". L'usage d'un nom commun traduit une connaissance intime des lieux, un rapport familial, affectif – celui de l'habitant, de l'usager –, ainsi qu'une marque de respect.

¹ Henri CUECO, "Approches du concept de paysage", *art. cit.*, p. 116-119.

² Alain ROGER, *Court traité du paysage*, *op. cit.*, p. 25.

³ Yves LUGINBÜHL, "Le paysage rural. La couleur de l'agricole...", *art. cit.*, p. 34.

⁴ Dans son article sur la formation du mot *paysage*, Catherine Franceschi a noté que les différents équivalents de *pays* dans les langues européennes qu'elle a étudiées renvoient à des noms latins tels que : *diocesis*, *patria*, *provincia*, *regio*, *territorio*. (Catherine FRANCESCHI, "Du mot *paysage*...", *art. cit.*, p. 83-88.) Ces mots ont le sens de "territoire délimité", de "circonscription administrative", de "domaine d'attribution" ou bien de "sol natal".

⁵ Yves LUGINBÜHL, "La "montagne", un paysage de liberté...", *art. cit.*, p. 41.

PAYSAGES PITTORESQUES

Pittoresque est un adjectif qui s'applique aux paysages, mais aussi aux jardins et aux voyages. On définit en général un paysage pittoresque comme étant un paysage digne d'être peint. Nous pensons qu'il convient de renverser la proposition : un paysage pittoresque est un paysage qui apparaît *composé comme un tableau*. Dans sa postface aux *Trois Essais sur le beau pittoresque* de William Gilpin, Michel Conan fait ainsi remarquer qu'au XVIII^e siècle, "le mot *pittoresco* est d'usage courant en Italie. Il y désigne des objets ou des compositions à la manière d'un peintre ¹". Plus loin, il note que le mot prendra différents sens en Angleterre où "il sera utilisé très souvent pour évoquer *l'appréciation du spectacle de la nature tout en se référant à la peinture de paysage* ²".

Au XVIII^e siècle, les jardiniers-paysagistes, tels Girardin ou Morel ³, composent leurs jardins comme des tableaux : ils y créent des scènes reproduisant des paysages picturaux. De telles compositions peuvent ainsi être qualifiées de "jardins pittoresques". En ce même siècle, les touristes font des voyages "pittoresques" : ils vont de site en site (souvent des points de vue situés en hauteur) d'où le pays apparaît tel un paysage peint. Alain Corbin écrit : "Le voyage pittoresque impose aussi un modèle d'appréciation du lieu. Il dicte le choix du point de vue qui, mieux que tout autre, permettra d'inscrire le spectacle dans un tableau. A vaste échelle, la nature reste incompréhensible au touriste ; celui-ci se doit d'opérer un tri, de procéder à une découpe au sein d'un environnement perçu comme un spectacle d'optique. (...) Le voyage pittoresque entretient en permanence la projection de souvenirs artistiques dans le spectacle de la nature ⁴." Au XIX^e siècle, les *Voyages pittoresques* sont aussi le titre donné à des recueils d'estampes qui sont autant de tableaux figurant des monuments ou des sites.

Revenons à la fameuse phrase du marquis de Girardin : "Le long des grands chemins, (...) on ne voit que du *pays* ; mais un paysage, une scène Poétique, est une situation choisie ou créée par le goût et le sentiment ⁵." Je voudrais proposer une autre interprétation de cette phrase. Un paysage est une scène, une situation : on pourrait dire aussi "un tableau". Choisie ou créée : on pourrait dire "composée". Pour Girardin, un *paysage* est un paysage composé comme un tableau. C'est bien ainsi qu'il conçoit ses jardins, et l'on peut penser que c'est aussi de cette manière qu'il regarde la campagne : il cherche à y voir des situations, des sites composés comme des tableaux de paysage. Mais la campagne telle qu'on la découvre le long des grands chemins ne ressemble pas souvent à un paysage pictural, et c'est pourquoi il n'y voit que du *pays*. Et à vrai dire, je suis un peu comme Girardin : quand je suis dans la campagne, j'ai souvent l'impression de ne pas voir de paysage. Je vois des champs, des bois, mais cela ne ressemble pas à un paysage, c'est-à-dire que cela ne ressemble pas à un paysage pictural. Sur le tableau, les motifs sont disposés par le peintre de manière à composer une scène intelligible, soit un paysage. Mais la campagne n'est pas composée comme un tableau ; la campagne n'est pas en elle-même "pittoresque". Et c'est pourquoi j'ai l'impression de ne pas y voir de paysage. Comme Girardin...

¹ Michel CONAN, postface, dans : William GILPIN. – *Trois essais sur le beau pittoresque* [1792]. – Paris, Ed. du Moniteur, 1982, p. 120.

² *Ibid.*, p. 121.

³ René-Louis DE GIRARDIN. – *De la composition des paysages* [1777]. – Seyssel, Champ Vallon, 1992. Jean-Marie MOREL. – *Théorie des jardins*. – Paris, 1776. Il est à noter que, dans son manuel, Girardin parle de "tableaux sur le terrain", et Morel emploie l'expression "les tableaux de la nature".

⁴ Alain CORBIN, *Le Territoire du vide*, *op. cit.*, p. 163.

⁵ René-Louis DE GIRARDIN, *De la composition des paysages*, *op. cit.*, p. 55.

ESTAMPES ET CARTES POSTALES

La première moitié du XIX^e siècle a connu la vogue des albums de gravures et, surtout, de lithographies appelés *Voyages pittoresques*¹. Les plus célèbres de ces albums sont, bien sûr, les *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* de Taylor, Nodier et de Cailleux (1820-1854). Leur titre trahit l'engouement de l'époque pour les monuments et les sites pittoresques. Ces ouvrages ont fait connaître les monuments et les sites du pays, et invité à leur découverte. Et, même si ce n'était pas leur vocation première, on peut dire que ces recueils ont, de fait, constitué le premier "inventaire" illustré des richesses artistiques et naturelles de la France. Leur diffusion est cependant restée limitée à une clientèle restreinte de notables. La lithographie et les "voyages pittoresques" disparaîtront après 1850, détrônés par la photographie, qui sera mise au service de véritables inventaires des monuments anciens, comme la Mission héliographique de 1851².

Au début du XX^e siècle, la carte postale fut un véritable phénomène de société, le téléphone portable de l'époque : pour envoyer un SMS³, on achetait une carte postale... Les cartes postales étaient aussi collectionnées avec passion, chaque famille avait son album. Avec la carte postale, c'est la première fois qu'était diffusée à grande échelle et auprès de tous les publics la représentation quasi exhaustive – jusqu'au moindre petit ruisseau – du territoire national. Les villes, les monuments, les sites, la plupart des gens *ne les avaient jamais vus*. A ses débuts, il y a avec la carte postale une véritable ambition de description du territoire, un quasi inventaire du patrimoine bâti et naturel. Ce sont d'ailleurs les mêmes photographes et les mêmes clichés que l'on retrouve dans les atlas illustrés de photographies qui sont édités à la même époque⁴. Je vais prendre l'exemple du mont Gerbier-de-Jonc, pour rester dans les thèmes de la Loire et de la montagne. Chaque éditeur multiplie les angles de vue afin de montrer le mont Gerbier sous toutes ses faces (aspect sud-ouest, aspect nord-ouest, etc.), avec des légendes soigneusement établies qui indiquent sa hauteur, son altitude au-dessus du niveau de la mer, la source de la Loire, etc. (ill. 22). Dans les années 1950 et 1960, le développement de la photo aérienne et les progrès de l'impression photographique donneront naissance aux cartes postales "glacées", et, avec ces documents, on assiste à un inventaire aérien des villes, des villages, des monuments et des sites (ill. 23). Ces cartes postales sont à rapprocher de l'*Atlas aérien*⁵ que les géographes Pierre Deffontaines et Mariel Jean-Brunhes Delamarre publient à la même époque, et dans lequel, là encore, on retrouve les mêmes photographes que ceux des cartes postales.

Un siècle après son invention, la carte postale a perdu les raisons d'être qui avaient fait jadis son succès, victime de la démocratisation de l'appareil photo et du développement du téléphone. Et les cartes postales ne montrent plus aujourd'hui que des "paysages de carte postale". Par exemple, les cartes qui représentent la Loire ont perdu toute velléité descriptive, les clichés ne sont plus localisés, le banc de sable symbolise la Loire (ill. 24).

¹ Voir : Jean ADHEMAR. – *La France romantique. Les lithographies de paysage au XIX^e siècle* [1937]. – Paris, Somogy, 1997. Cet ouvrage contient une bibliographie des recueils de lithographies de paysage publiés entre 1817 et 1854.

² Voir : Anne DE MONDENARD. – *La Mission héliographique. Cinq photographes parcourent la France en 1851*. – Paris, Monum-Ed. du Patrimoine, 2002.

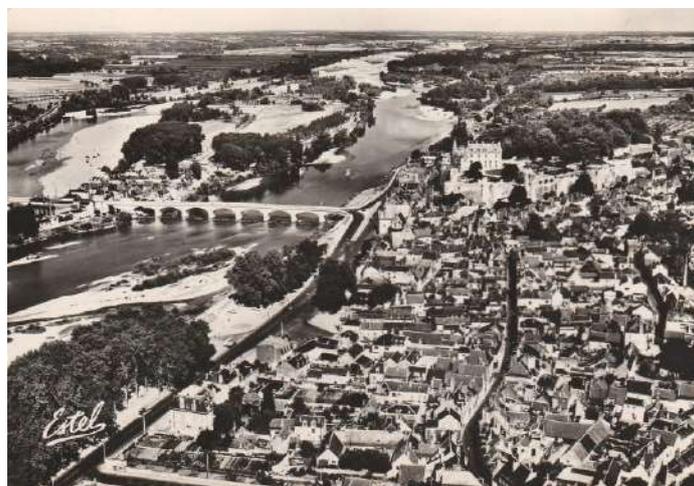
³ Nous assumons l'anachronisme...

⁴ Par exemple : Onésime RECLUS. – *Atlas pittoresque de la France*. – Paris, Attinger frères, 3 vol. publiés entre 1910 et 1912 + un atlas de cartes.

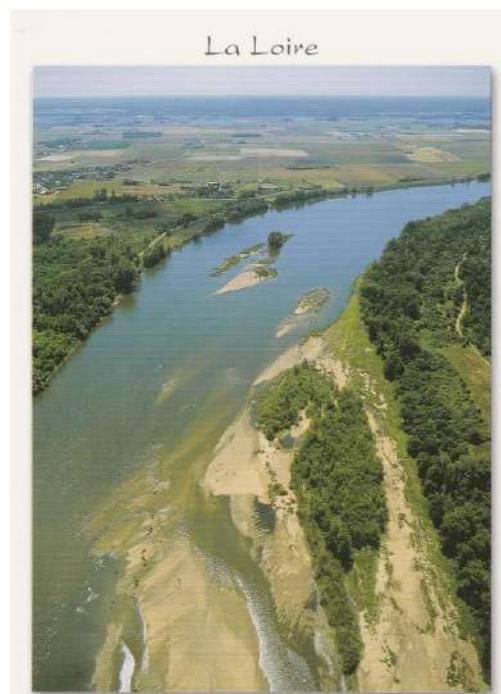
⁵ Pierre DEFFONTAINES, Mariel JEAN-BRUNHES DELAMARRE. – *Atlas aérien, France*. – Paris, Gallimard, 5 vol. publiés entre 1955 et 1964.



22. Le mont Gerbier de Jonc, carte postale.



23. Amboise, carte postale.



24. La Loire, carte postale.

Apprendre à voir le paysage

Si nous voyons des paysages à la surface de la Terre, c'est parce que les représentations nous ont appris à les voir

Dans *L'Objet du siècle*, Gérard Wajcman compare les œuvres-de-l'art à des "lunettes", à des "longues vues", et il pose cette question : "... qu'est-ce que les œuvres-de-l'art nous feraient voir que nous ne verrions pas avec nos yeux seuls ? (...) qu'est-ce que les œuvres-de-l'art feraient voir qu'aucun autre instrument d'optique, aucune paire de lunettes, aucun téléobjectif, aucun microscope, télescope ou scanner ne sauraient nous faire voir ¹ ?" En l'occurrence, qu'est-ce que les tableaux de paysage nous feraient voir que nous ne verrions pas avec nos yeux seuls ? Eh bien, ils nous font voir le paysage. Faisons cette comparaison : les organismes microscopiques sont trop petits pour être visibles à l'œil nu ; pour les voir, il a fallu les agrandir, il a fallu inventer le microscope. De la même manière, le pays est trop "grand" pour être visible à l'œil nu ; pour le voir, il a fallu le "réduire", il a fallu inventer le tableau de paysage. Autrement dit, le pays est trop complexe pour être intelligible d'un simple regard. Pour le rendre intelligible, il a fallu l'expliquer en le schématisant sur un tableau de paysage. Ce dernier est la planche pédagogique qui nous explique le pays, l'instrument d'optique qui nous fait voir le paysage. Pour voir le paysage, il fallait inventer le tableau de paysage.

Prenons encore une fois l'exemple de la *Vierge du chancelier Rolin*. Le paysage, qui apparaît dans l'ouverture d'une loggia, est réaliste, mais imaginaire ² : il est rigoureusement composé de manière symétrique de part et d'autre du motif médian de la rivière (les colonnettes de la loggia participent d'ailleurs à la composition du paysage) ; il est strictement hiérarchisé, depuis la ville du premier plan jusqu'à la chaîne de montagnes qui ferme l'horizon, depuis la demeure du prince jusqu'aux frontières du pays, depuis les lieux du monde familier jusqu'aux limites du monde connu. C'est ainsi un paysage pictural, un "paysage encyclopédique" qui présente une synthèse de la géographie du duché de Bourgogne, voire de la géographie du territoire européen. Le peintre a composé un paysage pédagogique qui explique comment le territoire est organisé, qui décrit les principaux enchaînements de motifs, un paysage "mode d'emploi" qui donne les clefs de lecture du pays. Ce paysage n'est pas "le paysage vu par la loggia" – depuis la loggia, on ne découvrirait qu'une petite étendue de pays et non un tel paysage encyclopédique ³ –, mais "un paysage peint sur un tableau". Ce paysage est un tableau que le peintre a disposé derrière la loggia, un tableau dans le tableau. Par cette mise en scène, Van Eyck nous explique que le tableau est l'instrument d'optique qui nous permet de voir le paysage – autrement dit, la planche pédagogique qui nous apprend à lire le pays : si nous voyons le paysage par la fenêtre, c'est parce que nous avons appris à le voir sur le tableau.

¹ Gérard WAJCMAN. – *L'Objet du siècle*. – Lagrasse, Verdier, 1998, p. 36-37. L'auteur préfère parler des "œuvres-de-l'art", c'est-à-dire des œuvres produites par l'art, plutôt que des "œuvres d'art", c'est-à-dire des œuvres qui relèvent de la notion d'art, cela afin de mettre en avant la diversité des productions artistiques plutôt que l'unité de la notion d'art.

² Les historiens ont cru reconnaître dans ce paysage des villes ou des monuments réels. Si le paysage est imaginaire, il est tout à fait vraisemblable que van Eyck se soit inspiré de lieux ou d'édifices existants pour représenter certains motifs. Alain Jaubert rappelle quelques-unes de ces hypothèses dans : "Miracle dans la loggia", *Palettes*. – Paris, Gallimard, 1998, p. 13-23.

³ A ce sujet, comparons la *Vierge du chancelier Rolin* à deux œuvres de Rogier Van der Weyden qui lui sont contemporaines et qui montrent également une grande fenêtre ouverte sur un paysage : le *Triptyque Miraflores* du Staatliche Museen de Berlin (vers 1442-1445) et *Saint Luc dessinant le portrait de la Vierge* du Museum of Fine Arts de Boston (vers 1435-1436), ce dernier tableau présentant une composition très proche de celle de Van Eyck. Les paysages représentés dans ces deux peintures ont une étendue limitée qui correspond à la vision que l'on pourrait avoir depuis la fenêtre, et n'ont aucunement l'ambition encyclopédique du paysage de Van Eyck.

On pourrait rapprocher la *Vierge du chancelier Rolin* de la *Condition humaine* (1933) de Magritte ou encore de la *Belle Captive* (1931) du même peintre. En effet, ces œuvres présentent également un dispositif de tableau dans le tableau, tout à fait explicite, montrant un paysage. Dans la *Condition humaine* (National Gallery of Art, Washington), le peintre installe, devant une fenêtre ouverte et sur un chevalet, un tableau qui masque partiellement le paysage tout en reproduisant (exactement ?) la partie cachée de ce paysage. Mais ce tableau n'est pas, comme celui de Van Eyck, une métaphore de l'instrument d'optique. Car la toile de Magritte ne fait que reproduire le réel tel qu'il nous apparaît, elle ne nous fait rien voir de plus que nous ne voyions déjà avec nos yeux seuls, elle ne modifie en rien notre perception. Tandis que le tableau de Van Eyck modifie notre perception car il nous apprend à voir ce que nous ne voyons pas avec nos yeux seuls : le paysage. La mise en scène de Van Eyck est une métaphore du paysage car elle explique à quoi sert le tableau de paysage, ce qui n'est pas le cas de celle de Magritte.

Considérons maintenant ce petit extrait dans lequel Maurice Genevoix évoque le Val de Loire tel qu'il lui apparaît depuis le haut du coteau :

Tous les champs, les boqueteaux, les villages, les bouquets d'arbres, les clochers s'offrent ensemble aux regards, dans la "profusion ordonnée et limpide" qu'on voit aux toiles d'un Van Goyen ou aux gravures d'un Rembrandt, fils et peintres d'un pays plat ¹.

Maurice Genevoix nous dit ceci : "Le pays m'apparaît tel un paysage pictural, aussi intelligible qu'un paysage composé par un peintre. Si je peux lire ainsi le pays, c'est parce les peintres m'ont appris à le lire."

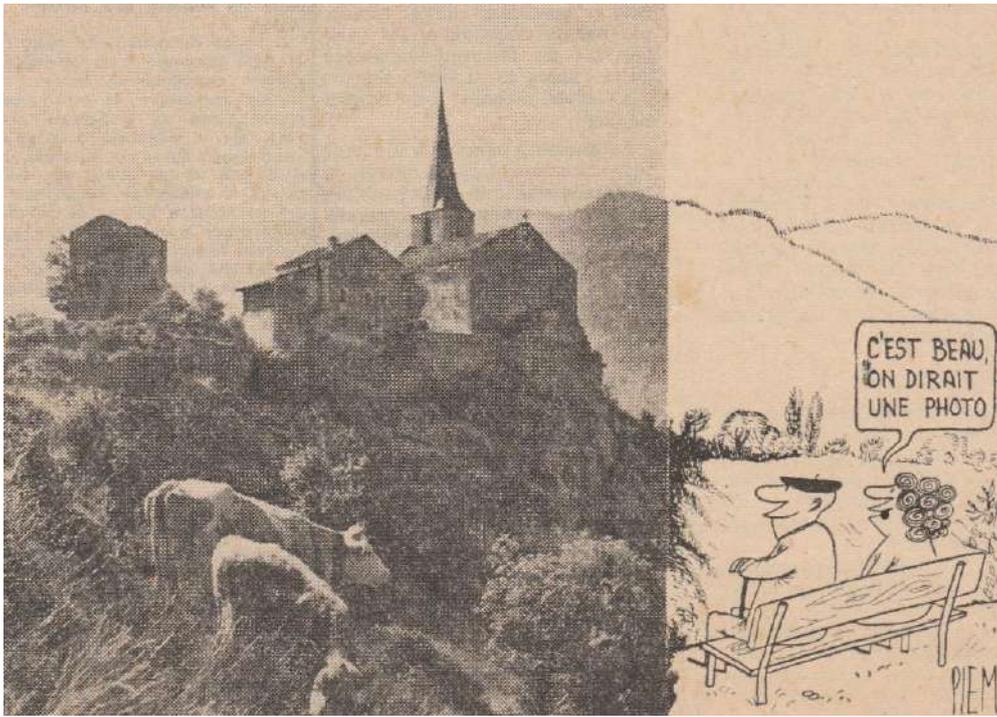
Dans un facétieux montage, le dessinateur Piem dispose côte à côte une photo et un dessin (**ill. 25**). Sur la photo, un paysage avec un village dans un site de montagne ; sur le dessin, qui s'inscrit en continuité de la photo, un couple qui regarde le paysage et s'exclame : "C'est beau, on dirait une photo ²." Il ne faudrait surtout pas se moquer de ces deux personnages au prétexte qu'ils ne sauraient pas apprécier la montagne par eux-mêmes ou qu'ils trouveraient la photo plus belle que la réalité. Car c'est bien au premier degré qu'il convient d'interpréter ce dessin. Par cette mise en scène, Piem nous explique la même chose que Van Eyck : si nous trouvons que la montagne est belle, c'est parce que les photographes nous ont appris à voir sa beauté. Ce petit dessin nous raconte comment les représentations nous apprennent à apprécier le paysage.

Si nous voyons des paysages à la surface de la Terre, c'est parce que la peinture, la photographie, le cinéma, nous ont appris à les voir. Et cela souvent à notre insu : même si nous n'allons pas dans les musées, nous sommes familiers de la peinture de paysage reproduite sur les calendriers, sur les cartes de vœux, sur les boîtes de chocolat ; les photographies de paysage sont partout présentes dans les magazines ; la télévision nous montre quotidiennement des paysages. Reprenons l'exemple de la montagne : jadis, les hommes ne voyaient pas la montagne comme un paysage ; ils la voyaient comme un chaos. Si, aujourd'hui, nous voyons la montagne comme un paysage, c'est parce que nous avons appris à la connaître et à l'apprécier, et cela parce que les photographes nous l'ont révélée, parce que les géographes nous l'ont expliquée, parce que les poètes nous ont dit que la montagne est belle. Sinon, nous verrions toujours la montagne comme un chaos et non comme un paysage.

¹ Maurice GENEVOIX (présentation), dans : *Orléanais*. – Paris, Hachette, coll. "Les Albums des Guides Bleus", 1956, p. 9.

² Dessin paru dans le journal *Le Figaro*, 11 mai 1972, p. 10.

Citons aussi le film *Le Papillon* réalisé par Philippe Muyl (2002), dans lequel un collectionneur de papillons (interprété par Michel Serrault) emmène une jeune voisine dans la montagne, à la recherche d'un spécimen rare. En découvrant la montagne un beau matin, la petite fille s'exclame : "C'est beau, on dirait un calendrier !"



25. Dessin de Piem paru dans *Le Figaro*.

ART, ESTHETIQUE ET PAYSAGE

La métaphore de l'instrument d'optique, illustrée par la mise en scène de Van Eyck, nous fait comprendre quel est le rapport entre l'art et le paysage, quel est l'apport de l'art au paysage, tout au moins pour ce qui concerne la peinture de paysage à son origine. Cette métaphore et cette mise en scène illustrent l'idée que les œuvres-de-l'art servent à *faire regarder* plutôt qu'à *être regardées* : l'art nous apprend à voir le paysage.

Le tableau est l'instrument d'optique qui nous fait voir le paysage, c'est-à-dire la planche pédagogique qui nous explique le pays. Dans la *Vierge du chancelier Rolin*, le tableau qui est dans la fenêtre est cet instrument d'optique qui nous donne à voir le paysage, cette planche pédagogique qui nous apprend à lire le pays. Cela signifie que lorsque nous regardons par la fenêtre – ou par ailleurs, la fenêtre ne faisant que matérialiser l'endroit d'où l'on regarde –, si nous voyons un paysage, c'est parce que l'art – le tableau – nous a appris à le voir.

Cette métaphore et cette mise en scène illustrent la célèbre formule de Paul Klee : "L'art ne reproduit pas le visible ; il rend visible ¹." La peinture de paysage ne reproduit pas le pays tel qu'il nous apparaît – cela n'aurait pas un grand intérêt –, elle rend visible le paysage, ce paysage que nous ne pourrions voir avec nos yeux seuls.

Il est difficile, pour qui n'est pas philosophe, de comprendre ce qu'est l'esthétique. Et cela d'autant plus que le mot est couramment utilisé et compris en tant que synonyme de beau, ce qui est, comme le dit un dictionnaire spécialisé, "d'un très mauvais langage", car, "par une confusion complète on qualifie d'esthétique ce qui présente une valeur d'un point de vue esthétique ²". En fait, parler d'un paysage "esthétique", par exemple, cela ne veut rien dire. On peut employer le mot comme adjectif signifiant "du point de vue de l'esthétique" dans des expressions telles que "appréciation esthétique", "expérience esthétique" ou encore "sentiment esthétique". Car l'esthétique est la branche de la philosophie dont l'objet de réflexion est l'art. Le mot apparaît dans l'*Aesthetica* du philosophe allemand Baumgarten, publié en 1750. Bien évidemment, les hommes ont disserté sur l'art bien avant que ces réflexions prennent le nom d'*esthétique*. Mais, au XVIII^e siècle, la philosophie de l'art se constitue en discipline autonome, et l'habitude est prise de la nommer "esthétique".

Les philosophes ont diversement interprété le mot *esthétique*. Pour notre part, nous dirons qu'une appréciation esthétique est un jugement qui passe par une éducation artistique. Une appréciation esthétique du paysage suppose ainsi une formation à la peinture, à la littérature, à la photographie. Une appréciation esthétique était, par exemple, celle des touristes cultivés du XVIII^e siècle qui découvraient les Alpes après avoir lu les descriptions de Haller ou de Rousseau. Aujourd'hui, autre exemple, une appréciation esthétique de la montagne Sainte-Victoire sera liée à la connaissance des œuvres de Cézanne.

¹ Paul KLEE. – *Théorie de l'art moderne* [1956]. – Paris, Gallimard, coll. "Folio", 1998, p. 34.

² Etienne SOURIAU. – *Vocabulaire d'esthétique*. – Paris, Presses universitaires de France, coll. "Quadrige", 1990, p. 694.

Il ne faut pas confondre peinture et paysage

LES IMPRESSIONNISTES NE FONT PAS DU PAYSAGE : ILS FONT DE LA PEINTURE

Si les premières peintures de paysage ont une vocation didactique, cela n'est évidemment pas le cas de toute peinture qui représente des objets-de-la-nature. A ce propos, il convient de distinguer peinture et paysage, c'est-à-dire la peinture de paysage qui prend la peinture comme moyen et le paysage comme finalité, ce qui est le cas des premières peintures de paysage, et la peinture de paysage qui prend le paysage comme prétexte et la peinture comme finalité, ce qui est le cas, par exemple, de l'impressionnisme. Les Impressionnistes ne se soucient pas de faire de la pédagogie du territoire ni de faire l'inventaire des paysages français. Leur propos n'est pas un discours sur le paysage, mais un discours sur la peinture. Les motifs qu'ils représentent ne sont pas le sujet de leurs tableaux. Leur vrai sujet, c'est la peinture, la technique picturale. Chez les Impressionnistes, ce ne sont pas les motifs paysagers qu'il faut chercher à interpréter, mais leurs motivations picturales.

Prenons l'exemple des *Meules* de Monet. Dans leur introduction au catalogue de l'exposition *L'Impressionnisme et le Paysage français*, Richard Brettell et Scott Schaefer écrivent : "On peut tout savoir sur la construction des meules de blé dans le nord de la France au XIX^e siècle, et pourtant savoir fort peu sur la signification de la série des *Meules* de Monet ¹." En effet, ce qui intéresse Monet, ce n'est pas la manière de construire des meules, mais la manière de peindre des meules. Plus précisément encore, ce qui l'intéresse, c'est la manière de peindre la lumière sur les meules. Monet choisit de peindre des meules parce qu'il est particulièrement intéressant de peindre la lumière sur des meules. Son véritable sujet, c'est la manière de peindre les variations de la lumière sur les meules selon les heures et les saisons. Ainsi, l'important, c'est la *série*, l'ensemble de l'étude des variations de la lumière sur les meules. Une meule toute seule, ça ne veut rien dire.

Autre exemple : les "petits coins" de campagne de Pissarro. Un "petit coin" de campagne de Pissarro ne nous apprend rien sur la campagne, ne nous explique en rien comment la campagne est cultivée (ou accessoirement). Le propos du peintre n'est pas la campagne, mais, là encore, la peinture. Ce qui motive Pissarro, c'est comment peindre la campagne. Pour les Impressionnistes, le motif n'est qu'un prétexte, et s'ils choisissent de représenter les objets-de-la-nature (les feuillages, les prairies, l'eau, la neige, la fumée, le ciel, etc.), c'est parce que ces motifs se prêtent particulièrement bien à leurs recherches picturales. Les Impressionnistes peignent ainsi des lieux qui leur sont facilement accessibles car ils y trouvent les motifs qui conviennent à leurs travaux.

La peinture des Impressionnistes est une peinture qui est faite pour être regardée, mais qui nous fait quand même regarder : les paysages impressionnistes nous ont fait voir la France autrement. Et notre regard sur la France, le regard que le monde entier porte sur la France est encore aujourd'hui largement déterminé par les paysages impressionnistes, devenus entre-temps des modèles picturaux. "Le monde en sait plus sur la France à travers la vision des Impressionnistes qu'il n'en sait d'expérience de ce pays ²." Mais cela était bien involontaire de la part des peintres impressionnistes...

¹ Richard BRETTELL et Scott SCHAEFER (introduction). – *L'Impressionnisme et le paysage français*. – Paris, Ed. de la Réunion des musées nationaux, 1985, p. 19.

² *Ibid.*, p. 15.

Les images forment notre regard, mais elles ne sont pas seules à le faire : "L'œil s'éduque par les mots ¹" dit Régis Debray. La littérature nous apprend les mots du paysage, et, comme la peinture, elle nous apprend à lire le pays. L'écrivain compose des paysages à l'aide de mots qui sont tout autant des motifs paysagers que ceux du peintre. Alain Mazas, qui a étudié les représentations du paysage dans les manuels scolaires, écrit ainsi : "... écrivains et poètes peignent les paysages (...) à l'aide de mots et d'enchaînements de mots ²." Plus loin, il ajoute : "Parmi les représentations de paysages autres que les représentations iconographiques et photographiques figurent en effet les représentations littéraires. Des fables de La Fontaine, par exemple, on a pu dire qu'elles représentaient toutes de petits chefs-d'œuvre de paysage, et ce patrimoine scolaire paysager n'est pas le moindre. Notre sensibilité aux paysages, la signification que nous leur accordons, la valeur sociale qu'ils ont prise avec le temps, sont donc largement dépendants des représentations véhiculées dans notre culture littéraire ³..." Plus loin encore : "On ne mesure pas toujours l'importance d'une des différences qui distinguent les représentations iconographiques des représentations littéraires de nos paysages. Les textes littéraires en effet ne sont pas subordonnés, comme la peinture ou la photographie, à un seul et unique point de vue. Ils emmènent au contraire le lecteur de point de vue en point de vue, rendant ainsi sensible le fait qu'un paysage est toujours fait d'harmoniques nombreuses et d'enchaînements de motifs divers qui entretiennent entre eux des relations de tous ordres, tant physiques et écologiques que symboliques. Chacun des motifs évoqués apparaît animé d'une vie propre, faite des relations multiples qu'il entretient avec les éléments qui l'entourent. (...) En somme ce sont ces textes qui nous ont donné, et ce en dehors même de l'école, les clés de lecture de nos paysages parce que ce sont eux qui nous ont donné les mots qui nous permettent de les lire ⁴." Dans l'explication de texte, "les mots se lestent lentement de leur richesse de sens et l'enfant comprend progressivement comment les paysages sont constitués d'associations et d'enchaînements de motifs qui les structurent ⁵". Et l'auteur de conclure : "Il faudrait alors se garder d'oublier les manuels scolaires : en premier lieu les manuels de géographie, du fait de la diversité des paysages qu'ils inventorient ; les manuels de lecture ensuite, par la richesse des interprétations qu'ils peuvent en donner ⁶."

Les représentations "artistiques" – littéraires, picturales, photographiques, cinématographiques – sont ainsi à la base de notre éducation au paysage. Elles nous fournissent les rudiments de lecture du territoire. Elles nous font également découvrir les différents milieux et les principaux sites qui existent à la surface de la Terre et que nous sommes capables, au premier coup d'œil, d'identifier. Dans *Non-Lieux*, évoquant les héros de feuilleton et les vedettes internationales de la vie artistique ou sportive, Marc Augé écrit : "Ils sont comme les paysages où nous les voyons évoluer régulièrement : le Texas, la Californie, Washington, Moscou, l'Elysée, Twickenham, l'Aubisque ou le désert d'Arabie ; même si nous ne les connaissons pas, nous les reconnaissons ⁷." Les représentations de paysage nous servent ainsi à reconnaître des lieux que nous ne connaissons pas. (Quant aux lieux que nous fréquentons régulièrement, nous les connaissons parfaitement bien grâce à l'expérience directe que nous en avons.) Mais les représentations artistiques, aussi nécessaires qu'elles soient pour former notre regard, ne nous donnent qu'une connaissance limitée du territoire. Une fois les bases acquises, la multiplication des images ne nous apporte rien de plus. Les jolies aquarelles et les belles photos qu'on voit dans les expos sont certes agréables à regarder, mais elles ne nous apprennent rien sur notre environnement.

¹ Régis DEBRAY. – *Vie et mort de l'image...*, *op. cit.*, p. 51.

² Alain MAZAS, "Le paysage dans notre patrimoine scolaire : représentations et lectures du paysage dans quelques manuels de l'enseignement primaire", dans *Paysage au pluriel...*, *op. cit.*, p. 66.

³ *Ibid.*, p. 70.

⁴ *Ibid.*, p. 71-72.

⁵ *Ibid.*, p. 72.

⁶ *Ibid.*, p. 73.

⁷ Marc AUGÉ. – *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. – Paris, Ed. du Seuil, 1992, p. 45.

C'est alors à la science de nous apporter une connaissance approfondie du territoire. Ainsi, au XIX^e siècle, la géographie a pris le relais de la peinture pour nous enseigner le paysage. Prenons l'exemple de la "Loire sauvage"¹. Nous noterons que les "inventeurs" de la Loire sauvage ne sont plus des artistes, mais des scientifiques et des citoyens ; en cette affaire, les photographes n'ont fait que suivre². La représentation de la Loire sauvage a été construite sur des données scientifiques et sur des luttes écologistes. Car il faut des connaissances naturalistes pour "voir" la Loire sauvage et il a fallu l'action militante pour "faire voir" cette Loire sauvage, pour faire reconnaître ses valeurs écologique et paysagère, et faire évoluer le discours et l'action des autorités publiques. Ainsi, c'est à la suite de l'opposition victorieuse au barrage de Serre-de-la-Fare dans les années 1989-1990 qu'a été lancé le Plan Loire "grandeur nature". Et c'est dans le cadre de ce plan que l'Etat a demandé à l'UNESCO d'inscrire le Val de Loire sur la Liste du patrimoine mondial.

Faire paysage

J'aime beaucoup l'expression "faire paysage"³ car elle suggère ce qu'est le paysage : le réel n'est pas le paysage ; le réel *fait* paysage quand nous comprenons et quand nous apprécions ce que nous voyons. Le réel *fait* ainsi paysage au terme d'un processus d'interprétation des lieux. Quand nous sommes sur le terrain, il se passe la chose suivante : notre cerveau recherche dans notre mémoire les peintures, les photographies, les descriptions littéraires, les connaissances géographiques, les souvenirs de voyage, etc., qui ressemblent à ce que nous voyons, et, quand la correspondance est établie, alors nous reconnaissons ou, mieux encore, nous comprenons et, peut-être même, nous apprécions les lieux que nous voyons. Alors ce que nous voyons devient un paysage, alors les lieux *font* paysage.

Ce processus mental explique pourquoi nous qualifions le réel de "paysage". Comme nous l'avons déjà dit, nous faisons une métonymie : nous assimilons le réel à ses représentations, nous assimilons les lieux que nous voyons aux paysages que nous connaissons. Mais nous n'avons pas conscience de cette "démarche paysagère" inconsciente qui fait que nous associons immédiatement un territoire à ses représentations. Ce territoire *fait* paysage *instantanément* car nous avons en tête tout un catalogue de représentations qui nous permettent de l'identifier, de le comprendre ou de l'apprécier, littéralement, *sur le champ*. Si l'usage a consacré le mot *paysage* au sens d'une réalité matérielle, c'est parce que les représentations nous sont devenues tellement familières que nous sommes capables d'identifier instantanément un territoire. Qualifier le réel de "paysage" est un raccourci qui prouve que depuis près de sept siècles que la notion de paysage a été inventée, nous avons acquis une culture du paysage, nous avons appris à voir des paysages à la surface de la Terre.

¹ Il est à noter que la Loire a d'abord été qualifiée de "sauvage" par les géographes du début du XX^e siècle, mais dans un sens négatif : le fleuve était alors considéré "sauvage" parce que trop irrégulier, non domesticable. Les écologistes de la fin du siècle ont redonné une valeur positive à la "sauvagerie" de la Loire, désormais synonyme de nature, de biodiversité, de liberté. Voir à ce sujet : Philippe LASNE, "Aux sources de la Loire sauvage ou comment le fleuve est devenu (un bon) sauvage", *La Loire et ses terroirs*, n° 75, hiver 2010/2011, p. 39-44.

² De nombreux livres de photographies ont été publiés à partir des années 2000, montrant une Loire sauvage souvent très animalière, notamment :

Louis-Marie PREAU, Philippe HUET. – *Loire sauvage*. – Saint-Claude-de-Diray, Hesse, 2003.

Stéphan BONNEAU, Pierre CABARD. – *La Loire sauvage et naturelle. Fleuve de sable et d'eau*. – La Crèche, Geste, 2011.

Olivier SIMON. – *Les Ailes de la Loire*. – Mèze, Biotope, 2011.

³ J'emprunte l'expression à Pierre Donadieu.



26. J.-J. Dellusse, Luynes vu depuis la Loire, lavis.



27. Isidore Deroy, les gorges d'Arlempdes, lithographie.



28. Arlempdes, carte postale (détail).



29. A. et E. Rouargue, Arlempdes, gravure (détail).



30. Arlempdes, carte postale (détail).

PAYSAGES TROMPEURS

Les représentations de paysage transforment parfois le pays pour le faire ressembler aux modèles paysagers de l'époque. Pour rester sur les bords de la Loire, citons par exemple, au temps du paysage classique, Jean-Jacques Delusse, un ligérien d'Anjou qui s'efforce pourtant de montrer le fleuve tel qu'il est, mais qui ne peut s'empêcher, parfois, de donner à ses vues de la vallée des airs d'Italie : au coteau de Luynes, une allure de collines toscanes, et aux peupliers de la Loire, une silhouette de cyprès (**ill. 26**) ; à l'esplanade et à l'église de Saint-Florent-le Vieil, un caractère de Rome antique et baroque ; aux collines de Champtoceaux et d'Oudon, une ambiance de Méditerranée¹. A l'époque de Delusse, c'est Rome et la campagne italienne qui font référence.

A l'âge romantique, ce sont les Alpes qui sont à la mode. Dans les années 1830-1850, au temps des voyages pittoresques, Isidore Deroy et les frères Rouargue consacrent à la Loire, respectivement, un recueil de lithographies et un album de gravures². A côté de représentations le plus souvent très réalistes des villes de la Loire moyenne, les sites de la haute vallée apparaissent considérablement transformés. Ainsi, Deroy change les gorges de la Loire en vallée alpestre et donne aux modestes rochers d'Arlempdes (Haute-Loire) une silhouette de mont Aiguille (**ill. 27 et 28**). Quelques années plus tard, dans une description du site, Georges Touchard-Lafosse verra dans ces mêmes rochers "une montagne (...) de trois cents mètres au moins"³. Les frères Rouargue, quant à eux, transfigurent les ruines du château en une sorte de Jérusalem céleste (**ill. 29 et 30**). On peut dire que le site d'Arlempdes a enflammé les imaginations romantiques...

Delusse, Deroy et Rouargue transforment le réel afin de l'embellir et le faire ressembler aux paysages qui sont alors à la mode. "Les Rives de la Loire, dessinées d'après nature et lithographiées par Deroy", dit le frontispice de son album. Dessinées d'après nature, peut-être, mais drôlement revues et corrigées en fonction des modèles d'atelier. A ce propos, citons Jean Adhémar : "... les lithographies de paysage exigent la collaboration de trois sortes d'artistes : d'abord les dessinateurs de vue qui, au cours d'innombrables voyages, prennent sur place de nombreux et sommaires croquis ; puis, (...) ces dessinateurs (...) apportent leurs croquis à quelque éditeur, et celui-ci les confie à des lithographes de métier qui, aidés par des spécialistes de figures, retouchent et animent le paysage, lui donnant l'air plus achevé que nous connaissons"⁴. Et l'auteur ajoute à propos du lithographe : "Les dessinateurs lui reconnaissent le droit de compléter, et même de refaire à sa guise, leurs vues ; on le voit bien en feuilletant à côté des lithographies (...) les croquis pris sur place"⁵...

Mais le plus "transformateur" des peintres de la Loire est certainement Turner. "Les vues de la Loire de Turner sont sans aucun doute les images les plus connues de ce grand fleuve de France"⁶, lit-on dans le catalogue d'une exposition consacrée au peintre. Il n'y a pourtant rien de moins ligérien que les vues de la Loire de Turner. Ce que peint Turner, ce n'est pas la Loire, mais le Rhin, idéal fluvial de l'époque romantique : les coteaux de Mauves, de Clermont et de Champtoceaux, c'est le rocher de la Lorelei ; Saint-Florent, c'est un burg

¹ Jean-Jacques Delusse (1758-1833). *La Loire et l'Anjou*. – Angers, Musées d'Angers ; Châteauneuf-sur-Loire, Musée de la Marine de Loire, 1998, p. 80, 81, 111, 112.

² Isidore DEROY. – *Les Rives de la Loire*. – Paris, Ch. Motte, 1836.

Adolphe et Emile ROUARGUE. – *Album des bords de la Loire*. – Tours, Lecesne, 1851.

³ Georges TOUCHARD-LAFOSSE. – *La Loire historique, pittoresque et biographique, de la source de ce fleuve à son embouchure dans l'océan. T. 1 : Loire supérieure, première région ; première section, Ardèche et Haute-Loire*. – Paris, Adolphe Delahays, 1856, p. 20.

⁴ Jean ADHEMAR, *La France romantique...*, *op. cit.*, p. 36.

⁵ *Ibid*, p. 51.

⁶ Nicholas SEROTA (avant-propos), dans : Ian WARRELL. – *Turner. Le Voyage sur la Loire*. – Ville de Blois ; Ville de Nantes ; Paris, Ed. de la Réunion des musées nationaux, 1998, p. 7.

rhéna n ; Amboise, c'est Heidelberg (Heidelberg n'est pas sur le Rhin, mais il n'en est pas loin). Dans un livre consacré à Turner et la Loire, on lit encore ceci : "Déjà dans ses vues de la Loire, le peintre avait donné à ses paysages un certain aspect "rhéna n", accentuant les reliefs et fonçant les couleurs. (...) Bien entendu, le modèle est respecté et toujours reconnaissable pour peu qu'on l'ait déjà vu ¹..." Pour être accentués, ils sont accentués, les reliefs... Je regrette, mais je défie quiconque, même connaissant bien les lieux, de reconnaître, en l'absence de légende, le coteau de Mauves ou celui de Clermont. Et si l'on devine qu'il s'agit de Champtoceaux, ça ne peut être que grâce aux arches de l'ancien moulin et certainement pas grâce au profil du coteau. Turner, ça n'a pas grand-chose à voir avec la réalité, mais ça fait rêver. Il faut apprécier les aquarelles de Turner pour ce qu'elles sont, c'est-à-dire pour le rêve romantique du Rhin, et surtout, ne pas chercher à y retrouver l'atmosphère authentique de la Loire.

Mais en matière d'exagération, de distorsion, le champion, c'est le mont Gerbier-de-Jonc. Les illustreurs et les écrivains s'en sont donné à cœur joie. Dans les années 1850, ce sont encore les frères Rouargue ² qui figurent un mont Gerbier démesurément haut et changent le petit ruisseau de la Loire en un ravin aux profondeurs abyssales (**ill. 31 et 32**). De telles exagérations ne sont évidemment pas des maladroites de l'artiste. Ces transformations sont tout à fait volontaires, et c'est un des maîtres de la peinture de paysage de l'époque, Pierre-Henri de Valenciennes, qui nous en fournit le motif. Car la nature telle qu'elle est ne suffit jamais pour "l'homme de génie" : "Il admire mais il n'est pas content. Les rochers lui paraissent mesquins, les montagnes affaissées, les précipices sans profondeur. Son génie (...) brise bientôt les liens qui l'attachent et, se détachant des vérités minutieuses qui le tenaient enchaîné, il grandit ces rochers, il porte la cime des montagnes dans les nues et précipitant son imagination dans les gouffres, il leur donne la profondeur de l'abîme ³."

Et au jeu de l'exagération, les géographes ne sont pas en reste. Ainsi, en 1903, Vidal de la Blache, un homme de qui on est pourtant censé attendre une description "objective" du mont Gerbier, nous livre dans son *Tableau de la géographie de la France* une vision quasi apocalyptique du site :

Au fond du Vivarais, dans une des contrées les plus étranges de la France et du monde, vaste plate-forme herbeuse toute hérissée de cônes et de pitons phonolithiques, dépassant 1 500 mètres, naît le premier ruisseau de la Loire. Du haut du cône élancé qui lui donne naissance on verrait se dresser la cime provençale du mont Ventoux ; on n'est qu'à 120 kilomètres de la Méditerranée. L'hiver, ces pâturages de laves ou ces croupes arénacées de granit disparaissent sous d'épais tapis de neige. En automne et au printemps, de furieux combats s'y livrent entre les vents. Du Sud-Est viennent les grands orages d'automne qui produisent des crues terribles vers la vallée du Rhône, et dont les éclaboussures atteignent la Loire et l'Allier ; de l'Ouest, les vents humides qui, d'une bouffée subite, peuvent engendrer des pluies générales, de brusques fontes de neiges. C'est un laboratoire de phénomènes violents ⁴.

Tableau d'une incroyable sauvagerie, qui emprunte davantage à la vision romantique de l'écrivain ou du peintre qu'au travail d'analyse du géographe. Mais vous n'avez encore rien vu ! Onésime Reclus en rajoute encore au tableau :

... de la roche même qui vit des noirceurs de fumée, des rougeurs de flamme, des jets de soufre, des fleuves de pierre fondue descendant à chaque crise sur les granits, les gneiss, ou les laves déjà répandues sur le sol antique. Alors la mer elle-même reflétait l'obscur illumination des volcans ⁵...

¹ Paul-Jacques LEVEQUE-MINGAM. – *Turner et la Loire*. – Chambray-lès-Tours, CLD, 1996, p. 116.

² Adolphe et Emile ROUARGUE, *Album des bords de la Loire*, op. cit.

³ Pierre-Henri DE VALENCIENNES, *Eléments de perspective pratique...*, cité par Bruno FOUART, "La montagne dans la peinture...", dans *Le Sentiment de la montagne*, art. cit., p. 30.

⁴ Paul VIDAL DE LA BLACHE, *Tableau de la géographie de la France*, op. cit., p. 158.

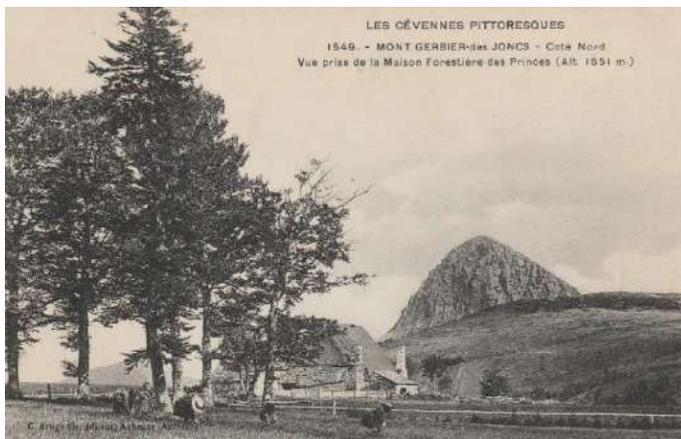
⁵ Onésime RECLUS. – *Le Plus Beau Royaume sous le ciel*. – Paris, Hachette, 1899, p. 186.



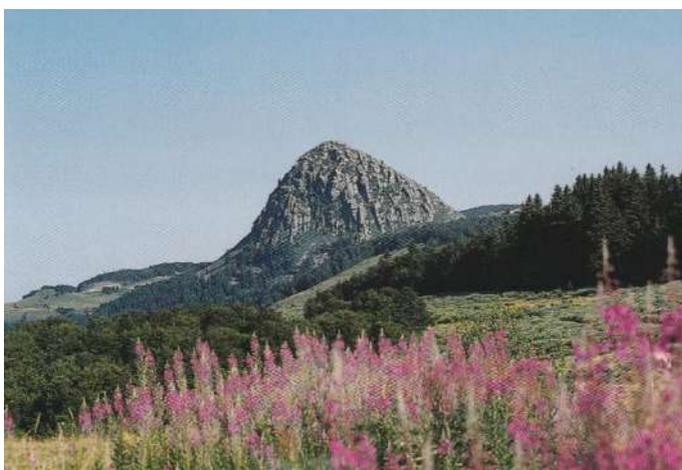
31. A. et E. Rouargue, le mont Gerbier et la Loire.



32. Le mont Gerbier et la Loire.



33. Le mont Gerbier-de-Jonc, carte postale.



34. Le mont Gerbier-de-Jonc, carte postale.



35. Le mont Gerbier-de-Jonc en été.

Plus grandiose encore, c'est Touchard-Lafosse :

Ici, les traces de la volcanisation sont flagrantes : (...) les bouches des volcans subsistent ; quelques-unes offrent de profonds et mystérieux abîmes ; leurs anciennes déjections paraissent à peine refroidies : vous foulez des cendres encore rouges, des laves et des scories que vous craignez de trouver encore brûlantes. (...) L'imagination s'exalte devant ces témoignages d'une subversion immense : elle rallume ces foyers éteints, entend les puissantes détonations que produisent les montagnes en éclatant, voit couler (...) des torrents de lave embrasée ; tandis que les eaux des rivières (...), chassées de leur lit (...), se débordent en bouillonnant, et achèvent de détruire les espérances de l'homme... si l'homme fut contemporain de ces révolutions du globe. C'est au milieu de leurs débris gigantesques que la nature a caché le berceau de la Loire ¹...

Et Touchard-Lafosse, quelque peu illuminé par des éruptions d'imagination débordante, achève de détruire les espérances de l'homme dans les descriptions de paysage... Quelques années après Vidal de la Blache et Onésime Reclus, le géographe Louis Gallouédec donne sa version du mont Gerbier :

Le site est des plus pittoresques. Sur un vaste plateau, terminé en abrupt vers l'est, plus doucement incliné vers l'ouest, des cônes ou sucres phonolithiques se dressent comme des taupinières en un désordre confus ; des neiges épaisses le recouvrent en hiver et presque toujours des vents violents le balaient. Il n'est point toutefois réellement sauvage. Des prairies, des bouquets d'arbres, des troupeaux, des fermes éparses ou même de petits hameaux, y composent un paysage pastoral, frais et vert pendant la moitié de l'année. L'on n'y a presque nulle part l'impression d'un pays désert ²...

Le géographe compose un paysage humanisé et paisible qui n'a pas grand-chose à voir avec les évocations sauvages et furieuses qu'on a pu lire précédemment. D'une montagne sublime, déserte et grandiose, on est redescendu à une montagne pastorale, habitée et pittoresque. Comme quoi on peut représenter un même lieu de manières diamétralement opposées... Cette description de Gallouédec pourrait être mise en légende de cette autre carte postale du mont Gerbier (**ill. 33**), à comparer à l'illustration 11, page 50.

La leçon qu'il convient de retenir de ces gravures et de ces descriptions, c'est qu'il ne faut pas toujours prendre les représentations de paysage pour la réalité... Quant aux cartes postales d'aujourd'hui, elles nous montrent des images de nature sauvage, un mont Gerbier se dressant au milieu des épilobes en épi, fleurs emblématiques du lieu (**ill. 34**). Et l'on se rend au mont Gerbier-de-Jonc la tête pleine d'images de montagne grandiose et de promesses de nature sauvage. Mais quand on arrive sur place, on tombe sur une marée automobile et sur un marché forain (**ill. 35**). La désillusion est cruelle et l'on mesure à quel point est immense le décalage entre les représentations sublimes du mont Gerbier-de-Jonc et la réalité désolante du site tel qu'il se présente aujourd'hui à nos yeux.

Autre aspect des "paysages trompeurs" : les représentations nous trompent aussi par omission. Les cartes postales, les livres de photographies, les documentaires de la télévision n'offrent que des images soigneusement choisies, cadrées, épurées de tout ce qui pourrait entacher la beauté supposée du pays. Ainsi, on nous montre un Val de Loire idyllique, son fleuve sauvage, ses magnifiques châteaux et ses charmants villages. Mais on ne nous fait jamais voir l'envers du décor : les ZUP, les lotissements, les zones commerciales, les autoroutes, les carrières, bref, tout ce qui représente aujourd'hui la grande majorité du territoire aménagé. Ce faisant, les représentations de paysage ne nous montrent qu'une part infime du territoire et en occultent la majeure partie. Elles nous donnent ainsi une vision du pays très idéalisée qui correspond bien peu à la réalité.

¹ Georges TOUCHARD-LAFOSSE, *La Loire historique...*, op. cit., t. I, p. 4.

² Louis GALLOUEDEC. – *La Loire. Etude de fleuve*. – Paris, Hachette, 1910, p. 75.

Typologie des représentations de paysage

Nous proposons une typologie des représentations de paysage. Celle-ci s'applique aux paysages picturaux et photographiques ainsi qu'aux paysages littéraires. Parmi les catégories proposées, certaines sont des paysages au sens d'une image ou de son équivalent littéraire, tels le tableau ou le panorama. Elles se différencient par les conditions de la vision (point de vue unique, points de vue multiples ; fixité, rotation ou déplacement du spectateur ; vision au sol ou aérienne). D'autres catégories sont des "dispositifs", assemblages ou recueils d'images, comme la série ou l'album. Les mots choisis pour qualifier ces différents types de paysages sont empruntés au vocabulaire de la peinture, de la photographie, du livre ou du cinéma.

Le motif

Nous définirons ici le motif comme étant la représentation d'un objet-du-pays, naturel ou anthropique : une montagne, une rivière, un arbre, un village, etc. Les motifs sont ainsi les "composants fondamentaux" du paysage. Nous avons vu plus haut qu'un paysage est formé d'un enchaînement de motifs. Une représentation de paysage peut cependant être réduite à un motif unique, comme cette carte postale (ill. 36), la plus belle que je connaisse de la Loire. On y voit le fleuve, qui occupe toute la largeur du cliché et qui semble bien être le sujet de cette carte postale. Pourtant, la légende est "Le port". Au premier plan apparaît en effet le "port" de Sandillon, une simple *cale* où posent des enfants. A cette époque, le fleuve ne saurait être représenté sans le prétexte d'un aménagement et sans la présence de personnages. On est au début du XX^e siècle, et, comme au XVIII^e dans les vues de Delusse ou au XIX^e dans les estampes de Deroy et des frères Rouargue, les bords de la Loire sont toujours humanisés et animés. On n'en est pas encore à la Loire sauvage...

En littérature, on peut évoquer un pays au moyen de motifs qui ne sont pas enchaînés. Nous avons vu au chapitre I les vers de Ronsard, de Du Bellay et de La Fontaine, qui présentent ainsi de simples énumérations de motifs. Ce sont les prémices du paysage littéraire.

Plus récemment, on retrouve un tel procédé notamment dans des récits de voyage en train. Les motifs qui se succèdent rendent compte des impressions visuelles qui défilent à la vitesse du train. Exemple, cette évocation de la région de Carentan par Théophile Gautier :

Jusqu'à présent, nous n'avons rien dit du paysage qui s'étale et se replie de chaque côté de la voie comme une carte d'échantillons : ce sont des terrains faiblement ondulés, zébrés de cultures, des bouquets d'arbres, des files de peupliers, des collines à courbes molles, des cours d'eau blanchissant sous la roue d'un moulin, une petite rivière qu'enjambe un pont, des villages signalés par leur clocher, des maisons dont on aperçoit les jardins et les cours ¹...

Citons encore Maurice Genevoix qui évoque les petites villes des bords de Loire au moyen de trois motifs d'échelles différentes :

... des bourgades de pêcheurs, de claires maisons aux toits de tuiles, aux fenêtres fleuries de géraniums ².

Il ne s'agit pas là d'une simple énumération : les motifs sont enchaînés par un effet d'emboîtement, comme des poupées russes. Voilà en tout cas une très belle description, très visuelle, très concise, très moderne.

¹ Théophile GAUTIER, *Quand on voyage* [1865], cité par Jean M. GOULEMOT, Paul LIDSKY, Didier MASSEAU, *Le Voyage en France...*, t. II, p. 427-428.

² Maurice GENEVOIX. – *Images du Val de Loire*. – Paris, Les Heures claires, [1959], p. 12.



36. Sandillon, les bords de la Loire, le port, carte postale.



37. Maurice Le Liepvre, *Route en bord de Loire*. Tours, musée des Beaux-Arts.



38. Trèves, panorama sur la Loire, carte postale.

Le tableau

Le tableau peut être défini comme étant la représentation de paysage qui correspond à la vision que l'on a depuis un point de vue unique, "en un seul regard". On peut dire également que le tableau est une composition de motifs enchaînés entre eux. Comme exemple de tableau pictural, nous avons choisi cette œuvre de Maurice Le Liepvre, peintre tourangeau, intitulée *Route en bord de Loire* (vers 1880) et conservée au musée des Beaux-Arts de Tours (ill. 37). La composition est simplissime : un motif principal, la levée, sur laquelle se tient le peintre, et un motif secondaire, la Loire, en contrebas. Autres motifs : deux personnages sur la levée, un grand arbre un peu plus loin, et la ripisylve, sur l'autre rive, qui ferme l'horizon. Un tableau qui restitue admirablement l'atmosphère du Val.

Exemple de tableau photographique, cette carte postale qui représente le Val de Loire à Trèves, Maine-et-Loire (ill. 38). Trois motifs principaux dans ce tableau : le village, la Loire et, en plein milieu, la tour de Trèves ; l'église, aussi, dont le clocher pointe vers un bras du fleuve. Voilà un cliché habilement composé qui est en quelque sorte un résumé du Val de Loire : la tour et l'église, c'est le patrimoine architectural de la vallée ; la Loire, c'est la Loire ; et les maisons du village, c'est la douceur de vivre près du fleuve... Ce paysage "réel" est composé par le photographe aussi soigneusement qu'un paysage "type" élaboré par un peintre ou décrit par un géographe. Le photographe a choisi son point de vue et composé son cliché de manière à en faire un paysage représentatif du Val de Loire.

Donnons maintenant quelques exemples de tableaux littéraires. Tout d'abord, ce texte dans lequel Maurice Genevoix décrit le Val de Loire depuis la rive nord du fleuve en direction du sud. Le paysage comporte trois motifs principaux – la Loire, la plaine du Val, le coteau de Sologne – qui s'enchaînent parallèlement les uns aux autres, ainsi que différents motifs secondaires :

Il me suffit de lever les yeux pour embrasser d'un seul regard (...) l'ample et calme miroir qui baigne le pied de notre maison, les grèves dont le contour se souligne d'un ourlet plus sombre parce que l'eau va bientôt les reprendre, au-delà le Val étalé, ocre et vert pâle en cette saison, semé de métairies aux toits bruns, aux toits roux, de bouquets d'arbres où pointent de fins clochers, et là-bas, continue sur l'horizon du sud, une ligne bleue presque transparente, à demi fondue dans la lumière, la longue côte de Sologne avec ses bouleaux et ses pins ¹.

Les motifs sont enchaînés par des mots ou des expressions qui les situent les uns par rapport aux autres : *qui baigne le pied de notre maison, au-delà, là-bas*. (Ce que les linguistes appellent des "organiseurs spatiaux" ².) Ardouin-Dumazet signe cet autre tableau du Val de Loire, à quelques kilomètres du précédent, mais en regardant cette fois vers le nord, où l'on retrouve les trois motifs du fleuve, de la plaine et de la ligne d'horizon, qui est celle, non plus de la Sologne, mais de la forêt d'Orléans :

... la vue est ample mais mélancolique : le large fleuve, rempli d'îles de sable fauve, la plaine énorme semée de villages roux et, dans le lointain, la ligne sombre formée par la lisière de la forêt d'Orléans ³.

La description est plus brève que la précédente, le paysage étant saisi dans ses motifs essentiels, et nous pourrions qualifier ce petit tableau de **vignette**, par référence aux petites gravures qui illustrent les livres anciens. Les mots de liaison entre les motifs ont été supprimés, le lecteur restitue de lui-même l'enchaînement des motifs.

¹ Maurice GENEVOIX (préface), dans : Hélène JEANBRAU, Eugène PEPIN. – *La Loire au fil de ses châteaux*. – Paris, Robert Laffont, 1970, p. 5.

² Jean-Michel ADAM. – *La Description*. – Paris, Presses universitaires de France, coll. "Que sais-je ?", 1993, chap. V.

³ ARDOUIN-DUMAZET. – *Voyage en France. 1^{re} série : Morvan, Val de Loire et Sologne*. – Paris et Nancy, Berger-Levrault, 1910, p. 325.

Le collage

C'est un assemblage de tableaux correspondant à des points de vue différents et qui sont enchaînés entre eux afin de composer un paysage unitaire et donner l'illusion d'une vision depuis un point de vue unique. Le mot est inspiré des compositions picturales dites "collage", faites de papiers découpés et collés sur une toile, avec cette différence que dans notre collage, les différents tableaux ne sont pas seulement juxtaposés, mais sont habilement enchaînés afin de donner l'impression d'une vision réelle, afin de composer un paysage réaliste. Exemple pictural : la miniature des *Très Riches Heures du duc de Berry* décrite au chapitre II. Exemple littéraire : le paysage "du pont de la Cisse" par Balzac, cité au titre des "paysages impossibles".

La fresque

Dans le vocabulaire de l'art, la fresque est une technique de peinture murale. Nous lui donnons ici un sens différent, et la définissons comme un assemblage linéaire de tableaux ayant des points de vue distincts, mais qui sont enchaînés entre eux afin de composer un paysage unitaire. Les différents tableaux qui la composent peuvent figurer des lieux très éloignés les uns des autres. Le terme fait d'ailleurs référence à la fresque qui orne la salle des pas perdus de la gare de Lyon à Paris, et qui illustre les sites, les villes et les monuments du réseau Paris-Lyon-Méditerranée, de Paris à Menton. A défaut d'une reproduction de cette fresque, en voici une évocation littéraire :

... cette fresque permet d'effectuer, en l'espace de quelques dizaines de mètres, le parcours qui sépare de la capitale Menton, en passant par dix-huit localités d'abord symbolisées par ceux de leurs monuments les plus notoires. Ainsi de Fontainebleau, Auxerre, Vézelay, Semur-en-Auxois, Dijon, Beaune, Autun, Tournus, Cluny et Paray-le-Monial. En tête de ligne, Paris même ne montre guère que son Panthéon planté devant un gros tas de gravier bleu zinc et rose sable, d'où pointe le pouce timide du Sacré-Cœur. C'est une conception de guide touristique ou de timbre-poste démesurément agrandi. Châteaux, basiliques, abbayes et cathédrales au dessin froid et raide, collines et forêts des fonds traités en aplats trop sourds ou trop acides : on sent moins l'art d'un peintre que le talent d'un graphiste adroit. Cette partie du panorama est en effet de facture récente, et tout change miraculeusement avec la plus ancienne, après Paray-le-Monial. Lyon, Avignon, Nîmes, Montpellier, Marseille, Toulon, Nice, Monte-Carlo et Menton ne forment plus alors qu'une seule tendre et vibrante modulation de lumière, où s'harmonisent les décors naturels et les perspectives urbaines d'avant le délire immobilier ¹.

Notons qu'une telle fresque témoigne d'une intention précise : en réunissant dans un même paysage des sites qui s'échelonnent tout au long du réseau ferré, elle sert à donner une vision unifiée du pays. L'auteure d'un mémoire consacré à cette fresque écrit : "Elle est le témoignage d'une nouvelle vision du territoire national que veut propager le gouvernement de la III^e République ²." Et plus loin : "Elle se fait le témoin d'une politique d'unification du territoire que tente de mener [ce gouvernement] au moyen notamment d'un inventaire des monuments et des sites nationaux et de l'extension du réseau ferroviaire ³."

La fresque a aussi sa version littéraire. Une fresque littéraire, cela peut être un paragraphe, un chapitre ou un livre entier. Un bel exemple ligérien est le chapitre qu'Onésime Reclus consacre à la description du cours de la Loire dans *Le Plus Beau Royaume sous le ciel* ⁴. Ce

¹ Jacques REDA. – *Châteaux des courants d'air*. – Paris, Gallimard, 1986, p. 137-138.

² Hélène LEMAIRE. – *La fresque de la gare de Lyon ou le témoignage de la conception du paysage et du voyage à la fin du XIX^e siècle*. – Mémoire de DEA "Jardins, paysages, territoires", Ecole d'architecture de Paris-La Villette, 1998, p. 4.

³ *Ibid.*, p. 28.

⁴ Onésime RECLUS, *Le Plus Beau Royaume sous le ciel*, *op. cit.*, p. 685-702.

sont encore les ouvrages qui décrivent le fleuve sur tout ou partie de son cours et composent ainsi une grande fresque ligérienne, en associant l'histoire à la géographie et l'image au texte. Cela constitue un véritable genre littéraire dont on peut citer les exemples suivants :

Louis BARRON. – *La Loire*. – Paris, H. Laurens, coll. "Les fleuves de France", 1888.

Philippe ERLANGER. – *La Loire, du mont Gerbier-de-Jonc à l'Océan*. – Paris, Ed. des Deux-Mondes, 1959.

Hélène JEANBRAU (phot.), Eugène PEPIN (texte). – *La Loire au fil de ses châteaux*. – Paris, Robert Laffont, 1970.

Bernard PIERRE. – *Le Roman de la Loire*. – Paris, Plon, 1997.

Le panorama

Le panorama est un tableau circulaire se développant sur 360 degrés et correspondant à la vision que l'on a depuis un point de vue en faisant un tour complet sur soi-même. Le mot provient des panoramas qui étaient installés dans des rotondes, et qui connurent une grande vogue au XIX^e siècle. Une rue et un passage parisiens en conservent le souvenir.

Panorama a été créé avec le sens de "vue d'ensemble" par le peintre anglais R. Barker pour le type de tableau qu'il mit au point vers 1787, consistant en une représentation circulaire, le spectateur étant situé au centre. R. Barker exposa un panorama de Londres dans un parc londonien ; son invention fut importée à Paris par Robert Fulton et, en 1799, fut exposée une vue de Paris prise du haut du pavillon de Marsan ¹.

Dans *Le XIX^e siècle des panoramas*, Bernard Comment précise : "... dès l'origine, le néologisme forgé par Barker désigne aussi bien une représentation à trois cent soixante degrés que la rotonde construite pour l'accueillir ²." Et plus loin : "Très vite, le sens du mot "panorama" va s'étendre et désigner une position élevée, en surplomb ³." Ajoutons : la vision que l'on a, l'étendue de pays que l'on voit depuis cette position. *Panorama* possède ainsi une histoire similaire à celle de *paysage*, le mot ayant évolué du champ de la représentation vers celui du réel. Rappelons également la *vue circulaire* imaginée par le savant genevois Saussure au cours de ses voyages dans les Alpes, que nous avons évoquée à propos des représentations de la montagne, avec son avatar de la *table d'orientation*.

Citons un exemple littéraire, ce panorama de la vallée de la Loire, cependant limité à 180 degrés, que Balzac décrit d'est en ouest dans son roman *La Grenadière* :

De là, les yeux embrassent d'abord la rive gauche de la Loire depuis Amboise ; la fertile plaine où s'élèvent Tours, ses faubourgs, ses fabriques, le Plessis ; puis, une partie de la rive [droite] qui, depuis Vouvray jusqu'à Saint-Symphorien, décrit un demi-cercle de rochers pleins de joyeux vignobles. La vue n'est bornée que par les riches coteaux du Cher, horizon bleuâtre, chargé de parcs et de châteaux. Enfin, à l'ouest, l'âme se perd dans le fleuve immense sur lequel naviguent à toute heure les bateaux à voiles blanches, enflées par les vents qui règnent presque toujours dans ce vaste bassin ⁴.

¹ *Dictionnaire historique de la langue française Le Robert, op. cit.*, t. II, art. "panorama", p. 1415. *Panorama* a été composé avec les mots grecs *pan* et *horama*, qui signifient respectivement "tout" et "ce qui est vu, vision".

² Bernard COMMENT. – *Le XIX^e siècle des panoramas*. – Paris, Adam Biro, 1993, p. 8.

³ *Ibid.*, p. 96.

⁴ BALZAC. – *La Grenadière* [1832], dans *La Comédie humaine II*. – Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1976, p. 424. (Je me suis permis de substituer le mot *droite* au mot *gauche* qui figure dans le texte original et qui est un lapsus de l'auteur.) Le panorama est décrit depuis la Grenadière, à Saint-Cyr-sur-Loire, près de Tours. "La Grenadière est une petite habitation située sur la rive droite de la Loire, en aval et à un mille environ du pont de Tours." C'est en ces termes que Balzac présente cette maison au début de sa nouvelle (p. 421). Précisons qu'il s'agit d'une maison bien réelle, que Balzac avait envisagé d'acquérir.

Le travelling

Au cinéma, le *travelling* (mot anglais, de *to travel*, se déplacer, voyager) est ainsi défini : "Mouvement de la caméra pour se rapprocher, s'éloigner, suivre, contourner (*travelling* circulaire), "balayer" (panoramique) un plan. (...) Le premier *travelling* aurait été réalisé en 1896 par le Français Georges Promio dans *Vues de Venise*, l'appareil se déplaçant avec une gondole ¹." Le mot désigne également, par métonymie, le résultat visuel du mouvement de la caméra, et c'est avec ce sens-là que nous l'utiliserons dans cette typologie des paysages.

Le cinéma, les documentaires nous offrent évidemment de nombreux *travellings* de paysages, le point de vue pouvant être au sol ou aérien. Le *travelling* a aussi un équivalent littéraire, quand la description suit le mouvement du promeneur ou du voyageur. Citons par exemple ce très beau paysage que Giono décrit dans son roman *Regain*, au rythme de la patache :

Voilà : de Manosque à Vachères, c'est colline après colline, on monte d'un côté, on descend de l'autre, mais, chaque fois, on descend un peu moins que ce qu'on a monté. Ainsi, peu à peu, la terre vous hausse sans faire semblant. Ceux qui ont déjà fait le voyage deux ou trois fois s'en aperçoivent parce qu'à un moment donné il n'y a plus de champ de légumes, puis, parce que le blé est de plus en plus court, puis, parce qu'on passe sous les premiers châtaigniers, puis, parce qu'on traverse à gué des torrents d'une eau couleur d'herbe et luisante comme de l'huile, puis, parce que, enfin, paraît la tige bleue du clocher de Vachères, et que, ça, c'est la borne.

On sait que la montée qui commence là, c'est la plus longue, c'est la plus dure, c'est la dernière ; et que, d'un seul élan, elle va porter les chevaux, la patache, et les gens au plein milieu du ciel, avec et les vents et les nuages. On ne descend plus de l'autre côté. On va monter, d'abord sous bois, puis à travers une terre malade de lèpre comme une vieille chienne qui perd ses poils. Puis, on va être si haut qu'on recevra sur les épaules comme des coups d'aile en même temps qu'on entendra le ronflement du vent-de-toujours. Enfin, on abordera le plateau, l'étendue toute rabotée par la grande varlope de ce vent ; on trottera un petit quart d'heure et, dans une molle cuvette où la terre s'est affaissée sous le poids d'un couvent et de cinquante maisons, on trouvera Banon ².

Un tel *travelling* traduit une expérience sensible du pays. Et sait remarquablement *faire voir* le pays. Des paysages littéraires de cette qualité sont très rares, car il faut bien dire que dans les descriptions, on ne voit pas toujours grand-chose...

La vue aérienne

Comme le tableau, la vue aérienne correspond à un point de vue unique, mais le fait que la vision ne soit plus au sol en fait une catégorie distincte. Certains auteurs considèrent que la vue aérienne ne peut être considérée comme étant un paysage, une telle appellation devant être réservée à une vision au sol. Mais nous avons vu que la notion de paysage n'est pas dans la vision, mais dans l'explication. Et, comme le dit Yann Arthus-Bertrand, "la photographie aérienne explique énormément de choses ³". Ce sont aussi les géographes Pierre Deffontaines et Mariel Jean-Brunhes Delamarre qui, en introduction de leur *Atlas aérien de la France*, nous disent l'intérêt de la vue aérienne par rapport à une vision à ras de terre : "L'avion, au contraire, donne la vision totale. Il permet de comprendre la composition d'un pays, c'est-à-dire d'un paysage, en faisant apparaître les différents éléments dont il est formé, l'agencement de ses éléments, leur discipline ⁴." Et plus loin : "Telle est la vision

¹ Jean-Loup PASSEK. – *Dictionnaire du cinéma*. – Paris, Larousse-Bordas, 1998, art. "travelling", p. 760.

² Jean GIONO. – *Regain*. – Paris, Bernard Grasset, 1930, p. 7-8.

³ Dans le documentaire de la série *Empreintes* de France 5 qui lui était consacré le 11 janv. 2013.

⁴ Pierre DEFFONTAINES, Mariel JEAN-BRUNHES DELAMARRE, *Atlas aérien...*, *op. cit.*, t. I, 1955, p. 8.

aérienne, vision d'ensemble, de synthèse surtout ¹." Et dans le dernier tome de leur atlas, ils précisent cet avantage de la vision aérienne, qui est de révéler "des enchaînements de paysages, si difficiles à percevoir lorsque l'on voyage au ras du sol ² ".

La vue aérienne a aussi sa version littéraire. Nous avons vu plus haut comment les géographes de l'école vidalienne composent des paysages à partir de la lecture de la carte géologique ou de la carte topographique en donnant l'illusion de paysages vus d'avion. Exemple, ce texte de Louis Gallouédec, qui décrit le Val de Loire nivernais :

Dès le bec d'Allier, la vallée du fleuve est ample. Sur la gauche, elle s'étend plate et indéfinie, tandis qu'à droite dominant de riants coteaux dont les replis abritent des villages et de petites villes. Ici, les prés sont rares, bien qu'on soit à la limite de cette riche région d'herbages qu'on nomme le Bazois. Des vignes, des champs enclos de haies, des arbres semés à profusion, couvrent toute la contrée ; ils forment une campagne à la fois opulente et jolie, pays de châteaux, de grands et riches domaines. En aval de Pouilly, la rive gauche s'accidente un instant ; sur le bord même du fossé de la Loire, un petit massif surgit, si fièrement dressé que, malgré une altitude maximum de peu supérieure à 400 mètres, il donne l'impression de montagnes véritables : c'est le massif du Sancerrois ³...

Cette évocation de la vallée de la Loire depuis le bec d'Allier jusqu'à Sancerre, soit une trentaine de kilomètres, est en fait un commentaire de la carte topographique au 1/25 000 ou au 1/50 000, animé de notations naturalistes. On retrouve là le procédé utilisé par Vidal de la Blache, qui mêle dans une même description vision d'ensemble et observations de détail.

L'album

L'album est un recueil de tableaux (au sens de la présente typologie) qui montrent les sites, les villes, les monuments, les ouvrages d'art les plus remarquables d'un pays, d'une région, d'un itinéraire, etc. Les albums ont été très en vogue au XIX^e siècle, d'abord recueils d'estampes, puis de photographies. Nous avons déjà évoqué les albums de gravures et de lithographies appelés *Voyages pittoresques* qui, dans la première moitié du XIX^e siècle, ont contribué à faire connaître les monuments et les sites du pays. Aux recueils de lithographies succéderont, dans les années 1850-1860, des albums de photographies illustrant notamment les grands travaux des compagnies de chemin de fer ⁴.

La série

C'est une collection de peintures ou de photographies figurant un même objet ou différents objets de même type, et qui vise en général à étudier des variations sur l'objet ou sur le type. Comme exemples, citons les séries de Monet (les *Meules*, les *Cathédrales de Rouen*, etc.) ou les séries des photographes Bernd et Hilla Becher dont les plus connues sont consacrées aux sites industriels de la Ruhr. Il y a dans la série une notion de procédure qui est nécessaire pour pouvoir effectuer des comparaisons entre les objets. On rencontre une telle démarche chez Monet (même point de vue) et, tout à fait explicite, chez les Becher. Leurs prises de vue doivent ainsi respecter une procédure très précise afin que tous les objets d'une même série soient photographiés dans les mêmes conditions. Les clichés sont également présentés selon une disposition rigoureuse. Chaque série est consacrée à un même type d'objet (château d'eau, chevalement, gazomètre, haut-fourneau, tour de réfrigération, etc.) et regroupe, sur une même planche, six, neuf, douze ou quinze photographies, toutes de format identique, disposées par blocs de trois rangées et selon un

¹ *Ibid.*, p. 10.

² *Ibid.*, t. V, 1964, texte de la jaquette.

³ Louis GALLOUEDEC, *La Loire...*, *op. cit.*, p. 80.

⁴ Sylvie LISIECKI, "Les albums de Napoléon III. La photographie sous le Second Empire", *Chroniques de la Bibliothèque nationale de France*, n° 26, avril-mai-juin 2004, p. 11-13.

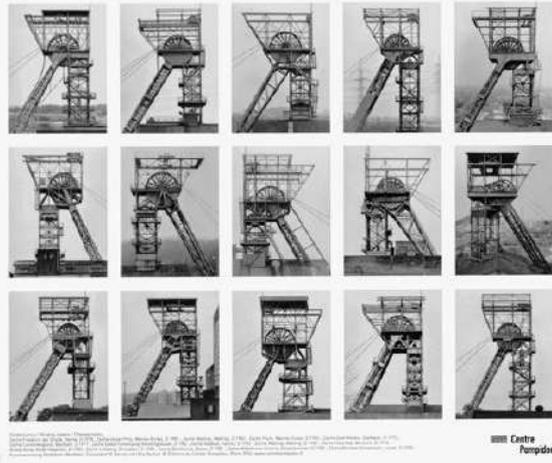
arrangement qui met les objets photographiés en correspondance – horizontale, verticale et oblique –, et ce, afin de faire apparaître les ressemblances et les différences entre les objets **(ill. 39)**. Cela explique "qu'une série de photographies produise plus de sens que la somme des photos séparées prises ensemble, de même qu'une histoire est plus que la somme de ses mots ¹". Et les Becher ajoutent : "L'information que nous voulons donner ne surgit que grâce à la série, à la confrontation d'objets semblables ou différents, ayant une même fonction ²." La série est ainsi caractérisée par le dispositif de présentation des photographies, ce qu'on peut appeler la "mise en série".

Prenons encore un exemple ligérien. J'ai constitué une collection de cartes postales anciennes qui a pour thème "les motifs paysagers de la vallée de la Loire" et qui est organisée un peu à la manière des Becher. Chaque série est consacrée à un même motif – qui peut être un objet (la Loire, un pont, un château), un lieu, un point de vue –, et composée de quatre cartes d'éditeurs différents figurant ce motif, si possible vu sous le même angle **(ill. 40)**. La série vise à montrer que le motif en question, ainsi reproduit par au moins quatre éditeurs différents, est un véritable motif du paysage ligérien, un motif qui a été *consacré* par les photographes et les éditeurs de cartes postales du début du XX^e siècle. La série peut aussi regrouper quatre cartes postales d'un même éditeur représentant un même objet sous des angles différents : il s'agit dans ce cas de souligner l'intention descriptive qui était alors celle de la carte postale. La mise en série consiste à disposer les quatre cartes en carré, avec des correspondances horizontales et verticales.

¹ W. KEMP, cité par Armin ZWEITE, "Bernd et Hilla Becher : "Proposition pour une façon de voir." 10 perspectives", dans : *Bernd et Hilla Becher*. – Paris, Ed. du Centre Pompidou, 2004, p. 15. (Catalogue d'exposition.)

² Bernd et Hilla BECHER, cités par Armin ZWEITE, *Ibid.*, p. 15.

Bernd & Hilla Becher



39. Bernd et Hilla Becher, série de chevalements, affiche d'exposition. Paris, Centre Pompidou.



40. Série "le quai de Cosne-sur-Loire", cartes postales.

Le paysage comme projet

Le projet de paysage ne sert pas à "paysager" le territoire

Par l'expression "projet de paysage", on entend souvent un projet qui sert à "paysager" ou à "intégrer dans le paysage" un projet d'aménagement, quand ce n'est pas à "camoufler" les dégâts qu'il a causés. Aujourd'hui, le paysage et l'aménagement sont deux notions dissociées, voire antagonistes, et l'aménagement est parfois destruction du paysage. Pourtant, il fut un temps – du XVIII^e siècle à la première moitié du XX^e siècle – où l'aménagement était pensé explicitement en termes de paysage, et conçu comme un embellissement du territoire. Et nous avons vu qu'à son origine, la notion de paysage est associée à celle d'un pays bien aménagé. Nous voudrions retrouver une telle ambition, renouer avec les origines du paysage, réconcilier le paysage et l'aménagement.

Le projet de paysage sert à bien gérer et à bien aménager le territoire

Nous proposons de définir le projet de paysage comme étant un projet qui vise à bien gérer et à bien aménager le territoire. Une telle définition nous est donc suggérée par les premières peintures de paysage, ainsi que par les projets d'aménagement jusqu'au début du XX^e siècle. Nous dirons que cela est la fonction "ordinaire" du projet de paysage. **Nous avons vu au chapitre précédent que, dans la notion de paysage, il y avait l'idée que l'on comprend et que l'on apprécie ce que l'on voit ; il y a aussi l'idée d'un territoire bien géré et bien aménagé.**

L'expression "projet de paysage" n'est sans doute pas antérieure à la fin du XX^e siècle. Mais des projets d'aménagement plus anciens, qui ne s'appelaient donc pas "projet de paysage", peuvent être considérés comme tels aujourd'hui. C'est le cas, par exemple, du plan d'aménagement de la Côte varoise étudié par l'architecte et urbaniste Henri Prost¹, qui peut être regardé *a posteriori* comme un projet de paysage, un projet qui vise à bien gérer et à bien aménager la Côte varoise. Par ailleurs, l'expression "projet de paysage" est un terme générique qui recouvre diverses appellations : plans de paysage, plans de gestion, chartes paysagères, directives paysagères, etc. Nous verrons également des projets qui, sans être des projets de paysage à proprement parler, sont des projets de jardin, de génie civil, d'urbanisme, d'aménagement du territoire qui contiennent une intention de paysage.

¹ Voir : Laurent HODEBERT, "Henri Prost. Le plan pour l'aménagement de la Côte d'Azur varoise, 1923", *AMC*, n° 61, mai 1995, p. 60-65.

Les promenades urbaines

Du début du XVII^e siècle au début du XX^e siècle, les promenades plantées connurent un grand succès dans les villes, grandes et petites : "La promenade apparaît alors comme l'un des éléments de programme indispensable si l'on a quelque prétention à être ville, de préférence établie sur l'obstacle évanescent des remparts ¹." Les promenades présentent une grande diversité de formes et de situations :

Dans les grandes villes seulement, se trouvent les *cours* réservés (...) aux carrosses ; ailleurs, ce sont les *mails* (du nom d'un jeu de boules qu'on y pratique), les *boulingrins* (souvent dans les jardins de communautés religieuses, accessibles au public), les promenades avec *panorama* (le mail de Guérande, par exemple, dominant les marais salants de la presqu'île du Croisic, au loin), les *quais-promenade*, les *champs de foire* plantés, les *avenues*, les *champs de bataille*, *esplanades*, *places d'Armes* ou *Champs de Mars*... Il n'est pas aujourd'hui un chef-lieu de canton qui n'ait gardé le souvenir tangible de cette commodité urbaine, de cet *embellissement*, témoin de l'époque des Lumières à laquelle on ne pense pas toujours à en attribuer l'origine ².

La création d'une promenade urbaine plantée répond à des préoccupations multiples : opération d'urbanisme, volonté d'embellissement, souci de l'hygiène, etc. Les promenades satisfont à des usages, et en tout premier lieu, à l'activité qui leur a donné leur nom – par métonymie –, la promenade :

Promenade : "Exercice modéré, composé du mouvement alternatif des jambes et des pieds, par lequel on se transporte doucement et par récréation d'un lieu à un autre..." [D'après l'*Encyclopédie* de 1765.]

Encore abondamment pratiquée durant tout le XIX^e siècle et le début du XX^e, la *promenade urbaine* n'est plus aujourd'hui un trait de société *typique* de la ville française sauf, peut-être, dans certaines survivances méridionales. *A fortiori*, s'il s'agit d'en évoquer les origines et le développement sous l'Ancien Régime, doit-on s'efforcer d'en retrouver, non seulement les apparences, mais encore la signification profonde qui s'est désormais perdue depuis plus d'un demi-siècle. Toutes les époques historiques ont pratiqué cet "exercice modéré" – on l'oppose à la chasse aristocratique – selon un rituel conscient ou non qui s'est dénaturé (au sens propre) avec le temps. (...) En ville, se promener consistait autrefois à aller voir, à se faire voir et à être vu. (...) Le "récréatif" ritualisé domine : la promenade urbaine, trait de société, s'inscrit dans l'activité de *loisir* d'une communauté dont les mœurs se veulent policées ³.

Mais les espaces plantés des villes accueillent bien d'autres activités de loisir que la seule promenade : attractions, événements et spectacles divers, jeux, cabarets, guinguettes, cirques, fêtes, parades, foires, etc. Prenons un exemple ligérien. Le strasbourgeois Elie Brackenhoffer, visitant Blois lors de son *Voyage en France*, au milieu du XVII^e siècle, décrit ainsi les allées d'ormes de la ville et les activités qui s'y déroulent :

... dans la ville, il n'y a pas de *promenoirs* remarquables, mais au dehors, il y en a d'aussi beaux et d'aussi agréables que nulle part ailleurs. La plus belle promenade, c'est les *allées* qui s'allongent très loin dans la campagne en avant de la ville. Il y a

¹ Ann-Caroll WERQUIN, "Les promenades urbaines", *Métropolis*, n° 82-83, 1988, p. 66.

Voir aussi : Atelier d'environnement Thalès : Ann-Caroll WERQUIN, Alain DEMANGEON. – *L'art des arbres en ville. Premier rapport : les promenades urbaines, 17^e et 18^e siècles*. – Etude réalisée pour le ministère de l'Urbanisme, du Logement et des Transport. Direction de l'Architecture et de l'Urbanisme, Secrétariat du Plan Urbain, 1990.

² Daniel RABREAU, "La promenade urbaine en France aux XVII^e et XVIII^e siècles : entre planification et imaginaire", dans : Monique MOSSER, Georges TEYSSOT (dir.). – *Histoire des jardins, de la Renaissance à nos jours*. – Paris, Flammarion, 2002, p. 305-307.

³ *Ibid.*, p. 301.

des deux côtés deux rangées d'ormes, placés tout près les uns des autres, de telle sorte que toutes les fois qu'on s'y rend, à quelque heure que ce soit, on est toujours à l'ombre. Ces *allées* sont longues de tout un mille, elles vont jusqu'à la campagne, et au bout, elles sont pourvues de chaque côté d'un petit fossé, pour qu'on ne puisse pas y pénétrer à cheval ou en voiture. Elles sont aussi bordées de tous côtés d'une haie vive, et sont très proprement tenues ; elles sont les délices des Blaisois, et l'un des plus beaux sites de toute la France ; on a coutume d'y jouer aux boules et de s'y récréer. Les Blaisois aiment tant ces *allées*, qu'en dehors des heures des repas, on ne saurait trouver un quart d'heure de la journée où ils n'y jouent ou s'y récréent de quelque manière. D'ailleurs le lieu lui-même est très agréable. Dans la partie supérieure de ces *allées*, il y a un *jeu-de-mail*, long d'environ 1 000 pas et situé au milieu d'une forêt ; il est très agréable d'y jouer en été ¹.

Et puisqu'on est dans la vallée de la Loire, signalons que les villes qui bordent le fleuve comptent quelques belles promenades plantées au bord de l'eau, au premier rang desquelles il convient de citer la promenade des Halles, à Decize, avec ses quatre somptueuses rangées de platanes et de tilleuls de près d'un kilomètre de longueur : un extraordinaire acte paysager datant de 1771, qui est comme la figure de proue de l'île sur laquelle la ville est bâtie. Ce qui est également remarquable, c'est la manière dont cette promenade s'articule à la ville et au pont de la Vieille Loire, grâce à un subtil enchaînement d'espaces. Autre superbe exemple de promenade plantée, au bord de la Seine, cette fois : la promenade Louis-Guy, à la Roche-Guyon, qui présente une belle composition en terrasse sur le fleuve, avec des détails d'aménagement très soignés. Il y a, dans ces promenades du bord de l'eau, une ouverture de la ville sur la nature : "L'exercice de se promener se double alors du plaisir de voir le fleuve ²..."

Aujourd'hui, quand elles n'ont pas été transformées en parkings ³, les promenades et les places plantées des villes et des villages accueillent toujours de nombreuses activités, quotidiennes ou exceptionnelles :

Un lieu de convivialité. Plusieurs usages, un seul endroit.

Il s'en passe, sous les arbres des places et des promenades ! Tous les jours, on les traverse, on y gare sa voiture, on promène son chien. Quand il ne pleut pas, c'est le rendez-vous des joueurs de boules, des petits vélos. Sur les bancs, les vieilles dames font la chronique de leurs vies et du village, sur d'autres bancs on devine des serments d'amour. Parfois un café étend sa terrasse. Elle se remplit à la sortie de la messe, les jours de marché, aux cérémonies du monument aux morts, et surtout les jours de fête quand les forains sont installés. La position des places, l'utilisation des arbres, la nature des sols autorisent ces activités diverses qui se succèdent, se côtoient, sans que pour autant il ait été nécessaire d'affecter telle zone à tel usage. Au contraire, la grande qualité des mails est leur capacité d'être des endroits d'un seul tenant, mais à usages multiples. Cette qualité garantit aussi la cohésion de la communauté des habitants : un traitement uni, non disloqué regroupe dans un même lieu des activités et des personnes différentes. C'est toute la grandeur de la polyvalence ⁴.

Belle leçon d'espace public... C'est parce qu'elles ont une *forme*, une forme qui leur est donnée par les arbres disposés régulièrement que les promenades et les places plantées des villes ont la capacité d'accueillir des usages diversifiés. Les promenades urbaines sont des projets d'urbanisme qui contiennent une intention de paysage, que l'on qualifiait alors d'*embellissement* des villes.

¹ Elie BRACKENHOFFER. – *Voyage en France, 1643-1644*. – Nancy-Paris-Strasbourg, Berger-Levrault, 1925, p. 178-179.

² Daniel RABREAU, "La promenade urbaine en France...", *art. cit.*, p. 301.

³ C'est, par exemple, ce qu'il est advenu du mail d'Orléans. (Cf. Yves-Marie ALLAIN, "Disparition d'une promenade urbaine", *Paysage & Aménagement*, n° 15, mai 1991, p. 28-30.)

⁴ *Mails, places et promenades en Seine-et-Marne*. – Coulommiers, CAUE de Seine-et-Marne, 1990, p. 24. (Un document remarquable, très didactique, conçu et rédigé par le paysagiste Michel Collin.)

Au Siècle des lumières, les jardiniers-paysagistes ont l'ambition d'aménager la campagne française comme un jardin

Au XVIII^e siècle, les agronomes, inspirés en cela par l'exemple anglais, prônent une mise en culture plus rationnelle du territoire français, encore en partie inculte. Cette ambition de mise en valeur agricole de la campagne préconisée par les agronomes s'accompagne alors d'une proposition de mise en valeur paysagère formulée par les jardiniers-paysagistes Jean-Marie Morel et René-Louis de Girardin. Pour eux, comme pour tous ceux qui ont fait le voyage d'Angleterre, "le soin apporté dans le traitement paysager des grandes fermes et des parcs attenants aux demeures et aux châteaux des grands bourgeois propriétaires anglais apparaissait comme un symbole d'une maîtrise de l'économie agraire et de la nature. La science paysagiste de l'Angleterre (...) fit, dans ce contexte, une forte impression sur les créateurs tels que Girardin et Morel qui inscrivirent en particulier la "ferme ornée ¹ " comme un des types fondamentaux de jardin. (...) C'est peut-être même chez Morel que la théorie de la construction de ce paysage total et harmonieux se manifeste avec la plus grande vigueur ; lorsque Morel entreprend d'expliquer sa vision des jardins, c'est dans l'espace tout entier qu'il la projette. Il ne s'agit pas seulement des jardins au sens où l'on pourrait l'entendre aujourd'hui : c'est tout le territoire qu'il envisage de traiter selon ses principes ; parc, jardin, pays et ferme constituent en effet les éléments fondamentaux constitutifs du territoire français ² ".

Dans son livre *Théorie des jardins* ³, qui est autant un manuel pratique qu'un ouvrage théorique, Morel distingue en effet plusieurs *genres* : le *parc*, le *jardin*, le *pays* et la *ferme*. La ferme, au sens de Morel, c'est une exploitation agricole qui a été *arrangée* – pour reprendre le mot de l'auteur – selon les principes de l'art des jardins, et cela en vue d'*associer l'agréable à l'utile* – une expression qu'il utilise plusieurs fois. Ses propositions visent ainsi tant l'*agrément* de l'exploitation que sa *commodité*. Au-delà des conseils très concrets qu'il donne pour transformer les domaines agricoles en véritables jardins, il y a sans doute chez Morel le rêve d'une campagne toute entière arrangée comme un jardin. Une telle ambition n'est cependant pas formulée explicitement dans son ouvrage. Mais si l'on assemble tous les parcs, les jardins, les pays et les fermes, n'obtient-on pas *de facto*, ainsi que le souligne Yves Luginbühl, le territoire français dans sa totalité, un territoire tout entier aménagé comme un jardin ?

Une autre ambition, à la même époque, va contribuer à faire du territoire français un jardin : celle de François de Neufchâteau, ministre de l'Intérieur, de l'Agriculture et des Arts, qui, à l'extrême fin du XVIII^e siècle, met en œuvre une politique de plantation d'arbres à très grande échelle : "Le programme de F. de Neufchâteau était ambitieux : il envisageait ainsi la plantation de vingt-cinq mille arbres dans chacun des quatre mille cantons ruraux, et d'autres encore dans les cantons non ruraux : tout le territoire national devait donc recevoir sa part de plantations que le ministre imaginait aux bords des routes, des rivières et des ruisseaux, dans les cimetières, à l'abord des villes et villages, etc. ⁴." De cette époque date une grande partie des arbres qui ornent encore aujourd'hui routes et canaux, villes et villages. Au Siècle des lumières, les jardiniers-paysagistes rêvent de faire du territoire français un vaste jardin ; une ambition partagée, comme on va le voir, par les ingénieurs de l'époque.

¹ La "ferme ornée", que l'on peut traduire en termes d'aujourd'hui par "domaine agricole paysager", fait référence à la ferme ornée des Leasowes, jardin du poète anglais William Shenstone, aménagé au milieu du XVIII^e siècle, et que Morel avait visité. Sur les Leasowes, voir : Christopher THACKER. – *Histoire des jardins*. – Paris, Denoël, 1981, chap. XIII : "Une ferme tout à fait arcadienne..." "On allait aux Leasowes pour contempler un *jardin-paysage*, et, en tant que tel, il fut pour un temps d'une immense importance, bien connu, influent et l'objet de bien des discussions (p. 200)."

² Yves LUGINBÜHL. – *Paysages. Textes et représentations du Siècle des lumières à nos jours*. – Lyon, La Manufacture, 1989, p. 102-103.

³ Jean-Marie MOREL. – *Théorie des jardins*. – Paris, 1776.

⁴ Yves LUGINBÜHL, *Paysages...*, *op. cit.*, p. 131.

Au Siècle des lumières, les ingénieurs des Ponts et Chaussées aménagent également le territoire comme un jardin

Jamais les grands chemins n'ont été si magnifiques, si commodes, si bien entretenus, leur perfection est un monument de ce règne dont on est redevable au zèle infatigable de M. Trudaine pour le bien public. Aujourd'hui on va d'une ville à l'autre, on fait des cinquante lieues entre des avenues d'arbres, au milieu desquelles est une belle chaussée solidement pavée : on traverse la France de tous les sens dans les plus beaux chemins du monde. Il n'y a rien de comparable en Europe ¹.

Cet éloge fait en 1767 par l'architecte Pierre Patte témoigne de l'excellence du réseau routier français du XVIII^e siècle, œuvre des ingénieurs des Ponts et Chaussées. Leurs projets de routes sont des projets de génie civil qui contiennent une intention de paysage, celle de bien aménager le territoire. Et pour ce faire, les ingénieurs vont s'inspirer de l'art des jardins. Cela se manifeste dans les tracés, dans les plantations, dans le soin apporté à la forme et à l'exécution des ouvrages.

Le savoir-faire des ingénieurs résulte tout d'abord de l'apprentissage du dessin. Car, à cette époque, à l'Ecole des ponts et chaussées ², en complément de l'enseignement scientifique et technique, on apprend aussi le dessin artistique : dessin de la figure, dessin de l'ornement et dessin du paysage. Comme le précise Antoine Picon, auteur d'une histoire de l'Ecole des ponts et chaussées, "dès le départ, la formation des ingénieurs des Ponts repose (...) sur la pratique du dessin ³". En effet, "il faut savoir dessiner pour être en mesure de concevoir routes, ponts et canaux ; il faut être rompu à la discipline du trait pour donner aux entrepreneurs et aux ouvriers tous les détails nécessaires à leur construction ⁴". Quant au dessin de paysage, comme le dit encore Antoine Picon, il constitue "un apprentissage du territoire complémentaire des exercices de cartographie. Pour un technicien des Lumières, il faut savoir comprendre, décrire et représenter le territoire avant de chercher à le transformer ⁵". L'étude des projets passe ainsi par une reconnaissance patiente des lieux que révèle le travail de dessin. Evoquant les archives des ingénieurs de la première moitié du XIX^e siècle, Anne Kriegel écrit : "... aucun projet de route, de pont ou de canal ne s'y rencontre hors d'une trame serrée de cartes manuscrites, de visées ou de repérages et sans un minutieux travail topographique ⁶..." Plus loin, elle ajoute : "D'où un travail patient, appris et répété par chaque élève, repris dans les concours internes de l'Ecole, de nivellement et de topographie élémentaire, de calcul des mouvements de terre (...), d'expression du paysage (routes et rivières, jardins et parcs, plantations et taillis, arbres de toutes sortes ⁷...)"

Le dessin de paysage trouve son expression la plus spectaculaire dans le concours de cartes, les fameuses cartes de l'Ecole des ponts et chaussées qui nous émerveillent aujourd'hui par leur qualité graphique et la virtuosité dont rivalisent leurs auteurs dans le

¹ Pierre PATTE, *Monuments érigés en France à la gloire de Louis XV*, 1767, cité par A.-C. WERQUIN, A. DEMANGEON, *L'art des arbres en ville...*, op. cit., p. 23.

² Quelques dates concernant l'Ecole des ponts et chaussées : en 1716 est institué un corps des Ponts et Chaussées ; en 1744 est créé le Bureau des dessinateurs chargé d'établir les projets routiers ; en 1747, ce bureau élargit sa compétence à la formation des ingénieurs : c'est la création de fait de l'Ecole des ponts et chaussées qui prendra son nom un peu plus tard.

³ Antoine PICON. – *L'Invention de l'ingénieur moderne. L'Ecole des ponts et chaussées, 1747-1851*. – Paris, Presses de l'Ecole nationale des ponts et chaussées, 1992, p. 150.

⁴ *Ibid.*, p. 156-157.

⁵ Antoine PICON, "Esthétique et rationalité technique. Le paysage des ingénieurs au XVIII^e siècle", *Monuments historiques*, n° 163, avril-mai 1989, p. 17. (Et l'auteur ajoute : "Il est regrettable que cette patience fasse aujourd'hui défaut à de nombreux ingénieurs.")

⁶ Anne KRIEGL, "Les ingénieurs paysagistes", dans : Pierre PINON (dir.). – *Un canal... Des canaux...* – Paris, Caisse nationale des monuments historiques et des sites, Picard, 1986, p. 267.

⁷ *Ibid.*, p. 269.

rendu du paysage (ill. 41 et 42). Il s'agit d'un exercice à l'occasion duquel les élèves-ingénieurs étaient invités à démontrer leur capacité à représenter et à aménager le territoire :

Il ne s'agit plus de représenter un pays existant traversé par une ou plusieurs routes, mais d'imaginer un territoire fictif où s'accumulent de multiples accidents topographiques et toutes sortes de projets. On y trouve des montagnes, des marécages, des fleuves qui se jettent dans la mer, des routes, des ponts, des villes, de grands jardins, des ports et des arsenaux. Les cartes énumèrent les problèmes posés par le relief en même temps que les ressources dont dispose l'ingénieur pour aménager le territoire ¹.

Notons le caractère encyclopédique de ces cartes, les élèves s'ingéniant à y figurer "l'ensemble des techniques de représentation cartographique ainsi que le répertoire complet des outils d'aménagement dont dispose l'ingénieur ²". Les cartes de l'Ecole des ponts montrent un territoire aménagé comme un jardin. Les élèves-ingénieurs puisent dans le langage des jardins à la française les formes qu'ils déclinent à l'échelle du territoire. Ils façonnent un paysage caractérisé par de longues lignes droites bordées d'arbres d'alignement. Ces dispositions confèrent au réseau routier et aux canaux créés aux XVIII^e et XIX^e siècles une grande lisibilité et une grande qualité paysagère.

Ce qui frappe tout d'abord à la lecture des cartes de l'Ecole des ponts, c'est la volonté d'établir de grands axes, de marquer impérieusement le site. Au XVIII^e siècle, la route est le plus souvent droite. A ce désir de lisibilité correspond toute une géométrie, à base de translations, de rotations et de symétries. Le carré, le cercle, l'étoile ou la patte d'oie, autant de motifs à partir desquels s'organisent routes et canaux. Reprenant les conseils des auteurs classiques sur la variété qu'il convient toujours d'apporter à des ordonnances qui resteraient sans cela sèches et dépourvues d'âme, les élèves des Ponts ont le souci d'introduire un peu de dissymétrie dans leurs compositions axiales et d'adoucir la répétition d'éléments identiques au moyen de modulations habilement distribuées ³.

Au XVIII^e siècle est mise en place une standardisation des profils des routes qui contribue également à la lisibilité du réseau routier. Le *Mémoire instructif sur la réparation des chemins* ⁴ signé en 1738 par le contrôleur général des finances Philibert Orry classe ainsi les voies de communication en grandes routes et routes royales (largeur 60 pieds entre les fossés, soit 19,40 m), grands chemins (48 pieds, soit 15,50 m), chemins royaux (36 pieds, soit 11,60 m) et chemins de traverse (30 pieds, soit 9,70 m).

Cette entreprise de standardisation trouve sa contrepartie dans l'attention que continuent à porter les ingénieurs aux déterminations locales, à la nature des sols et au type de matériaux que l'on y trouve, aux accidents de la topographie mais aussi aux caractères généraux des paysages traversés par la route. Une telle attention s'explique en partie par un contexte technologique encore très traditionnel qui rend l'ingénieur tributaire du site et de ses ressources ; l'une des conséquences de la première révolution industrielle sera précisément d'émanciper l'art de l'ingénieur des contraintes locales. Mais aussi prégnantes soient-elles, les pesanteurs techniques ne sauraient rendre compte à elles seules de l'importance des déterminations paysagères dans la conception et la réalisation des infrastructures. Leur importance est aussi liée à un ensemble de représentations du territoire qui emprunte volontiers à la métaphore du jardin ⁵.

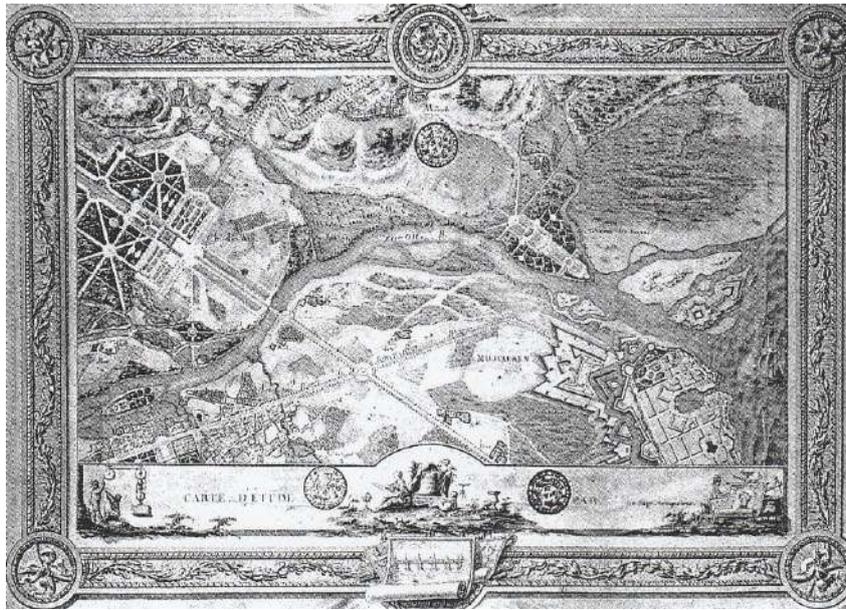
¹ Antoine PICON, *L'Invention de l'ingénieur moderne...*, op. cit., p. 198.

² Marc DESPORTES, Antoine PICON. – *De l'espace au territoire. L'aménagement en France, XVI^e-XX^e siècles.* – Paris, Presses de l'Ecole nationale des ponts et chaussées, 1997, p. 58.

³ Antoine PICON. – *Architectes et ingénieurs au Siècle des lumières.* – Marseille, Parenthèses, 1988, p. 204.

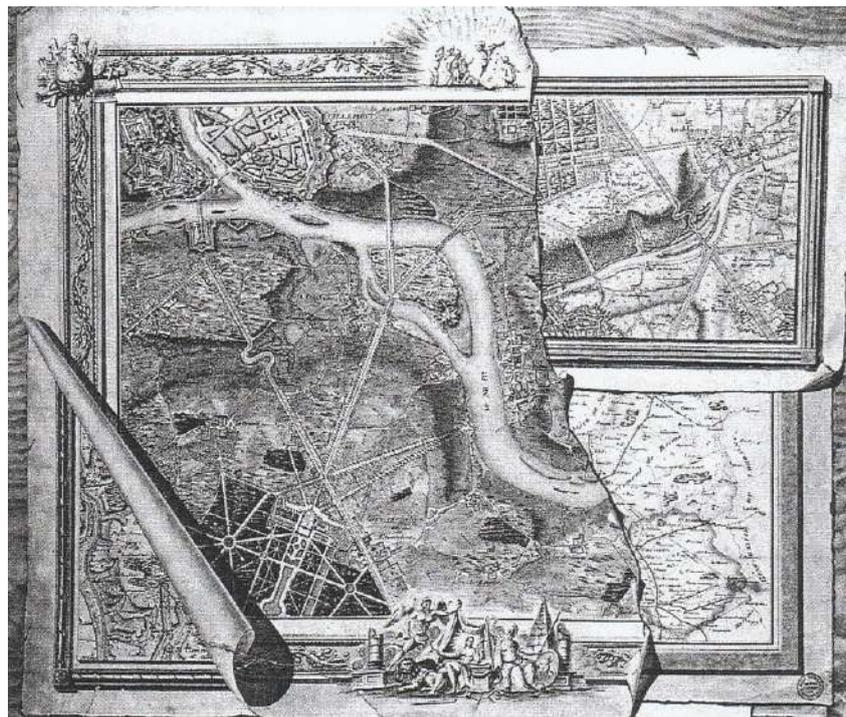
⁴ Voir à ce sujet : Dominique MASSOUNIE, "Philibert Orry et l'embellissement du territoire autour de l'Instruction de 1738 : genèse d'un paysage routier et urbain", *Livraisons d'histoire de l'architecture*, n° 26, 2013, p. 89-104.

⁵ Marc DESPORTES, Antoine PICON, *De l'espace au territoire...*, op. cit., p. 51.



41. Carte d'étude, fin XVIII^e siècle, coll. ENPC.

D'après Antoine PICON, *Architectes et ingénieurs au Siècle des lumières*, Marseille, Parenthèses, 1988.



42. Carte pour le concours, fin XVIII^e siècle, coll. ENPC.

D'après Antoine PICON, *Architectes et ingénieurs au Siècle des lumières*, Marseille, Parenthèses, 1988.

Les cités-jardins

Les cités-jardins, édifiées dans la première moitié du XX^e siècle dans la banlieue des grandes villes européennes, sont des projets d'urbanisme qui contiennent une intention de paysage, celle de bien aménager, et ce, en s'inspirant de l'art des jardins et des principes de "l'art urbain" codifiés par l'architecte anglais Raymond Unwin dans son manuel *L'Etude pratique des plans de ville*¹. Les cités-jardins sont réputées pour leur caractère pittoresque. Mais ce que l'on prend pour du pittoresque est en fait le résultat d'une conception extrêmement raisonnée qui donne à ces quartiers-jardins une grande lisibilité. Cela se manifeste dans le tracé des voies, dans le choix des plantations, dans la disposition du bâti, dans les détails de l'architecture.

La lisibilité des cités-jardins est due tout d'abord à leur adaptation à la topographie. Cela est particulièrement sensible à Hampstead (**ill. 43**), le chef d'œuvre d'Unwin, près de Londres, et à la Butte Rouge, à Châtenay-Malabry, une des plus belles réalisations de l'Office d'HBM de la Seine, où le tracé des rues et l'implantation du bâti suivent les courbes de niveau. Mais ce qui fait surtout la lisibilité de ces quartiers-jardins, c'est la hiérarchisation du tracé, du végétal et du bâti, et le rapport qui est établi entre les voies, les plantations et les constructions. Cette hiérarchisation est remarquable à Stains, une autre cité de l'Office d'HBM de la Seine : les avenues principales plantées de grands arbres d'alignement (érables, platanes) reçoivent les immeubles collectifs, tandis que les rues secondaires et les clos en impasse, plantés d'essences au caractère plus domestique, accueillent les maisons individuelles (**ill. 45**). Le végétal marque également les lieux stratégiques : à Gennevilliers, encore une cité de l'Office d'HBM de la Seine, de grands sujets au port majestueux (platanes notamment) caractérisent les entrées du quartier et les places ; à Stains, de grands arbres ponctuent les coins de rues ; un carrefour peut donner lieu à une placette avec un arbre à chaque angle. Mais, en matière de plantations, il faut évidemment mentionner la cité du Logis, près de Bruxelles, où l'art du végétal atteint un exceptionnel raffinement (**ill. 44**).

L'implantation du bâti est également très raisonnée. Cela se traduit tout d'abord par la maîtrise des perspectives des rues : dans son manuel, Raymond Unwin propose ainsi différentes dispositions, notamment aux carrefours ou à l'occasion d'une courbe, où la vue est arrêtée par un motif terminal. Les édifices publics sont souvent mis en valeur en fond de perspective des voies. A Gennevilliers, la rue principale est courbe : la vision est toujours fermée par le bâti et constamment renouvelée. Des groupements de maisons peuvent identifier des lieux singuliers (carrefours, placettes, clos). Une entrée de rue peut être annoncée par deux maisons symétriques à pignon qui se distinguent des maisons ordinaires, comme à la cité Ungemach de Strasbourg. Un angle de rues peut encore être souligné par une maison en retrait, comme à la cité de Vreewijk à Rotterdam. A la Butte Rouge, de part et d'autre de la rue, les immeubles sont parfois disposés en quinconce afin de favoriser l'ensoleillement et ménager des vues. Les détails de l'architecture contribuent aussi à la lisibilité des cités-jardins.

Les cités-jardins témoignent d'un savoir-faire et d'une valeur paysagère qui sont totalement absents des lotissements et des opérations groupées que l'on fabrique aujourd'hui.

¹ Raymond UNWIN. – *L'Etude pratique des plans de villes. Introduction à l'art de dessiner les plans d'aménagement et d'extension* [1909]. – Paris, L'Equerre, 1981.

Autres ouvrages sur les cités-jardins :

"Les cités-jardins de la région d'Ile-de-France", *Cahiers de l'IAURIF*, n° 51, mai 1978.

Gérard BAUER, Gildas BAUDEZ, Jean-Michel ROUX. – *Banlieues de charme ou l'art des quartiers-jardins*. – Aix-en-Provence, Pandora, 1980.

Atelier d'environnement Thalès : Ann-Caroll WERQUIN, Alain DEMANGEON. – *Le Végétal dans les cités-jardins*. – Etude réalisée pour le ministère de l'Urbanisme et du Logement, Direction de l'Urbanisme et des Paysages, Mission du paysage, 1984.

Voir aussi les cités-jardins de Suresnes et de la Butte Rouge dans le très pédagogique *La Ville à livre ouvert. Regard sur cinquante ans d'habitat*, Paris, La Documentation française, 1980.



43. La cité-jardin d'Hampstead



44. La cité-jardin du Logis



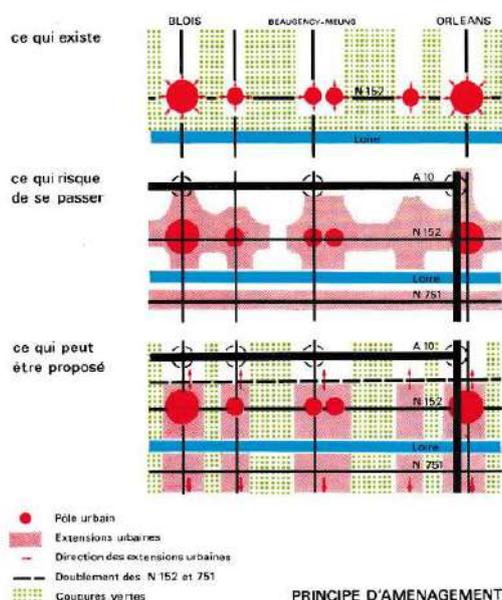
45. La cité-jardin de Stains

La Métropole-jardin

La "Métropole-jardin" est un slogan qui qualifie le projet d'aménagement de la vallée de la Loire moyenne élaboré dans les années 1970. La Loire moyenne avait alors été choisie pour figurer parmi les zones d'appui du Bassin parisien. L'Organisation d'Etudes d'Aménagement de la Loire Moyenne (OREALM) avait été chargée d'étudier ce projet en vue de concevoir un schéma d'aménagement. La Métropole-jardin est un projet d'aménagement du territoire qui vise à bien aménager la région de la Loire moyenne et qui contient une intention de paysage.

Un Livre blanc ¹, document d'étape des travaux de l'OREALM, expose les orientations et les principes d'aménagement du projet. La Loire moyenne présente, sur 250 kilomètres, un ensemble de villes, grandes et moyennes, qui se succèdent au long du fleuve, les principales étant Orléans, Blois et Tours. L'OREALM fait tout d'abord le constat que le développement de ces villes indépendamment les unes des autres présente des inconvénients majeurs aux plans de l'emploi, des services, des transports, de l'urbanisme. Sur ce dernier point, la tendance spontanée étant une urbanisation anarchique le long des routes et sur les coteaux, ce qui, à terme, risque de conduire à une conurbation continue et à la dégradation des paysages.

L'OREALM propose un développement coordonné des villes visant à créer une "région urbaine" offrant les avantages d'une métropole tout en lui conservant l'aspect de jardin qui fait sa réputation. Cette région urbaine serait composée d'un ensemble de villes aux vocations complémentaires, reliées entre elles par des liaisons faciles et fréquentes, mais nettement différenciées, séparées par des coupures vertes (ill. 46 et 47). Ces coupures vertes, notion-clé du projet, sont appelées à jouer un rôle majeur dans la maîtrise de l'urbanisation. Elles doivent permettre de conserver à la Loire moyenne son "harmonieuse répartition des villes et des espaces ruraux cultivés ou boisés" ².

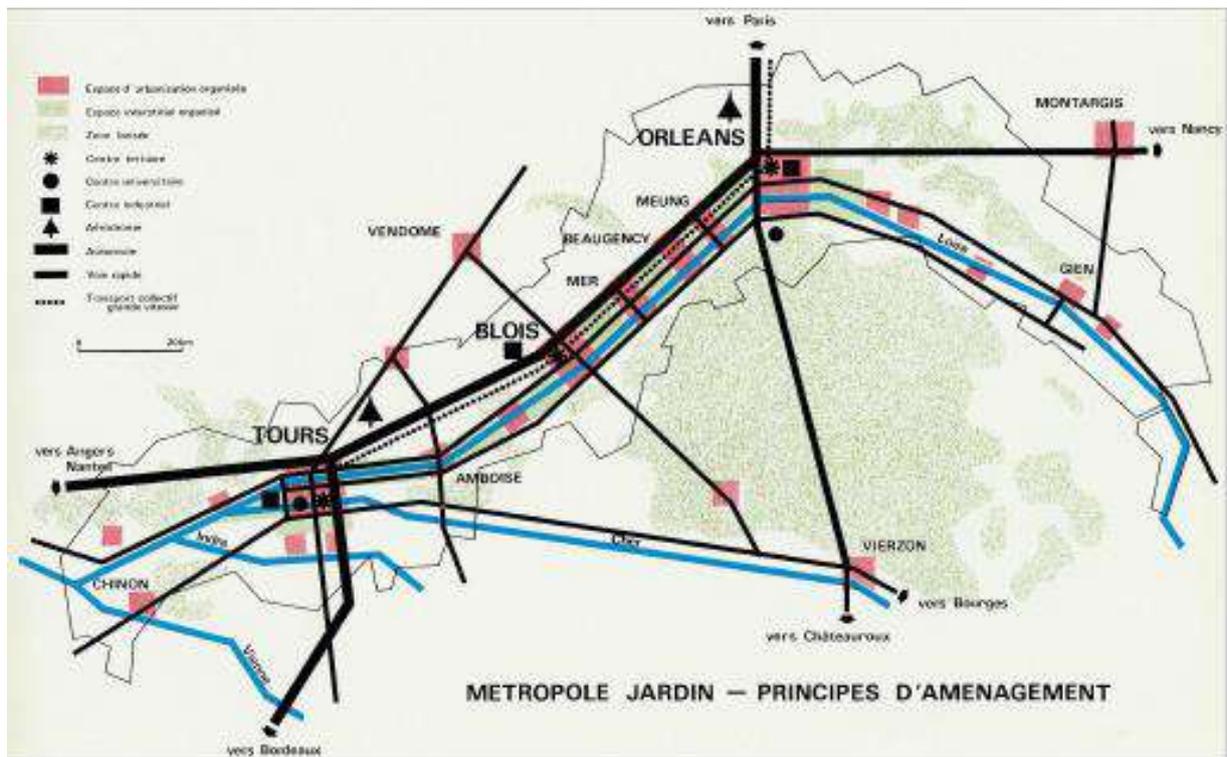


46. Le principe des coupures vertes.

D'après "Aménagement d'une région urbaine. La Métropole-jardin", *Urbanisme* n° 134-135, 1^{er} trimestre 1973, p. 88.

¹ Organisation d'Etudes d'Aménagement de la Loire Moyenne. – *Vers la Métropole-jardin. Livre blanc.* – Ministère de l'Équipement et du Logement. Délégation à l'Aménagement du Territoire et à l'Action Régionale, 1971.

² *Vers la Métropole-jardin. Le schéma d'aménagement de la Loire moyenne et sa mise en œuvre.* – Région Centre, OREAC, 1977, p. 10.



47. La Métropole-jardin, principes d'aménagement.

D'après "Aménagement d'une région urbaine. La Métropole-jardin", *Urbanisme* n° 134-135, 1^{er} trimestre 1973, p. 88.

Par ailleurs, le projet préconise de protéger et développer les productions agricoles : "Les cultures spécialisées, représentées par les cultures légumières et maraîchères, l'arboriculture fruitière, les cultures florales et les pépinières, constituent un capital que la Loire moyenne exploite insuffisamment. Le développement de ces productions est à envisager, non seulement pour un marché externe et notamment parisien, mais aussi pour un marché régional futur ¹." Ainsi, parmi les différents scénarios esquissés par l'OREALM pour l'avenir de la région, notons, faisant référence au Jardin de la France, celui d'un "potager-verger" où les cultures spécialisées constitueraient l'élément fondamental.

Le schéma d'aménagement de la Loire moyenne a été approuvé en 1975 par le Comité Interministériel d'Aménagement du Territoire, avec valeur de directive d'aménagement du territoire ².

¹ OREALM, *Vers la Métropole-jardin. Livre blanc, op. cit.*, p. 131.

Sur le projet de la Métropole-jardin, voir aussi : Serge THIBAUT, Laura VERDELLI, "La Métropole-jardin. Un projet régional jamais officiellement abandonné", *La Loire et ses terroirs*, n° 60, printemps 2007, p. 19-24.

² Une charte interdépartementale, signée par les préfets et approuvée par les conseils généraux, préconisait les différentes mesures à mettre en œuvre pour préserver et mettre en valeur les coupures vertes : protection des espaces boisés, sites et paysages au titre du périmètre sensible des départements, préservation par les documents d'urbanisme (SDAU et POS) qui doivent limiter strictement le développement urbain et protéger les zones rurales, préemption foncière, action en faveur de l'activité agricole. Le schéma d'aménagement de la Loire moyenne, ainsi que les coupures vertes, n'ont cependant jamais été respectés par les documents locaux d'urbanisme. Un exemple, le secteur de Gien-Briare, à l'extrême est de la région considérée. Le schéma d'aménagement prescrit : "La coupure verte entre Gien et Briare sera maintenue afin d'éviter que s'instaure une urbanisation anarchique le long de la R.N. 152 et sur le coteau." (*Vers la Métropole-jardin. Le schéma d'aménagement de la Loire moyenne et sa mise en œuvre, op. cit.*, p. 17.) Une telle urbanisation anarchique, le long de la route nationale et sur le coteau, c'est précisément ce qui s'est produit, avec la complicité des SDAU et POS successifs, et, aujourd'hui, la coupure verte entre les deux villes est réduite à bien peu de chose.

Le plan de paysage de Decize

Le plan de paysage de Decize, étudié par Alain Mazas, Claude Chazelle et Alain Freytet, fait partie des plans de paysage expérimentaux initiés par le ministère de l'Équipement (Direction de l'Architecture et de l'Urbanisme) au début des années 1990. Le plan de paysage est ainsi défini par la DAU : "Document de référence commun à l'État et aux collectivités locales concernées, le plan de paysage est un projet de devenir du paysage guidant les décisions d'aménagement. (...) Reconnaître le paysage, comprendre son évolution, valoriser l'image d'un territoire et renforcer son identité, tels sont les principaux objectifs du plan de paysage. C'est donc sur des territoires en transformation que le plan de paysage a vocation à intervenir. (...) La démarche du plan de paysage est l'outil qui permet d'anticiper une évolution cohérente du paysage ¹."

Le plan de paysage de Decize est composé de trois documents : le premier est consacré aux analyses paysagères ; le deuxième s'intéresse notamment aux facteurs de mutation des paysages ; le troisième contient des propositions d'orientations et d'actions. L'analyse est fondée sur les notions d'image paysagère, de motif et d'enchaînement de motifs, chères à Alain Mazas. L'analyse a ainsi révélé que ce sont les motifs linéaires qui structurent l'image paysagère du Val de Loire à Decize : le fleuve, les motifs du relief, notamment les coteaux, les chemins et les routes, la végétation qui accompagne les motifs du relief et les chemins, les fronts bâtis. Le plan de paysage a pour objectif de conserver ou d'améliorer la lisibilité de cette image paysagère. Il ambitionne d'articuler le développement économique et spatial avec cette image paysagère.

Parmi les nombreuses orientations proposées par le plan de paysage, j'ai sélectionné les préconisations suivantes :

- Maintenir l'inconstructibilité du coteau. Maintenir les prairies sur le petit glacis sous le coteau. Maintenir les prairies dans les microvallons descendant dans le coteau. Maintenir l'inconstructibilité de la terrasse basse sauf bâtiments agricoles (Val de Loire en amont de Decize).
- Mettre en valeur les longues haies soulignant les rebords des terrasses alluviales. Protéger et mettre en valeur les ruisseaux et les méandres morts : végétation accompagnant ces structures. Accompagner les chemins, les ruisseaux et les limites de terrasse par des haies (Val de Loire en amont de Decize).
- Éviter les constructions linéaires le long des routes traversant la terrasse haute (coteaux du Bazois). Traitement et accompagnement de haies basses le long des routes (Val de Loire en aval de Decize).
- Préserver et mettre en valeur la microtopographie (rebords de terrasse, dépressions, mares, ravines...) et les structures végétales qui les accompagnent (coteaux du Bazois).
- Maintenir l'inconstructibilité de la plaine d'Allier en dehors de l'extension mesurée des hameaux et des fermes (Val de Loire sur Decize).
- Mettre en valeur les fermes-îles : conserver leur caractère "insulaire" : habitat groupé, renforcé par une végétation domestiquée et cernée. Mettre en valeur les fermes, châteaux ou villages en situation de belvédère en dégagant des vues (Val de Loire en aval de Decize).
- Mettre en scène les chemins d'accès aux villages, hameaux et fermes, par exemple par des alignements monospécifiques (coteau et terrasse haute en amont de Decize).
- Marquer les "portes" du Faubourg d'Allier afin de le mettre en scène (Val de Loire sur Decize) ².

Toutes ces prescriptions visent à conserver et à renforcer la lisibilité de l'image paysagère des lieux.

¹ Direction de l'Architecture et de l'Urbanisme. – *Plans de paysage, repères 1993*, p. 3-4.

² Alain MAZAS, Claude CHAZELLE, Alain FREYTET. – *Plan de paysage intercommunal de Decize et de La Machine. Schéma d'orientations et programme d'action*. – Etude réalisée pour le ministère de l'Équipement, du Logement, des Transports et de la Mer, Direction de l'Architecture et de l'Urbanisme, et la Direction Départementale de l'Équipement de la Nièvre, 1993.

Le plan de gestion du Val de Loire

Le Val de Loire a été inscrit sur la Liste du patrimoine mondial le 30 novembre 2000, au titre des paysages culturels. L'inscription concerne une section de la Loire moyenne longue de 280 kilomètres, entre Sully-sur-Loire et Chalonnes-sur-Loire. Par cette inscription, l'UNESCO reconnaît au Val de Loire une "valeur universelle exceptionnelle".

Afin de préserver la valeur paysagère du Val de Loire, un plan de gestion a été élaboré par l'Etat avec la participation de la Mission Val de Loire¹ et des régions Centre et Pays de la Loire. Ce plan de gestion "propose un ensemble d'orientations visant à intégrer, dans l'aménagement du territoire, la prise en compte des caractéristiques patrimoniales, paysagères et naturelles, qui ont justifié l'inscription du Val de Loire sur la Liste du patrimoine mondial de l'UNESCO²". Ces orientations sont destinées à être partagées par l'ensemble des acteurs du site. Le document constitue ainsi "un référentiel partagé, un guide pour l'action de l'ensemble des acteurs du Val de Loire³". "Le plan de gestion propose une nouvelle forme de gouvernance du territoire, fondée sur l'appropriation par tous d'une culture patrimoniale et paysagère de projet⁴". On peut dire que ce plan de gestion est un véritable projet de paysage, qui vise à bien gérer et à bien aménager le Val de Loire.

Le document rappelle tout d'abord les éléments qui fondent la valeur paysagère du Val de Loire. Il recense ensuite les menaces qui pèsent sur le site, et ce, à différentes échelles : grandes voiries, ponts, carrières, extensions urbaines, urbanisation des coteaux, etc. Le plan définit ensuite les grandes orientations pour la gestion du site : préserver et valoriser le patrimoine et les espaces remarquables ; maintenir les paysages ouverts du Val et les vues sur la Loire ; maîtriser l'étalement urbain ; organiser le développement urbain ; réussir l'intégration des nouveaux équipements, etc. Chaque orientation est déclinée en objectifs à atteindre. Chaque objectif comporte un diagnostic (identité, menaces) et des propositions d'actions. Prenons un exemple :

Orientation 3 : maîtriser l'étalement urbain.

Objectif 3.1 : éviter les extensions urbaines diffuses.

Diagnostic : identité : les paysages du Val de Loire s'organisent selon une composition structurée : coteaux encadrant un lit majeur large, paysage agricole ouvert, habitat groupé.

menaces : étalement urbain sous forme d'urbanisation diffuse notamment par mitage des coteaux et le long des axes routiers.

Propositions d'actions : définir dans les SCoT les secteurs de localisation préférentielle des futures extensions urbaines ; dans les PLU, permettre une densification raisonnée des enveloppes urbaines existantes ; requalifier le tissu urbain existant ; implanter les extensions urbaines dans la continuité des enveloppes urbaines existantes.

Le plan de gestion se veut le garant d'un aménagement exemplaire du Val de Loire : "... la reconnaissance par l'UNESCO doit être le point de départ d'une démarche exemplaire de valorisation du Val de Loire⁵..." Cette démarche, élaborée pour un site inscrit au patrimoine mondial, peut aussi servir d'exemple pour des territoires plus "ordinaires". Des objectifs tels que celui détaillé ci-dessus sont des principes valables en bien des lieux, qui visent tout simplement à bien gérer et à bien aménager le territoire.

¹ La Mission Val de Loire est l'organisme chargé de gérer le label UNESCO.

² *Val de Loire patrimoine mondial. Plan de gestion. Référentiel commun pour une gestion partagée.* – Orléans, Préfet de la région Centre, 2012, p. 3.

³ *Ibid.*, p. 3.

⁴ *Ibid.*, p. 4.

⁵ *Ibid.*, p. 22.

Le projet de paysage sert à créer des liens entre les objets-du-territoire

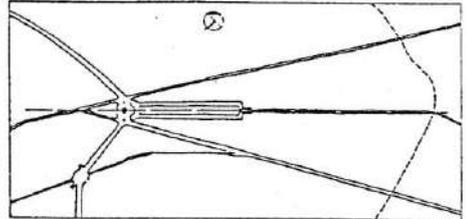
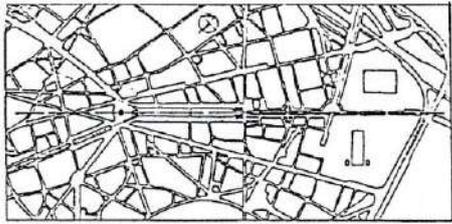
Nous avons vu au chapitre précédent que le lien *fait* le paysage en tant que représentation. Le lien *fait* le paysage aussi en tant que projet. Le lien *fait* le paysage comme le lien *fait* la ville. C'est le lien, l'articulation entre les objets-de-la-ville qui *fait* la ville : pour que celle-ci existe en tant que forme, il doit y avoir un lien qui unisse les espaces publics et les édifices, et il doit y avoir un lien qui unisse les édifices entre eux. Dans la ville ancienne, ces liens sont donnés par l'alignement et la mitoyenneté. On peut dire que le projet urbain sert (entre autres) à créer ces liens (pas nécessairement l'alignement et la mitoyenneté, aujourd'hui, d'autres liens sont plus adaptés à la ville contemporaine). De même, c'est le lien, l'enchaînement entre les objets-du-territoire (les objets naturels, autrement dit la "géographie", et les objets anthropiques, autrement dit les aménagements) qui *fait* le paysage : pour qu'il y ait paysage, il doit y avoir un lien qui unisse la géographie et les aménagements, et il doit y avoir un lien qui unisse les aménagements entre eux. Ce sont ces liens qui donnent sa cohérence au territoire aménagé. On peut dire que le projet de paysage sert (entre autres) à créer ces liens.

Prenons un exemple qui est autant un projet de paysage qu'un projet urbain : la grande composition parisienne place de Stalingrad / avenue de Flandre / avenue Jean-Jaurès. Je cite l'architecte et urbaniste Yves Bories : "Pour un observateur qui ignore l'histoire du lieu, la composition se présente comme un vaste projet unitaire conçu dans la lignée des jardins "à la française" et qui prolonge la tradition des grandes perspectives urbaines classiques. Le plan d'eau formé par le bassin et le canal de l'Ourcq sert d'épine dorsale et d'axe de symétrie à la composition formée par la convergence de deux grandes voies d'accès à Paris : la rue de Flandre d'une part et la rue Jean-Jaurès de l'autre. Le bassin et les deux rues sont organisés selon la figure d'un "trident" ou d'une "patte d'oie". La rotonde de Ledoux occupe la position du point de fuite dans l'organisation de la perspective ¹." En fait, cette composition résulte d'un enchaînement de projets partiels qui se sont succédé depuis la fin du XVIII^e siècle (ill. 48). Au départ, la route de Flandre (l'actuelle avenue de Flandre) et la route d'Allemagne (l'actuelle avenue Jean-Jaurès) ne convergent pas. Un premier projet fait se rencontrer les deux routes pour ne créer qu'une seule porte d'accès à Paris, d'où la figure du triangle. En 1781, lors de la construction du mur des Fermiers généraux, Ledoux installe une double barrière d'octroi de part et d'autre de la rotonde qu'il implante sur la bissectrice de l'angle formé par les deux routes. Yves Bories poursuit : "En 1802, Napoléon charge l'architecte Girard de projeter un tracé pour le canal et le bassin de retenue destinés à alimenter Paris en eau potable. La nécessité d'ordre topographique lui impose de passer par la plaine de Pantin. Par souci d'esthétique urbaine, il décide d'infléchir l'orientation du tracé du bassin et d'une partie du canal de l'Ourcq pour qu'il coïncide avec l'axe de la rotonde de Ledoux. Cette admirable décision qui donne à l'ouvrage technique une nouvelle dimension marque la véritable origine de la grande composition qui, à son tour, générera une grande partie des tracés viaires de ce quartier de Paris ²." C'est la leçon de cette succession de projets : chaque nouveau projet est en lien avec les précédents, il s'inscrit dans leur continuité et les intègre dans une cohérence nouvelle pour former au final une composition remarquable. Évidemment, en règle générale, il ne s'agit pas de fabriquer de telles figures géométriques monumentales. Mais la présence de cette figure rend l'exemple très pédagogique. Ce qu'il faut en retenir, c'est le lien qui est créé entre chaque projet, leur enchaînement, la démarche de continuité et de cohérence.

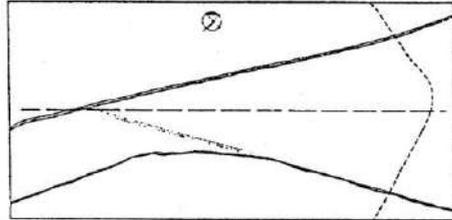
Aujourd'hui, l'aménagement des villes et du territoire consiste le plus souvent à accumuler des objets (des infrastructures, des constructions, etc.) sans lien entre eux, sans continuité avec l'existant et sans cohérence. Au lieu de construire la ville et le paysage, on produit de la fragmentation et du chaos. La finalité de l'aménagement, ce n'est pas de créer de la fragmentation et du chaos, mais de fabriquer de la continuité et de la cohérence.

¹ Yves BORIES. – "La place Stalingrad", dans *Espace public. Exemples de démarches*. – Paris, Service Technique de l'Urbanisme, s. d., p. 6.

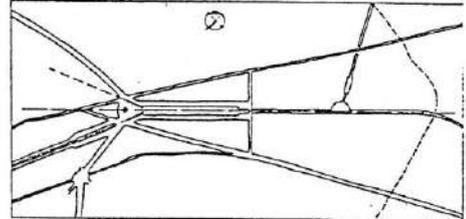
² *Ibid.*, p. 6.



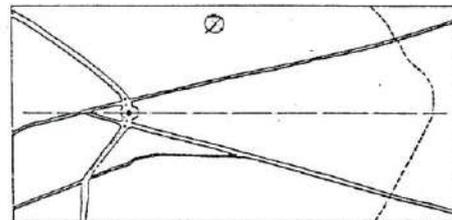
1808



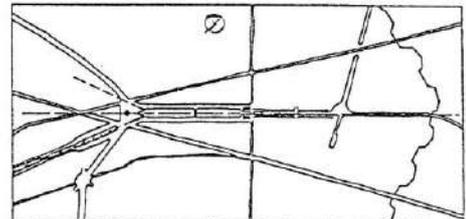
1780



1826



1789



1865

48. Paris, les étapes de la formation du quartier Flandre / Jean-Jaurès, dessins Yves Bories.

Prenons maintenant les exemples de trois édifices religieux qui ont conservé, créé ou perdu des liens avec leur environnement.

L'abbaye de Beauport est située au bord de la Manche, près de Paimpol. En 2002, *Le Moniteur des travaux publics et du bâtiment* avait consacré à cette abbaye un bel article qui débutait ainsi : "Rares sont, en France, les sites offrant pareille symbiose entre patrimoine bâti et environnement naturel ¹." L'abbaye, aujourd'hui propriété du Conservatoire du littoral, occupe un site que ses fondateurs avaient soigneusement choisi pour ses qualités et ses potentialités, et que les chanoines qui s'y sont succédé ont aménagé à leur usage. Les ouvrages et les espaces qu'ils avaient créés sont toujours bien lisibles : digues de protection, potager, vergers, cultures, prairies, etc. (ill. 49). Certes, aujourd'hui, certaines digues sont un peu effacées, le potager et les champs ne sont plus cultivés – mais ils sont gérés d'une manière qui suggère leur usage d'antan –, le polder créé par les religieux est devenu une roselière, etc. Le domaine, tel qu'il a été aménagé jadis par les chanoines et tel qu'il est aujourd'hui géré par le Conservatoire du littoral, est toujours parfaitement intelligible. Si le site de l'abbaye offre une telle symbiose entre patrimoine bâti et environnement naturel, c'est parce que l'abbaye a conservé les liens qui l'unissent à son territoire.

L'abbaye de Saint-Germain-des-Prés fut fondée au VI^e siècle, comme son nom l'indique, dans des prairies situées près de Paris. Ravagée par les Normands au IX^e siècle, l'église fut reconstruite vers l'an mil. Des bâtiments conventuels furent édifiés au XIII^e siècle autour de l'église : le cloître, le réfectoire, le dortoir, etc. Le palais abbatial fut construit à la fin du XVI^e siècle. L'abbaye a été supprimée à la Révolution, et une grande partie de ses bâtiments a disparu dans les années qui suivirent. Il subsiste aujourd'hui l'église et le palais abbatial. Au cours du XIX^e siècle, les restes de l'abbaye ont été absorbés par la ville, mais la ville a su tisser des liens avec ces vestiges : l'ancien parvis de l'église est devenu la place Saint-Germain-des-Prés ; la rue de l'Abbaye a été tracée à l'alignement du palais abbatial ; la place Furstemberg s'est construite sur la trace de l'ancienne cour d'honneur du palais abbatial ². L'église et le palais abbatial ont ainsi trouvé place dans la ville, des liens ont été créés entre les bâtiments subsistants de l'abbaye et les nouveaux espaces de la ville.

Le prieuré de Saint-Cosme est situé au bord de la Loire, un peu en aval de Tours. Ce prieuré, dont la fondation remonte au XI^e siècle, est aujourd'hui en grande partie ruiné : subsistent les restes de l'église, le réfectoire et le logis du XV^e siècle. Ronsard, qui en fut le prieur, a son tombeau dans le chœur de l'église. Le prieuré de Saint-Cosme, avec ses jardins de roses – hommage au poète –, est un très bel endroit, une véritable oasis de verdure. Une oasis, c'est bien le terme qu'il convient d'employer : le prieuré, qui s'élevait jadis en un lieu isolé au bord du fleuve, a été rattrapé par l'urbanisation. Et aujourd'hui, le prieuré de Saint-Cosme est comme une oasis de verdure au milieu d'un *no man's land*, cerné par la voie sur berge en 2x2 voies au nord, une autre 2x2 voies qui double une voie ferrée à l'ouest, un échangeur, un rond-point et des lotissements à l'est (ill. 50). En ce lieu, des objets hétéroclites ont été accumulés, sans qu'on ait pensé leur relation avec le prieuré. Le cas du prieuré de Saint-Cosme est emblématique de la manière dont on aménage aujourd'hui le territoire, sans se préoccuper de créer un lien entre les objets que l'on réalise, sans se soucier le moins du monde d'aménager ce territoire d'une manière cohérente. Aujourd'hui, le prieuré "flotte" dans ce *no man's land*, sans aucun lien, ni avec la Loire, ni avec l'urbanisation qui le jouxte.

¹ Elisabeth ALLAIN-DUPRE, "Abbaye de Beauport. La nature et l'histoire réunies", *Le Moniteur des travaux publics et du bâtiment*, 30 août 2002, p. 40.

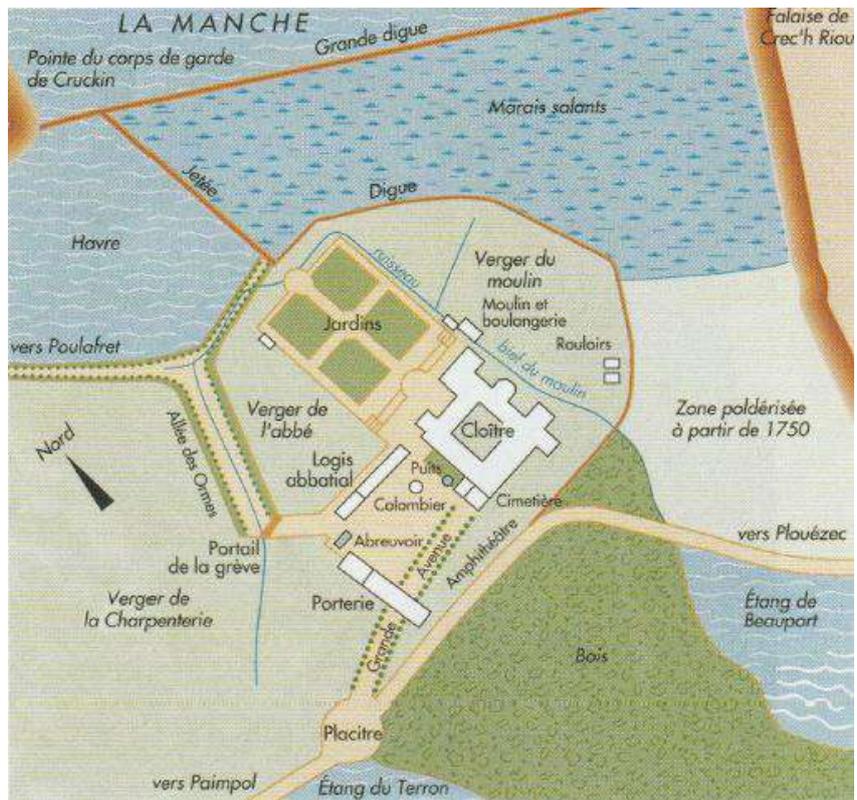
Les informations concernant l'abbaye sont tirées de :

Laurence MEIFFRET. – *L'Abbaye de Beauport*. – Arles, Actes Sud ; Paris, Dexia, coll. "Conservatoire du littoral", 2002.

Laurence MEIFFRET. – *L'Abbaye de Beauport*. – Rennes, Ed. Ouest-France, 2006.

Le Domaine de Beauport. Document d'interprétation. – S. l. n. d.

² Les informations concernant l'abbaye sont tirées de : Jacques HILLAIRET. – *Connaissance du vieux Paris*. – Paris, Ed. Princesse, 1956.



49. L'abbaye de Beauport et son domaine.

D'après Laurence MEIFFRET, *L'Abbaye de Beauport*, Rennes, Ed. Ouest-France.



50. Le prieuré de Saint-Cosme et son environnement.

Des projets urbains qui s'inscrivent dans l'histoire du lieu

Nous voudrions donner l'exemple de quelques projets qui ne sont pas des projets de paysage, mais des projets d'urbanisme qui contiennent une intention de paysage, celle d'inscrire le projet dans l'histoire du lieu, de créer des liens avec le territoire préexistant. Citons tout d'abord un petit projet très didactique : une opération groupée d'une dizaine de maisons située à Vigneulles, commune de Lorry-lès-Metz, Moselle. Ce projet a été réalisé à l'emplacement d'un ancien jardin dont subsistaient le mur d'enceinte, un puits et une serre. L'architecte¹ a conservé ces éléments et les a utilisés pour composer son projet. Le découpage parcellaire évoque aussi le tracé d'un jardin (ill. 51). Cette opération avait été publiée par le STU à la fin des années 1970 dans le "document de travail" *Extensions urbaines*² qui présentait des exemples de "greffes", comme on disait à l'époque. Le projet tient compte de l'histoire du lieu, il conserve les traces du jardin et compose avec elles. Des liens ont été créés entre les objets subsistants du jardin et les constructions nouvelles. L'occupation du lieu a changé, le jardin a été urbanisé, mais son existence passée reste perceptible dans le projet. Le lieu a évolué mais son histoire reste intelligible.

Autre exemple très pédagogique et qui avait également été largement publié à l'époque par le ministère de l'Équipement : le quartier de la Madeleine, à Saint-Malo, conçu à la fin des années 1970 par l'architecte et urbaniste Jean-François Revert³. Il s'agissait d'un site d'une soixantaine d'hectares situé en limite de la ville, constitué d'un territoire agricole vallonné et d'un ancien domaine conservant une malouinière et les restes de son parc (ill. 52). La composition du projet s'est appuyée sur la topographie, sur le réseau des routes et des chemins, sur la trame foncière agricole, sur la végétation, sur les fossés, sur les anciens murs d'enclos, etc. Le projet a aussi reconstitué – tout au moins dans ses grandes lignes – le parc de la malouinière, d'après des documents anciens (ill. 53). Le projet urbain a ainsi conservé les traces du passé de ce territoire, il a créé des liens avec les différents objets qui préexistaient dans ce territoire. L'histoire des lieux reste intelligible dans le nouveau quartier.

Un exemple "historique" : le lotissement réalisé dans le parc du château de Draveil, dans l'Essonne, par la Cité coopérative "Paris-Jardins", créée en 1909. Un lotissement parfois qualifié de "première cité-jardin française". Là non plus, le projet de l'architecte Jean Walter n'a pas fait table rase du passé : le château a été conservé et les voies nouvelles du lotissement se sont superposées aux tracés anciens du jardin, eux aussi conservés. Le projet a tissé des liens entre les nouvelles rues du lotissement et les anciennes allées du jardin, créant ainsi un nouveau réseau de voirie. Là encore, l'histoire du lieu reste intelligible dans le projet d'aménagement. Un projet, de plus, très bien fait, avec beaucoup de savoir-faire. (C'est le plus bel exemple que je connaisse de lotissement du parc d'un château.)

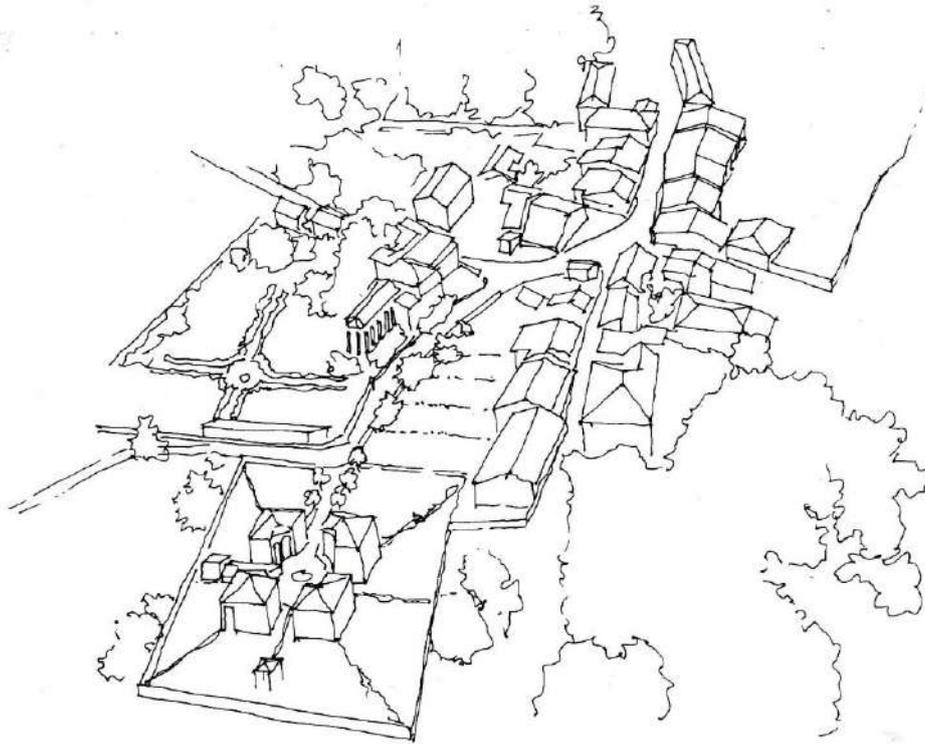
Dans un article qui montre bien ce qu'est un travail de projet attentif aux circonstances des lieux, l'urbaniste Bernard Wagon écrit : "... tout site, tout programme peuvent apporter les sources d'une "histoire" locale : l'inflexion du relief, la position d'un arbre ou d'une haie, la demande d'un particulier, le raccordement d'une voirie, l'orientation ou la vue sont autant de prétextes à la déformation du principe de distribution égale du foncier⁴." Ce sont autant de circonstances particulières qui installent le projet dans la géographie et dans l'histoire du lieu.

¹ Son nom n'est pas cité dans le document ci-dessous.

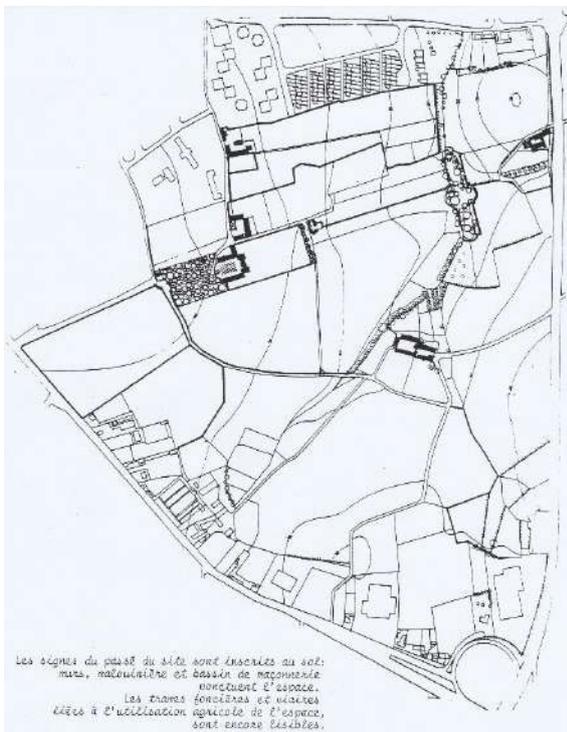
² "Vigneulles", dans : Ministère de l'Environnement et du Cadre de vie. Direction de l'Urbanisme et des Paysages. Service Technique de l'Urbanisme. – *Extensions urbaines*. – Paris, STU, 1979, p. 4-5.

³ Jean-François REVERT, "Un quartier nouveau qui s'insère dans l'histoire du paysage de la ville", dans : *Plan Construction. PAN Ouest. Architecture contemporaine et cultures régionales*. – Nantes, CETE de l'Ouest, s. d., p. 69-88.

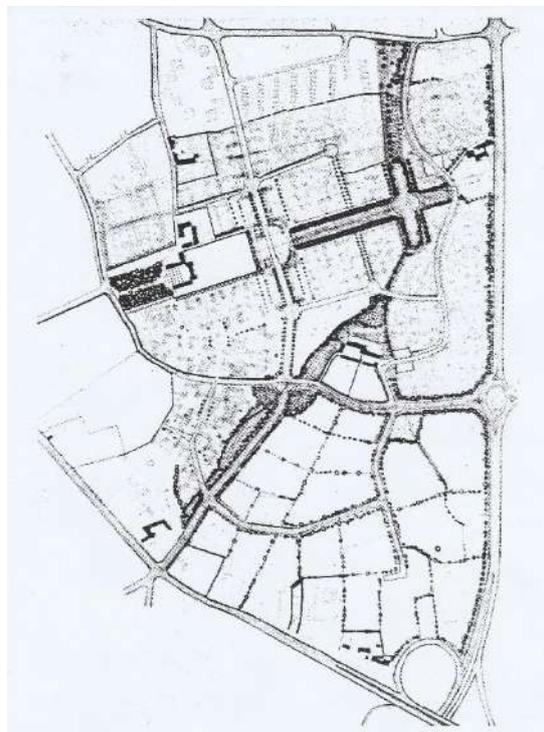
⁴ Bernard WAGON, "De l'habitat "groupé-diffus" ou la maîtrise de la petite échelle", *Urbanisme* n° 219, mai 1987, p. 136. Un excellent article.



51. Vigneulles, esquisse de l'architecte.



Les signes du passé de site sont tracés au sol:
 murs, matériaux et bassin de manoeuvre
 servant d'assise.
 Les trames foncières et existantes
 liées à l'utilisation agricole de l'espace,
 sont encore lisibles.



Saint-Malo, quartier de la Madeleine, dessins Jean-François Revert.

52. Le site.

53. Le projet.

Dans les trois projets que nous venons d'évoquer, il y a la volonté de conserver les traces du passé et de s'inscrire dans cette histoire. Cela dit, à chaque fois, on aurait pu faire table rase de l'existant et aménager un quartier qui n'ait aucun lien avec le passé, mais qui soit, lui aussi, de qualité. (C'est d'ailleurs le cas de certaines cités-jardins, qui sont des urbanisations de très grande qualité, mais qui ont parfois fait table rase de l'histoire.) Cependant, urbaniser en conservant l'héritage du passé, c'est encore mieux : cela confère à une urbanisation nouvelle une incomparable qualité. Faire table rase de l'histoire, c'est comme si on s'installait sur Mars. S'inscrire dans la continuité d'occupation d'un territoire, pouvoir éprouver que le lieu où l'on vit est humanisé de longue date, qu'il a été façonné par l'usage, c'est autre chose que d'habiter sur Mars. A propos de l'absence de prise en compte de l'histoire du lieu dans les urbanisations nouvelles, l'architecte et urbaniste Albert Lévy écrit :

Nous postulons que le sentiment de chaos, l'impression de désordre et d'illisibilité, et surtout, l'absence d'identité qui caractérisent les villes nouvelles, découlent aussi, en bonne partie, de la non prise en compte, dans le processus de planification urbaine et de conception de la ville, de l'histoire du lieu d'implantation sinon en termes de mise à l'écart de certains ensembles bâtis ou de certains espaces naturels à des fins de protection. La conservation n'est jamais envisagée d'une manière active et dynamique, c'est-à-dire dans une perspective de continuité urbaine, sinon pour quelques édifices anciens, isolés, convertis et transformés dans des usages nouveaux. L'absence de cette dimension historique active que traduit la rupture de la continuité de la nouvelle urbanisation avec le territoire d'accueil considéré comme une table rase serait ainsi, selon nous, pour une bonne part, directement responsable du manque de qualité urbaine des villes nouvelles : le caractère de non-lieu, d'a-topie qui s'en dégage, résulterait de l'absence de tout ancrage spatio-temporel de la ville nouvelle dans l'histoire du lieu ¹.

Citons encore les projets d'Alexandre Chemetoff, notamment celui de l'île de Nantes. L'île de Nantes est un territoire très industrialisé et urbanisé, qui présente un bâti très hétérogène : ateliers industriels, chantier naval, centre commercial contemporain, habitat de diverses époques. Chemetoff pose comme principe fondateur de son projet l'acceptation de cet héritage : "Ce qui est là est là (...). Le projet en dresse l'inventaire et entre en relation avec ce qui existe, pour en générer la transformation ²." Citons aussi le commentaire suivant :

L'île dans son ensemble, son caractère composite et son aspect parfois décousu, est abordée comme un héritage, à accepter en totalité. Le rapport complexe à l'eau en fait partie, la mémoire de l'industrie mais aussi sa présence active, le bâti comme l'écologie... (...) Alexandre Chemetoff revendique une position critique positive par rapport à l'héritage, attendant que le projet permette à tout ce qui existe de trouver place en ville et de gagner une légitimité. Il ne s'agit pas d'une attitude de sacralisation du patrimoine, au contraire : ce qui préexiste est utilisé librement comme un moyen de nourrir le projet, en mariant les différents âges de la ville ³...

Pour illustrer cette démarche très attentive à l'existant, "je vais prendre un exemple très simple et très parlant. [C'est l'urbaniste Ariella Masboungi qui parle.] A côté du palais de justice, il y a une friche végétale bordée d'un mur sans grand intérêt. Ce mur, n'importe qui l'aurait démoli. Chemetoff l'a conservé, pour l'épaisseur historique qu'il confère au lieu. Et puis il a disposé quelques pas japonais en taillant dans la friche végétale, au milieu de ces végétaux qui s'entretiennent tout seul. C'est ça, s'installer dans l'existant ⁴". Je confirme : ce mur, sans doute vestige d'un ancien atelier, confère au lieu beaucoup d'épaisseur historique.

¹ Albert LEVY, *La qualité de la forme urbaine, problématique et enjeux*, recherche du Plan urbain, 1992, cité par : Philippe PANERAI, Marcelle DEMORGON, Jean-Charles DEPAULE. – *Analyse urbaine*. – Marseille, Parenthèses, coll. "Eupalinos", 1999, p. 153.

² Alexandre CHEMETOFF, dans : Ariella MASBOUNGI (dir.). – *Nantes. La Loire dessine le projet*. – Paris, Ed. de la Villette, coll. "Projet urbain", 2003, p. 135.

³ Frédérique DE GRAVELAINE, "Accepter l'héritage", *ibid.*, p. 135.

⁴ Ariella MASBOUNGI (interview), "L'île de Nantes est un laboratoire", *Place publique* n° 4, juil.-août 2007, p. 51.

Le projet de paysage sert aussi à rendre intelligible le territoire

Les représentations de paysage servent, comme on l'a vu au chapitre précédent, à expliquer le territoire, cela *in visu*, grâce à la médiation d'images ou de mots. De même, les projets de paysage peuvent servir à expliquer le territoire, cela au moyen d'aménagements réalisés *in situ*. Nous dirons que cela est la fonction "spécifique" du projet de paysage.

Les plantations d'alignement servent à rendre intelligibles les infrastructures dans le territoire

Si, aujourd'hui, on végétalise les talus des autoroutes pour camoufler les dégâts des ingénieurs routiers, jusqu'au XIX^e siècle, on a planté des arbres le long des routes et des canaux pour magnifier l'œuvre des ingénieurs de l'époque¹. Les plantations d'alignement n'étaient pas là pour "intégrer" la route ou le canal "dans le paysage", mais, bien au contraire, les arbres servaient à affirmer la présence des ouvrages dans le territoire – et, ce faisant, à y affirmer celle de l'Etat –, à harmoniser la nature, à créer un paysage. Bien entendu, ces plantations répondaient à diverses préoccupations utilitaires : économique (produire du bois), juridique (délimiter le domaine public), technique (drainer les terres, protéger les chaussées des intempéries, donner de l'ombre, limiter l'évaporation des canaux). Mais elles avaient aussi un rôle spécifiquement paysager : celui de rendre intelligibles les infrastructures dans le territoire.

Les arbres fournissent un code de lecture du territoire aménagé. Les arbres plantés régulièrement désignent l'infrastructure. Ils rendent la route présente, lisible dans le territoire. Les arbres signalent aussi l'ouvrage d'art ou le cours d'eau, comme à Brèves, dans la Nièvre, où des rangées de tilleuls accompagnent le pont sur l'Yonne (ill. 54), ou encore à Preuilly-sur-Claise, en Indre-et-Loire, où les arbres qui encadrent la route annoncent la rivière (ill. 55). Dans les villes et dans les villages, les arbres servent aussi à identifier les lieux. Un exemple, qui pourrait être dans le Bassin parisien : des platanes marquent l'entrée de la ville ; des tilleuls, sur les boulevards, matérialisent son ancienne limite ; des tilleuls, encore, sur les avenues, guident le voyageur dans sa traversée de la ville ; des arbres fruitiers caractérisent l'espace résidentiel. Les espèces sont choisies pour leur port et pour leur convenance à chaque situation urbaine ; les plantations participent ainsi à la hiérarchisation des espaces publics et à la lecture de la ville.

De même, sur les canaux, c'est tout un vocabulaire arboré qui est mis en œuvre pour distinguer les différents lieux traversés par l'ouvrage : "Les arbres fastigiés comme les peupliers d'Italie signaleront les points remarquables du parcours, les ouvrages d'art, les ponceaux. Un mail d'arbres exotiques, de cèdres ou de pins marquera l'entrée des tunnels. Des arbres plus monumentaux, en boule ou en cime comme les marronniers et les platanes, annonceront les entrées de ville, tandis que l'art de la taille sera réservé, à l'échelle de l'architecture environnante, aux traversées des villes et des villages. Les arbres fruitiers indiqueront la venue d'une écluse ou de bâtiments liés à une infrastructure et les peupliers noirs de production traceront le passage en campagne²."

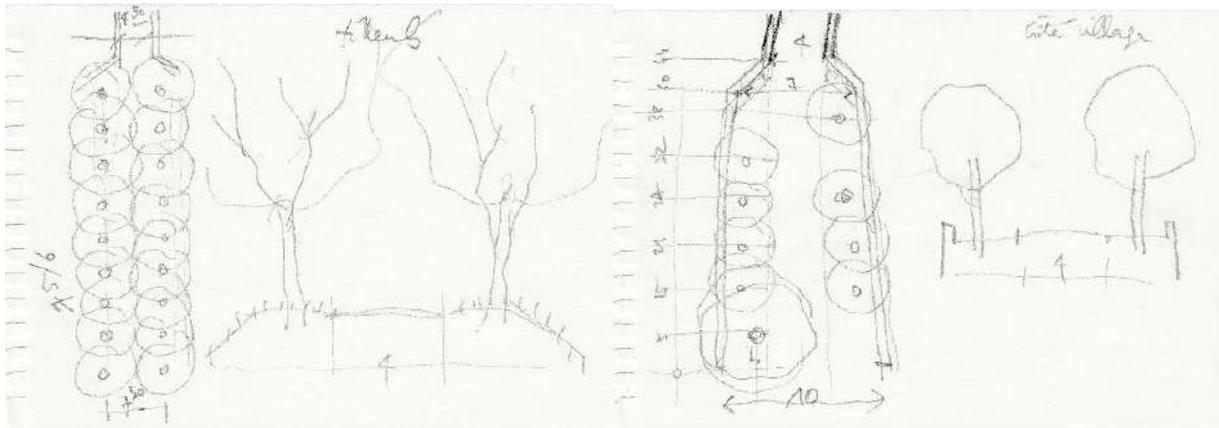
¹ Il est d'usage de planter des arbres le long des routes depuis le XVI^e siècle. Voir : Georges TERSEN, "Les arbres d'alignement", *Arbre actuel*, n° 14, août-sept. 1994, p. 28-38

² Anne KRIEGEL, Pierre PINON, "Ces arbres qu'on aligne. Un projet technique et esthétique", *Métropolis*, n° 58-59, 4^e trim. 1983, p. 78.

Voir aussi : *Les Canaux et le Paysage*. – Paris, Ministère de l'Urbanisme et du Logement, Direction de l'Urbanisme et des Paysages, 1982.

Anne KRIEGEL, "Plantations françaises", dans Pierre PINON (dir.), *Un canal... Des canaux...*, op. cit., p. 245-250.

Caroline STEFULESCO. – *L'Urbanisme végétal*. – Paris, Institut pour le développement forestier, 1993.



54. Brèves, les tilleuls qui accompagnent le pont sur l'Yonne, relevé.



55. Preuilley-sur-Claise, les arbres qui annoncent la rivière, carte postale.

UN CODE DE LECTURE

Il pourrait postuler par exemple que l'alignement est la règle, que les autres figures sont exception, que telle essence est la règle et que les autres sont exception. Il serait appliqué à une lecture volontaire des paysages, vus de l'intérieur depuis l'infrastructure de circulation et vus de l'extérieur. (...). L'idée de différenciation est la première à mettre en œuvre. A chaque type de situation paysagère correspondrait une figure de plantation, une essence particulière selon le site géographique – vallée, plateau, ligne de crête, rural, urbain – ou selon les événements internes à la voie – carrefours, ponts, écluses, courbes, pentes. La simplicité relative du code permettrait son appréhension, sa variété serait suffisante pour éviter la monotonie. Corollaire à la différenciation, la répétitivité. Des figures et des essences semblables répondent à des situations semblables. (...) Ainsi les plantations ne seront ni un masque destiné à cacher des espaces résiduels ni un décor, mais une manière de lier les infrastructures au paysage, une mise en valeur réciproque, un apport d'éléments structurants pour le paysage, et de lisibilité pour les ouvrages ¹.

¹ Anne KRIEGEL, Pierre PINON, "Ces arbres qu'on aligne...", *art. cit.*, p. 80.

Les jardins de Bernard Lassus et de Bernard Huet : le projet de paysage sert à rendre intelligible l'histoire du lieu

Le jardin des Retours

Le jardin des Retours a été conçu par Bernard Lassus autour de la Corderie royale de Rochefort. Mon propos n'est pas ici de décrire le projet dans tous ses aspects ¹ car je voudrais évoquer essentiellement un détail de l'aménagement de ce jardin pour illustrer l'idée que le projet de paysage peut servir à "expliquer" les lieux. Quelques mots cependant pour évoquer le contexte général du projet. Au XVII^e siècle, Colbert fonde, sur les bords de la Charente, hors de portée des canons anglais, la cité-arsenal de Rochefort. Fermé en 1926, puis laissé à l'abandon, le site de l'arsenal est réhabilité à partir des années soixante-dix. Autour de la Corderie royale restaurée, le jardin des Retours accueille différents usages contemporains tout en renouant avec l'histoire des lieux. La démarche du projet a consisté en effet à présenter simultanément toutes les phases historiques du site : le marais originel, l'arsenal du XVII^e siècle, la période d'abandon, le temps actuel des loisirs. Le détail d'aménagement que nous allons décrire est une illustration de ce principe.

Entre la Corderie et la Charente, Bernard Lassus a créé une prairie destinée à recevoir des activités de plein air. Mais le paysagiste ne voulait pas que cette prairie serve d'assise à la Corderie auprès de laquelle il souhaitait restituer le sol industriel du XVII^e siècle. Pour cela, autour du bâtiment, il a installé une large bande de pavés anciens. (A l'origine, le sol industriel était en terre battue, mais un sol stabilisé d'aujourd'hui aurait eu un aspect trop contemporain pour évoquer le sol du XVII^e siècle, tandis que des pavés identifient davantage un sol ancien.) A la rencontre des pavés et de la prairie, le paysagiste a imaginé le dispositif suivant : sous le tapis d'herbe a été mise en place une bordurette en béton dont la face imite le grumeleux et la couleur de la terre, et qui est inclinée afin de créer une ombre. Cet aménagement vise ainsi à donner l'impression que les pavés se poursuivent sous la prairie, que le sol du XVII^e siècle existe toujours sous le sol du XX^e siècle, que la prairie contemporaine ne s'est pas seulement substituée aux pavés anciens, mais qu'elle les a recouverts : "Sous la prairie, les pavés". Bernard Lassus explique : "Il convenait donc de rendre possible au promeneur d'imaginer que la totalité de la surface entre la Corderie et la Charente a été un sol industriel, c'est-à-dire, selon l'idée que nous nous en faisons maintenant, une étendue de pavés. Mais il fallait aussi que ce promeneur puisse imaginer à partir des surfaces de pavés mises en place, que le pavé file, glisse sous la prairie et que, sous le parc d'aujourd'hui, il y a le sol industriel passé, qu'il puisse donc imaginer cette prairie comme un tapis que l'on pourrait rouler pour découvrir la surface pavée en toute son étendue ²."

Ainsi, le projet met en scène dans l'espace la succession des différents temps d'occupation du site. Le projet construit la métaphore de la sédimentation des sols qui matérialise la succession des temps. Il vise ainsi à rendre intelligible l'histoire des lieux, cela *in situ*, grâce à un aménagement matériel. Cela est une intention de paysage. Le projet de jardin est aussi un projet de paysage.

¹ Pour une présentation complète du projet, on peut se reporter aux documents suivants :

"Le jardin des Retours", dans "La démarche paysagère de Bernard Lassus" (dossier), *Paysage & aménagement*, n° 3, mai 1985, p. 26-33.

Bernard LASSUS, "Le jardin des Retours. Une image retrouvée pour Rochefort", *Urbanisme*, n° 226-227, sept. 1988, p. 125-132.

Bernard LASSUS. – "Le jardin des Retours (1982-2006)", dans *Couleur, lumière... paysage. Instants d'une pédagogie*. – Paris, Monum-Ed. du patrimoine, 2004, p. 148-160.

² Bernard LASSUS, "Entre les strates du jardin : des paysages", dans : Bernard LASSUS (dir.). – *Hypothèses pour une troisième nature*. – Londres, Coracle ; Paris, Cercle Charles-Rivière Dufresny, 1992, p. 18.

Le jardin des Tuileries

Le projet (non retenu) de Bernard Lassus pour la restauration du jardin des Tuileries est un autre exemple d'un projet qui met en scène l'histoire du lieu. Sur le site, plusieurs jardins se sont succédé au cours de l'histoire : le jardin des Médicis, le jardin de Mollet, le jardin de Le Nôtre, le jardin de Napoléon III. Pour la restauration, Bernard Lassus n'a pas voulu privilégier un état du jardin par rapport aux autres, considérant qu'ils étaient tous dignes d'intérêt, et ce, d'autant plus que chaque époque n'avait pas détruit la précédente, mais en avait repris des éléments dans un nouveau système fédérateur. (Bernard Lassus appelle "entrelacement" cette reprise de l'ancien dans le nouveau.) Le paysagiste a donc choisi de conserver toutes les périodes du jardin et de les mettre en scène dans une nouvelle strate contemporaine qui intègre les anciennes.

Concrètement, la succession dans le temps des différents états du jardin devait être matérialisée par des différences de niveau, l'état le plus ancien étant le plus profond, et le plus récent étant à la cote la plus haute. Les différentes strates devaient également être différenciées par leurs sols et par leurs végétaux. Ainsi, les matériaux de revêtement devaient être choisis pour leur convenance avec l'époque considérée : carreaux de terre cuite vernissée pour la strate Médicis, sol stabilisé pour la période Le Nôtre rappelant les sables de cette époque, graviers clairs pour la partie XIX^e. Les espèces végétales devaient également être en rapport avec chaque période du jardin : végétaux connus au XVI^e siècle pour le jardin Médicis, apports des découvertes maritimes du temps dans les bosquets de Le Nôtre, nouveaux apports floristiques du XIX^e dans les parterres de ce siècle ¹. Le projet visait ainsi à rendre compte, par ses dispositions mêmes, de l'histoire du jardin.

Le parc de Duisburg

Cela est encore le sens d'une proposition que Bernard Lassus avait faite pour la ceinture verte de Francfort. Les élus de Francfort souhaitaient donner à leur ville une "ceinture verte", mais ils se heurtaient à une difficulté conceptuelle qu'ils n'arrivaient pas à résoudre : le territoire autour de la ville était hétérogène (forêts, restes d'espace rural, friches industrielles, etc.) et ne correspondait pas à l'idée que l'on peut se faire d'une "ceinture verte". La réponse du paysagiste a été de dire qu'il fallait accepter l'hétérogénéité de ce territoire, mais qu'il fallait aussi lui redonner du sens. Et le sens que l'on peut redonner à ce territoire que l'histoire a rendu hétérogène, c'est justement celui de son histoire. Le projet (non retenu) de Bernard Lassus pour le parc de Duisburg, dans la Ruhr, proposé dans le cadre de l'IBA Emsherpark, concrétise une telle démarche. Le projet est composé de plusieurs espaces différenciés qui reflètent l'hétérogénéité du territoire, chacun de ces espaces correspondant à un "temps" de l'occupation de ce territoire : le paysage rural est le "temps d'avant-hier" ; la friche industrielle est le "temps d'hier" ; la ville de Duisburg est le "temps d'aujourd'hui". Pour passer d'une entité à une autre, le paysagiste a créé des sas – les "sas du temps". Ils indiquent que le passage d'un espace à un autre est celui d'un temps à un autre : "Il convenait d'organiser des sas entre ces fractions temporalisées pour les séparer et avertir le visiteur des changements d'époque ²."

Les projets de Rochefort, des Tuileries, de Duisburg, visent à rendre intelligible l'histoire des lieux, cela *in situ*, au moyen des aménagements du jardin (la sédimentation des sols, la différenciation des strates, la dissociation des espaces). Le projet de paysage sert ainsi à matérialiser le temps dans l'espace. Le paysage, c'est aussi la conscience du temps dans l'espace. Comme le dit Michel Corajoud : "Le paysage, c'est finalement davantage du temps

¹ Mon commentaire s'inspire de l'article suivant : Bernard LASSUS, Dominique ANGLÉSIO, "Le Jardin des Tuileries de Bernard Lassus : à propos du projet", *Paysage & aménagement*, n° 15, mai 1991, p. 10-15.

Voir aussi : *Le Jardin des Tuileries de Bernard Lassus*. – Londres, Coracle, 1991.

² Bernard LASSUS, "Les continuités du paysage", *Urbanismes et architecture*, n° 250, sept. 1991, p. 68.

que de l'espace¹." (Et comme quoi on peut réconcilier Michel Corajoud et Bernard Lassus....)

Le parc de Bercy

Le jardin est aménagé sur le site des anciens entrepôts de Bercy, un lieu qui a connu diverses occupations :

... Bercy, plus que bien d'autres territoires à réaménager dans la capitale, est d'abord un lieu riche d'histoire : en premier lieu, celle du paysage rural qui couvrait la plaine de Conflans au Moyen Age, puis celle des hôtels particuliers et de leurs jardins qui se sont implantés dès le XVII^e siècle le long de la rue de Bercy ; ensuite, celle des entrepôts de bois qui se sont installés le long de la Seine et progressivement développés à l'intérieur du site ; enfin, celle des entrepôts de vin, arrivés à partir du XVIII^e siècle, et qui se sont maintenus jusqu'à nos jours. Bercy a donc une forme très spécifique, qui est l'expression de ses différentes périodes historiques d'évolution ; leurs traces se sont superposées, chacune reprenant des données de l'occupation précédente, sans jamais l'effacer complètement².

L'histoire des lieux et la richesse des vestiges de ses diverses occupations successives expliquent le parti retenu pour l'aménagement du jardin. Dans ce projet, l'architecte Bernard Huet a créé un réseau d'allées piétonnes orthogonales qui satisfait à l'usage contemporain des lieux : un parc public. Ce réseau de circulations répond aussi à d'autres intentions. Tout d'abord, l'architecte a souhaité conserver la mémoire archéologique du lieu. Pour cela, les chemins ont été installés à un niveau légèrement supérieur à celui du sol des anciens entrepôts. Le réseau de circulations orthogonales est ainsi comme une *grille archéologique* qui révèle les anciennes occupations du site : rues pavées, rails, arbres, constructions. On retrouve là une intention identique à celle des projets de jardin de Bernard Lassus : rendre intelligible l'histoire du lieu. Le projet rend compte de cette histoire *in situ*, au moyen des dispositions mêmes du jardin, dans ce cas, au moyen de la métaphore de la grille archéologique.

Le projet présente une autre intention, celle de donner de la cohérence à ce territoire. Sur le site, différentes trames (celle du parcellaire rural ancien, celle du lotissement du XVII^e siècle, celle des entrepôts) se sont succédé et superposées. Dans son projet, l'architecte a introduit une nouvelle trame – celle des allées du parc – qui est voulue comme un "élément de médiation" entre toutes les trames préexistant sur le site. Cette nouvelle trame vise à donner à ce morceau de territoire une nouvelle cohérence. Elle est conçue pour être "la trace visible d'une règle" pour le développement du quartier³.

Il y a, dans le projet de Bercy (c'était aussi le cas dans celui des Tuileries), l'intention de conserver l'histoire du lieu et celle d'inventer l'avenir du lieu. La première de ces intentions vise à rendre intelligible l'évolution passée du site, la seconde vise à rendre cohérente son évolution future. Le réseau de circulations du jardin est emblématique de cette double intention : il est à la fois la "grille archéologique" qui révèle les anciennes occupations du lieu et la trame qui donne une cohérence nouvelle au lieu.

Les jardins de Bernard Huet et de Bernard Lassus peuvent être considérés comme des laboratoires : leur démarche pourrait être transposée à l'échelle de la ville et à celle du territoire. Quand on réalise un aménagement nouveau, on peut faire table rase de l'ancien : on a beaucoup fait ça dans les "Trente Glorieuses" (en urbanisme, les "Trente Honteuses"),

¹ Michel CORAJOUD (interview par C. LENFANT), "Réintroduire la géographie dans la ville", *Urbanismes et architecture*, n° 242, nov. 1990, p. 41.

² Pierre MICHELONI, "Le parc de Bercy et son quartier", *Paris projet*, n° 30-31, juin 1993, p. 122.

³ D'après une conférence sur les espaces publics parisiens faite par Bernard Huet le 22 oct. 1991 à l'Ecole d'architecture de Paris-Belleville.

mais en principe, c'est à éviter. On peut aussi faire le nouveau à côté de l'ancien : exemple, les "villes nouvelles" créées au Maroc par le protectorat français à côté des anciennes médinas. Les projets de Bercy et des Tuileries sont des exemples de démarches qui superposent le nouveau à l'ancien, qui inscrivent l'ancien dans le nouveau.

Le projet de paysage peut aussi redonner de la cohérence à un territoire qui a connu une évolution chaotique. Ainsi, dans le projet du parc de Duisburg, le projet de paysage sert à redonner sens à l'hétérogénéité du territoire, à rendre intelligible un territoire qui ne l'est plus. Une telle démarche peut suggérer une méthode pour redonner de la cohérence à des territoires qui ne sont plus intelligibles, pour redonner à de tels territoires un paysage. Considérons plus généralement la vallée de l'Emscher, dans la Ruhr, dans laquelle est situé Duisburg. Ce territoire, jadis rural, fut, à partir du milieu du XIX^e siècle, entièrement investi par l'industrie sidérurgique. Un peu plus d'un siècle plus tard, c'était devenu une vaste friche industrielle : "Cette région ne compte pas de ville capitale ; elle s'est urbanisée à la manière d'une banlieue, par agglomérations greffées en peu de temps sur les noyaux villageois et autour d'une industrialisation qui s'est développée sans contraintes, colonisant tout l'espace et laissant aujourd'hui derrière elle des hectares de friches ¹." Dans les années 1990, l'IBA Emscher Park a entrepris de requalifier ce territoire préalablement à une relance de son économie. Ce projet se fonde sur l'acceptation de l'héritage industriel qui est conservé et valorisé, et la réhabilitation du patrimoine naturel, des friches, de la rivière Emscher. Dans un tel territoire que l'histoire a bouleversé, la question du paysage apparaît centrale. L'objet du projet de paysage, c'est de rendre cette histoire intelligible ; c'est de remettre en cohérence spatiale – et temporelle – le naturel, le rural, l'industriel, l'urbain ; c'est d'inscrire de manière cohérente dans l'espace les activités qui se sont succédé dans le temps afin que le territoire puisse, de nouveau, *faire* paysage.

Les chemins de Decize, les falaises de la Vézère, les quais d'Orléans : le projet de paysage sert à rendre intelligible la géographie des lieux (et peut consister à ne faire presque rien)

Les chemins de Decize

Une des actions du plan de paysage de Decize, la remise en état des chemins, a été riche de conséquences pour le paysage. Alain Mazas écrit :

La remise en continuité et en état du réseau des chemins eut en effet des conséquences inattendues, qui mettent bien en évidence leur caractère stratégique dans la qualité paysagère. La première de ces conséquences fut d'entreprendre l'*Inventaire végétal général* du canton (...) afin de préciser les espèces adaptées aux différents types d'alignements et de haies mises en place pour la protection du réseau. (...) Un autre bénéfice à mettre au crédit de la remise en continuité et en état du réseau viaire aura été d'attirer l'attention sur certains motifs marginalisés, voire "oubliés". (...) Un troisième bénéfice de la remise en continuité du réseau viaire fut la découverte de nouveaux points de vue. Au sens propre, avec la découverte de certains motifs sous des angles nouveaux, et parfois meilleurs, que ceux auxquels tout le monde était habitué, par exemple à partir de la seule route d'accès au village, à la ferme, à la forêt, etc. Au sens figuré, car ces nouveaux points de vue, en renouvelant et en complétant les anciennes façons de voir, conduisirent à la révision et à l'enrichissement des documents d'urbanisme. C'est ainsi que le village de Sougy-sur-Loire, vu du beau vallon qui le relie à la Loire, révéla un superbe front bâti qu'il apparut décisif de ne pas brouiller par des constructions nouvelles, à localiser de préférence sur la terrasse, au nord du village. Par la même occasion, il apparut que le vallon lui-même devait rester

¹ Karl GANSER, "La philosophie et la démarche de l'IBA", dans : *L'IBA Emscher Park. Un anti modèle*. – La Défense, Ministère de l'Équipement, des Transports et du Logement, Direction Générale de l'Urbanisme, de l'Habitat et de la Construction, coll. "Projet urbain", n° 21, sept. 2000, p. 4.

exempt de toute urbanisation, notamment le long d'une voie communale traversant le vallon perpendiculairement à l'axe du talweg pour le relier au hameau de l'Usage. Et ce, non seulement afin de préserver le front bâti et l'identité de ce hameau au même titre que celui du village, mais aussi afin de maintenir les abords du chemin en continuités agricoles ouvertes, de façon à ce que le vallon reste perceptible dans son intégrité, avec ses pâtures encadrées par les horizons bâtis et forestiers de première valeur ¹.

J'ai cité ce long extrait car il montre avec une grande clarté comment la remise en état des chemins a permis de révéler une géographie en mettant à jour des motifs oubliés, et que cela change la vision que l'on avait d'un lieu, dégage des points de vue insoupçonnés, ouvre des perspectives inattendues. Cette modeste action, cette intervention très minimale, cela est déjà un projet de paysage.

Les falaises de la Vézère

En 2007, les services de l'Etat ont confié à la paysagiste Isabelle Auricoste une étude visant à préserver la valeur patrimoniale de la vallée de la Vézère et de ses sites préhistoriques. Cette étude a notamment préconisé de mettre en valeur les falaises. Isabelle Auricoste précise : "Symboles de l'habitat préhistorique, elles ne sont presque plus visibles car enfrichées en raison d'une importante déprise agricole ²." Le projet a donc consisté en priorité à déboiser les falaises afin de rendre lisibles les sites préhistoriques. Là encore, le projet de paysage vise à rendre intelligible la géographie des lieux, et ce, par une intervention minimale.

Les quais d'Orléans

En 2005, la municipalité d'Orléans a décidé de réhabiliter les quais de la Loire, tout au moins le port d'amont, un large quai pavé, en pente douce, réaménagé au XIX^e siècle pour le débarquement et l'embarquement des marchandises, à une époque où la ville était encore un port fluvial actif. Un port abandonné au XX^e siècle, après la fin de la marine de Loire, que Maurice Genevoix évoque dans ces lignes :

Ce que j'ai vu, à Orléans, ce sont des quais déserts, amples et royalement pavés, de longues rampes en pente douce où pouvaient rouler les futailles, des abreuvoirs faits pour des escadrons, de hautes demeures, aux façades nobles et cossues, comme on en voit aux rives de l'Océan ³...

Avec le temps, le quai était devenu un parking. Avant même d'engager les travaux de réhabilitation, la municipalité a décidé de supprimer le stationnement et de rendre le quai aux piétons. Enlever les voitures, cela est déjà un projet de paysage. Car cela rend le quai visible et lisible. Un "projet de paysage" qui consiste à ne faire presque rien. (Un vrai projet d'aménagement du quai sera ensuite réalisé par Michel Corajoud.)

La "montagne" beaunoise : le projet de paysage peut même consister à ne rien faire du tout...

A l'occasion d'une enquête menée sur le vignoble de Bourgogne, Yves Luginbühl découvre la "montagne" beaunoise ⁴, située au-delà du sommet du coteau viticole. Ce territoire, jadis dévolu au troupeau collectif des communautés vigneronnes, fut ensuite une terre de réserve pour les périodes de disette, indispensable à une économie viticole très spécialisée.

¹ Alain MAZAS, "Les chemins de la Loire", document dactylographié, p. 6.

² Isabelle Auricoste citée par : Christiane WANAVERBECQ, "Des falaises déboisées pour mettre en scène des sites préhistoriques", *Le Moniteur des travaux publics et du bâtiment*, 12 fév. 2010, p. 54.

³ Maurice GENEVOIX, *Images du Val de Loire*, op. cit., p. 11.

⁴ Yves LUGINBÜHL, "La "montagne", un paysage de liberté...", art. cit.

Aujourd'hui, après l'abandon des pratiques agricoles traditionnelles, ce territoire présente l'aspect d'un "labyrinthe" de pelouses, de friches et de boisements, qui contraste avec l'espace ordonné du vignoble. C'est, pour les habitants du pays, le domaine du "sauvage", espace de liberté et de défoulement, lieu de multiples usages : cueillette de fruits sauvages, ramassage de champignons et d'escargots, braconnage, rencontres d'amoureux, promenade, contemplation des lointains, etc. Un territoire riche aussi du souvenir des traditions et des pratiques collectives ancestrales.

Ce territoire a connu dans la période récente quelques tentatives de "mise en valeur" : remise en cultures, organisation de courses de moto-trial, création d'un parc naturel ; des projets qui, tous, ont fait long feu. Ces échecs traduisent l'attachement des habitants du pays à cet espace riche d'usages et de symboles, et leur volonté de le conserver *tel qu'il est*. Un territoire qui leur est très utile et qui leur est parfaitement intelligible, tel qu'il est. Un territoire pour lequel il convenait, *surtout, de ne rien faire*, selon l'expression même de l'un de ces habitants. Voilà donc l'exemple d'un territoire pour lequel la question d'un projet s'étant posée, la réponse consiste à ne rien faire : ni aménagement, ni protection.

Que signifie l'expression "préserver le paysage" ?

Au chapitre précédent, nous avons proposé la notion de "valeur de paysage". Nous avons vu que cette valeur était notamment celle que possède un territoire bien géré et bien aménagé. Cette notion va nous être utile pour interpréter l'expression "préserver le paysage".

Un territoire peut évoluer et même changer d'occupation sans perdre sa valeur de paysage

Parfois, une valeur sera strictement liée au type d'occupation du territoire. Si l'occupation change, le territoire perdra cette valeur. Exemple : une zone humide qui est asséchée et mise en grande culture perdra sa valeur écologique. Mais, dans d'autres cas, la valeur ne sera pas nécessairement liée à l'occupation du territoire. Ainsi, cette occupation pourra évoluer et le territoire conserver sa valeur. Cela peut notamment être le cas de la valeur de paysage.

Considérons par exemple un territoire occupé par une forêt. Cette forêt a une valeur écologique ; elle a aussi une valeur d'usage liée à l'exploitation du bois ; elle a encore une valeur de paysage. Imaginons que cette forêt soit défrichée et remplacée par des cultures. Le territoire perdra alors sa valeur écologique. Il aura toujours une valeur d'usage, qui ne sera plus "forestière", mais "agricole". Il conservera également une valeur paysagère. Certes, le paysage ne sera plus le même, mais la campagne, comme la forêt, possède une valeur paysagère. Ainsi, ce territoire perdra sa valeur écologique, mais conservera une valeur d'usage ainsi qu'une valeur de paysage. Supposons maintenant que ce territoire soit urbanisé. Dans ce cas, l'occupation du sol change encore plus radicalement. Le territoire perdra définitivement toute valeur écologique. Il aura toujours une valeur d'usage, qui ne sera plus "agricole", mais "résidentielle". Il pourra également conserver une valeur paysagère en étant urbanisé, si son paysage urbain est de qualité. Ainsi, un même territoire pourra présenter une valeur de paysage en étant occupé successivement par la forêt, par la campagne et par la ville.

Prenons maintenant un exemple concret. L'île de la Folie, située sur les communes de Chaumont-sur-Loire et Rilly-sur-Loire (Loir-et-Cher), est l'une des plus belles forêts alluviales de la Loire. Cette forêt, qui est propriété du Conservatoire régional d'espaces naturels, est pourtant très jeune : il y a une cinquantaine d'années, l'île était occupée par un pâturage. Quand le Conservatoire a acquis le site, c'était déjà une forêt alluviale. Un tel milieu, c'est intéressant, car des forêts alluviales, il n'y en a plus beaucoup sur les bords de la Loire. Une forêt alluviale, cela a une valeur écologique, pour sa flore et pour sa faune, ainsi que pour sa contribution à la régénération de la nappe alluviale. Et une forêt alluviale, cela a aussi une valeur de paysage. Supposons maintenant qu'à la date de son acquisition par le Conservatoire, l'île ait été encore en état de pâturage. J'imagine que le Conservatoire n'aurait pas cherché à faire évoluer ce pâturage en forêt et aurait conservé l'île en milieu ouvert. Car un milieu ouvert – prairie ou pelouse – en bord de Loire, cela aussi est intéressant : de tels milieux, suite à l'abandon du pastoralisme, il n'y en a plus beaucoup non plus sur les bords du fleuve. Un milieu ouvert en bord de Loire, cela aussi a une valeur écologique, pour sa flore spécifique et rare, ainsi que pour sa participation à l'écoulement des crues. Et un tel milieu, cela aussi a une valeur de paysage. En ayant évolué d'un état de pâturage à celui de forêt, l'île de la Folie a conservé une valeur écologique ainsi qu'une valeur paysagère. Maintenant, imaginons que l'on réalise un lotissement sur l'île de la Folie (précisons que l'île est rattachée à la berge). Or, s'il y a un endroit qu'il convient de ne pas urbaniser, c'est bien celui-là, l'île étant éminemment inondable. La présence d'un lotissement sur l'île de la Folie serait ainsi parfaitement incompréhensible, et, pour cela, l'île de la Folie perdrait, non seulement toute valeur écologique, mais aussi toute valeur paysagère.

Préserver le paysage, c'est préserver la valeur de paysage

Nous avons vu qu'un territoire pouvait évoluer et même changer d'occupation tout en conservant une valeur de paysage. **Nous proposons alors de donner à l'expression "préserver le paysage" le sens suivant : préserver le paysage, ce n'est pas figer le territoire, le mettre sous cloche, mais lui conserver une valeur de paysage, c'est-à-dire faire en sorte que le territoire évolue en continuant à être bien géré et bien aménagé, qu'il évolue en restant intelligible.** (Bien entendu, certains territoires, qui ont une valeur paysagère "patrimoniale" et qui perdraient cette valeur s'ils étaient transformés, doivent être conservés en l'état et protégés.)

Préserver le paysage, c'est un peu conserver et beaucoup inventer

Les territoires qui ont une valeur patrimoniale et qui doivent être conservés en l'état sont relativement peu nombreux : ainsi, préserver le paysage, c'est *un peu* conserver. Dans les territoires qui évoluent, nous avons dit que préserver le paysage, cela signifie continuer à bien gérer et bien aménager ces territoires. Et la plupart du temps, pour bien gérer et bien aménager, il va falloir inventer, inventer de nouvelles manières de gérer et d'aménager. Les territoires qui évoluent étant beaucoup plus nombreux que les territoires à protéger, préserver le paysage, c'est ainsi *beaucoup* inventer. La préservation du paysage, c'est donc un peu de conservation et beaucoup d'invention.

L'analyse inventive

A propos d'invention, nous ferons référence à une notion proposée par Bernard Lassus : *l'analyse inventive*. Comme tout projet, le projet de paysage est un travail d'invention. Mais le projet de paysage ne consiste pas à concevoir un objet que l'on va poser sur le territoire, comme dans le projet d'architecture. Le projet de paysage ne consiste pas non plus à plaquer "une géométrie sur une géographie", comme disent les paysagistes. (C'est pourtant ce que font certains d'entre eux...) L'objet du projet de paysage, c'est le territoire lui-même ; c'est un objet qui préexiste au projet et que le projet va (éventuellement) transformer. Le projet de paysage est un discours sur le lieu. Le travail de projet passe donc par une analyse de l'existant, et c'est cette analyse qui va conduire à l'invention du projet. Dans le projet de paysage, l'invention se fonde nécessairement sur l'analyse. Le projet de paysage est ainsi une analyse inventive.

Pour illustrer cette démarche, je voudrais citer un exemple très pédagogique que je me suis permis d'emprunter au livre de Jean-Pierre Dewarrat *et al.*, *Paysages ordinaires*, qui est d'ailleurs un excellent ouvrage. Il s'agit d'un projet qui a pour cadre le village d'Onnens, situé dans l'ouest de la Suisse. A l'origine de ce projet, il y a une demande des habitants visant à renforcer la sécurité des enfants sur la route qui mène à l'école. Cependant, plutôt que d'aménager cette route avec des équipements sécuritaires – ce que la municipalité avait imaginé initialement – les urbanistes consultés proposent de créer un nouveau cheminement à l'arrière des maisons qui bordent la route. Cette idée leur est suggérée par le fait qu'un tel chemin existe déjà partiellement et que les maisons anciennes ont leur façade principale tournée vers ce chemin et non vers la route : cela laisse à penser que ce chemin est en fait l'ancienne route. Après enquête aux archives, il s'avère effectivement que la route a jadis été déplacée, son tracé ancien étant celui qui est proposé pour le chemin des écoliers. Après présentation aux habitants, le projet est accepté :

De l'avis général, le fait de "remettre la route au milieu du village" change tout : la manière de voir le village, ses espaces publics, leurs relations avec les constructions, ces constructions elles-mêmes ; mais aussi, du même coup, le jugement sur le contre-projet de chemin, qui n'apparaît plus comme une idée importée par un acteur extérieur, l'architecte-urbaniste, mais comme le retour à un

très ancien tracé local, oublié et pourtant toujours présent dans l'espace du village, inscrit sur les façades des maisons et dans l'organisation foncière du quartier ¹.

Dans ce projet, l'invention – ou plutôt la réinvention – d'un chemin s'est appuyée sur une analyse en deux temps : une visite des lieux, qui a suggéré une hypothèse, et une recherche d'archives, qui a permis de confirmer cette hypothèse. Il y a bien là une invention qui repose essentiellement sur une analyse des lieux. Ce qui est également intéressant, c'est que le projet, ainsi fondé sur une analyse des lieux, n'apparaît pas comme étant l'idée d'un intervenant extérieur, mais s'inscrit dans l'histoire du village, et c'est pour cela qu'il emporte l'adhésion des habitants. Avec ce projet, on est en plein dans la question du paysage. Le paysage, c'est la nouvelle représentation du village que le projet fait naître, représentation qui permet de résoudre la question de la sécurité des écoliers.

LE PERIMETRE D'ETUDE DU PROJET

Je voudrais insister sur un point qui montre l'importance de l'analyse dans le travail de projet : c'est la question du périmètre d'étude du projet. Cette question est en effet importante car on ne fait pas du tout le même projet selon le périmètre d'étude que l'on prend en considération, et cela est valable pour le projet de paysage comme pour le projet d'urbanisme ou celui d'architecture. Il est bien évident qu'on ne dessine pas le même bâtiment si on prend en compte les constructions voisines ou si on les ignore. Un exemple simple et didactique : cet immeuble (**ill. 56**), plus haut que son voisin, mais qui dialogue avec lui. En fait, dialoguer, composer avec les constructions voisines, cela devrait être le réflexe de tout constructeur.

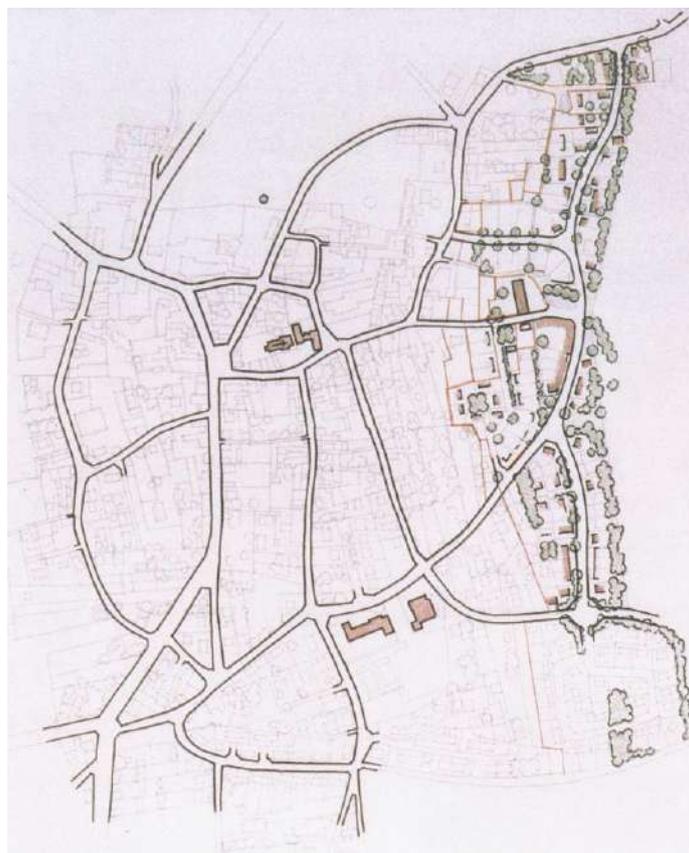


56. Un immeuble qui dialogue avec son voisin.

¹ Jean-Pierre DEWARRAT, Richard QUINCEROT, Marcos WEIL, Bernard WOEFFRAY. – *Paysages ordinaires. De la protection au projet.* – Sprimont (Belgique), Pierre Mardaga, 2003, p. 49.

Je vais prendre l'exemple d'un projet urbain qui me semble très pédagogique pour illustrer cette question du périmètre d'étude. Il s'agit d'un projet de "greffe" sur le village de Courdimanche, village qui fait partie de la ville nouvelle de Cergy-Pontoise et qui occupe le sommet d'une butte. Le terrain d'assiette du projet est situé en bordure du village. Nous allons envisager trois solutions possibles pour l'aménagement de ce terrain, correspondant à trois périmètres d'étude différents :

- Première solution : le périmètre d'étude correspond strictement aux limites du terrain, on ne s'occupe pas de ce qui se passe autour. Le projet est distribué de manière rationnelle, une voie droite est tracée parallèlement à la limite du terrain. Dans ce cas, il s'agit d'une simple opération immobilière fermée sur elle-même. (Ce qui est le cas de la plupart des opérations immobilières, conçues en ignorant leur contexte.)
- Deuxième solution : le périmètre d'étude est étendu au village dans son entier. Le projet cherche à retrouver l'esprit des rues du village qui suivent les courbes de niveau. Ainsi, dans cette option, c'est une voie tout en courbes qui est tracée et qui vient compléter "naturellement" le réseau viaire existant, inscrivant le projet dans la continuité du village **(ill. 57)**. (J'ai personnellement travaillé sur ce projet – non réalisé – et c'était ma proposition.)



57. Courdimanche, "Les Grands Jardins", proposition d'aménagement.

- Troisième solution : le périmètre d'étude prend en considération l'ensemble de la ville nouvelle. Il faut dire que le terrain, qui est situé à flanc de colline, offre une vue panoramique sur Cergy-Pontoise. Ainsi, tout au long de la limite basse du terrain, une terrasse plantée est créée qui donne la vue sur la ville nouvelle. Cette promenade en terrasse retourne le projet vers l'extérieur et devient le motif organisateur et le centre d'intérêt du projet, qui offre ainsi au village un nouvel espace public.

Voilà donc un même terrain et trois périmètres d'étude très différents (le terrain, le village, la ville nouvelle) qui induisent trois projets également très différents. Cela montre que le périmètre d'étude d'un projet ne doit pas se limiter à son assiette foncière.

Espaces insécables, espaces inconstructibles, espaces de transition, réaménagements vraisemblables

Je voudrais proposer deux catégories d'espaces, en quelque sorte "intermédiaires" – les *espaces insécables* et les *espaces inconstructibles* –, c'est-à-dire des espaces qui n'ont pas vocation à être protégés strictement, mais qui ne peuvent admettre certains types d'aménagement ou certaines occupations sans perdre leur valeur de paysage. J'ajouterai deux autres catégories, les *espaces de transition* et les *réaménagements vraisemblables*.

Un espace insécable est une entité qui ne doit pas être fragmentée

Un *espace insécable* constitue une entité qui perdrait sa valeur de paysage du fait d'être fragmentée par une grande infrastructure. Cette catégorie a été formulée par Bernard Lassus¹ et je vais lui emprunter les exemples qu'il utilise pour l'illustrer. La notion est née de conflits liés à des projets autoroutiers. Il y a quelques années, le Marais poitevin et la chaîne des Puys furent tous deux menacés par le tracé d'une autoroute qui devait "écorner" leur périmètre. Cependant, même si elle ne passait qu'à la marge, l'autoroute coupait quand même un "bout" de ces territoires. Et même si ce n'était qu'un "petit bout", cela mettait en cause leur intégrité. Une métaphore va expliquer ça : si on vous coupe une main, vous n'aurez perdu qu'une petite partie de votre corps. Mais vous aurez quand même la fâcheuse impression de n'être plus tout à fait entier et d'avoir abandonné un peu de votre identité. Un territoire insécable, c'est pareil : y faire passer une autoroute, même à la marge, c'est comme lui couper une main. La chaîne des Puys, pour prendre cet exemple, est un ensemble de volcans dont la valeur scientifique et paysagère est exceptionnelle. Une autoroute ne peut dissocier de cette chaîne ne serait-ce qu'un seul des volcans qui la composent. Faire passer une autoroute entre deux volcans, c'est couper un des maillons de la chaîne, c'est rompre le lien qui fait de cette chaîne une entité. La chaîne des Puys constitue un espace insécable.

Il fut un temps, ce n'est pas à la marge qu'on passait, mais carrément au milieu. Ainsi, dans les années 1920-1930, il a sans doute été évident pour tout le monde qu'il fallait faire passer l'autoroute de l'Ouest (A 13) au beau milieu de la forêt de Marly. Aujourd'hui, même le plus routier des ingénieurs routiers n'envisagerait un seul instant d'abattre ne serait-ce qu'un seul arbre de la forêt de Marly. Aujourd'hui, il est évident pour tout le monde qu'il faudrait passer ailleurs. Comme il serait non moins évident de contourner le massif des Trois Pignons et de ne pas le dissocier de la forêt de Fontainebleau (dans ce cas, il s'agit de l'autoroute du Sud, A 6). Il peut s'agir de la plus belle autoroute du monde, là n'est pas le problème. Le problème, c'est le fait même de passer : on ne doit pas passer à cet endroit-là parce que le territoire, à cet endroit-là, a une valeur, et cela, quelle que soit la qualité de l'ouvrage en question, car celui-ci a le même impact sur le territoire quelle que soit sa perfection formelle.

Un espace inconstructible est une entité qui ne doit pas être bâtie

Un *espace inconstructible* constitue une entité qui perdrait sa valeur de paysage du fait d'être bâtie. De tels espaces doivent conserver leur caractère naturel. Je vais prendre l'exemple des coteaux de la Loire. Les coteaux sont les motifs paysagers les plus importants de la

¹ Bernard LASSUS, "L'obligation de l'invention. Du paysage aux ambiances successives", dans : Augustin BERQUE (dir.). – *Cinq propositions pour une théorie du paysage*. – Seyssel, Champ Vallon, 1994, p. 93. Réédité dans Alain ROGER (dir.), *La Théorie du paysage en France...*, op. cit.

vallée, et cela parce qu'ils la font exister : si nous savons que nous sommes dans une vallée, c'est parce que nous voyons ses versants. Ils importe donc que les coteaux conservent leur aspect naturel afin que la vallée continue à ressembler à une vallée ¹. Quand il y a des maisons sur le coteau (**ill. 58**), on ne voit plus que les maisons : le coteau perd alors sa valeur de naturalité, il est détruit en tant que motif paysager, il perd sa capacité à signifier qu'il est le versant de la vallée. La vallée n'est plus alors intelligible, elle perd sa valeur de paysage. Et toujours pareil, il ne s'agit pas d'une question d'intégration : cela peut être la plus belle maison du monde, là n'est pas le problème. Le problème, c'est le fait même de construire dans un espace dont la valeur de paysage repose sur la naturalité. Les coteaux doivent ainsi être considérés comme étant des espaces inconstructibles.



58. Mitage du coteau de Loire près de Blois.

Les maisons colonisent les coteaux pour s'approprier la vue. Ce faisant, elles détruisent le paysage. Car, s'il y a la vue que l'on prend, il y a aussi celle que l'on donne ². Citons Alain Mazas : "Traditionnellement on ne construisait pas sur les coteaux sinon pour des raisons de défense, ce qui justifiait les châteaux, au service du bien commun à la collectivité. (...) Y aurait-il dans nos paysages des sites, des domaines relevant de l'installation du privé et d'autres relevant du public ? (...) Oui ce semble bien. (...) Ces maisons sont toutes récentes et s'inscrivent en faux par rapport à ce partage de l'espace et de la nature. (...) Le phénomène de ceux qui vont s'installer sur les coteaux n'est-il pas perçu (...) comme contraire à notre culture de socialisation et de civilité ³ ?" Les vallées, axes privilégiés de communication, de découverte, d'échange, n'ont-elles pas ainsi une valeur d'espace public ?

¹ Il convient d'affirmer le principe d'inconstructibilité en flanc et crête des coteaux, ainsi que dans une bande de 100 mètres au-delà de la crête, afin que les constructions demeurent invisibles depuis la vallée. Il est à remarquer que le bâti ancien observe souvent une telle disposition.

² L'expression est inspirée de Maurice Bardet qui écrit dans *La Fin du paysage* : "Ainsi, y-a-t-il deux vues : celle que nous prenons, la seule qui nous intéresse, et pour cause. Et la seconde celle que nous donnons, que nous imposons aux autres. (...) Lequel d'entre nous (...) songe un seul instant, avant d'emplâtrer un site, qu'il suffit d'une seule construction non intégrée dans un paysage pour en détruire toute l'harmonie ? Nous n'y pensons pas, pour la simple raison que l'unique point de vue d'où le panorama demeurera intact se trouve être justement notre construction. Mais il n'en reste pas moins qu'en construisant sans discernement au milieu d'une parcelle de campagne nous interdisons l'usage du droit de regard que chaque être humain avait ancestralement sur ce paysage, et, du même coup, nous attaquons sa liberté. Le droit de regard, le droit de "vue" sur un site donné appartient en premier lieu aux habitants des alentours qui ont vue directe sur lui, mais tout autant à chacun des voyageurs ou touristes passant en vue de ce site." (Maurice BARDET, Bernard CHARBONNEAU (préfaces). – *La Fin du paysage*. – Paris, Anthropos, 1972, non paginé.)

³ Les citations sont extraites d'une note de travail d'Alain Mazas sur le thème "coteaux".

A propos des coteaux, je voudrais citer un édifice exemplaire du point de vue de son implantation. Il s'agit du château d'Ambleville, qui est situé à l'extrême ouest du Vexin français, dans le Val-d'Oise, sur le plateau qui domine la vallée de l'Aubette, un petit affluent de l'Epte. Le château est adossé au village, bâti largement en retrait de la crête du coteau. Entre le château et la vallée s'étend le jardin. Une allée de tilleuls conduit du château jusqu'à un belvédère ombragé de deux grands arbres qui donne la vue sur la vallée. (La vue se mérite !) Et depuis la vallée, on ne voit rien d'autre que les frondaisons du parc. Belle leçon de paysage et d'humilité dont beaucoup pourraient s'inspirer... Une leçon que n'a pas retenu, dans le même département, le siège social de Spie-Batignolles, édifié à Cergy en crête du coteau de l'Oise, et que l'on voit à des kilomètres à la ronde. Ou encore à Gien, dans le Loiret, l'usine Shiseido, également bâtie en haut du coteau de Loire. A noter que, dans les deux cas, ces entreprises disposaient d'un très vaste terrain. L'intelligence des lieux, c'était de construire les bâtiments côté ville – cela dans une logique urbaine – et non côté vallée – cela dans une logique de préservation du caractère naturel de la vallée.

Un espace de transition est une "zone tampon" à prévoir entre des objets qui ne doivent pas être juxtaposés

Je propose une troisième catégorie d'espaces : les *espaces de transition*. Un espace de transition est une "zone tampon" qu'il convient de ménager entre certains aménagements et certains objets-de-la-nature qui ne doivent pas être juxtaposés. Cette idée m'est venue notamment à propos des levées de la Loire. La levée protège la plaine alluviale des crues du fleuve. C'est un aménagement que l'on peut qualifier de "contre nature", puisqu'il s'oppose aux divagations du fleuve. Une disposition simple permet cependant de concilier un peu la logique des hommes et celle du fleuve. Parfois, la levée plonge directement dans le lit mineur : dans ce cas, le fleuve ne dispose d'aucune possibilité d'expansion. Mais ailleurs, la levée est implantée à une distance de quelques dizaines ou, mieux encore, de quelques centaines de mètres du lit mineur : dans ce cas, le lit endigué accorde au fleuve un certain "espace de liberté" qui favorise la dynamique fluviale et permet aux crues de s'étaler un peu. Cette seconde configuration est évidemment beaucoup plus intéressante que la première, et l'espace compris entre le lit mineur et la levée est riche de valeurs écologique et paysagère. C'est un espace de transition entre le fleuve et la levée.

De la même manière, on imagine mal une autoroute en situation de voie sur berge le long d'une rivière. Par contre, un quai est fait justement pour border le cours d'eau. Le quai sert d'espace de transition entre la rivière et la ville : il permet d'éviter que les constructions ne soient trop proches de l'eau, et offre à la ville un balcon sur la rivière. Le quai est un espace particulièrement intéressant et riche d'usages possibles. On retrouve cette notion d'espace de transition dans la bande des cent mètres de la loi littoral. (Cela dit, cent mètres, c'est "rien du tout" : à l'échelle de la mer, c'est plutôt un kilomètre qu'il fallait prévoir...) De même, il convient qu'une urbanisation ne soit pas adossée à un massif forestier et se tienne à distance. Dans ce cas, une centaine de mètres conviennent. Une telle disposition a été adoptée par le schéma directeur de la région Ile-de-France, cependant limitée à 50 mètres.

Autre cas : jadis, en bordure des villes et des villages, des jardins et des vergers faisaient transition avec la campagne. Aujourd'hui, en limite des extensions récentes, c'est souvent un simple grillage qui sépare les pavillons et les champs, et qui fait la limite de la ville. Il conviendrait de retrouver de véritables espaces de transition entre la ville et la campagne.

Cette idée d'espace de transition est à rapprocher du concept de "contraste retardé" proposé par Bernard Lassus. Pour illustrer ce concept, le paysagiste prend l'exemple du jardin régulier : le jardin établit un contraste retardé entre le château et la forêt. Le jardin (régulier et végétal) "retarde le contraste" – ou ménage une transition – entre le château (minéral et régulier) et la forêt (végétale et libre). On a la progression suivante : minéral régulier / régulier végétal / végétal libre. De la même manière, les arbres taillés qui donnent une limite régulière à la forêt en bordure du jardin créent un contraste retardé entre le jardin et la forêt.

Le réaménagement d'un site naturel doit être vraisemblable au regard de la géographie des lieux

Reprenons l'exemple des carrières alluvionnaires que nous avons déjà évoqué au sujet de la valeur de paysage. Nous avons dit qu'une vallée où l'on ouvrait une carrière qui était réaménagée en plan d'eau perdait sa valeur de paysage, un tel plan d'eau n'étant pas vraisemblable au regard de la géographie de la vallée. Pour redonner au site une valeur de paysage, on peut évidemment le restituer dans son état initial en remblayant la carrière avec des déblais. Cela a été fait au bord de la Loire, à Sandillon, près d'Orléans, les lieux retrouvant une vocation agricole. Cela se pratique également couramment dans la vallée de la Seine. A ce propos, je voudrais évoquer la réflexion d'un artiste, le néerlandais Krijn Giezen. Il s'agit d'une commande des Ateliers d'été de Cergy-Pontoise, session de 1994, dont le thème était "Ville et Nature", et dont le site d'application était "Autour du grand axe de la Défense et de ses prolongements vers l'Ouest". Krijn Giezen a remis une proposition sur le thème des carrières. Je cite des extraits de la note de présentation de son projet :

La Défense m'apparaît comme un ensemble de constructions neuves et de bâtiments usés (...). La vie moyenne des bâtiments est de 30 ans. La ville se débarrasse de l'ancien et construit du nouveau. Je le ressens comme un cycle naturel (...). Les matériaux de construction sont extraits de la zone rurale (sable, gravier, argile, pierre, ciment...). Par cette opération de soustraction des matériaux naturels, des excavations (les carrières) sont creusées qui sont comme des plaies faites au paysage. Par contre, la ville se débarrasse de ses matériaux de démolition, produisant d'importantes masses de déblais et de décombres, entassées en décharges souvent sans mise en forme préconçue. Je veux utiliser les matériaux de démolition de la ville, utiliser les déblais et les décombres transportés. Le travail que je propose pour la Défense :

- construire et démolir simultanément ;
- panser une plaie causée au paysage par les constructions ;
- restituer à la nature les matériaux de démolition ;
- offrir sa dernière demeure à l'architecture de la ville.

Une fois la plaie guérie la nature reprend ses droits ¹."

Cependant, pour redonner au site d'une carrière une valeur de paysage, il n'est pas nécessaire de le "restaurer à l'identique" ; ce qu'il faut, c'est lui redonner un aspect qui soit *vraisemblable* au regard de la géographie des lieux. Prenons un exemple : à Neuvy-sur-Loire, dans la Nièvre, lieu-dit les Pelus, l'exploitation d'une carrière de sable au bord du fleuve a laissé place à un gigantesque plan d'eau qui dénature la vallée et lui fait perdre sa valeur de paysage. C'est une abomination. Or, quand on regarde les cartes anciennes de la Loire, on constate qu'il n'y a pas si longtemps (150 ans), à l'endroit de la carrière, le lit du fleuve était beaucoup plus large qu'aujourd'hui et présentait tout un réseau de chenaux avec de nombreuses îles, c'est-à-dire un *lit en tresse*. Ainsi, dans un tel site, on pourrait imaginer que l'exploitation d'une carrière soit conduite de manière à reconstituer un réseau de chenaux qui, à terme, pourraient être connectés au fleuve et devenir de vrais chenaux actifs, le lit du fleuve retrouvant sa configuration ancienne ainsi qu'une plus grande capacité d'écoulement des crues. Voilà qui conserverait à la vallée un aspect vraisemblable et une valeur de paysage. De la même manière, une carrière ouverte à flanc de colline peut être remblayée après exploitation et retrouver son aspect initial. C'est ce qui a été fait à Cormeilles-en Parisis, où l'ancienne carrière de gypse a été remblayée, et le profil de cette butte-témoin caractéristique de l'Ouest parisien a été restitué. Mais, là encore, le site d'une colline peut retrouver une valeur de paysage sans être reconstitué à l'identique. Il convient que l'exploitation de la carrière soit menée de manière à configurer un modelé qui soit vraisemblable au regard de la géographie locale.

¹ Krijn GIEZEN. – *Ville et nature - Ville retour nature*. – Projet réalisé pour les Ateliers d'été de Cergy, note de présentation dactylographiée, 1994.

Quels sont les lieux qui devraient avoir une valeur de paysage ?

Dans un article déjà cité ¹, Martine Berlan-Darqué et Bernard Kalaora montrent comment la politique du paysage en France a évolué, de la protection de sites pittoresques à une situation qu'ils appellent le "tout-paysage". Cela sous-entend que la politique du paysage concernerait aujourd'hui la quasi-totalité du territoire national par le biais de plans de paysage, de labellisations d'espaces, d'actions sur le terrain : recomposition d'entrées de villes, aménagement des canaux, accompagnement paysager des grandes mutations industrielles, etc., la notion de paysage étant par ailleurs étendue à toute procédure d'aménagement (plans d'occupation des sols, permis de construire).

Le philosophe et anthropologue Pierre Sansot, quant à lui, s'insurge contre une telle politique du "tout-paysage" :

Il n'est pas question de nier la nécessité de préserver, de diversifier, de recréer la beauté d'un pays. (...) En revanche, nous nous montrerons plus réservés en ce qui concerne la "frénésie paysagère". Et pourtant n'a-t-elle pas le mérite de sous-entendre que le paysage ne se confond pas avec quelques territoires privilégiés, tandis que le reste de la terre ne mériterait pas tant de soin, ni d'attention ? Nous croyons déceler quelque ambiguïté, quelque danger dans le "tout paysage" (...).

C'est que nous refusons l'idée d'une étendue homogène qui recouvrirait l'ensemble de l'espace social et serait égale à elle-même en dignité, en beauté. Nous sommes plutôt en présence de hauts lieux, ou, pour être plus modeste, de lieux qui nous parlent et d'autres aussi qui n'ont rien à nous dire. Nous avons l'expérience d'une discontinuité, de fractures, de vides, d'insignifiants et de points majeurs et, si cette expérience a quelque validité, il paraît incongru de "paysager" toutes choses (ce qui n'implique pas que nous les abandonnions "à leur triste sort" et les considérons comme les décharges de notre société industrielle). (...)

Cette volonté d'un "tout paysage" repose sur deux craintes, qui sont de l'ordre du fantasme. Soit les friches, que l'on ne confondra pas avec les antiques jachères, iront se développant. (...) Elles lècheront peu à peu le pourtour des villes et les encercleront (...). Mais il est une peur différente : les villes s'accroissent ; elles s'étendront au point de ne laisser hors béton que quelques archipels végétaux. (...)

Gardons-nous d'un autre danger, sans doute plus réel : une France-nature si bien protégée, aménagée qu'elle perdra sa face invisible, secrète, et s'exposera tout entière à la manière d'une vitrine. Parcs nationaux, parcs régionaux, réserves naturelles, sites protégés, sites naturels, conservatoire du littoral, chemins de la soie ou de la laine procèdent d'un souci respectable. Encore faudrait-il que tout le pays ne devienne pas un ensemble de parcs (...). (...)

J'entends bien que pareille tâche (paysager l'ensemble du territoire) ne sera pas menée à bien, même à long terme. Je souhaite seulement qu'elle ne constitue pas une obsession, que l'acculturation et l'ensauvagement continuent, de pair, à diversifier notre pays ².

Tout d'abord, nous nous demanderons si nous sommes vraiment dans l'ère du "tout-paysage". A vrai dire, on peut en douter. Sans doute, n'a-t-on jamais autant parlé de paysage, jamais autant publié de livres sur le paysage et jamais autant lancé de politiques publiques en faveur du paysage que depuis les années 1990. Mais jamais aussi n'a-t-on autant abimé les paysages. Augustin Berque écrit : "Nous sommes des bavards, des beaux parleurs du paysage, qui sommes en totale contradiction avec nos discours ; car nos actes, eux, vont dans le sens opposé. Plus on pense le paysage, et plus on le massacre ³." On

¹ Martine BERLAN-DARQUE, Bernard KALAORA, "Du pittoresque au "tout-paysage", *art. cit.*

² Pierre SANSOT, "Autour de la frénésie paysagère", *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 279, fév. 1992, p. 26-28.

³ Augustin BERQUE. – *La Pensée paysagère* [2008] – S. I., Ed. Eoliennes, 2016, p. 15.

nous dit partout, dans les magazines, à la télévision, que la France est un beau pays. Cela était sans doute vrai il y a encore quelques dizaines d'années. Mais la vérité est que la France s'est considérablement enlaidie en un peu plus d'un demi-siècle, période au cours de laquelle on a produit une urbanisation abominable (ZUP, rénovations urbaines, bétonnage du littoral et de la montagne, zones commerciales, multiplication des infrastructures routières), et qu'elle continue à s'enlaidir aujourd'hui, notamment sous l'effet du désastre pavillonnaire ¹ qui touche jusqu'au moindre petit village et dévore les terres agricoles. (Un exemple sidérant de ce désastre pavillonnaire est donné par Jérôme Fourquet et Jean-Laurent Cassely dans leur livre *La France sous nos yeux*. Il s'agit de la commune de Saint-Maximin-la-Sainte-Baume, dans le Var, dont nous produisons ci-contre une photographie aérienne partielle (ill. 59).) Cette urbanisation est désastreuse car elle se fabrique en l'absence du moindre savoir-faire et dans le plus grand laisser-faire – nous reviendrons plus loin sur le laisser-faire. Pierre Sansot n'avait vraiment pas à s'inquiéter : nous sommes bien loin d'une France entièrement paysagée. Son article a cependant le mérite de poser la question du "tout paysage" : doit-on se donner comme objectif que la totalité du territoire ait une valeur de paysage, ou faut-il accepter qu'une partie en soit dépourvue, ainsi que le préconise le philosophe ?

Pour notre part, nous sommes en total désaccord avec lui. Nous ne souscrivons pas à la vision d'une France schizophrène : pour une part, les hauts lieux (au sens de Pierre Sansot), c'est-à-dire les espaces qui méritent d'être protégés pour leur valeur patrimoniale, et pour une autre part, tout le reste du territoire abandonné au désordre de l'aménagement. (Mais cela n'est-il pas, quoi qu'on dise, la doctrine officielle de la politique du paysage en France, bien plus que le "tout-paysage" ?) Nous pensons que l'ensemble du territoire a vocation à être bien géré et bien aménagé, à être jardiné, pourrait-on dire, au sens d'un territoire dont il convient de prendre soin comme on prend soin d'un jardin. (Une telle ambition ne concerne cependant que les lieux aménagés, les espaces sauvages, quant à eux, n'ayant pas à être "jardinés".)

A ce propos, rappelons que la loi française considère le territoire national comme étant un patrimoine que les collectivités publiques ont le devoir de bien gérer. L'article L. 101-1 (ex article L. 110), introductif du Code de l'urbanisme, débute ainsi :

Le territoire français est le patrimoine commun de la nation.

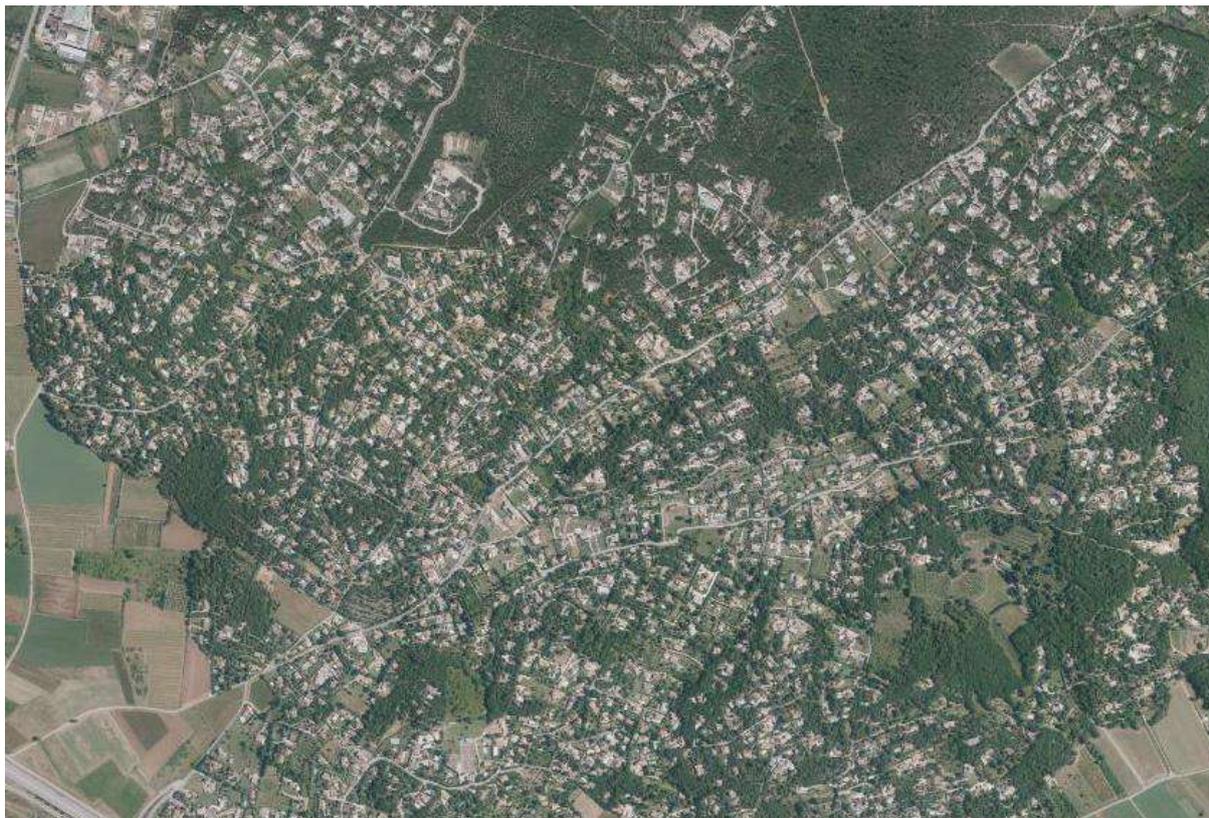
Les collectivités publiques en sont les gestionnaires et les garantes dans le cadre de leurs compétences.

Cependant, comme Pierre Sansot, nous sommes conscients qu'une telle ambition – bien gérer et bien aménager l'ensemble du territoire – est certainement impossible à mener à bien. S'il n'est donc pas envisageable que la totalité du territoire soit d'une égale qualité, y-a-t-il des lieux qui devraient avoir une plus grande valeur paysagère que d'autres ? En dehors des espaces patrimoniaux, nous pensons que les lieux qui devraient avoir la plus grande valeur de paysage sont, tout simplement, ceux que l'on voit le plus, ceux que l'on fréquente le plus. (Les lieux où nous n'allons jamais n'ont pas besoin d'être "paysagés" puisque, précisément, nous ne les voyons pas.) Ce sont ainsi les lieux où l'on habite et les lieux où l'on circule, les villes et les routes, donc, qui devraient avoir une grande valeur paysagère.

Cela va à l'encontre de l'opinion commune qui associe le paysage à la campagne et à la nature – à la mer, à la montagne –, bref aux lieux où l'on va en vacances, et qui considère la ville comme étant l'antithèse du paysage. Mais le paysage, cela ne doit pas être fait seulement pour les touristes ; cela doit être fait d'abord pour les habitants ! Ce sont les habitants qui ont besoin de paysage, c'est-à-dire de vivre dans des lieux bien gérés et bien aménagés, dans des lieux qui soient intelligibles ! Le véritable enjeu du paysage, c'est notre paysage quotidien, et non le paysage des vacances ! Ce sont les banlieues, le péri-urbain

¹ Jérôme FOURQUET, Jean-Laurent CASSELY. – *La France sous nos yeux. Economie, paysages, nouveaux modes de vie*. – Paris, Ed. du Seuil, 2021.

qui devraient avoir une valeur de paysage ! Parce que c'est là que nous habitons ! Il fut d'ailleurs un temps où un tel projet a été mis en œuvre, nous l'avons vu avec les cités-jardins, cet "heureux moment dans la fabrication du paysage de la banlieue ¹". Or, c'est le contraire que nous faisons : nous protégeons les paysages les plus sauvages, et nous transformons en chaos les lieux où nous vivons. Il est ainsi tout à fait paradoxal de constater que nous avons le souci de préserver des paysages où nous n'allons (presque) jamais, mais que nous n'avons aucunement celui de nous fabriquer un paysage quotidien de qualité. Il en est de même avec le patrimoine bâti : nous prenons grand soin de nos monuments historiques, de nos centres anciens, mais nous négligeons l'aménagement des nouveaux quartiers où pourtant nous habitons.



59. Saint-Maximin-la-Sainte-Baume.

La photo montre une partie de l'urbanisation pavillonnaire, au nord du centre ancien.
Une autre zone pavillonnaire se situe au sud du centre ancien.

¹ Pour reprendre le titre du *Bulletin d'informations architecturales*, supplément au n° 96, juin 1985.

Dans un entretien accordé au journal *Le Monde*, l'historien Jean-Michel Leniaud, spécialiste du patrimoine, critique la politique de protection des monuments historiques. A la question : et qu'en est-il du reste du patrimoine français ?, il répond :

Le patrimoine, c'est d'abord le territoire du pays, et il est massacré. On bétonne l'équivalent d'un département français tous les dix ans. Rien ne va plus. C'est le fiasco complet de l'aménagement du territoire en relation avec le patrimoine. On bâtit n'importe comment, de manière anarchique, au lieu de recentrer la ville et les villages sur eux-mêmes. Avec la décentralisation de l'urbanisme, les lotissements se sont développés, il y a partout des villages-rues sans commerces, très chers en équipements publics. C'est l'un des problèmes majeurs ¹.

Ce sont donc aussi les routes et leurs abords qui devraient avoir une grande valeur de paysage, et, là encore, ce n'est pas un hasard si nous avons pris l'exemple des routes au Siècle des lumières pour illustrer la notion de territoire bien aménagé. Les routes sont les équipements primordiaux du territoire. Comme le rappelle l'ingénieur Miguel Caso Florez, "le réseau routier constitue le bien à usage public dont la valeur économique est la plus élevée ²". Cela confère aux routes une grande valeur de paysage. Les routes ont aussi une grande importance paysagère car elles nous donnent notre première impression du pays. Pour cela, c'est d'abord en tant qu'ouvrages d'art qu'elles devraient présenter une grande perfection. Mais aujourd'hui, si on a le souci de faire des routes sûres et confortables, on n'a pas toujours celui de faire de belles routes. Ainsi, quand elles sont réaménagées, mises à 3 voies ou à 2x2 voies, on multiplie les tourne-à-gauche, les créneaux de dépassement, les ronds-points, le profil en travers devient variable, les accotements sont bouleversés, les haies qui bordaient les champs sont arasées, les routes perdent alors la simplicité et la qualité paysagère qu'elles avaient auparavant. Et puis, ce sont leurs abords ainsi que les espaces plus lointains visibles depuis la route qui devraient avoir une grande valeur de paysage, c'est-à-dire qui devraient donner à voir un pays bien géré et bien aménagé. Louis XIV montrait les jardins de Versailles à ses visiteurs étrangers pour faire la promotion de l'agriculture française : la qualité d'entretien des jardins devait leur faire penser que la campagne tout entière était aménagée avec un soin aussi grand. Aujourd'hui, ce sont les autoroutes qui devraient être les observatoires privilégiés de la bonne gestion et du bon aménagement du territoire. On pourrait ainsi imaginer, à l'image des trames verte et bleue, qui ont une visée écologique, une trame à vocation paysagère, axée sur les routes principales – et en priorité sur les autoroutes –, qui serait la vitrine du pays. Or, au lieu de préserver le paysage des routes, c'est le contraire que nous faisons : au long des voies, autour des ronds-points et des échangeurs, on laisse s'agglutiner des locaux de toute nature (zones commerciales, entrepôts, etc.) qui, outre le fait qu'ils offrent le plus souvent un spectacle désolant, occupent le premier plan entre la route et son environnement, et ferment la vue sur les horizons. Il conviendrait donc en premier lieu d'éviter de construire le long des routes afin de maintenir dégagée la vue sur le pays. Par ailleurs, dans la trame paysagère que nous proposons, c'est là qu'il conviendrait principalement de mettre en œuvre des plans de paysage, notamment pour requalifier les espaces les plus dégradés et les remettre sous bonne gestion. Au-delà de ces espaces-vitrines du bord des routes, le territoire est moins fréquenté, plus secret, et peut donc avoir une moindre valeur paysagère – ce qui, finalement, répond au vœu de Pierre Sansot. (Notamment, on peut admettre que les espaces d'agriculture intensive, les forêts de plantation, les zones commerciales et autres aires logistiques soient dépourvus de valeur de paysage.)

Ce sont encore les entrées de villes et de villages qui devraient avoir une grande valeur de paysage, précisément parce qu'elles annoncent la ville ou le village, qu'elles nous en donnent une première impression. Mais, là encore, nous faisons l'inverse de ce qu'il conviendrait de faire, et l'on ne connaît que trop bien le spectacle affligeant des entrées de

¹ Jean-Michel LENIAUD (entretien), "On passe son temps à briquer les monuments", propos recueillis par Frédéric EDELMANN et Florence EVIN, *Le Monde*, 18 sept. 2009, p. 25.

² Miguel CASO FLOREZ, "Les routes sont le premier des biens publics", *Le Monde*, 24 nov. 2018, cahier éco., p. 7.

villes à la française avec leur cortège de locaux commerciaux, ainsi que celui des entrées de villages et de leurs interminables alignements de pavillons. A Gien, dans le Loiret, quand on arrive par la route de Paris, c'est maintenant une zone commerciale qui fait l'entrée de ville, et le grand toit-logo de *Buffalo* qui ferme la perspective. Il y a longtemps que les commerçants ont compris qu'il faut être visible pour faire marcher le commerce. Quant aux maires, ils n'ont pas encore compris que lorsque les commerces sont visibles à l'entrée de la ville, c'est la ville qui ne l'est plus, visible. "Savoir que la ville que l'on tangente possède, comme les trois précédentes et les deux suivantes, un petit hypermarché, une solderie de chaussures, un spécialiste de la tondeuse à gazon et un concessionnaire d'une marque automobile, est-ce un motif pour la visiter ou pour y faire souche ¹ ?" Gien, son *Buffalo*, son *Mac-Do*, son concessionnaire *Renault* : voilà qui n'engage guère le voyageur à connaître une ville qui s'annonce aussi parfaitement identique à toutes celles qu'il a déjà évitées et à toutes celles qu'il va encore ignorer sur son trajet. Jadis, les routes allaient de ville en ville. Aujourd'hui, les routes vont de centre commercial en centre commercial.

De ces considérations sur les routes et les entrées de ville, on peut rapprocher une réflexion de Lucien Chabason concernant l'aéroport de Roissy :

Avec Bernard Lassus, nous fîmes un jour le rêve de voir transformer la région de Roissy en un vaste paysage où se poserait la flotte des avions du monde entier ; on entrerait en France par un jardin. Vérification faite, il apparut bien vite que la réalité se situait déjà aux antipodes de cette hypothèse, avec l'action de promotion foncière et immobilière menée par l'Aéroport de Paris et l'Agence foncière, qui transforme ce paysage potentiel en gigantesque zone de bureaux, d'entrepôts et d'activités diverses, lesquelles rendent d'ailleurs l'aéroport progressivement inaccessible par l'autoroute ².

NATIONALE 7...

Dans la Nièvre, entre Cosne-sur-Loire et Nevers, la nationale 7 n'existe plus. Et cela, pas seulement parce qu'elle s'appelle désormais RD 907, mais parce qu'elle n'existe plus *physiquement*. En cause, l'autoroute A 77 dont le tracé a repris partiellement celui de la nationale.

A Briare, la nationale 7 rejoint la vallée de la Loire qu'elle suit jusqu'à Nevers. L'autoroute, qui est venue redoubler la nationale, a été faite de bouts de nationale 7, de bouts de déviations de nationale 7 et de bouts d'autoroute mis bout à bout. Et de part et d'autre de l'autoroute, on retrouve d'autres bouts de nationale 7, dorénavant en cul-de-sac. Entre Cosne et Nevers, la nationale 7 est ainsi devenue totalement illisible.

Il est très regrettable que l'autoroute ait été ainsi "bricolée" avec des bouts de nationale 7 et que cette dernière ait été de ce fait "démembrée". La nationale 7, route mythique des vacances, aurait dû être considérée comme un "monument historique", et conservée dans son intégralité et dans son intégrité. La nationale 7, cela fait partie du patrimoine national ³.

¹ Ministère de l'Équipement, des Transports et du Tourisme, Direction de l'Architecture et de l'Urbanisme. – *Urbanisme et déviations routières*. – La Défense, Les Ed. Villes et Territoires, 1994, p. 12.

² Lucien CHABASON, "Peut-on paysager un pays comme la France ?", *Le Débat*, n° 65, mai-août 1991, p. 118.

³ Pour les nostalgiques : Thierry DUBOIS. – *C'était la Nationale 7. La route Bleue. La route nationale 6*. – Ramonville-Saint-Agne, Drivers, 2010. Un superbe album, illustré avec les dessins de l'auteur. Pascal VERCKEN. – *Sur la Nationale 7*. – Cadeilhan, Zulma, 2000.

CHEMINS, ROUTES ET AUTOROUTES

Les chemins et les routes comptent parmi les motifs majeurs de la peinture de paysage : Constable, Corot, Pissarro, Sisley, Guigou et bien d'autres. Et dans les anciennes estampes des bords de la Loire, presque toujours, au premier plan, un chemin. Cela n'est pas pour rien. Car les chemins et les routes *font* le paysage. Ils *font* le paysage car ils permettent de le découvrir. Sans les chemins et les routes pour accéder en tout lieu, point de paysage... Comme le dit Alain Mazas, "sans les routes et les chemins il ne peut y avoir de paysage. Parce qu'ils sont les lieux privilégiés de l'expérience paysagère, et de l'expérience paysagère directe et complète ¹". Ainsi, à Decize, un des objectifs du plan de paysage était : "Faire des routes et des chemins les premiers observatoires de la qualité des paysages de Loire ²."

Et puis, les chemins et les routes *font* le paysage car ils organisent le territoire, le distribuent, le structurent. Dans son *Histoire de la campagne française*, Gaston Roupnel développe longuement le thème du chemin et rappelle son rôle essentiel dans l'organisation du territoire : "Le chemin, comme nous le verrons, a joué un grand rôle dans l'ancienne civilisation rurale. Dès maintenant, soyons déjà avertis que le chemin primitif ne fut pas seulement une voie de circulation et de transport, une artère de communication, mais encore, qu'il fut comme l'organe de distribution des terres, c'est-à-dire la base du morcellement parcellaire, l'élément essentiel de l'aménagement du territoire ³."

Peut-on dire également qu'une autoroute *fait* le paysage ? Car le rapport qu'une autoroute entretient avec le territoire est bien différent de celui d'une route. Une route *fait* le paysage, en ce sens, comme nous venons de le voir, qu'elle organise le territoire, qu'elle dessert – et ce sur tout son parcours – des constructions, des chemins, d'autres routes. Une route *fait* le paysage car elle crée des liens. Tandis qu'une autoroute ne dessert le territoire qu'au niveau des échangeurs. Entre ces points d'échange, qui peuvent être très éloignés les uns des autres, l'autoroute n'organise en rien le territoire. Bien au contraire, elle crée une barrière infranchissable qui fragmente les milieux naturels et désorganise l'espace rural. Ainsi, l'autoroute *défait* le paysage, elle détruit les liens qui existaient dans le territoire, cela à l'échelle locale. Si l'autoroute peut *faire* le paysage, c'est à l'échelle régionale.

A l'échelle locale, tout ce que l'on peut faire, c'est atténuer le plus possible le traumatisme causé par l'autoroute, notamment dans le cas de passages en remblai ou en déblai, cela par le rétablissement des continuités visuelles de part et d'autre de l'ouvrage : c'est la question du profil en travers. Bernard Lassus, qui a collaboré au programme autoroutier en tant que paysagiste, a ainsi beaucoup insisté sur l'importance qu'il convient de donner à ce profil :

A partir des nombreux contacts avec ceux qui conçoivent et font les routes, j'ai pu constater qu'au-delà de leur savoir technique, ces techniciens avaient une grande sensibilité au profil en long qui leur permet de raccorder subtilement les pentes et les plats, ce qui révèle qu'ils utilisent le tact optique et possèdent ainsi, au-delà des contraintes techniques, le sens de la voie. Mais cette sensibilité ne se répercute pas sur le profil en travers, qui n'est pas abordé avec la même finesse d'approche ; un des progrès fondamentaux qui reste à faire, une fois le tracé choisi, porte donc sur un changement du rapport autoroute sécuritaire / déblais-remblais économiques par l'adjonction, en amont, de la nécessité paysagère, pour une nouvelle répartition des déblais et des remblais ⁴.

¹ Alain MAZAS, "Les chemins de la Loire", *op. cit.*, p. 3.

² Alain MAZAS *et al.*, *Plan de paysage intercommunal de Decize...*, *op. cit.*, p. 25.

³ Gaston ROUPNEL. – *Histoire de la campagne française*. – Paris, Bernard Grasset, 1932, p. 80-81.

⁴ Bernard LASSUS, "Aménager au contact des lieux", dans : Christian LEYRIT, Bernard LASSUS (dir.). – *Autoroute et paysages*. – Paris, Les Ed. du Demi-Cercle, 1994, p. 136.

C'est aussi Alain Mazas qui, dans un article consacré à la relation que l'autoroute entretient avec le paysage, évoque la question du traitement des talus. Faisant la critique des talus techniques, aux pentes raides et uniformes, il écrit :

Il s'agit (...) de ne plus penser "talus techniques" mais rétablissements et mises en scène de continuités interrompues ou masquées par la mise en œuvre technique de l'ouvrage. Le concept de rétablissement de continuités est un concept très familier aux ingénieurs autoroutiers à travers les exigences de rétablissement du réseau de la voirie locale désorganisé par le projet. Ce concept serait à étendre à tous les autres éléments du projet. On ne s'arrêterait donc pas, et ce dès les choix décisifs du tracé et des profils, à la seule question de la faisabilité technique du projet en matière de déblais et de remblais mais on y adjoindrait celle des possibilités de transformation de ces éléments techniques en éléments de rétablissement de continuités paysagères à tous niveaux. On poserait ainsi, et l'on garderait présente à l'esprit dès ces choix, la question des possibilités de transformation des talus techniques en formes de relief vraisemblables au regard de celles qui sont en place dans le pays. De même en matière d'ouvrages de traitement des eaux. De même aussi en matière de plantations et d'occupation du sol¹.

L'article est illustré par le talus d'une tranchée ouverte dans le rocher, talus qui est sculpté à la manière d'un affleurement naturel. Le talus ainsi aménagé apparaîtra non pas comme un ouvrage technique artificiel, mais comme une formation géologique *vraisemblable* au regard de la morphologie des lieux.

A l'échelle régionale, à l'échelle de la géographie, c'est la question du tracé qui est posée. A vrai dire, dans la problématique "autoroute et paysage", le vrai sujet, ce n'est pas *a posteriori* le paysagement des talus, mais *a priori* le tracé de l'autoroute : ce tracé doit être subtilement adapté au terrain, et même, donner à voir la géographie. (Il conviendrait d'ailleurs que des géographes et des paysagistes soient associés à l'étude des tracés, car ce sont eux qui ont la connaissance du territoire.) Comme nous l'avons dit précédemment, les routes nous font découvrir le pays, et cela parce qu'elles sont au plus près de la géographie. Par exemple, les routes suivent les rivières, soit en fond de vallée, soit sur le plateau, à peu de distance du haut du coteau : ainsi, la vallée est-elle toujours perceptible depuis la route. Et puis, les routes vont de ville en ville, de village en village. Ainsi, sur une route, on sait toujours où l'on est, la géographie du pays nous est toujours intelligible.

Par contre, sur une autoroute, on est souvent "dépaysé", car l'ouvrage évite les lieux habités et reste souvent indifférent au territoire : ainsi, sur une autoroute, j'ai toujours la désagréable impression de ne pas savoir où je suis. Mais, si le tracé était conçu en fonction de la géographie, alors l'autoroute pourrait contribuer à la découverte du pays, et alors, *faire* paysage. A ce propos, Bernard Lassus écrit : "Comment nos enfants prendront-ils connaissance de notre pays, si ce n'est par les autoroutes en allant en vacances chez leurs grands-parents² ?" Donner à voir la géographie – sans la contrarier –, c'est ce que l'on a vu avec l'exemple de la chaîne des Puys : l'autoroute ne devait pas passer entre deux volcans. Bernard Lassus dit ainsi : "N'était-il pas préférable de longer la chaîne et de la voir de loin³..." Un contre-exemple, qui contrarie la géographie, c'est l'A 85 entre Tours et Angers, une autoroute qui piétine le Val de Loire, contrairement à l'A 10, entre Orléans et Blois, qui suit la vallée, à distance, sur le plateau. (L'A 85, on en reparle plus loin.)

¹ Alain MAZAS, "L'autoroute exclut-elle le paysage de son horizon ?", *Paysage & Aménagement*, n° 33, hiver 1995/1996, p. 9-10.

² Bernard LASSUS, "Découvrir, s'arrêter", dans Christian LEYRIT, Bernard LASSUS (dir.), *Autoroute et paysages*, *op. cit.*, p. 38.

³ *Ibid.*, p. 46.

LE PAYSAGE, C'EST AUSSI (ET SURTOUT) LE PAYSAGE URBAIN

En effet, pour la plupart d'entre nous, notre paysage quotidien est un paysage urbain. Le paysage urbain est la lecture que l'on fait de la ville, la représentation que l'on a de la ville. Dans son sens commun, c'est tout ce qui est support à cette représentation : la structure de la ville, ses entrées, ses limites, ses espaces publics, ses architectures. Il est à noter que l'expression "paysage urbain" est très peu utilisée par les professionnels de l'urbanisme. Il existe de nombreux livres qui traitent de la forme urbaine, d'analyse urbaine, du projet urbain, mais peu d'ouvrages sont consacrés au paysage urbain. Par ailleurs, dans les opérations d'urbanisme, le paysage urbain a rarement été pensé, sauf dans les cas d'architecture ordonnancée ou quasi-ordonnancée comme c'est le cas de l'urbanisme haussmannien. Un autre exemple où le paysage urbain a vraiment été pensé est, comme nous l'avons vu précédemment, celui des cités-jardins.

Les villes anciennes offrent un paysage urbain très lisible car leurs dispositions sont "conventionnelles". Expliquons-nous. Pour illustrer ce qu'est une disposition conventionnelle (ou convention), prenons un exemple simple dans l'espace public : le trottoir et sa bordure. Un jour, quelqu'un a eu l'idée de faire un trottoir. Ce dispositif a été expérimenté en quelques endroits, et s'est révélé bien adapté à l'usage. Il faut dire que le trottoir, avec sa bordure, est un dispositif qui résout avec simplicité au moins deux problèmes : la sécurité des piétons et le recueil des eaux pluviales. Cette disposition ainsi "consacrée par l'usage", son emploi a été généralisé : elle est devenue conventionnelle. Autre exemple, en architecture : la fenêtre. Une fenêtre est un dispositif que l'usage a consacré parce que c'était sans doute la meilleure solution pour résoudre, *dans un même objet*, les problèmes posés par les besoins d'éclairage, d'aération et de vue. (Notons que les dispositifs conventionnels présentent en général la caractéristique de satisfaire à plusieurs fonctions à la fois.) Une disposition qui est consacrée par l'usage connaît une large diffusion et devient alors conventionnelle. Au départ, c'était une innovation ; cela devient une convention. Il y a des innovations qui "marchent" et dont l'usage est généralisé, et il y a des innovations qui ne "marchent" pas et qui sont abandonnées : c'est l'usage qui décide. Le philosophe Alain nous explique le processus de "mise au point" de ces dispositions conventionnelles :

Les barques pontées sur lesquelles les Bretons de l'île de Groix vont à la grande pêche sont des mécaniques merveilleuses. (...) On admire les travaux des abeilles ; mais les travaux humains de ce genre ressemblent beaucoup aux cellules hexagonales de la ruche. Observez l'abeille ou le pêcheur, vous ne trouverez pas trace de raisonnement ni de géométrie ; vous y trouverez seulement un attachement stupide à la coutume, qui suffit pourtant à expliquer ce progrès et cette perfection dans les œuvres. Et voici comment. Tout bateau est copié sur un autre bateau ; toute leur science s'arrête là : copier ce qui est, faire ce que l'on a toujours fait. Raisonnons là-dessus à la manière de Darwin. Il est clair qu'un bateau très mal fait s'en ira par le fond après une ou deux campagnes, et ainsi ne sera jamais copié. On copiera justement les vieilles coques qui ont résisté à tout. On comprend très bien que, le plus souvent, une telle vieille coque est justement la plus parfaite de toutes, j'entends celle qui répond le mieux à l'usage qu'on en fait. Méthode tâtonnante, méthode aveugle, qui conduira pourtant à une perfection toujours plus grande ¹.

Cette histoire de bateaux fait métaphore pour l'architecture et pour la ville. Il faut en retenir la leçon que *c'est l'usage qui décide*. Les bateaux, les bâtiments, les espaces publics sont réalisés pour satisfaire des usages, et ce n'est qu'à l'usage que l'on peut savoir si telle ou telle forme convient, précisément, aux usages : les dispositions spatiales et les solutions techniques sont, de cette manière, "vérifiées" par l'usage.

¹ ALAIN. – "Selon Darwin" [1908], dans *Propos I.* – Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1956, p. 40-41.

La "méthode expérimentale" décrite par Alain a cependant ses limites, car, si elle génère des formes parfaites, elle ne peut produire que des objets rudimentaires. Si elle peut donner forme à une barque ou à une habitation, elle ne peut donner naissance à un paquebot ou à un hôpital. Pour la conception de tels programmes complexes, il faut faire un travail de projet. Le travail de projet substitue une conception des formes "par la raison" à une expérimentation des formes "par l'usage". Mais il convient d'être prudent, car, s'agissant des dispositions de la ville et des édifices, c'est l'usage et non la raison qui a toujours le dernier mot. A ce propos, prenons l'exemple des grands ensembles. Au moment de leur construction, c'était une innovation qui paraissait très satisfaisante pour la raison, mais qui s'est révélée très inadaptée à l'usage. Et une innovation que l'on a reproduite à très grande échelle sans l'avoir au préalable expérimentée. De plus, dans les grands ensembles, il y a très peu de travail de projet. Avec quatre plans-types de logements, on en construisait quatre mille. Quand on innove, il faudrait pouvoir vérifier si cette innovation, qui satisfait la raison, convient aussi à l'usage.

Notons également qu'on ne remplace pas facilement une convention par une autre disposition. Pour reprendre l'exemple du trottoir, quand on piétonnise un espace public, on remet souvent tout au même niveau en supprimant la bordure. Après quoi, pour empêcher le stationnement des véhicules, on installe, en lieu et place de la bordure, des potelets très encombrants et très pénalisants pour les piétons, ainsi que fort disgracieux, alors que la bordure était extrêmement discrète et sans aucune gêne pour les piétons.

La ville conventionnelle présente donc un paysage urbain très lisible car ses dispositions ont été façonnées par l'usage. Mais le Mouvement moderne a déconstruit les conventions qui régissaient jadis la ville et l'architecture. Résultat : les villes contemporaines ressemblent souvent davantage à un chaos qu'à un paysage. Comment alors redonner à la ville un paysage ? Nous pensons que cela est possible grâce à une architecture contextuelle (ou contextualiste). Aujourd'hui, c'est une architecture contextuelle qui peut remplacer l'architecture conventionnelle de jadis. Une architecture contextuelle, c'est une architecture qui est conçue en lien avec son contexte urbain (ou rural) et avec son contexte climatique. (Ou, pour le dire autrement, une architecture qui est bien adaptée aux circonstances des lieux. C'est aussi, cela va de soi, une architecture qui doit être bien adaptée aux usages des hommes. Nous reparlerons de tout cela plus loin.) Nous considérons qu'une architecture qui est en accord avec son contexte doit nécessairement produire un paysage urbain intelligible. Une précision : faire de l'architecture conventionnelle, c'est facile : c'est pour l'essentiel un processus d'imitation ; faire de l'architecture contextuelle, c'est beaucoup plus difficile : cela demande un travail d'invention et beaucoup de savoir-faire.

Nous pensons donc qu'une architecture contextuelle doit pouvoir "faire la ville", et cela renvoie à une question qui ne cesse de faire débat chez les architectes : l'architecture est-elle "contre la ville" ou la ville est-elle "contre l'architecture" ¹ ? Pour notre part, nous pensons que ce n'est ni l'un ni l'autre : l'architecture est "dans la ville". Faire la ville, cela n'a jamais empêché de faire de l'architecture. A ce propos, je voudrais citer un exemple, celui d'un édifice méconnu, mais tout à fait exemplaire d'une parfaite urbanité et d'une rare qualité architecturale. C'est le stade nautique de Bruay-la Buisnière, dans le Pas-de-Calais (Paul Hanote, architecte, 1936, **ill. 60 et 61**). Voilà une piscine qui s'inscrit strictement dans sa parcelle, "contrainte" par l'alignement de la rue et par trois mitoyens, mais qui ne révèle pas moins une exceptionnelle qualité architecturale, une qualité architecturale infiniment supérieure à celle de nombre de piscines qui n'avaient pourtant aucune contrainte urbaine, mais qui n'ont aussi aucune qualité architecturale. Un bel exemple qui montre que l'on peut faire *et la ville et de l'architecture*.

¹ Bernard HUET, "L'architecture contre la ville", *AMC*, n° 14, déc. 1986, p. 10-13.

Eric LAPIERRE, "La ville contre l'architecture", *AMC*, n° 112, déc. 2000 - janv. 2001, p. 132-135.



60 et 61. Le stade nautique de Bruay-Labuissière.

La fabrique du chaos

Tout d'abord, quelques témoignages :

Alain Blondel : C'est au début des années soixante que les changements grandioses ont vraiment commencé. Les chantiers de grands ensembles se sont mis à proliférer (...). Parallèlement, s'accélérait la dégradation des anciens centres, de plus en plus impropres à une circulation automobile grandissante. A mesure que les vieux villages se paupérisaient, des projets radicaux germaient dans l'imagination échauffée des édiles. C'est dans ces années-là que les dents des acteurs du drame se sont allongées ; que des appétits se sont révélés féroces. Les trois décennies qui ont suivi sont plaisamment appelées par les analystes économiques "les Trente Glorieuses". Pour ce qui concerne leur décor, ce fut en effet une apothéose.

Fidèle à son rôle, la banlieue, depuis, continue de refléter son temps. Elle s'adapte ; elle enfle. La pénurie d'espace disponible aidant, les programmes lourds sont édifiés toujours plus loin, en bordure de champs de labour, dans des endroits perdus où les hasards du cadastre les affublent de noms de villages et de lieux-dits aux résonances bucoliques (Chanteloup-les-Vignes !...). Développements qui exigent l'implantation d'une infrastructure routière envahissante, aussi traumatisante pour le paysage que pour les riverains. Traumatisante également pour les automobilistes eux-mêmes, que le hasard mène un jour sur ces réseaux à boucles et qui forcément s'y égarent tant le sens naturel de l'orientation y est contrarié ¹.

Yves Luginbühl : A la confluence des vallées vers la région parisienne, la lecture du paysage se complique : la grande banlieue est un entassement de lotissements, de routes, d'échangeurs, de zones industrielles, de jardins, de gares, de supermarchés ; le paysage est une accumulation d'objets apparemment disparates jetés, semble-t-il, pêle-mêle sur des sols encore agricoles il y a une vingtaine d'années, où les seuls vestiges de la production de la terre se signalent par des serres et des installations maraîchères, alternant avec des centres commerciaux et leurs enseignes, avec les stades et les ensembles immobiliers. Les grandes vallées sont aujourd'hui saturées : ce conglomérat paysager déborde sur les plateaux et consomme les champs céréaliers d'où émerge l'architecture multiforme des villes nouvelles, avec leurs échangeurs, leurs ronds-points et leur fractionnement de volumes et de couleurs ².

Michel Desvigne : On se perd dans les banlieues françaises parce qu'on y lit d'abord l'abondance et la confusion des institutions : une autoroute concédée, une route nationale, une route départementale, des rues municipales, qui fonctionnent selon leur propre logique avec chacune un langage particulier : signalétique, trottoirs, clôtures. Quand je me déplace dans ce territoire, je dois passer de l'A 2 à la N 13, puis à la rocade Est, à la D 14 et à la rue X ou Y. (...) Les institutions françaises, garantes en principe de la maîtrise du territoire, rendent indéchiffrable son processus de fabrication, brouillent les pistes, et confisquent d'une certaine manière tout projet sur la banlieue. (...)

... les strates se confondent et se brouillent : on multiplie les grandes infrastructures autoroutières, mais leur tracé relève bien plus de la politique que de l'art de l'ingénieur. Leur construction sur le territoire génère de la confusion puisque ce sont des raisons abstraites qui dictent les implantations physiques, quelquefois grotesques. On cherche alors, pour rendre acceptable l'absurde, à intégrer, à dissimuler, à orner par des aménagements anecdotiques ³.

¹ Alain BLONDEL, "Un siècle de progrès...", dans : *Un siècle passe. 39 photos-constats par Alain Blondel et Laurent Sully Jaulmes*. – Paris, Ed. Carré, 1994, p. XII-XIII.

² Yves LUGINBÜHL, "Lumières sur le paysage européen de l'an 2000", dans Odile MARCEL (dir.), *Composer le paysage...*, op. cit., p. 316.

³ Michel DESVIGNE, "Le paysage, nature intermédiaire", *AMC*, n° 101, oct. 1999, p. 64-65.

Jusque dans la première moitié du XX^e siècle, le territoire français a été relativement bien aménagé, et le paysage préservé. Mais depuis les années cinquante, le territoire a été souvent très mal aménagé, et nous apparaît de plus en plus comme un chaos. Les types d'aménagement qui fabriquent le plus de chaos sont les infrastructures et l'urbanisation. Pourtant, celles-ci n'ont pas en elles-mêmes un impact négatif sur le paysage. Nous avons vu les exemples des routes au XVIII^e siècle et des cités-jardins qui présentent une grande qualité paysagère. Les infrastructures produisent du chaos sous l'effet des *logiques sectorielles* – qui sont le fait des techniciens –, et l'urbanisation produit du chaos sous l'effet du *laisser-faire* – qui est le fait des maires.

Les logiques sectorielles

Aujourd'hui, l'aménagement est sectorisé, ce qui signifie qu'il est découpé en "secteurs" qui sont à la charge d'intervenants spécialisés : il y a celui qui réalise les routes, celui qui réalise les réseaux, celui qui réalise les plantations, et, plus encore, celui qui réalise telle ou telle catégorie de route, de réseau ou de plantation. Ces différents spécialistes agissent selon leur propre logique de secteur en s'ignorant les uns les autres. Ces logiques sectorielles agissent aussi bien à l'échelle de la ville qu'à celle du territoire. Prenons tout d'abord l'exemple de la ville. L'architecte et urbaniste Christian Devillers nous explique comment ces logiques sont à l'œuvre dans l'espace urbain :

Quand on construit une voie dans un quartier nouveau, chaque réseau exige sa tranchée séparée, puis il y a les voitures, les stationnements, les arbres, etc. Une juxtaposition d'espaces spécialisés, de secteurs, qu'on ne peut pas superposer, qui dépendent chacun d'entreprises, d'administrations ou de normes différentes. Au total, on a un espace fonctionnel mais trop large et totalement éclaté, impropre à la vie urbaine. C'est un espace qui a été conçu pour être aménagé et géré facilement, et pour éviter les conflits techniques et juridiques entre ses différents gestionnaires. Ceux-ci refusent d'avoir deux réseaux dans la même tranchée, pour des raisons de responsabilité et de facilité d'entretien.

C'est un espace qui a pour finalité la production et la gestion et non pour finalité l'usage. Pour qu'il ait l'usage comme finalité, il aurait fallu partir des besoins de la ville et d'un projet urbain, et faire un projet unitaire de lieu dans lequel les réseaux auraient été asservis à la logique spatiale et pas le contraire. C'est d'ailleurs ce qui se passe quand on fait passer des réseaux dans une ville ancienne. La logique unitaire du lieu résiste à la ségrégation fonctionnelle.

Au contraire, la logique sectorielle est basée sur la séparation et orientée vers la production. La logique de secteur est une projection dans le sol urbain et sur l'espace public de la division technique du travail et des normes qui la régissent ¹.

Dans un article² remarquable que devraient avoir lu tous ceux qui s'occupent d'aménagement, l'architecte Charles-Henri Tachon raconte l'évolution récente du village de Mercurey (Saône-et-Loire) où l'on assiste à la réalisation de différents projets : création d'un rond-point, réfection d'une place, rénovation des abords de la salle des fêtes, travaux d'hydraulique, élargissement d'un pont, implantation d'un supermarché, etc. Cet article, qui est un peu la chronique de l'aménagement "ordinaire" de nos campagnes, montre comment le paysage se dégrade petit à petit au gré des interventions des uns et des autres. Parmi les travaux cités dans l'article, l'auteur montre par exemple comment le réaménagement d'une place du centre commerçant réduit celle-ci à une unique fonction de stationnement, ou encore comment un chemin qui est refait par un spécialiste de l'assainissement pluvial est transformé en caniveau géant dans lequel les véhicules ne peuvent même plus circuler. Ces exemples montrent comment la spécialisation des tâches conduit à réaliser des ouvrages

¹ Christian DEVILLERS, "Le projet urbain", dans : *Conférences Paris d'architectes 1994 au Pavillon de l'Arsenal*. – Paris, Ed. du Pavillon de l'Arsenal, coll. "Les mini PA", n° 2, 1994, p. 39.

² Charles-Henri TACHON, "Mon village en l'an 2000", *Le Visiteur*, n° 3, automne 1997, p. 6-35.

monofonctionnels, jusqu'à oublier la fonction première d'un lieu. Ce sont les conditions de production de l'aménagement qui finissent par s'imposer au détriment de la bonne satisfaction des usages et du bon fonctionnement des espaces. Des différents exemples qu'il cite, Charles-Henri Tachon tire les enseignements suivants :

Toutes ces modifications concernent l'espace public dont la qualité essentielle est d'être accessible à tous (...) et de répondre aux pratiques de chacun. Or, on assiste à une réinterprétation de cet espace par des organismes qui ne considèrent que leurs intérêts propres (...). Une telle dérive n'est rendue possible que par l'absence de règle ou d'autorité supérieure. (...) Il en résulte une juxtaposition de résolutions techniques monofonctionnelles sans cohérence entre elles, et dont l'effet sur l'évolution du paysage est préoccupant ¹.

Les transformations que nous venons de décrire (...) témoignent (...), chacune dans son genre, des modes de pensée qui transforment quotidiennement la campagne. Chacune illustre la réinterprétation monofonctionnelle d'un modèle pluraliste (rue/caniveau, place/parking) qui entraîne une diminution systématique et mesurable des usages, mais aussi, sous une forme plus insidieuse, un appauvrissement culturel. (...)

Toutes ces transformations agissent sur le paysage, et pourtant il n'y a personne pour les diriger. Comme on a pu l'observer dans le village de Mercurey, ce qui est frappant, c'est la diversité des organismes qui interviennent sur l'espace public sans contrôle de la commune, et qui l'assujettissent ainsi à leurs seules préoccupations (...). Le paysage souffre de ces transformations. Elles sont parfois tellement peu de chose que personne n'y prête attention. Pourtant, si l'on y regarde de plus près, c'est une véritable transfiguration. (...)

Mais ce qu'il est encore plus amer de constater, c'est que cette évolution n'est pas tant le fruit d'une volonté déterminée que le résultat ordinaire de la négligence et de l'indifférence ².

Les logiques sectorielles ont diverses conséquences, que nous allons illustrer par des exemples ligériens. La première, comme on vient de le voir à Mercurey, est la monofonctionnalité des espaces. L'espace public traditionnel est plurifonctionnel, ce qui lui confère une grande valeur d'usage et une grande qualité formelle. Mais les espaces aménagés par des intervenants spécialisés ne satisfont plus qu'à une fonction et une seule, et perdent alors leur capacité à accueillir différents usages, ainsi que leur valeur de paysage.

A Cosne-sur-Loire, dans la Nièvre, existait au bord du fleuve une allée plantée, la promenade des Marronniers. Ce lieu servait aussi de stationnement : on pouvait y garer sa voiture sous les arbres. En 2011, les marronniers ont été abattus et la promenade transformée en "vrai" parking, soigneusement bitumé et borduré, certes agrémenté de quelques arbrisseaux sur son pourtour : à n'en pas douter, le travail d'un spécialiste de la voirie qui a totalement ignoré les qualités urbaine et paysagère du lieu. D'un espace auquel les arbres donnaient une forme et qui donnait belle allure au bord de Loire, d'un espace qui servait à la promenade et qui accueillait *aussi* le stationnement, il a été fait un parking monofonctionnel, un espace purement technique et d'une grande laideur (**ill. 62 et 63**). (Et ce n'est pas le fait de l'avoir rebaptisé "Place des Marronniers" qui change quelque chose.) Voilà encore, comme à Mercurey, un exemple tout à fait caractéristique de l'aménagement ordinaire de nos villes et de nos villages.

Les logiques sectorielles ont pour autre conséquence qu'il n'y a pas de lien entre les ouvrages réalisés par des intervenants différents. Chacun agit selon sa logique de secteur, dans l'ignorance des logiques des autres secteurs. Il ne peut alors y avoir de continuité, d'enchaînement entre les différents ouvrages, et, de ce fait, de cohérence dans l'espace

¹ *Ibid.*, p. 23.

² *Ibid.*, p. 32-33.

ainsi aménagé. Prenons l'exemple de la construction d'un pont. En amont d'Orléans, les villes de Jargeau, en rive gauche de la Loire, et de Saint-Denis-de-l'Hôtel, en rive droite, se font face de part et d'autre du fleuve. En 1988, le pont qui relie ces villes a été reconstruit. L'ancien pont correspondait aux rues principales et commerçantes des deux villes, mais ces rues n'étaient plus adaptées au trafic routier d'aujourd'hui. Le nouveau pont a été implanté un peu en amont de l'ancien : côté Jargeau, il a été positionné logiquement en continuité du boulevard existant ; mais, côté Saint-Denis-de-l'Hôtel, aucune rue ne correspondait au débouché du nouveau pont. Après démolition du bâti existant on a créé une nouvelle voirie, mais on a oublié de refaire la ville : aujourd'hui, c'est par une tranchée bordée de murs en béton qu'on entre dans Saint-Denis (ill. 64). Ce pont est caractéristique de l'effet des logiques sectorielles dans l'aménagement contemporain : celui qui fait le pont a pour mission de faire un pont, mais il n'est pas dans ses attributions de faire de l'urbanisme. (Et pour faire de l'urbanisme, en général, il n'y a personne.) Ainsi, quand on fait un pont, tout ce qu'on sait faire au-delà du pont, c'est une tranchée flanquée de murs de soutènement.



Cosne-sur-Loire, la promenade des Marronniers.

62. Avant (au début du XX^e siècle), carte postale.

63. Après (au début du XXI^e siècle).



64. L'entrée de ville de Saint-Denis de l'Hôtel.

Jadis, ceux qui faisaient du génie civil avaient aussi une culture de la ville et une culture du paysage. Les ingénieurs qui réalisaient un pont ou une route se préoccupaient aussi de faire la ville et aussi de faire le paysage. Ainsi, quand on construisait un pont ou une route, cela servait, certes, à faire circuler des véhicules, mais cela servait aussi à faire de

l'aménagement du territoire et de l'aménagement urbain. Une telle démarche était habituelle au XVIII^e siècle : on peut citer les exemples des percées d'Orléans (la rue Royale) et de Tours (la rue Nationale), réalisées dans le prolongement des ponts reconstruits à cette époque. C'est alors le même ingénieur qui conçoit le nouveau pont et la nouvelle rue dans le cadre d'un projet d'ensemble. Dans son ouvrage sur l'urbanisme au XVIII^e siècle, Jean-Louis Harouel écrit :

De par la nature même de leurs fonctions, les ingénieurs des ponts et chaussées étaient constamment mêlés à l'œuvre de transformation des villes. De très nombreuses opérations d'urbanisme résultèrent de la politique de rectification des routes royales dans la traversée des villes, et l'intendant faisait systématiquement appel pour les plans et projets aux ingénieurs de sa généralité. A Orléans, c'est sur les plans de l'inspecteur général Hupeau qu'est ouverte à partir de 1752 la rue Royale, dans l'axe du nouveau pont sur la Loire, pour le passage de la grande route de Paris à Toulouse. Une percée analogue sera entreprise à Tours, sur les plans de l'ingénieur en chef de Limay ¹.

Arthur Young, en 1787, décrit ainsi la percée réalisée à Tours :

L'entrée de Tours est vraiment magnifique : c'est une rue neuve, composée de grandes maisons, construites en pierres de taille, avec des façades régulières. Cette belle rue, qui est large, avec des trottoirs de chaque côté, est tracée en droite ligne à travers toute la ville jusqu'au nouveau pont ²...

Et Pierre Pinon conclut en ces termes un article consacré aux "traverses" urbaines :

Ainsi les ingénieurs du XVIII^e siècle (même avant la création de l'Ecole des ponts et chaussées) ont-ils brillamment réalisé leur conception territoriale de l'aménagement des villes, ces dernières se pliant à la nouvelle idéologie des circulations, sans, dans un premier temps, y perdre leur "ornement". Ainsi les villes ont-elles momentanément trouvé leur "embellissement" du service qu'elles ont rendu aux routes. (...) L'"embellissement" de la ville et de la route est conçu comme réciproque ³.

Un autre effet des logiques sectorielles est la consommation d'espace. Christian Devillers l'a fait remarquer dans le cas du projet urbain. Mais c'est encore bien pire à l'échelle du territoire, car il y a beaucoup plus de place pour en prendre tout à son aise. Prenons l'exemple du pont construit entre Montlouis-sur-Loire et Vouvray, en amont de Tours, au début des années 1990. Ce qui frappe quand on l'emprunte ou quand on passe dessous, c'est la débauche d'ouvrages qui lui donnent accès (ronds-points, grandes boucles sur remblai) et qui neutralisent environ dix hectares sur chaque rive, soit la superficie du centre ancien de Montlouis ou de celui de Vouvray. Et quatre exemplaires de l'église de Montlouis – qui n'est pas une petite église – tiendraient à l'intérieur de chaque rond-point. (On ne se rend pas toujours bien compte de la dimension des ouvrages routiers. Et encore, il y a beaucoup plus grand – et beaucoup trop grand !) Une telle consommation de terrain est due tout d'abord à la conception du pont : c'est un ouvrage à tablier horizontal en structure mixte (poutres métalliques et dalle béton). Il arrive donc très haut sur les berges, ce qui nécessite d'importants remblais pour y accéder. Par ailleurs, les ingénieurs routiers ont donné toute la (dé)mesure de leur talent dans le tracé des voiries. Un tel pont est l'exemple d'un ouvrage dont les dispositions sont déterminées, non par l'usage et le lieu, mais par la logique de sa production, qui conduit au surdimensionnement des voiries et au gaspillage de terrain. De tels ouvrages sont largement irrationnels : ils contiennent davantage d'idéologie

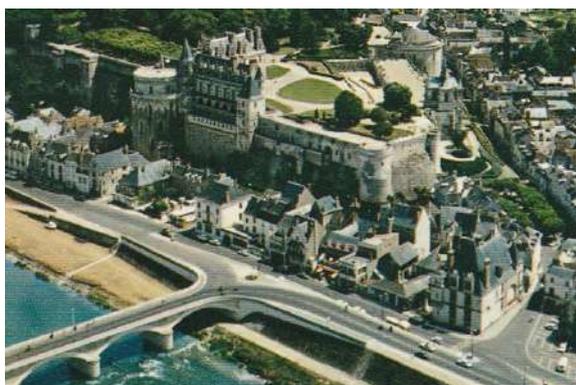
¹ Jean-Louis HAROUEL. – *L'Embellissement des villes. L'urbanisme français au XVIII^e siècle*. – Paris, Picard, 1993, p. 120.

² Arthur YOUNG. – *Voyages en France, 1787, 1788, 1789. T. I.* – Paris, Armand Colin, 1976, p. 163.

³ Pierre PINON. – "Les "traverses" urbaines au XVIII^e siècle en France", dans *L'aménagement du territoire au XVIII^e et au XIX^e siècles. Recueil d'articles*. – Ouvrage photocopié, diffusé par Ville-Recherche-Diffusion, 1994, p. 83.

routière que de nécessité routière. Et de tels ouvrages ont un impact considérable sur le paysage, précisément parce qu'ils ont été conçus sans se soucier des qualités du lieu où ils sont construits. En fait, dans un tel cas, le paysage, c'est l'incompréhension que l'on éprouve devant une telle débauche d'ouvrages.

A l'opposé du pont de Vouvray, prenons le bon exemple du pont d'Amboise. Les touristes qui viennent visiter le château et qui empruntent le pont sur la Loire ne prêtent sans doute guère attention à un aménagement pourtant très remarquable situé en tête de pont, rive gauche. Il s'agit d'une double rampe parallèle au quai, qui donne accès au pont, celui-ci étant plus haut que le quai, et l'espace disponible, entre le fleuve et les maisons, très restreint (ill. 65 et 66).



65. Amboise, les rampes d'accès au pont, carte postale (détail).



66. Amboise, les rampes d'accès au pont.

Un ouvrage qui est très urbain, qui occupe un minimum de place et qui fonctionne très bien : ça roule pour les voitures, malgré des croisements de flux ; ça marche pour les piétons, qui traversent facilement, et le quai conserve sa continuité et son urbanité. Le dispositif est parfaitement intelligible pour tout le monde et tellement évident que personne n'y fait attention. Pour comprendre combien cet ouvrage est remarquable, il faut se demander ce que l'on ferait aujourd'hui à la place. On raserait tout sur un hectare ou deux, on ferait un grand remblai et un magnifique rond-point. Sans doute, puisque cela répondrait à une logique routière, cela continuerait de rouler pour les voitures ; mais comme cela répondrait *seulement* à une logique routière, les piétons seraient désormais interdits de cité ; quant au quai, il ne ressemblerait plus à grand-chose. Ce dispositif est un bon exemple d'un aménagement qui n'a pas été conçu selon une seule logique routière, qui n'est pas réduit à une fonction et une seule, mais qui satisfait correctement à plusieurs usages à la fois, et qui, de ce fait, remplit sa fonction d'ouvrage public, son rôle d'être au service du public, de tous les publics : cet ouvrage est véritablement "urbain". C'est la logique urbaine et non une logique routière qui a déterminé l'ouvrage. Evidemment, ici, on est en pleine ville, la situation n'est pas du tout comparable à celle du pont de Vouvray qui est en rase campagne. Mais le pont d'Amboise est une belle leçon qui montre que l'on peut, si l'on veut, faire des ouvrages de génie civil qui soient respectueux de la ville et du paysage, et économes d'espace.

Petite ana-chronique du mobilier urbain ordinaire... Sur la photo 66, on peut voir un modèle de candélabre d'éclairage public qui a envahi les villes et les villages de France, et qui est pourtant très laid. Et si ce candélabre est laid, c'est parce que sa forme n'est pas "logique". Et cela parce que l'objet "support" (la crosse) a beaucoup plus d'importance que l'objet "utile" (la lanterne) : une crosse d'un mètre de diamètre pour supporter une lanterne de vingt centimètres, c'est totalement disproportionné – alors qu'il suffit d'un petit bout de console de rien du tout. Quant à la lanterne, ce qui est anachronique, ce n'est pas un éclairage moderne dans un centre ancien (car un éclairage électrique, c'est moderne par définition, y compris dans un centre ancien), mais un bec-de-gaz électrique (car un bec-de-gaz électrique, c'est anachronique par définition, y compris dans un centre ancien).

L'AUTOROUTE A 85 ENTRE TOURS ET ANGERS OU LE SACCAGE DU VAL DE LOIRE

Cette autoroute n'est pas un exemple de l'effet des logiques sectorielles, mais bien plutôt celui d'une décision politique malencontreuse en faveur d'un tracé particulièrement aberrant. Le cas de l'A 85 illustre parfaitement les propos de Michel Desvigne cités plus haut : "... on multiplie les grandes infrastructures autoroutières, mais leur tracé relève bien plus de la politique que de l'art de l'ingénieur. Leur construction sur le territoire génère de la confusion puisque ce sont des raisons abstraites qui dictent les implantations physiques, quelquefois grotesques."

L'autoroute A 85 entre Tours et Angers a défrayé la chronique dans les années 1990. En cause, le "verrou" de Langeais qui n'offre qu'un étroit passage entre la ville et la Loire, déjà occupé par la route nationale et la voie ferrée. Dans un article paru dans le journal *Le Monde* en 1998, Régis Guyotat écrit : "Tout semble ici avoir été réuni pour faire du franchissement de Langeais un condensé d'erreurs et de dérives : atteinte à l'environnement, excès de la décentralisation, directives contradictoires de l'administration, refus d'écouter le citoyen..." Et le journaliste de citer les propos de Jean-Mary Couderc, universitaire tourangeau : "Depuis des années, le choix du tracé de cette autoroute a échappé aux hommes raisonnables. Il est tombé aux mains de petits détenteurs locaux de pouvoirs et de responsables techniques, qui décident au nom de leurs intérêts." Régis Guyotat résume : "Au départ, l'affaire paraissait simple. Pour relier Angers à Tours, il suffisait de tracer un trait rectiligne : on allait ainsi au plus court (90 km), dans une région moins peuplée, et surtout on évitait d'aller s'embourber dans le Val de Loire (110 km), source inévitable de complications. En 1976, l'administration de l'Équipement le comprend si bien qu'elle écarte d'emblée le tracé Loire. C'était sans compter sur l'obstination des élus pro-autoroutiers du Val de Loire. Sous leur pression, le tracé revient alors le long du fleuve. Pourtant, tous les spécialistes le savent : c'est là, dans cette portion de Val de Loire – le Val d'Authion –, que ses crues sont les plus redoutables, grossies du Cher, de l'Indre et de la Vienne. Une autoroute bâtie sur un remblai peut constituer un dangereux obstacle à l'écoulement des eaux ¹."

S'ensuit dix ans de controverses, de contestation par les associations de défense de l'environnement, de projet et de contre-projet. En 1991, Michel Rocard, alors premier ministre, signe la déclaration d'utilité publique qui entérine le tracé par Langeais, contre l'avis du Conseil d'État. En 1993, Michel Barnier, ministre de l'Environnement, remet en cause ce tracé, et décide d'étudier un contournement nord de Langeais. Et en 1996, Alain Juppé, premier ministre, signe une nouvelle DUP en faveur de ce nouveau tracé, malgré l'avis défavorable de la commission chargée de l'enquête publique. Il faut dire que le contournement de Langeais présente également des effets négatifs sur l'environnement : deux franchissements du coteau de Loire, traversée de forêts et du vignoble de Bourgueil, ainsi que d'un important site archéologique. C'est cependant le tracé qui sera réalisé.

Autre épisode courtelinesque du projet : le pont sur la Loire. Afin d'accélérer la réalisation de l'autoroute, le conseil général d'Indre-et-Loire avait fait construire un pont qui resta douze ans comme "une loque luxueuse pendant au-dessus du fleuve ²". Ce pont, qui pendant toutes ces années n'était raccordé à aucune route, était devenu le symbole du gaspillage des deniers publics. Et ce pont était donc devenu un point de passage obligé de l'autoroute.

Plus à l'ouest, l'autoroute traverse le Val d'Authion, un territoire hypersensible, parcouru par de nombreuses rivières, d'une haute valeur agronomique, et particulièrement exposé aux

¹ Régis GUYOTAT, "Le château, l'autoroute et le gâchis", *Le Monde*, 13 nov. 1998, p. 11.

² Pour reprendre les termes de Régis Guyotat.

crues de la Loire. Ce n'était vraiment pas à cet endroit qu'il fallait faire passer une autoroute. Et l'ouvrage est là en complète contradiction avec les directives concernant les zones inondables contenues dans le Plan Loire. Selon une association locale de protection de l'environnement, "on a édifié un remblai de plus de 2 mètres de haut et de 14 kilomètres de long. Ce remblai, construit sans autorisation préalable comme l'exige la loi sur l'eau, crée une digue qui bloque totalement le champ d'expansion des crues ¹".

Cette autoroute est une aberration, une monstruosité, une insulte à la raison et au Val de Loire. Le choix du tracé d'une autoroute est une décision qui "pèse" des tonnes et des centaines de kilomètres, et qui ne doit pas être prise à la légère. On peut abroger une mauvaise loi, mais une mauvaise autoroute est dans le paysage pour toujours.

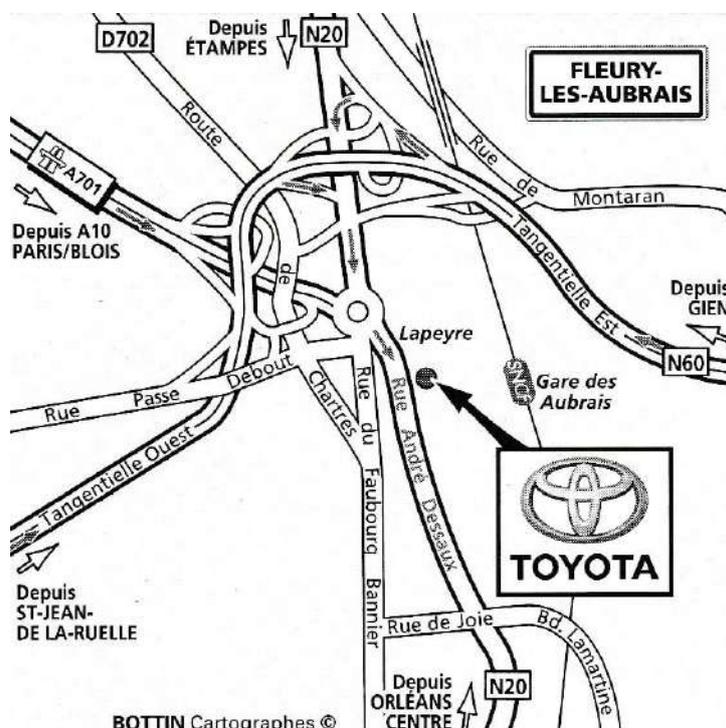
Les logiques sectorielles ont encore pour conséquence une perte de la forme, qui concerne tant la ville que le territoire. J'appelle forme la configuration matérielle des espaces et des ouvrages. La perte de la forme, cela a pour conséquence que les espaces et les ouvrages ne sont plus adaptés aux usages et ne sont plus intelligibles. Pour ce qui est de la ville, nous prendrons l'exemple du livre déjà cité *Un siècle passe, 39 photos-constats par Alain Blondel et Laurent Sully Jaulmes* qui montre, dans diverses communes de la banlieue parisienne, l'évolution d'un même lieu, photographié sous le même angle en 1910, 1970 et 1990. En 1910, nous voyons des rues et des places, c'est-à-dire des espaces qui ont une forme, une forme intelligible, et si cette forme est intelligible, c'est parce qu'elle correspond à des usages. On voit d'ailleurs de nombreux habitants dans ces rues et sur ces places. Au fil de la transformation des lieux, nous assistons à la destruction de la forme urbaine, remplacée par des architectures hors d'échelle et par des voiries surdimensionnées dont les dispositions ne sont plus dictées que par les impératifs de la circulation automobile. D'ailleurs, on ne voit plus personne dans ces espaces déshumanisés. On est passé d'un paysage urbain intelligible et vivant à des espaces illisibles et vides.

Prenons maintenant l'exemple des routes. Jadis, le réseau routier avait une forme intelligible qui permettait de se repérer et de s'orienter aisément. Le réseau était hiérarchisé. On savait qu'on était sur une route nationale parce que cela ressemblait à une route nationale ; parce qu'une route nationale, cela avait des caractéristiques reconnaissables : un certain gabarit, des plantations d'alignement, la présence de certaines activités (garages, restaurants), etc. Mais aujourd'hui, toutes les routes se ressemblent : une route départementale "mise en sécurité" ressemble à une autoroute. Même dans la traversée des villages, la mise en sécurité de la route, avec terre-plein central, donne aux rues des villages des allures d'autoroute. Cela a pour effet d'introduire beaucoup d'ambiguïté dans l'espace public. Comme le dit l'urbaniste Michel Cantal-Dupart : "On fabrique de la sécurité routière et simultanément de l'insécurité urbaine²..." Et parfois, on en met tellement (chicanes, étranglements, bacs à fleurs, plantations, etc.) que l'on fait de la voie publique quelque chose de totalement illisible. Ce n'est pas en transformant les rues en parcours d'obstacles ou en champ de foire-exposition de végétaux que l'on améliore la sécurité. La sécurité, ça ne consiste pas à rajouter des aménagements sécuritaires dans l'espace public, mais à faire de vrais espaces publics, des espaces publics qui signifient sans ambiguïté aux automobilistes qu'ils sont dans un lieu fréquenté par le public et non sur une autoroute. Quand on fait des rues qui ressemblent à des voies rapides au milieu d'urbanisations informelles, il ne faut pas s'étonner que les automobilistes se comportent comme s'ils étaient sur une autoroute. Si on veut que les automobilistes adoptent une vitesse compatible avec la sécurité des piétons, il faut faire des rues qui ressemblent à des rues et des villes qui ressemblent à des villes.

¹ Cité par Régis GUYOTAT, "Le château, l'autoroute...", *art. cit.*, p. 11.

² Michel CANTAL-DUPART, "Ponts et chaussées quand même !", *Urbanisme*, n° 217, janv. 1987, p. 54.

Et puis, aujourd'hui, les routes sont de plus en plus déconnectées du territoire (mise à 2x2 voies, suppression des franchissements à niveau, talus "paysagés", murs anti-bruit, voies en tranchée). Lorsqu'on circule sur des routes ainsi aménagées, on ne perçoit plus le territoire que l'on traverse, et l'on ne sait plus où l'on est. En fait, les routes finissent par ressembler à des tuyaux. A vrai dire, aujourd'hui, les routes sont effectivement conçues comme des tuyaux chargés d'évacuer des flux de circulation. Et l'on n'a plus qu'à se laisser conduire dans ce réseau routier pensé comme un circuit de tuyauterie, guidés par les panneaux indicateurs. Mais, ôtez les panneaux, et l'automobiliste se retrouve complètement perdu, incapable de s'orienter. Le réseau routier est aujourd'hui conçu de manière totalement abstraite, et, dans ce processus de virtualisation, il perd toute forme intelligible. Quand vous empruntez un "plat de nouilles" tel que celui-ci (ill. 67), mieux vaut qu'il y ait des panneaux indicateurs. Jadis, les routes avaient une forme intelligible, et cette forme informait le voyageur. Aujourd'hui, il est impossible de circuler sur le réseau routier sans l'aide des panneaux indicateurs (ou d'un GPS). Cela traduit le fait que le réseau routier n'a plus de forme intelligible.



67. Un "plat de nouilles" près d'Orléans (extrait d'une publicité pour Toyota).

Cela dit, un seul rond-point suffit pour désorienter l'automobiliste le plus attentif, comme le souligne Charles-Henri Tachon :

... les ronds-points n'admettent pas la différenciation des voies : tous les embranchements sont les mêmes quel que soit le statut de la voie (nationale, départementale, communale, etc.) et quel que soit son trafic. C'est un lieu neutre où toute hiérarchie a disparu. Pour des raisons de sécurité, le terre-plein central est en général occupé par un monticule de terre qui bouche la vue. Alors que sur la route, l'automobiliste confronte régulièrement le proche et le lointain, une fois engagé sur le rond-point, il ne peut plus se diriger en fonction du paysage : il est désorienté. Le mouvement circulaire de son véhicule et la perte de l'horizon le plongent dans un univers artificiel où, privé de repères géographiques, il est l'otage des panneaux de signalisation, seuls à pouvoir le sortir de cette abstraction ¹.

¹ Charles-Henri TACHON, "Mon village...", *art. cit.*, p. 8-9.

Il fallait bien en venir à parler des ronds-points... On ne peut aujourd'hui traiter du paysage sans évoquer les ronds-points, tant ils ont pris de l'importance dans le paysage des villes et des campagnes :

Les agglomérations (jadis villes, bourgs, villages) de France sont maintenant densément entourées, presque parasitées, de structures nouvelles à l'intention du citoyen automobiliste : les ronds-points. (...) De nos jours, les régions décentralisées assurent aux ronds-points une prolifération quasi métastatique, supérieure à celle de tout autre pays, y compris l'Angleterre où leur usage en voirie est très ancien. Ainsi l'activité collective la plus visible dans beaucoup de localités de France est moins la création d'emplois que celle de ronds-points ¹...

Pourquoi une telle prolifération de ronds-points ? Le rond-point est la manifestation dans le paysage de la démagogie sécuritaire des élus et de la pensée unique des techniciens ; c'est la solution "passe-partout" que l'on utilise sans discernement à tous les carrefours, sans se demander si une autre disposition ne conviendrait pas mieux. Quant aux propos qui suivent, ils nous disent peut-être bien quelque chose de la nature profonde des ronds-points :

A plus d'un titre, les ronds-points laissent loin derrière eux les formes (...) traditionnelles de la vie des villes et des banlieues. La preuve se trouve dans l'espace vide du centre, un espace essentiel non parce qu'on va y marcher ou même simplement le regarder, mais parce que, le plus souvent, il est fait pour nous cacher l'arrivée d'autres voitures et nous faire ralentir. Les paysages urbains étaient organisés autrefois en perspectives ; ici, le centre doit tenir le rôle d'un écran, empêcher de voir. (...) Avec leur "circulez, il n'y a rien à voir", les flots confirment notre arrivée dans un nouveau chapitre de la technique sociale, celui de l'inadaptation expresse et sophistiquée des objets de l'espace public ².

Mais revenons à la perte de la forme. Jadis, on avait le souci de la forme des ouvrages de génie civil. En témoignent notamment les canaux, où la moindre écluse, le moindre ponceau, le moindre escalier étaient dessinés et exécutés avec soin ³. Cette perfection des ouvrages de génie civil contribuait à la qualité paysagère du territoire. Aujourd'hui, ce souci de la forme s'est perdu. La petite fable qui suit en est une caricature.

LE PONCEAU ET LA BUSE

A Neuvy-sur-Loire, dans la Nièvre, lieu-dit les Pelus, vient se jeter en Loire un petit ruisseau, le ruisseau des Frossards. La nationale 7 enjambait à l'origine ledit ruisseau par un joli ponceau de pierre, comme savaient si bien le faire les ingénieurs de jadis. (C'était au temps où, à l'Ecole des ponts, on faisait du dessin de paysage.) Dans les années 1980, le tracé de la nationale a été rectifié, la route élargie, et en continuité du ponceau de pierre a été posée une buse en béton, comme savent si bien le faire nos ingénieurs d'aujourd'hui. Résultat, quand le ruisseau est en crue – ça leur arrive aussi aux petits ruisseaux d'être en crue –, ça inonde. Car la buse... n'a pas un diamètre suffisant. Le ponceau, en plus d'être joli, il avait la dimension, lui. (Voyez les photos : côté est, le ponceau de pierre (**ill. 68**) ; côté ouest, la buse en béton (**ill. 69**).

¹ Robert JULIAN, "Le sens du rond-point", *Libération*, 17 août 1994, p. 7.

² *Ibid*, p. 7.

³ Voir par exemple cet ouvrage : Pierre PINON, Pascal LEMAITRE (phot.). – *Patrimoine fluvial. Canaux et rivières navigables*. – Paris, Scala, 2005.



68. Côté est, le ponceau de pierre.



69. Côté ouest, la buse en béton.

La perte de la forme traduit également une perte de savoir-faire. Comme on l'a vu avec l'exemple des routes au XVIII^e siècle, les ingénieurs des Ponts et Chaussées avaient jadis une culture du paysage – comme ils avaient aussi une culture de la ville. Cette culture s'est concrétisée dans un savoir-faire, concernant par exemple la manière d'adapter une route à la topographie, la manière d'articuler un pont et une entrée de ville, le dessin des ouvrages, l'utilisation des arbres, etc. Un savoir-faire que les ingénieurs, puis les premiers urbanistes, ont utilisé jusque dans la première moitié du XX^e siècle. Le projet d'aménagement de la Côte varoise, par Henri Prost, est à cet égard exemplaire, notamment dans sa manière d'adapter les routes aux différentes situations rencontrées sur le littoral varois. Ce savoir-faire en matière de paysage – comme le savoir-faire dans l'art urbain –, a été oublié dans la deuxième moitié du XX^e siècle, les ingénieurs d'aujourd'hui n'ayant plus la culture de la ville ni la culture du paysage de leurs confrères de jadis. (A l'Ecole des ponts et chaussées, il y a longtemps qu'on ne fait plus de dessin de paysage.) Et puis, la plupart d'entre eux n'ont plus une activité de projet, mais se consacrent à des tâches d'administration et de gestion, et ce sont des techniciens plus ou moins qualifiés qui font les projets. Cette perte de savoir-faire, qui s'explique aussi par la perte du souci de bien faire, par la perte du souci de la forme, explique la médiocrité des ouvrages de génie civil "ordinaires".

Un dernier facteur qui favorise les logiques sectorielles est la puissance de nos moyens techniques. Jadis, quand ces moyens étaient limités, l'aménagement était contraint par la "géographie" – les guillemets rappellent que le mot *géographie* est employé là au sens des paysagistes et non dans celui des géographes. Reprenons l'exemple de la vallée du Rhin que nous avons décrit au chapitre précédent. Sur le versant, chaque aménagement, chaque construction répond à une logique différente : logique militaire pour le château fort, logique agricole pour les vignes, logique résidentielle pour le village. Pourtant, cette vallée offre un paysage parfait, et pourtant, aucun paysagiste n'a coordonné ces différentes logiques. Si l'aménagement de cette vallée est aussi cohérent, c'est parce que chaque logique sectorielle obéit à une logique supérieure : celle de la géographie.

La philosophe Odile Marcel écrit : "Nous ne savons pas sur quelles connaissances, sur quels intuitions et savoir-faire traditionnels s'élabora l'extraordinaire science sitologique avec laquelle les anciens construisaient leurs châteaux, leurs villes et leurs hameaux¹." Odile Marcel ne doit pas s'étonner ainsi : les anciens ne disposaient d'aucune "science sitologique". Si leurs constructions étaient si bien adaptées à leur contexte, cela est dû tout simplement au fait qu'ils ne disposaient que de moyens techniques limités, et qu'ils étaient contraints de choisir pour leurs établissements les emplacements les plus favorables, et de s'y adapter avec une stricte économie de moyens. Cela s'appelle l'intelligence des lieux. C'est aussi Augustin Berque qui écrit : "Les gens aménageaient les paysages avec un goût certain ; en tout cas, nous avons la trace objective, matérielle d'un tel goût, et nous ne

¹ Odile MARCEL, "Le paysage comme objet philosophique", *Géographie et cultures*, n° 13, printemps 1995, p. 19.

pouvons qu'en inférer que ces gens-là pensaient (...) d'une manière telle qu'ils faisaient de beaux paysages. Ils faisaient des choses comme le mont Saint-Michel, Vézelay, Roussillon, les vignobles de Bourgogne, Rocamadour, etc. Bref, ils témoignaient à l'évidence d'une pensée paysagère ¹." Pour ma part, je n'en suis pas du tout convaincu. Les paysans de jadis n'avaient, à mon avis, aucune pensée paysagère – ils ignoraient la notion de paysage –, mais, pour aménager leurs champs, avec les faibles ressources techniques dont ils disposaient, ils ne pouvaient que "coller" au terrain et fabriquer sans le vouloir d'admirables paysages. Par contre, quand on fait de l'aménagement à grande échelle, quand on construit une route ou un canal, par exemple, on a besoin d'une pensée élaborée du paysage. Car, lorsque l'on dispose de gros moyens techniques, on peut s'affranchir de la géographie, et c'est alors que l'on produit des catastrophes. C'est le cas aujourd'hui, nos aménagements témoignant à l'évidence d'une absence de pensée paysagère.

Concluons sur les logiques sectorielles. Aujourd'hui, les logiques sectorielles s'imposent : en l'absence d'une idée du paysage qui soit partagée par tous, en l'absence d'une logique supérieure à l'intérieur de laquelle chaque intervenant puisse inscrire avec cohérence sa propre logique dans le territoire, on assiste à une addition de logiques sectorielles, et on aboutit à une juxtaposition d'ouvrages qui ignorent la géographie et qui s'ignorent les uns les autres. Le territoire ainsi aménagé n'a plus de cohérence, il se transforme en chaos.

Le laisser-faire

... cinq siècles de guerres, de révolutions et de bons goûts totalitaires [ont] produit moins de chaos dans nos espaces que cinquante ans de paisible laisser-faire ².

Ainsi s'exprime Jean Lahougue dans un savoureux pamphlet intitulé *Lettre au maire de mon village*. C'est en effet le laisser-faire qui, la plupart du temps, dans les communes, a tenu lieu de politique d'urbanisme et de paysage, avant la mise en place des plans d'occupation des sols, dans les années 1970. L'élaboration des POS a cependant trop souvent consisté à découper un zonage très permissif, et à rédiger un règlement vide de règles. Ce n'est évidemment pas comme ça que l'on peut préserver les paysages et donner forme à la ville. Des documents d'urbanisme ainsi conçus n'ont fait que légaliser le laisser-faire. Heureusement, aujourd'hui, avec les plans locaux d'urbanisme, et notamment les PLU intercommunaux, les choses se font beaucoup plus sérieusement. Mais, dans la plupart des cas, la réflexion en matière d'urbanisme et de paysage se limite à l'élaboration d'un PLU, et encore, quand PLU il y a ³. Le PLU est un document qui, au final, sert à fixer le droit des sols. Les PLU permettent pourtant de faire pas mal de choses, à condition d'en avoir la volonté. Et dans l'esprit de la loi, un PLU est censé être la traduction juridique d'un projet urbain. Mais, dans la pratique, cela est trop rarement le cas.

Malgré la mise en place des documents locaux d'urbanisme, je crains que le laisser-faire reste pour beaucoup d'élus, notamment ruraux, leur manière privilégiée de penser l'urbanisme. Cela traduit leur souci de contrarier le moins possible leurs électeurs vendeurs de terrains et constructeurs de pavillons. Car, selon une opinion largement répandue, chacun doit avoir la plus grande liberté de construire, de construire ce qu'il veut, où il veut et comment il veut, sans devoir se soucier le moins du monde des conséquences que cela peut avoir au-delà des limites de sa propriété. Comme le dit Jean Lahougue : "Du n'importe quoi n'importe où au plus vite comme illusion de liberté ⁴."

¹ Augustin BERQUE, *La Pensée paysagère*, *op. cit.*, p. 14.

² Jean LAHOUGUE. – *Lettre au maire de mon village*. – Seyssel, Champ Vallon, 2004, p. 123.

³ En effet, de nombreuses communes rurales n'ont toujours pas de document d'urbanisme. En l'absence de PLU, les constructions ne sont pas autorisées en dehors des parties urbanisées de la commune (article L. 111-3 du Code de l'urbanisme, appelé règle de constructibilité limitée). Mais des constructions peuvent y être autorisées sur décision motivée du conseil municipal (article L. 111-4)...

⁴ Jean LAHOUGUE, *Lettre au maire de mon village*, *op. cit.*, 4^e de couverture.

Dans son ouvrage, il évoque le pavillon qu'un ami – surnommé Félix pour l'occasion – a fait construire dans "une de ces belles entrées de villages" :

C'était là que Félix avait fait construire son pavillon flambant neuf. Tout le monde connaît ce descendant du *çam'suffit* de meulière qui réussit le paradoxe d'allier le conformisme le plus candide à l'individualisme le plus insouciant. (...) Celui de Félix était un chef-d'œuvre du genre. Crépi blanc Bonux où tout n'était aux abords que murailles à pierre vue, toit de tuiles vermillon où tout n'était qu'ardoises verdies par les lichens (...).

[Cette maison] disait *aussi*, dans sa façon de s'imposer par-delà toute référence au lieu tel qu'il existait avant elle, bien des choses moins anodines. L'indifférence, par exemple, à l'égard de tout ce qui excédait son gazon. L'ignorance que construire, parfois, revient à détruire. (...) Aussi l'idée latente, derrière tout cela, que rien ne saurait être illégitime, fâcheux ni affreux pour personne, qui n'est pas formellement interdit par la loi ¹...

Cette anecdote pavillonnaire est la traduction "dans le paysage" de l'individualisme forcené qui prévaut dans la société, l'allégorie d'une pensée de la liberté individuelle indifférente au bien commun, le symbole d'une conception de la propriété privée qui exclut toute participation à un projet collectif qui s'appellerait la ville ou le paysage. *Faire* la ville et *faire* le paysage, cela induit une limitation au droit de construire. Mais, de cette limitation, on ne retient que l'aspect contraignant, en oubliant que sa finalité est de favoriser l'intérêt général et de bâtir un projet commun. (La ville, comme le paysage, c'est la traduction spatiale de l'idée que l'intérêt général ne se réduit pas à la somme des intérêts particuliers.) En oubliant aussi que les avantages que la ville et le paysage apportent à chacun sont bien supérieurs aux contraintes qu'ils apportent au droit de construire. Il est en effet beaucoup plus avantageux, à tous égards, de vivre dans une ville et dans un territoire bien gérés et bien aménagés que de vivre dans le chaos.

Le laisser-faire a deux conséquences : le chaos urbain et l'étalement urbain.

Le chaos urbain. Si le laisser-faire s'est imposé en matière d'urbanisme, c'est aussi parce que la conception que la plupart des gens ont de la ville est plutôt celle d'un refus de la ville. Aujourd'hui, on ne considère plus la ville comme un bien commun, mais comme une simple addition de propriétés privées et un simple agglomérat de constructions isolées. On ne se représente plus un bâtiment autrement que posé au milieu de sa parcelle, et la ville comme une sorte de grand "parking à maisons ²". On fabrique ainsi la ville sans se soucier de lui donner forme. Plus grand monde n'a l'idée qu'une ville, cela doit avoir une forme cohérente et intelligible, une forme qui soit véritablement urbaine. De nos jours, dans les communes, tout est organisé, géré : l'entretien de la voie publique, la distribution de l'eau potable, le ramassage des ordures ménagères, etc. Il n'y a qu'une chose qui n'est pas organisée et gérée : la forme de la ville. On gère le droit des sols, mais pas la forme de la ville. Personne n'a l'idée que la forme de la ville, cela doit se gérer. (Il faudrait qu'il y ait, dans les mairies, des gens compétents qui dialoguent avec les pétitionnaires afin que leurs projets s'inscrivent harmonieusement dans le tissu urbain.) Si les villes ne sont plus que des juxtapositions de constructions qui s'ignorent, c'est bien parce qu'on se les représente comme ça, et que les règlements d'urbanisme les fabriquent comme ça. En fait, le problème, aujourd'hui, c'est qu'on ne veut plus faire la ville. D'ailleurs, cela ne s'appelle plus la ville, cela s'appelle le chaos. Le chaos urbain qui se généralise tient lieu désormais de forme urbaine.

¹ Jean LAHOUGUE, *Lettre au maire de mon village*, *op. cit.*, p. 97-101.

² A ce propos, une remarque concernant les lotissements. Le lotissement a toujours été un procédé fondamental de la fabrication des villes (et des villages). Mais pour cela, le lotissement ne doit pas être pensé seulement comme un découpage de terrains ; il doit être considéré comme le moyen de réaliser un projet urbain. Pour prendre un exemple célèbre, le lotissement de l'hôtel de Condé, à Paris, devenu le quartier de l'Odéon, est certes un découpage de terrains ; mais c'est d'abord un projet urbain – un projet urbain réalisé au moyen d'un lotissement. Aujourd'hui, les lotissements qui sont aménagés en périphérie des villes (et des villages) ne sont que des découpages de terrains qui traduisent l'absence de tout projet, celui, précisément, de *faire* la ville (ou le village).

J'aime citer l'exemple de la ville d'Arras. D'Arras, on connaît ses deux célèbres places, la Grande et la Petite, qui présentent un ensemble de maisons ordonnancées, coiffées de pignons à volutes. On sait moins qu'avant la guerre de 1914-1918 qui a détruit une grande partie de la ville, la plupart des rues du centre ancien étaient également ordonnancées, mais avec des maisons sans pignon – il en subsiste quelques fragments épargnés par les bombardements. Les deux places, quant à elles, furent restituées à l'identique. Ces ordonnancements – ceux des places et ceux des rues "ordinaires" – résultaient d'une règle que les échevins avaient mise en place à partir du XVII^e siècle en vue d'embellir leur ville en uniformisant son architecture ¹. (Cette règle fut en vigueur jusqu'au début du XIX^e siècle.) Le principe était simple : il était demandé à chaque habitant que la façade de la maison qu'il construisait soit une copie de la façade de la maison voisine déjà bâtie ². Voilà comment on fabrique un paysage urbain remarquablement homogène. Simple et efficace.

Aujourd'hui, évidemment, une telle règle serait tout à fait insupportable. Une telle règle serait, non seulement inacceptable du point de vue des libertés individuelles, mais également sans intérêt du point de vue de l'urbanisme. "Faire la ville" ne veut pas dire "ordonnancer la ville". Mais si j'ai cité l'exemple d'Arras, c'est parce que la règle faisait référence de manière très explicite et très pragmatique aux constructions voisines. Car, dans l'idée de *faire* la ville, il y a l'idée qu'on ne peut ignorer son voisin ; mais, bien évidemment, entre "ignorer totalement son voisin" et "faire exactement comme son voisin", il y a un juste milieu. Comme la société n'est pas une somme d'individus qui s'ignorent, la ville n'est pas une somme de constructions qui s'ignorent. Pour parler à la manière de l'architecte Louis Kahn ³, une ville est une "société de constructions". Et pour vivre en société, il faut des règles ; pour *faire* la ville, il faut aussi des règles ⁴. Il faut des règles pour faire "dialoguer" les constructions, pour créer des liens entre elles : des règles écrites – les règles nécessaires et suffisantes, inscrites par exemple dans les PLU –, et, en complément de ces règles, un non moins nécessaire dialogue entre les autorités et les pétitionnaires.

L'étalement urbain, c'est l'extension à n'en plus finir des villes et des villages. Notons que l'étalement urbain est souvent considéré comme une fatalité. Pourtant, les villes ne s'étendent pas par croissance spontanée, et les maisons ne poussent pas comme des champignons, contrairement à ce que l'on dit. En France, Etat de droit, quand une zone s'urbanise, c'est parce que cette urbanisation a été décidée par les documents d'urbanisme, et quand un bâtiment s'édifie, c'est parce que sa construction a été autorisée par un permis de construire. Depuis qu'il y a des documents locaux d'urbanisme (POS, puis PLU), c'est-à-dire depuis la fin des années 1970, un territoire qui n'est pas bâti a vocation à être classé en zone "naturelle" ou en zone "agricole", et donc, à rester inconstructible. Et pour ouvrir une zone naturelle ou une zone agricole à l'urbanisation, il faut que le PLU l'ait décidé : s'il y a étalement urbain, c'est bien parce que les maires décident d'ouvrir de nouvelles zones à l'urbanisation. En fait, l'étalement urbain ne fait bien souvent que révéler l'absence d'une

¹ C'est peut-être le contexte politique de l'époque qui explique une telle volonté d'uniformiser le bâti : s'agissait-il, pour les échevins d'Arras, après le rattachement de l'Artois à la France en 1659, de montrer leur allégeance au nouveau pouvoir en donnant à l'ensemble de la ville un style "français" ?

² D'après Henri FORGEOIS. – *Les pouvoirs de police de l'échevinage de la ville d'Arras en matière de voirie et de construction d'habitations*. – Lille, Duriez-Bataille, 1938, chap. "La construction et la réparation des bâtiments", p. 64-89.

³ Louis Kahn disait qu'un bâtiment est "une société de pièces" (*a society of rooms*).

⁴ A cela, on objectera peut-être que jadis, il n'y avait pas de règles pour construire les villes et les villages dont on admire aujourd'hui l'harmonie, qu'il y avait alors un "laisser-faire". A vrai dire, jadis, on pouvait "laisser faire", car, s'il n'y avait pas de règles écrites, il y avait des règles implicites qui sont les "conventions" que nous avons évoquées plus haut. Ces conventions régissaient alors l'acte de bâtir, et c'est à ces règles implicites que nous devons l'harmonie des villes et des villages de jadis. Et puis, dans les grandes villes, comme nous l'avons vu avec l'exemple d'Arras, il y avait, de plus, des règles tout à fait explicites concernant notamment l'alignement, la mitoyenneté, la hauteur et l'aspect des constructions, et parfois aussi des dessins de façade imposés afin de constituer des ordonnancements. Mais aujourd'hui, quand on "laisse faire", en l'absence de règles, implicites et explicites, on ne produit que du chaos urbain.

véritable politique d'urbanisme, l'incapacité d'imaginer d'autres solutions que celles de nouvelles extensions. Comme le disent les auteurs de *La Tentation du bitume* : "Pourquoi continue-t-on à agir ainsi alors que tous les discours condamnent l'étalement urbain depuis longtemps ? Parce qu'on ne sait pas faire autrement et que personne ne se pose la question. (...) L'espace reste considéré, en France, comme une denrée inépuisable (...). Dès lors, les décideurs économiques et politiques, ainsi que les particuliers, raisonnent en fonction d'intérêts immédiats, sans envisager les conséquences futures de leurs choix ¹." Et plus loin : "L'étalement urbain n'est pas le résultat d'une politique concertée, d'un complot secret contre la nature ou contre l'agriculture (...). Non, l'étalement urbain résulte plutôt d'une série de petites décisions, de renoncements, de choix faciles, que l'on prend au nom de l'intérêt général, de l'économie, de la lutte contre le chômage ²..." Quant aux conséquences de l'étalement urbain, elles sont bien connues : artificialisation des terres, érosion de la biodiversité, cloisonnement du territoire, coût des équipements, allongement des trajets, consommation d'énergie. L'étalement urbain s'oppose ainsi à un aménagement durable.

Donnons quelques chiffres. En 2016, d'après la FNSafer ³, ce sont entre 50 000 et 60 000 hectares qui auraient été consommés par l'urbanisation et les infrastructures ⁴, soit 7 fois la superficie de Paris *intramuros* ou celle de 60 petites villes moyennes. A ce rythme, c'est l'équivalent de la surface agricole d'un département qui disparaît tous les 5 à 6 ans, ou, si l'on préfère, la superficie d'un département tous les 10 ans. Depuis 1960, la Surface Agricole Utile du pays aurait diminué de 20%. La part des sols artificialisés serait aujourd'hui de plus de 9% du territoire ⁵, ce qui est déjà considérable – l'équivalent de 8 départements entièrement bétonnés –, et il serait souhaitable de ne pas dépasser la barre des 10%. A force d'artificialiser les sols, c'est le potentiel agronomique du pays et ses équilibres écologiques qui sont mis en péril. Il est un temps où la multiplication des infrastructures et l'extension de l'urbanisation n'est plus aménagement, mais devient destruction, et il semble que ce temps soit arrivé. Aujourd'hui, l'heure est venue de sanctuariser les espaces naturels et les terres agricoles ⁶. Il faut notamment arrêter de prendre ces dernières pour une réserve foncière inépuisable pour l'urbanisation ; il faut cesser de dilapider le capital agronomique du pays. Les terres agricoles doivent être considérées comme étant un trésor national qu'il convient de préserver afin d'assurer la souveraineté alimentaire du pays. Et cela est d'autant plus vrai si l'on veut adapter l'agriculture au réchauffement climatique, si l'on veut développer l'agriculture biologique, si l'on veut relocaliser des productions, si l'on veut produire des protéines végétales pour les animaux, si l'on veut fabriquer des bioplastiques, pour tout cela on aura besoin de beaucoup de surface, et ce n'est vraiment pas le moment de la gaspiller.

Le chaos urbain et l'étalement urbain matérialisent l'échec de la croyance que l'on peut construire la ville en "laissant faire". Pour *faire* la ville, il faut un travail de projet, il faut faire des projets urbains. Ce travail de projet, on le fait pour produire des automobiles, des TGV ou des avions, par exemple, à la mise au point desquels on consacre une quantité de travail considérable. A côté de ça, le temps de travail qui est alloué à l'étude d'un quartier de ville est dérisoire. Nous exigeons la perfection pour nos automobiles, nos TGV et nos avions, mais nous nous satisfaisons de villes "mal foutues". Nous savons aller sur la Lune, nous réalisons des prodiges en microchirurgie, en génie génétique, etc., mais nous créons des urbanisations d'une affligeante médiocrité. La fabrication de la ville est sans doute le seul domaine de l'activité humaine qui n'est pas en progrès. En France, cela fait deux mille ans que l'on construit des villes. On devrait savoir faire. Si, aujourd'hui, on produit du chaos, c'est bien parce qu'on ne veut plus faire la ville.

¹ Eric HAMELIN, Olivier RAZEMON. – *La Tentation du bitume. Où s'arrêtera l'étalement urbain ?* – Paris, Rue de l'Echiquier, 2012, p. 53.

² *Ibid.*, p. 75.

³ Fédération Nationale des Sociétés d'aménagement foncier et d'établissement rural.

⁴ Chiffre donné par Laurence GIRARD, "L'étalement urbain dévore de nouveau les terres agricoles françaises", *Le Monde*, 31 mai 2017, cahier éco., p. 4.

⁵ La part des terres agricoles serait de 51% et celle des espaces naturels de 40%.

⁶ L'objectif de zéro artificialisation nette fixé par le plan biodiversité présenté en 2018 va dans ce sens.

Faire des projets de paysage (et des projets urbains)

"La notion de projet est justement ce qui fait défaut aux opérations que nous venons de présenter ¹." Tel est le constat que fait Charles-Henri Tachon après la présentation des travaux réalisés dans le village de Mercurey. Dans l'aménagement, qu'il soit territorial ou urbain, ce qui caractérise les logiques sectorielles et le laisser-faire, c'est bien l'absence de la notion de projet. La notion de projet, cela veut dire que l'aménagement ne se fait pas "tout seul", au gré des logiques sectorielles et du laisser-faire, mais qu'il doit faire l'objet d'un travail de projet, qu'il doit être pensé, conçu, dessiné. Pour échapper aux logiques sectorielles et au laisser-faire, il faut faire des projets de paysage, ainsi que des projets urbains – n'oublions pas le paysage urbain. Le projet de paysage sert – entre autres – à créer des liens entre les objets-du-territoire : pour *faire* le paysage, les aménagements et les ouvrages doivent être liés à la géographie et doivent être liés entre eux. Le projet urbain sert – entre autres – à créer des liens entre les objets-de-la-ville : pour *faire* la ville, les constructions doivent être liées aux espaces publics et doivent être liées entre elles. Ces liens *font* la ville, comme ils *font* le paysage.

Pour faire un projet de paysage, comme pour faire un projet urbain, il faut faire *un travail de projet*, et pour mettre en œuvre ce projet, il faut *un peu de règles* et *beaucoup de dialogue*. Prenons d'abord le cas du projet urbain qui est davantage pratiqué et qui peut servir de modèle pour le projet de paysage. Un travail de projet, cela signifie que la forme de la ville, que le paysage de la ville, cela doit être pensé et dessiné. Le projet urbain a ainsi pour objet de donner forme à la ville. Et pour réaliser cette forme, il faut un peu de règles – les règles nécessaires et suffisantes –, concernant par exemple l'implantation des constructions ou leur hauteur. Ces règles inscrivent dans le droit les dispositions essentielles du projet qui sont l'expression de la volonté commune, et qui doivent être approuvées par les citoyens. Il faut également beaucoup de dialogue, d'une part, avec les citoyens dans le cadre d'une concertation qui doit avoir lieu pendant toute la durée de l'élaboration du projet, et, d'autre part, avec les différents maîtres d'ouvrage et maîtres d'œuvre afin de coordonner leurs différentes opérations. Pour créer des liens entre les objets-de-la-ville, il faut créer des liens entre les acteurs-de-la-ville.

Pour ce qui est du projet de paysage, le travail de projet signifie également que le paysage doit être pensé et dessiné. Cela traduit le fait que le paysage est un dessein, une volonté, une ambition pour le territoire. Le projet de paysage a pour objet de donner forme au paysage. Et pour mettre en œuvre ce projet, il faut, là aussi, *un peu de règles* (pour *un peu de conservation*). Ces règles vont servir à protéger des espaces qui ont une valeur de paysage, soit strictement (par exemple grâce à la procédure de site classé), soit partiellement, en interdisant certains types d'aménagement (dans les espaces "intermédiaires" que nous avons proposés plus haut). Et, là aussi, il faut *beaucoup de dialogue* (et *beaucoup d'invention*), d'une part avec les citoyens et, d'autre part, avec les différents aménageurs, pour les coordonner, pour inscrire leurs interventions dans la logique supérieure du projet. Il faut faire dialoguer ceux qui, habituellement, s'ignorent : ceux qui aménagent et ceux qui protègent, ceux qui font les infrastructures et ceux qui font l'urbanisation, etc. Pour créer des liens entre les objets-de-l'aménagement, il faut créer des liens entre les acteurs-de-l'aménagement. Il faudrait ainsi, dans le cadre des projets de paysage, mettre en place des procédures destinées à faire dialoguer les différents acteurs-de-l'aménagement, et à coordonner leurs projets. (C'est pour cela qu'il faut beaucoup d'invention, pour imaginer de nouvelles procédures d'aménagement.) Il faudrait qu'il y ait aussi, comme cela existe dans les projets urbains, des coordonnateurs chargés d'animer ce dialogue et de coordonner les projets. Ce sont les paysagistes qui devraient avoir cette mission, car ce sont eux les mieux formés pour cela.

¹ Charles-Henri TACHON, "Mon village...", *art. cit.*, p. 23.

Parmi les exemples évoqués au début de ce chapitre, nous avons cité le Val de Loire inscrit au patrimoine mondial. On peut dire que la gestion de ce territoire est un projet de paysage, et il nous semble que ce projet a emprunté une démarche qui correspond assez bien à celle que nous proposons ici. Certes, il s'agit d'un territoire beaucoup trop vaste pour que ce projet soit dessiné, mais il a été pensé, et cette pensée a fait l'objet, comme nous l'avons vu, d'un plan de gestion. Pour ce qui est des règles, il s'agit de mesures de conservation : un certain nombre de sites ayant une valeur patrimoniale sont classés au titre de la loi de 1930. De plus, le plan de gestion préconise la protection de certains espaces – que nous avons appelés "espaces intermédiaires" –, tels les coteaux de la vallée de la Loire. Par ailleurs, la Mission Val de Loire, chargée de la gestion du site, pratique le dialogue et le conseil, notamment avec les collectivités locales, pour l'élaboration de leurs projets particuliers.

Evoquons maintenant une démarche de projet qui est largement fondée sur la concertation avec les habitants, et qui nous paraît exemplaire. Cette démarche est celle des auteurs de l'ouvrage que nous avons déjà cité, *Paysages ordinaires, de la protection au projet*, dans lequel ils rendent compte de leur pratique de l'aménagement local, en Suisse, au sein d'un bureau d'études. Les projets qui sont présentés dans ce livre sont des interventions dans des petites communes, qui visent à résoudre différents problèmes d'aménagement. (Plus haut, nous avons évoqué l'exemple du "chemin des écoliers".) Ces projets n'ont pas pour objet d'étude le paysage. D'ailleurs, comme le précisent les auteurs : "Au départ des interventions, aucune des six communes considérées ne pensait à son territoire comme à un "paysage" ¹." Le paysage est le résultat de l'étude. Le projet fait émerger une nouvelle représentation des lieux – soit un paysage – qui est partagée par les habitants, et qui permet de résoudre le problème d'aménagement. Les auteurs opposent ainsi leur démarche de projet à la procédure habituelle de protection. Le paysage n'est pas une prescription élaborée par des experts et imposée aux habitants en vue d'une protection, mais une représentation qui résulte du projet et qui est appropriée par les habitants en vue d'un aménagement : "... le paysage est directement construit comme une représentation ayant l'évidence du sens commun, qui ne fait pas autorité parce qu'elle serait étayée sur une analyse scientifique ou sur une technique experte, mais parce qu'elle est partagée par l'ensemble de la population concernée ²." Le projet sert à élaborer une représentation-paysage qui est appropriée par l'ensemble des habitants, et qui permet la résolution sans conflit du problème d'aménagement :

Dans le modèle du projet, l'intervention paysagère ne consiste pas à isoler un territoire pour le soumettre à un régime d'exception ; mais au contraire à instituer une représentation unificatrice reliant passé, présent et avenir, un socle et un sol partagés par une population, le sentiment d'une communauté d'histoire et de territoire ancrée sur "l'évidence" de lieux banals et connus de tous, mais restitués dans l'épaisseur de leur histoire. Une fois effectuée cette appropriation collective, une fois intériorisés la représentation de la commune et le sentiment d'une trajectoire cohérente dans ses divers espaces et dans le temps, la définition, la décision et l'exécution d'actions d'aménagement local en découlent spontanément, comme naturellement ³.

Nous avons vu plus haut que le projet de paysage pouvait servir à donner une cohérence à un territoire en intégrant divers fragments anciens dans une nouvelle structure fédératrice. Nous avons dit également que le projet de paysage servait à créer des liens entre les objets-du-territoire ; il sert aussi à créer des liens entre les habitants-du-territoire. Ainsi, le modèle de projet qui est proposé par les auteurs de *Paysages ordinaires* sert à construire un *récit commun* aux habitants en intégrant les points de vue des divers groupes dans une nouvelle représentation fédératrice. Ce récit commun est partagé avec les habitants lors d'une assemblée communale :

¹ Jean-Pierre DEWARRAT *et al.*, *Paysages ordinaires...*, *op. cit.*, p. 47.

² *Ibid.*, p. 50.

³ *Ibid.*, p. 69.

Et comme au théâtre, le récit des intervenants "réussit" lorsque le public se l'approprié et l'enrichit de ses propres histoires, souvenirs, significations (...). Les intervenants ne sont que des "déclencheurs" : l'intervention ne sert à rien si leur récit ne devient pas un "récit commun", significatif pour les diverses composantes de la population communale, que chaque sous-groupe (agriculteurs traditionnels, néo-ruraux, écologistes, jeunes, etc.) puisse reconnaître comme "sien" dans la mesure où il intègre ses préoccupations propres. (...)

Comme le mythe naguère, le récit commun fédère le multiple, assemble ce qui est divisé, met en cohérence l'hétérogène. (...) Lorsque de multiples groupes sociaux, acteurs spécialisés, administrateurs et administrés... détiennent chacun une part de la décision, sans qu'aucun puisse imposer sa volonté aux autres, la clé de la décision ne peut être qu'un récit commun tissant, dans les marges des discours de chacun, un discours unitaire fait d'emprunts et de traductions aux discours de tous, capable de gagner l'adhésion de tous dans la mesure où chacun peut y reconnaître et y reconnaît effectivement, intégrés dans une cohérence partagée, ses propres marques, logiques et intérêts ¹.

La démarche de projet que nous venons d'évoquer est, nous semble-t-il, à rapprocher de l'idée avancée par Michel Conan que le paysage peut aider à résoudre les conflits suscités par l'aménagement du territoire. Il y a, en effet, dans les "interventions" des auteurs de *Paysages ordinaires*, et comme on l'a vu avec le cas du "chemin des écoliers", un travail d'analyse inventive qui permet de résoudre les problèmes d'aménagement en recueillant l'approbation des habitants. Une telle démarche pourrait ainsi servir de modèle pour des situations conflictuelles. Citons Michel Conan :

On peut trancher les conflits par le sabre, comme le nœud gordien. Ce furent les formes ordinaires de l'aménagement des trente glorieuses. On peut aussi chercher à les transformer par la négociation. (...)

[Michel Conan explique ensuite que le résultat de la négociation doit être juste, efficace, fiable et durable.]

Pour qu'il soit considéré comme juste par toutes les parties prenantes, il faut que celles-ci aient contribué à son élaboration dans des conditions où mutuellement elles ont pu faire comprendre et reconnaître leurs enjeux, leurs visées, leurs morales et leurs identités. Cela revient à demander qu'elles amorcent la formation d'une identité collective intégrant leurs différences en les respectant. Pour que le résultat soit efficace, il faut que des formes d'aménagement ou d'usages nouveaux du territoire soient inventées afin de mieux satisfaire les intérêts les plus divers des groupes en présence dans le respect des morales de l'aménagement qui sont les leurs. (...) Pour qu'il soit fiable et durable, il faut que l'accord trouvé entre les négociateurs représentant les divers groupes parties prenantes soit compris et reconnu par tous. Il faut donc que la mise en œuvre de cet accord entraîne le développement d'une nouvelle identité plus large respectant les identités préexistantes en les intégrant. (...) Dans cette perspective, l'analyse inventive proposée par Bernard Lassus constitue un outil stratégique (...) pour aider un négociateur à trouver une solution durable à un conflit d'aménagement du territoire ².

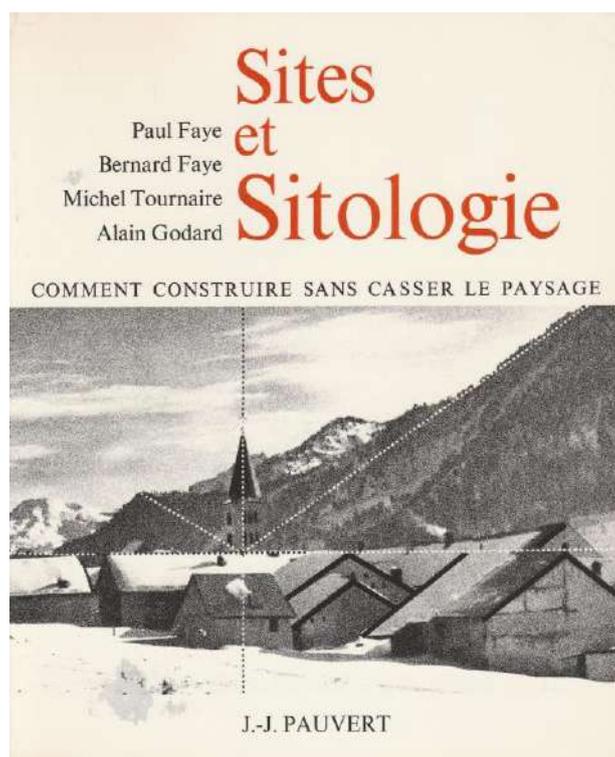
¹ *Ibid.*, p. 62-63.

² Michel CONAN, "L'invention des identités perdues", dans Augustin BERQUE (dir.), *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, *op. cit.*, p. 47-49.

Critique de la notion d'intégration au site

Ce n'est pas au site qu'une construction est intégrée, mais à la culture des hommes

Il est convenu de dire qu'une construction ou un ouvrage doit être "intégré" à son site. Qu'est-ce que cela signifie exactement ? Pour les auteurs d'un livre¹ qui propose une démarche pour intégrer l'architecture au paysage (la "sitologie"), il devrait y avoir un rapport, une similitude de forme entre une construction et son site. La photo de couverture de l'ouvrage résume une telle proposition : on y voit un village de montagne où les toitures des maisons sont parallèles aux versants de la montagne (ill. 70).



70. *Sites et sitologie*, couverture.

Imaginons cependant un site identique en Provence et en Afrique du Nord : même topographie, même végétation. Dans le site provençal, une église avec son clocher paraîtra tout à fait bien "intégrée" ; et dans le site d'Afrique du Nord, une mosquée avec son minaret apparaîtra également parfaitement "intégrée". Imaginons maintenant la mosquée dans le site provençal, et l'église dans le site d'Afrique du Nord : l'une comme l'autre n'y paraîtraient sans doute pas du tout "intégrées". Pourtant, les sites sont identiques. Transportons maintenant l'église dans un autre site de Provence, d'une configuration différente : elle y apparaîtra probablement toujours "intégrée", et il en sera de même pour la mosquée dans un autre site d'Afrique du Nord. Pourtant, les sites sont différents. Ainsi, des constructions différentes peuvent apparaître "intégrées" dans des sites identiques, et des constructions identiques peuvent apparaître "intégrées" dans des sites différents. Nous en concluons que l'intégration n'est pas une question de rapports formels entre une construction et son site. Ce n'est pas au site qu'une construction est "intégrée", mais à la culture des hommes.

¹ Bernard et Paul FAYE, Michel TOURNAIRE, Alain GODARD. – *Sites et sitologie*. – Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1974.

Prenons maintenant quelques exemples contemporains. La "maison sur la cascade ¹" de Frank Lloyd Wright est sans doute universellement considérée comme étant bien "intégrée" à son site (ill. 71). J'ai vu à la télévision ² une petite maison en bois, à laquelle il a été donné la forme d'un rocher, bâtie dans un lieu qui ressemble à celui de la maison sur la cascade, au bord d'une petite rivière qui dégringole une pente boisée – c'est en Suède. Le commentaire du reportage n'a pas manqué de dire que cette maison était parfaitement "intégrée" à son site. Je connais en Auvergne, également dans un endroit pentu et boisé avec un ruisseau, une maison de verre et d'acier, à la manière de Mies Van der Rohe, là encore, très bien "intégrée" à son site ³. Et il y aurait là un vieux moulin en pierre, il serait tout aussi bien "intégré". Voilà donc quatre constructions on ne peut plus dissemblables, bâties dans des sites semblables, et toutes parfaitement bien "intégrées". Cela montre, là encore, que l'intégration n'est pas une question de rapport de forme entre une construction et son site, et que le site ne détermine en rien l'architecture ⁴. Ce n'est pas à leur site que ces maisons sont "intégrées", mais à notre culture architecturale.



71. Frank Lloyd Wright, la maison sur la cascade.

Notons que si on voulait refaire aujourd'hui la maison sur la cascade, cela ne serait sans doute pas possible : on dirait qu'elle ne serait pas "intégrée" au site, précisément parce que bâtie au-dessus de la cascade. C'est d'ailleurs ce qui est arrivé à l'architecte de la petite maison en bois en forme de rocher qui voulait initialement la construire en porte-à-faux au-dessus de la rivière : cela était interdit par les règles d'urbanisme... La maison sur la cascade est-elle "intégrée" à son site ? Cela ne veut rien dire. Le site, c'est la maison sur la cascade ! C'est comme le mont Saint-Michel : le site, c'est l'abbaye ! Ou encore Golden Gate bridge : aujourd'hui, le site, c'est le pont !

¹ La maison Kaufmann, dite *Fallingwater*, à Mill Run, Pennsylvanie, 1935.

² Dans l'émission "Echo-logis", diffusée en novembre 2009 sur France 5. Cette maison a aussi été publiée dans : Chris VAN UFFELEN. – *Architecture écologique*. – Paris, Citadelles & Mazenod, 2010.

³ Il est à noter qu'une telle maison, si elle est "intégrée" d'un point de vue esthétique, elle n'est aucunement adaptée d'un point de vue climatique.

⁴ A ce propos, peut-on dire que l'architecture vernaculaire est déterminée par la géographie ? En aucune manière. Comme le rappelle Augustin Berque, le déterminisme géographique est faux "car historiquement, l'humanité n'a cessé d'adopter des solutions culturellement variées devant des situations physiques comparables". (Augustin BERQUE, *Etre humains sur la Terre...*, *op. cit.*, p. 70.) Cependant, si l'architecture n'est pas déterminée par la géographie, elle ne peut l'ignorer : elle ne peut s'affranchir de la course du soleil, des conditions du climat ou encore de la pente du terrain. L'architecture doit être adaptée aux circonstances des lieux. Nous le redirons plus loin.

Prenons aussi l'exemple de quelques châteaux de la Loire. Quand je découvre le château de Sully au bord du fleuve, ou ceux de Chaumont ou de Saumur sur leur coteau, ces édifices tout blancs avec leurs tours, leurs mâchicoulis et leurs poivrières sont toujours pour moi des apparitions quelque peu "fantastiques". Il n'y a aucun rapport de forme entre ces châteaux et leur site. Pourtant, tout le monde va les trouver tout à fait bien "intégrés". Ce n'est pas à leur site que ces châteaux sont "intégrés", mais à notre imaginaire architectural.

Citons encore le cas des domaines anglais du XVIII^e siècle. Un regard français, habitué aux strictes ordonnances des châteaux classiques et des jardins réguliers de son pays, est toujours étonné de constater, dans les domaines anglais, l'absence de correspondance formelle entre le château, symétrique, et son jardin, irrégulier. Un Français pourrait ainsi considérer que le château n'est pas "intégré" au jardin et le jardin pas "intégré" au château. Pourtant, ces domaines sont parfaitement cohérents. Car ce n'est pas dans leurs rapports formels qu'il faut les apprécier, mais en fonction des références culturelles de leurs créateurs. Ces domaines visaient à matérialiser une utopie politique dont la République romaine était le modèle : ainsi, le château devait imiter l'architecture antique et le jardin évoquer la campagne romaine ¹.

Dans *Naissance et renaissance du paysage*, Michel Baridon écrit à propos des temples de la Grèce antique : "Le premier touriste venu est frappé par ce contraste : les temples lui semblent régner sur les paysages et nouer avec eux un accord secret. Les historiens confirment cette impression. Roland Martin remarque : "C'est un lieu commun de souligner les subtils rapports qui associent étroitement tant de temples archaïques ou classiques au cadre du paysage où ils s'inscrivent." Et Michel Baridon ajoute : "... la géométrie de l'architecture grecque s'associe naturellement au paysage ²..." Il y a sans doute des rapports subtils entre les temples et leur site, que les Grecs ont su trouver, une intelligence des lieux, mais cela est parfaitement culturel. Il n'y a aucune "association naturelle" entre la géométrie des temples et la géographie des lieux. Il faut surtout reconnaître que les temples grecs ont une forme tellement parfaite qu'ils ne peuvent apparaître que bien "intégrés" dans leur site. Les temples grecs ne sont pas "intégrés au paysage grec" : ce sont les temples grecs dans les collines grecques qui *font* le paysage grec ³.

Démontrons encore par l'absurde que l'intégration n'est pas une question de ressemblance entre un ouvrage et son site. Prenons le pont de Langeais, sur la Loire. Ce pont suspendu a des piles qui singent les tours du château voisin (**ill. 72**). Ce n'est pas comme ça qu'il va mieux s'"intégrer" à son site : le pont de Langeais n'est pas un pont "intégré", mais un pont "kitsch". Un pont doit ressembler à un pont, pas à un château.



72. Le pont de Langeais.

¹ J'emprunte l'interprétation à Michel Conan (dans son cours sur les jardins au DEA "Jardins, paysages, territoires").

² Michel BARIDON, *Naissance et renaissance du paysage*, op. cit., p. 49-50.

³ Le Corbusier écrit à ce propos : "Les temples sont la raison de ce paysage." (LE CORBUSIER. – *Le Voyage d'Orient*. – Marseille, Parenthèses, 1987, p. 153. (Ecrit en 1911 ; 1^{re} éd., 1966.)

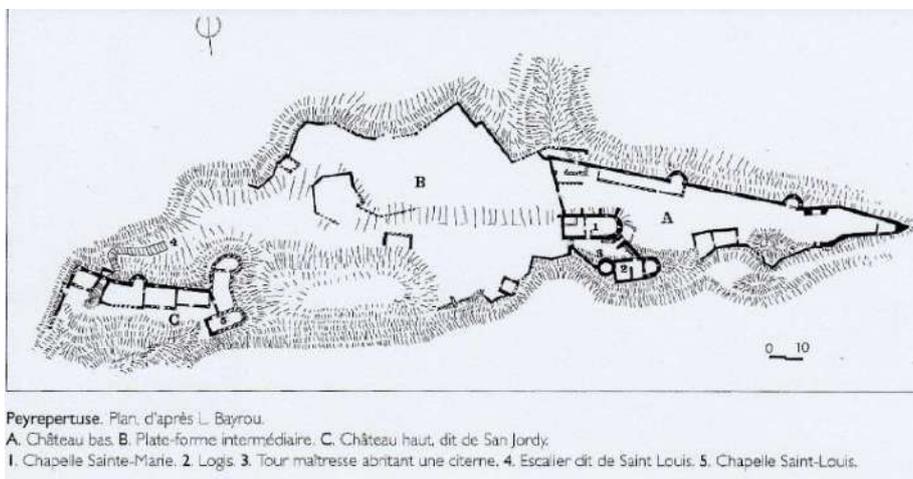
Si un ouvrage paraît "intégré", c'est pour son utilité, pour son adaptation fonctionnelle et pour sa perfection formelle

Prenons l'exemple des ponts. Un pont, qui va nous paraître "intégré", est pourtant en contradiction avec son site, puisqu'il est construit en travers de la rivière, et s'oppose à l'écoulement des eaux. Ainsi, les vieux ponts de pierre aux piles massives et aux arches étroites, que l'on va trouver les mieux "intégrés", sont en fait ceux qui sont le plus en opposition avec leur site. Mais le pont permet aux hommes de traverser la rivière, et c'est tout d'abord pour cela qu'il va nous apparaître "intégré" : pour son *utilité*. C'est ensuite pour son *adaptation fonctionnelle*, parce qu'il a une forme qui permet de franchir la rivière tout en laissant passer l'eau. C'est enfin pour sa *perfection formelle*. Prenons l'exemple du pont du Gard. Chacun conviendra sans doute que le pont du Gard est parfaitement "intégré" à son site. A la place du pont du Gard, il y aurait un beau viaduc d'Eiffel, celui-ci paraîtrait tout autant bien "intégré". Comme les maisons précédemment, deux ponts très différents peuvent être bien "intégrés" dans le même site. Et cela parce que chacun de ces ouvrages, le pont du Gard, comme le viaduc d'Eiffel, présente une grande perfection formelle. C'est ainsi pour ces trois raisons, son utilité, son adaptation fonctionnelle et sa perfection formelle, qu'un ouvrage va nous apparaître "intégré" à son site.

L'utilité

Si l'on construit un pont qui n'est raccordé à aucune route – on a vu le cas avec le pont de l'A 85 –, ce pont inutile n'apparaîtra certainement pas "intégré" à son site. Prenons également le cas des barrages. Un barrage est sans doute un des ouvrages les moins "intégrés" qui soit, car il est en totale contradiction avec son site, puisqu'il barre la rivière et empêche l'écoulement des eaux. Si un barrage nous paraît "intégré", c'est avant tout pour son utilité, pour sa contribution à la production d'électricité. Considérons encore l'exemple des éoliennes. Si l'on implante un parc éolien près d'un village, il y a de fortes chances pour que ce parc éolien n'apparaisse pas "intégré" aux yeux des habitants du village, et cela parce que ce n'est pas au village que les éoliennes seront utiles, mais à la ville lointaine. Par contre, si l'on installe une éolienne qui fournit l'électricité du village, cette éolienne sera sans doute bien davantage acceptée par les habitants et considérée comme étant "intégrée", car utile au village. Ce sera l'éolienne du village, comme le château d'eau.

L'adaptation fonctionnelle



73. Le château de Peyrepertuse.

D'après Jean MESQUI, *Châteaux forts et fortifications en France*, Paris, Flammarion, 1997.

L'idée d'adaptation au site est particulièrement bien illustrée par les châteaux de montagne. En plaine, les châteaux forts peuvent avoir un plan régulier, aucune contrainte topographique ne venant contrarier les dispositions idéales de l'édifice. Tandis qu'en montagne, c'est le relief qui dicte la forme de l'ouvrage. Les forteresses de Peyrepertuse (ill. 73) et de Puilaurens, dans l'Aude, dont les dispositions s'ajustent strictement à la topographie, en sont des exemples emblématiques. La Grande Muraille de Chine, qui épouse la forme de la montagne, illustre également très bien l'idée d'adaptation au site.

Les villes s'adaptent aussi à leur site¹ pour la commodité de leurs habitants. Le plan de Montauban (ill. 74) est ainsi emblématique d'une telle adaptation au site : la grille orthogonale de la bastide se déforme pour s'ajuster à la configuration des lieux, cela sans perdre ses qualités topologiques. Citons aussi l'exemple du village de Courdimanche, dans le Val-d'Oise, dont il a déjà été question. Il est situé sur une butte et le tracé des rues s'ajuste à la topographie en suivant les courbes de niveau. On peut dire que le plan du village est bien adapté à son site.



74. Montauban.

D'après Pierre LAVEDAN, Jeanne HUGUENEY, *L'Urbanisme au Moyen Age*, Genève, Droz, 1974.

Prenons maintenant l'exemple des jardins. Dans l'ouvrage² qu'il a consacré à Le Nôtre et, plus généralement, aux jardins français du XVII^e siècle, Thierry Mariage insiste sur le souci constant des jardiniers de l'époque d'adapter leurs créations aux particularités des lieux. A ce sujet, il cite le traité signé par Désallier d'Argenville, *La Théorie et pratique du jardinage*, un ouvrage au "caractère plus ou moins collectif" et qui est "le reflet des idées générales véhiculées peu de temps après la mort de Le Nostre dans le milieu des jardiniers royaux" :

La disposition et la distribution d'un plan général pour être parfaites doivent suivre la situation du terrain : car la plus grande science de bien disposer un jardin est de bien connaître et examiner les avantages et les défauts naturels du lieu, afin de profiter des uns et de corriger les autres, les situations étant différentes à chaque jardin³.

¹ Sur le rapport entre les villes et leur site, voir : J. M. AVRAMIDES, L. BESSIERE, P. PINON. – *Site et développement urbain*. – Paris, La Documentation française, 1974.

² Thierry MARIAGE. – *L'Univers de Le Nostre. Les origines de l'aménagement du territoire*. – Sprimont (Belgique), Pierre Mardaga, 2003, p. 109.

³ Antoine-Joseph DESALLIER D'ARGENVILLE, *La Théorie et pratique du jardinage* [1747], cité par Thierry MARIAGE, *L'Univers de Le Nostre...*, *op. cit.*, p. 109.

Cela dit, si les jardiniers du XVII^e siècle cherchent à profiter des avantages offerts notamment par la topographie et l'hydrologie, c'est pour mieux les corriger et transfigurer les lieux par l'art des terrassements et de l'hydraulique. C'est ainsi bien davantage le site qui est adapté au jardin que le jardin qui est adapté au site.

Considérons encore le cas des routes. Jadis, on traçait les routes en ligne droite afin d'aller au plus court et limiter les coûts de construction ¹. Les routes étaient ainsi indifférentes à la topographie et présentaient souvent une succession de montées et de descentes parfois fort inconfortables. Dans son livre *La Route française*, Henri Cavailles cite le cas de la route du Bourbonnais, entre Roanne et Lyon :

La route du Bourbonnais (...) suivait, au delà de Fontainebleau, le Loing, atteignait la Loire à Briare, suivait le fleuve par Nevers, puis l'Allier jusqu'à Moulins. Par la Palisse (*sic*), elle atteignait Roanne, où elle franchissait la Loire, puis, par la "montagne de Tarare", Tarare et Lyon. Route orientée du Nord au Sud, relayée sur tout son parcours par la voie d'eau, directe, commode, elle ne connaissait d'obstacle véritable que dans la dernière partie de son parcours. Cet obstacle, c'était la montagne de Tarare. Le col des Sauvages (764 mètres), par lequel la route franchissait le seuil de partage entre la Loire et le Rhône, ne présentait pas de difficulté particulière, à qui l'abordait de Roanne (par Saint-Symphorien). Mais il n'en était pas de même pour ceux qui l'abordaient de l'Est. La route, aujourd'hui aménagée en lacets, attaquait l'obstacle de front, par le haut des croupes, et s'élevait tout droit jusqu'au col par de très fortes pentes (jusqu'à 25 pour 100). Aussi était-elle redoutée entre toutes. Un règlement du 1^{er} juin 1781 autorisait les maîtres de poste à y remplacer les chevaux par des bœufs, payés, par paire, au même prix qu'un cheval de poste ².

Le jardinier écossais Thomas Blaikie, en route de Genève à Paris en 1775, évoque ce passage de la "montagne de Tarare" dans le récit qu'il fait de ses voyages :

J'ai quitté Tarare le matin, nous sommes allés à La Fontaine à travers une montagne escarpée, et on se sert de bœufs pour tirer les diligences de Tarare à La Fontaine, ce qui fait trois lieues. C'était la première fois que je voyais une telle chose que des bœufs de poste ³...

Autre exemple, toujours sur la route du Bourbonnais – devenue entre-temps route nationale 7 –, entre Neuvy-sur-Loire et La Celle-sur-Loire, dans la Nièvre. Jadis, la route grimpait tout droit sur le plateau, épousant les creux et les bosses, et redescendait un peu plus loin dans la vallée. (Notons que cette route existe toujours, entre Neuvy et La Celle, dans ses dispositions du XVIII^e siècle, avec son empiècement et ses arbres d'alignement.) Stendhal, qui passe par là en 1837, note, à Neuvy, justement :

Depuis Briare, on monte et descend une suite de coteaux fertiles, qui se dirigent tous vers la Loire. Il faudrait au moins, en arrivant à ce fleuve, placer la route sur la digue ⁴.

Arrivé à la Charité, il ajoute :

J'apprends que mon idée de ce matin sur la grande route de Briare à La Charité, si hérissée de montées et de descentes ridicules, est venue à M. Mossé, (...) ingénieur en chef à Nevers. Il va placer la grande route le long de la Loire ⁵...

¹ Et aussi pour une raison juridique – pour les expropriations, cela évite les discussions – ainsi que pour une raison esthétique.

² Henri CAVAILLES. – *La Route française, son histoire, sa fonction. Etude de géographie humaine*. – Paris, Armand Colin, 1946, p. 101.

³ Thomas BLAIKIE. – *Sur les terres d'un jardinier. Journal de voyages, 1775-1792*. – Besançon, Les Ed. de l'Imprimeur, 1997, p. 120.

⁴ STENDHAL. – *Mémoires d'un touriste* [1838], dans *Voyages en France*. – Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1992, p. 9.

⁵ *Ibid.*, p. 12.

Le vœu de Stendhal sera donc exaucé : la route sera déviée dans la vallée. C'est à partir des années 1830 que les routes sont adaptées au relief, afin d'offrir davantage de confort aux voyageurs. De nouveaux moyens financiers et techniques permettent alors de réaliser des profils "à pentes adoucies"¹, mais ces moyens étant encore limités – et les ingénieurs de l'époque ayant le souci du paysage –, la route respecte toujours la topographie : ainsi du nouveau tracé de la nationale 7 entre Neuvy et La Celle, qui suit le pied du coteau. Aujourd'hui, les routes vont de nouveau tout droit, indifférentes à la topographie. Les moyens financiers et techniques dont nous disposons permettant d'aplanir collines et vallées – et les ingénieurs d'aujourd'hui n'ayant plus le souci du paysage –, les routes "coupent" maintenant au travers du relief, alternant déblais et remblais². Leur profil en long est peut-être adapté à la vitesse, mais il n'est aucunement adapté à la "géographie". Les hommes y gagnent en commodité, mais le territoire y perd son paysage.

La perfection formelle

Enfin, un ouvrage paraîtra "intégré" s'il présente une perfection formelle. Insistons tout d'abord sur le fait que la *forme*, ce n'est pas une question de "décoration", c'est l'aboutissement d'un travail, l'aboutissement du travail de projet. Et ce travail de projet, comme le précise Bernard Huet qui caractérise ainsi le métier de l'architecte, est un "*travail de perfectionnement* du projet"³. La forme, c'est le résultat du travail de perfectionnement du projet. Bernard Huet dit encore que la qualité de l'architecture réside dans "la *perfection* d'exécution du métier"⁴. Pour ma part, je définis la perfection de manière "opératoire" : dans l'étude d'un projet, on atteint la perfection quand on ne peut plus rien changer pour améliorer le projet. C'est ainsi qu'Alberti définit la beauté : on atteint la beauté dans la conception d'un ouvrage quand "on n'y saurait rien ajouter, diminuer ou changer, sans faire étonnamment tort à l'ouvrage"⁵.

Pour faire comprendre l'idée de perfection de la forme, je voudrais citer un exemple très pédagogique : le regard de la Lanterne, situé dans le quartier de Belleville, à Paris (**ill. 75**). Ce petit ouvrage de génie civil, construit au tournant des XVI^e et XVII^e siècles, recueillait les eaux de différentes sources avant de les distribuer aux fontaines publiques. Il s'agit d'un puits cylindrique en pierres de taille, couvert d'une coupole avec lanternon. Du seuil de la porte, deux escaliers de pierre symétriques qui épousent la courbe de la paroi donnent accès aux aqueducs souterrains. (Aujourd'hui, on poserait une buse en béton avec un tampon et une échelle métallique.) C'est de l'intérieur qu'il faut le voir – on peut le visiter lors des journées du patrimoine –, et tous les étudiants en architecture et en génie civil devraient l'avoir vu. Cet ouvrage est une leçon d'architecture. Il fait comprendre deux idées essentielles : celle de dépassement du programme et celle de perfectionnement du projet.

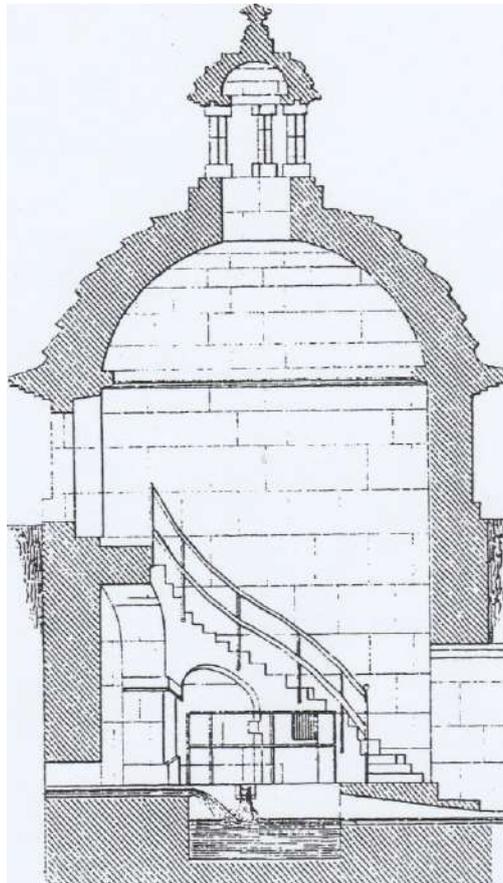
¹ Les routes ont été adaptées à la topographie après qu'une circulaire (du 3 septembre 1831) ait autorisé à faire appel à des concessionnaires pour réaliser les nouveaux tracés "à pentes adoucies", et aussi après que de nouvelles lois d'expropriation (en 1833 et en 1841) aient facilité les acquisitions foncières. (D'après Georges REVERDY. – *Histoire des routes de France*. – Paris, Presses universitaires de France, coll. "Que sais-je", 1995, p. 79-81.)

² Un "bel" exemple de route "balafreuse" dans le Cantal et dans cet article : Pierre AUMONT, "Massacre à la niveleuse", *Urbanismes et architecture*, n° 250, sept. 1991, p. 69-73.

³ Bernard HUET, "Point de vue sur l'enseignement", *AMC*, n° 44, nov. 1978, p. 57.

⁴ *Ibid.*, p. 55.

⁵ Leon Battista ALBERTI, *De re aedificatoria*, 1452, cité par Daniel CHARLES, art. "Esthétique", dans : *Encyclopaedia Universalis. Corpus 8*. – Paris, Encyclopaedia Universalis, 1990, p. 818.



75. Paris, le regard de la Lanterne, coupe.

Document Association Sources du Nord – Etudes et Préservation (ASNEP).

Et je ne résiste pas au plaisir de citer cet extrait d'un texte de l'architecte Pierre Dalloz. Remarquons qu'il s'agit encore d'un petit édifice recueillant de l'eau. C'est dire tout le soin que les anciens surent apporter au "dessin de l'eau" :

L'un des plus beaux exemples d'union de l'architecture et de l'eau – de l'eau en très petite quantité – nous a été donné par Soufflot à Ménars, dans la source qu'il a traité à mi-longueur du bassin que l'on appelle le bain de Madame de Pompadour. On ne peut rien imaginer de plus parfait que cette minime construction de pierre enterrée sur trois côtés dans un talus, à quatre colonnes sans base portant une coupole bien appareillée ; quatre petites voûtes rondes formant la croix ; au centre, une cuvette de pierre carrée, sans profondeur, pour que s'y étale une eau limpide ; deux étroites rigoles, l'une qui l'alimente, l'autre qui en évacue le trop-plein ; un pavement de carreaux noirs et blancs ; trois simples bancs encastrés dans les murs, voilà tous les éléments d'une construction impeccable qui semble parée pour l'éternité. Il m'est arrivé plusieurs fois d'amener de loin jusqu'à cette source ceux à qui je voulais montrer une œuvre d'architecture n'ayant pour toute utilité et justification que sa perfection même ¹.

¹ Pierre DALLOZ, "Feuilles de carnets", *Techniques et architecture*, série 33, n° 1, 1971, p. 96.

Autre exemple illustrant l'idée de perfection de la forme, et montrant que perfection ne signifie nullement sophistication, mais peut être synonyme de simplicité : le quai de Gien, qui borde la Loire. Cet ouvrage, établi au XIX^e siècle, présentait une disposition très simple : une "pierre de rive" taillée assurait la liaison entre le plan horizontal du trottoir et le plan incliné du perré qui plonge dans la Loire (**ill. 76**). En 2018, le quai a été réaménagé, le trottoir étant rehaussé ainsi que la pierre de rive. L'**illustration 77** montre le résultat des travaux : la pierre de rive n'est plus dans la continuité du perré, l'ouvrage fait maintenant très "bricolé". Et c'est alors qu'on se rend compte combien la disposition d'origine, si simple, était en même temps parfaite... Cet exemple illustre encore une fois la perte du souci de la forme qui caractérise aujourd'hui l'aménagement des villes et des campagnes, et qui contribue à la dégradation des paysages.

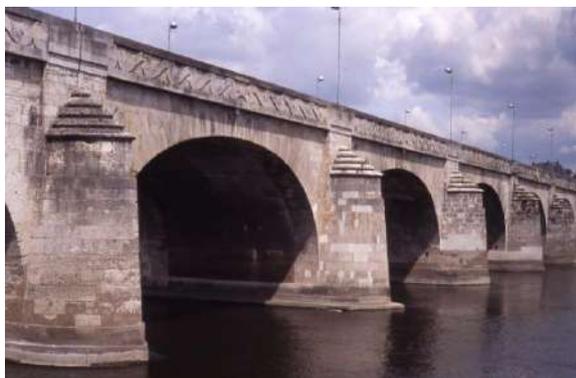


76. Disposition d'origine.



77. Disposition après travaux.

Le quai de Gien.



78. Le pont de Saumur.



79. Le pont de Jargeau.

QUELLE EST LA DIFFERENCE ENTRE LE PONT DE SAUMUR ET LE PONT DE JARGEAU ?

Le vieux pont de Saumur – dit pont Cessart – est sans conteste un des plus beaux ponts de la Loire (**ill. 78**). Le pont de Jargeau, rebâti en 1988, en est sans doute un des plus laids, sinon le plus laid, avec celui de Vouvray dont il a été question plus haut, et qui est du même modèle (**ill. 79**). Comment expliquer cette différence ? Si le pont de Saumur est très beau et le pont de Jargeau très laid, ce n'est pas parce que ce dernier est "moderne" tandis que celui de Saumur est "ancien". Ce n'est pas non plus parce que l'un est en pierre, et l'autre en béton et en acier. Non, la différence est ailleurs. Mais avant de répondre à cette question, faisons un peu d'histoire.

Le pont de Saumur fait partie des grands ponts de la Loire rebâti au XVIII^e siècle. A cette époque, la modernisation du réseau des grandes routes royales conduit à reconstruire les ponts médiévaux alors en fort mauvais état. Sur la Loire sont alors édifiés des ponts qui comptent parmi les plus remarquables de l'époque. Dans ces nouveaux ouvrages sont mises en œuvre les innovations techniques de l'époque – arches larges, piles minces et tablier horizontal –, développées notamment par le grand ingénieur Jean-Rodolphe Perronet. Le premier de ces ponts est celui de Blois, conçu par Jacques Gabriel en 1716 et ouvert à la circulation en 1724 : un pont de "transition" cependant, pas encore tout à fait "moderne", puisque encore en dos d'âne. Suivront : le pont Royal d'Orléans (1751-1759), pas tout à fait horizontal, mais presque ; puis les ponts parfaitement horizontaux de Saumur (1756-1770) et de Tours (1765-1810), ainsi que ceux de Nevers et de Decize.

Le pont de Saumur a été conçu par l'ingénieur Jean-Baptiste de Voglie, secondé par Louis Alexandre de Cessart qui lui donnera son nom. C'est un pont très innovant au point de vue technique : arches en anse de panier surbaissées, piles minces et un des tout premiers tabliers parfaitement horizontaux. Pour l'époque, c'est tout ce qu'il y a de plus moderne. L'ingénieur a également inventé ou perfectionné des procédés novateurs pour la réalisation des fondations. Et, au-delà de la technique, il a dessiné un ouvrage d'une rare perfection formelle. Ainsi, son mérite est double : son ouvrage allie innovation technique et qualité formelle. Cela sous-entend un travail de projet important : non seulement l'ingénieur a dû consacrer beaucoup de temps à mettre au point des techniques de construction novatrices, mais, en plus de cela, il a aussi très certainement passé beaucoup de temps pour aboutir à une grande perfection formelle. Pour atteindre un tel résultat, il n'y a pas de mystère : c'est qu'il y a eu du travail, du travail de projet ¹.

Le pont de Jargeau est fait d'un tablier horizontal en structure mixte (poutres métalliques et dalle béton) posé sur des piles en béton. Au plan technique, rien de plus simple. A la date à laquelle le pont est construit, un tel procédé de construction est largement éprouvé : son maître d'œuvre n'avait donc pas besoin de consacrer beaucoup de temps à la mise au point technique de son ouvrage. Manifestement, il n'a pas non plus passé beaucoup de temps à perfectionner la forme dudit ouvrage (le dessin des piles, surtout, est particulièrement laid). Notons à ce propos que les formes les plus belles sont souvent les plus simples : c'est la perfection qu'il faut rechercher, pas la complication. Voilà donc ce qui distingue ces deux ponts : dans le premier, beaucoup de travail de projet ; dans le second, très peu de travail de projet. La différence, c'est du travail, du travail de perfectionnement du projet.

¹ Sur les ponts de Loire du XVIII^e siècle et notamment celui de Saumur, voir : Bernard MARREY. – *Les Ponts modernes. XVIII^e-XIX^e siècles*. – Paris, Picard, 1990.

Voir aussi : Eric CRON, Arnaud BUREAU. – *Saumur. Urbanisme, architecture et société*. – Nantes, Ed. 303, Cahiers du patrimoine, n° 93, 2010.



80. Besse, Isère.

L'ARCHITECTURE SERT A ADAPTER LES EDIFICES AUX USAGES DES HOMMES ET AUX CIRCONSTANCES DES LIEUX

Considérons cette photographie aérienne qui montre un habitat très groupé, le village de Besse, en Oisans (**ill. 80**). De cette photo se dégage une impression de perfection. Une perfection qui traduit la bonne adaptation de cet habitat aux usages des hommes et aux circonstances des lieux. De cet habitat, on peut dire aussi qu'il *fait* paysage. Si le village de Besse *fait* paysage dans la montagne, c'est parce qu'il est parfaitement bien adapté aux usages et aux conditions de la montagne.

Sur la photo, on devine que toutes les maisons se ressemblent : on dit qu'elles sont de même type. Le *type architectural*¹ est l'ensemble des dispositions spatiales, constructives et ornementales communes à ces habitations, dispositions qui ont été consacrées par l'usage au fil du temps, et qui sont devenues conventionnelles. Et si l'on se promenait dans les rues, on verrait que toutes les maisons sont un peu différentes, car le type est réinterprété à l'occasion de chaque construction. Quand un paysan faisait construire sa maison, il s'adressait à un maçon qui faisait aussi office de maître d'œuvre. Chacun – le paysan et le maçon – avait en tête le type de maison que l'usage avait consacré localement. Ce type conventionnel assurait pour l'essentiel l'adaptation de la maison aux usages des habitants et aux conditions des lieux. Le maçon adaptait cependant le type conventionnel au programme particulier du paysan et aux circonstances particulières de son terrain. Ce processus permettait d'adapter les maisons aux usages des hommes et aux circonstances des lieux.

Aujourd'hui, l'habitat est toujours très conventionnel, mais il ne s'exprime plus dans des types architecturaux, mais dans des *modèles commerciaux*. Alors que les types architecturaux étaient souples et adaptables par le maître d'œuvre aux usages particuliers de chaque habitant et aux circonstances particulières de chaque terrain, les modèles commerciaux sont standards, vendus sur catalogue, et ne peuvent être adaptés, ni aux besoins particuliers de chaque client, ni aux particularités de chaque terrain (c'est-à-dire aux orientations, à la topographie, aux voisins, aux vues, etc.) Notons que des maisons ainsi conçues indépendamment du terrain sur lequel elles seront bâties ne peuvent, en conséquence, qu'être posées au milieu de ce terrain. Ceci afin de pouvoir ménager des marges tout autour de la maison – des marges que le droit de l'urbanisme appelle des "marges d'isolement" –, mais qui sont en fait des "marges de non-adaptation" au terrain, des marges qui servent à "amortir" l'inadaptation de la maison à l'orientation, aux voisins, etc. Poser une maison au milieu du terrain, c'est en fait la manière la moins rationnelle d'implanter une maison sur un terrain. Ou plutôt, cela "fonctionne" si le terrain fait cinq hectares, mais si le terrain fait 500 m² – ce qui est le plus courant –, les espaces situés de chaque côté de la maison ne sont plus que des espaces résiduels inutilisables pour un quelconque usage.

Il y a, dans les formes de l'habitat vernaculaire de jadis, une perfection qui traduit leur bonne adaptation aux usages des hommes et aux circonstances des lieux. Cette perfection est cependant toute relative car les usages des hommes étaient alors peu exigeants, et les dispositions de leurs habitats étaient peu sophistiquées. On peut dire ainsi que l'habitat de jadis présentait des formes rudimentaires parfaitement bien adaptées à des usages rudimentaires. Aujourd'hui, nous sommes beaucoup plus exigeants dans nos usages, pour notre confort. Notre habitat devrait être de mieux en mieux adapté aux besoins individuels de chaque habitant ainsi qu'aux circonstances particulières de chaque terrain, c'est-à-dire qu'il devrait être de moins en moins conventionnel et de plus en plus circonstanciel. Or, c'est

¹ Pour approfondir la notion de type en architecture, voir : Christian DEVILLERS, "Typologie de l'habitat et morphologie urbaine", *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 174, juil.-août 1974. Philippe PANERAI, "Typologies", *Les Cahiers de la recherche architecturale*, n° 4, 1979. Réédité dans : Philippe PANERAI, Marcelle DEMORGON, Jean-Charles DEPAULE, *Analyse urbaine*, *op. cit.*

l'inverse qui se produit : l'habitat est de plus en plus standardisé : il n'est pas adapté aux besoins particuliers de ses habitants, et il est encore moins adapté aux circonstances particulières des lieux où il est édifié.

Pour adapter l'habitat aux besoins des hommes et aux conditions des lieux, jadis, il suffisait de quelques conventions et d'un peu de travail d'adaptation pour produire un habitat suffisamment bien adapté à des usages rudimentaires. Aujourd'hui, pour produire des habitations parfaitement bien adaptées à des usages sophistiqués, il faut du dialogue avec les habitants et du travail de projet. Ce qu'il convient de faire aujourd'hui, c'est un habitat qui soit de moins en moins conventionnel et de plus en plus circonstanciel, c'est-à-dire un habitat qui soit d'autant mieux adapté aux aspirations de chaque habitant et d'autant mieux adapté aux circonstances de chaque lieu.

Nous définirons ainsi l'architecture : l'architecture sert à adapter les édifices aux usages des hommes et aux circonstances des lieux. Une telle préoccupation n'est pas nouvelle : au premier siècle avant notre ère, Vitruve titrait ainsi un des chapitres de son célèbre traité : "De la disposition des édifices suivant les particularités des lieux ¹." La différence avec hier, c'est qu'aujourd'hui, on a plus de possibilités pour le faire : c'est ça, la modernité. Qu'est-ce que l'architecture moderne ? L'architecture moderne est à l'architecture ancienne ce que la physique d'Einstein est à la physique de Newton : une généralisation. La modernité de l'architecture, c'est une généralisation de l'architecture ; c'est davantage de possibilités offertes à l'architecture, davantage de possibilités pour adapter les édifices aux usages des hommes et aux circonstances des lieux. La modernité de l'architecture, ce n'est pas de standardiser l'architecture, mais de la contextualiser, de fabriquer des édifices qui soient de mieux en mieux adaptés aux usages des hommes et de mieux en mieux adaptés aux particularités des lieux. Cela dit, si la modernité permet de nouvelles possibilités, cela ne veut pas dire qu'on ne peut plus utiliser les anciennes solutions. De la même manière que les formules de Newton restent valides aux vitesses adéquates, les dispositions anciennes de l'architecture restent valides dans des contextes adéquats. Ainsi, il est toujours possible d'adopter des solutions anciennes, par exemple dans un centre ancien ². Mais, en règle générale, il faut être moderne car la modernité offrira beaucoup plus de possibilités. Être moderne, c'est disposer d'un plus grand nombre de possibilités, tout simplement.

L'architecture ancienne est conventionnelle ; l'architecture moderne doit être circonstancielle (ou, comme nous l'avons déjà dit, contextuelle). L'architecture ancienne ne peut qu'être conventionnelle car ses possibilités sont limitées ; elle ne peut adopter que quelques dispositions "convenues". L'architecture moderne peut être circonstancielle car elle dispose de beaucoup plus de possibilités pour s'adapter le plus précisément possible aux usages des hommes et aux particularités des lieux. Faire de l'architecture ancienne, c'est facile : il suffit de reproduire des dispositions conventionnelles avec un peu de travail pour adapter ces dispositions aux circonstances du projet. Faire de l'architecture moderne, c'est beaucoup plus difficile : il faut beaucoup de savoir-faire et beaucoup de travail de projet pour adapter au mieux les édifices aux usages des hommes et aux circonstances des lieux.

Notons pour terminer qu'il n'y a pas d'architecture "universelle" : si les questions posées à l'architecture sont universelles, les réponses données par l'architecture sont circonstancielles. Les différentes réponses que l'architecture donne dans les différentes cultures, c'est la "biodiversité" de l'architecture...

¹ VITRUVÉ. – *Les Dix Livres d'architecture. Traduction intégrale de Claude Perrault, 1673.* – S. l., Balland, 1979, p. 188-192.

² On peut évidemment faire une architecture moderne dans un centre ancien. Un projet exemplaire à cet égard : les logements que l'architecte Georges-Henri Pingusson a conçu à la fin des années 1970 au cœur du village de Grillon, dans le Vaucluse. (Voir : *Techniques et Architecture* n° 331, juin-juil. 1980, p. 86-89 et *Archiscopie* n° 13, janvier 2018, p. 48-51.)

A quoi sert le paysage ?

Il y a un certain nombre d'années déjà, on nous a annoncé la "fin du paysage"¹ ; puis, la "mort du paysage"². Des auteurs moins catégoriques se sont interrogés sur la "crise du paysage" que certains d'entre eux ont défini comme étant une "difficulté à penser les paysages contemporains"³. Ces observateurs considèrent que si nous sommes désemparés par les transformations que connaissent les territoires contemporains, c'est parce que nous ne disposons pas des modèles paysagers qui nous permettraient d'apprécier ces territoires tels qu'ils ont été transformés. La "crise" du paysage serait ainsi une crise des représentations :

Lucien Chabason : La crise de l'espace est en fait, en grande part, une crise de la représentation, une crise dans nos modes de perception, donc une crise culturelle et sociale, beaucoup plus qu'une crise réelle. Je pense que ce qui est déséquilibré, ce n'est pas d'abord l'espace lui-même, mais notre mode de perception⁴.

Odile Marcel : ... nous nous montrons maladroits quand nous inventons des espaces, inaptés que nous sommes à savoir comment construire des villes, brutaux quand nous aménageons nos territoires et nos paysages, et sans ressource quand il s'agit de dire les raisons de pareil défaut. Les espaces que nous généralisons à vive allure du fait du développement urbain, ceux que nous traçons au vif des campagnes nous laissent souvent insatisfaits. Et ne sachant pas si la crise de nos formes construites tient au défaut de beauté de celles que nous introduisons, ou à l'inadéquation provisoire de nos modes de sensibilité à une réalité dont nous aurions à admettre peu à peu l'inorganisation des formes⁵...

¹ Maurice BARDET, Bernard CHARBONNEAU, *La Fin du paysage*, op. cit.

² François DAGOGNET (dir.). – *Mort du paysage ? Philosophie et esthétique du paysage*. – Seyssel, Champ Vallon, 1982.

³ Jacques CLOAREC, Gérard COLLOMB, Bernard KALAORA, "Crise du paysage ?", *Ethnologie française*, t. XIX-3, juil.-sept. 1989, p. 199.

⁴ Lucien CHABASON, "Pour une politique du paysage. Entretien avec Lucien Chabason", propos recueillis par Odile MARCEL, dans Odile MARCEL (dir.), *Composer le paysage...*, op. cit., p. 296. Réédité dans Alain ROGER (dir.), *La Théorie du paysage en France...*, op. cit.

⁵ Odile MARCEL, "Paysages et projet de civilisation. La crise de la création contemporaine de l'espace et sa généalogie sociale", dans Odile MARCEL (dir.), *Composer le paysage...*, op. cit., p. 29.

Régis Debray : Déphasés, exilés de leurs verts paradis, nos mélancoliques ne savent peut-être pas saluer la beauté des antennes, des enseignes lumineuses et des pylônes, des échangeurs autoroutiers et des panneaux publicitaires, des *suburbs* à perte de vue, néon et béton interchangeableables. (...) Peut-être regardons-nous le visuel d'aujourd'hui avec les yeux de l'art d'hier. (...) New York ou Tokyo illuminés, la nuit, appellent un autre regard, un autre rythme de vision que les collines toscanes au coucher du soleil. (...) Peut-être, trop habitués à nos Raphaël et nos Michel-Ange, ne savons-nous pas encore admirer comme il faut nos Bruegel et nos Dürer. Je veux dire les Wim Wenders et les Godard qui filment, en bordure du désert, le modulaire, le fragmentaire et l'interurbain, soit le dernier état technique de la nature au nord de la planète ¹.

Pierre Donadieu : L'origine de la question contemporaine du paysage dans les sociétés occidentales peut se réduire à la difficulté des regards à assumer les transformations visibles des territoires ruraux et urbains ².

Alain Roger : ... disposons-nous des modèles qui nous permettraient d'apprécier ce que nous avons sous les yeux ? Non, semble-t-il. Nous serions, devant nos villes et même nos campagnes, dans le même dénuement perceptif (esthétique) qu'un homme du XVII^e face à la mer et la montagne. C'est un "affreux pays", qui ne suscite que la répulsion. (...) Nous ne savons pas encore voir nos complexes industriels, nos cités futuristes, la puissance paysagère d'une autoroute. A nous de forger les schèmes de vision, qui nous les rendront esthétiques.

Et Alain Roger ajoute : Faut-il aller jusqu'à forger les schèmes du chaos ³...

Nous sommes en total désaccord avec ces auteurs. Le problème n'est pas de forger les schèmes du chaos, mais d'arrêter de fabriquer du chaos. Ce n'est pas le paysage en tant que représentation qui est en crise, mais bien le territoire en tant que réalité matérielle. La crise du paysage n'est pas une crise de la représentation, c'est une crise du projet.

Dans leur article "Crise du paysage ?", Jacques Cloarec, Gérard Collomb et Bernard Kalaora écrivent : "Cette difficulté à penser les paysages contemporains, cette "crise du paysage", signerait (...) la fin d'une hégémonie paysagère, à travers laquelle l'Europe du XVI^e au XVIII^e siècle a élaboré et diffusé un modèle de lecture de l'espace qui était un modèle esthétique, et pour l'essentiel pictural, organisé autour des valeurs d'ordre, de stabilité, de composition ⁴." S'il y a difficulté à penser les territoires contemporains, ce n'est pas parce que le paysage pictural ne fonctionnerait plus comme modèle de lecture, ou parce que nous ne disposerions pas encore des représentations qui nous permettraient de lire ces territoires, mais parce qu'il n'y a rien à lire dans ces territoires, parce qu'ils ne sont plus que chaos, parce qu'ils sont devenus illisibles. Citons le paysagiste Michel Desvigne :

Ce sont désormais les infrastructures qui, de plus en plus, façonnent le paysage ; autoroutes, entrées de ville, voies rapides, lignes à haute tension, TGV. Ces équipements sont le fait d'administrations qui semblent parfois obéir à des logiques antagonistes. (...) Aujourd'hui, on fait intervenir des paysagistes (...) pour embellir, dissimuler, avec une bonne dose d'hypocrisie et de mauvaise conscience. Mais alors que les pouvoirs publics conservent la haute main sur l'aménagement du territoire, le résultat est incompréhensible. Des raisons abstraites dictent trop souvent les nouvelles implantations physiques. Si notre territoire est devenu laid, c'est qu'il n'est plus lisible ⁵.

¹ Régis DEBRAY, *Vie et mort de l'image*, *op. cit.*, p. 217-218.

² Pierre DONADIEU, "Pour une conservation inventive des paysages", dans Augustin BERQUE (dir.), *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, *op. cit.*, p. 54. (Réédité dans Alain ROGER (dir.), *La Théorie du paysage en France...*, *op. cit.*)

³ Alain ROGER, *Court traité du paysage*, *op. cit.*, p. 112-113.

⁴ Jacques CLOAREC, Gérard COLLOMB, Bernard KALAORA, "Crise du paysage ?", *art. cit.*, p. 199.

⁵ Michel DESVIGNE, "Notre territoire est devenu laid, il n'est plus lisible", propos recueillis par Emmanuel DE ROUX, *Le Monde*, 28 juin 2005, p. 25.

On voudrait nous faire croire que le chaos, c'est la modernité. Il n'en est rien. Ce qui est moderne, c'est un territoire bien géré et bien aménagé, c'est-à-dire un paysage. De même que le chaos de l'urbanisation contemporaine n'est pas une forme urbaine "contemporaine", mais l'absence de forme urbaine, le chaos du territoire contemporain n'est pas un paysage "contemporain", mais l'absence de paysage. On voudrait aussi nous faire croire que le paysage, c'est la nostalgie. Là encore, il n'en est rien. Le paysage, c'est la modernité. Le paysage apparaît dans l'histoire avec les Temps modernes. Le paysage est une notion qui participe de la modernité, d'une interprétation rationnelle de la nature et d'un aménagement rationnel du territoire. (Si le paysage est nostalgie, c'est la nostalgie d'un temps où l'on avait le souci de bien gérer et de bien aménager le territoire.)

Le chaos du territoire traduit l'absence d'une pensée du territoire dans sa forme, dans sa matérialité ; il traduit une pratique de l'aménagement qui ignore la notion de paysage. Ce qui fait défaut dans l'aménagement, c'est la notion de paysage et c'est la notion de projet. Ce qu'il faut, c'est faire des projets, des projets de paysage pour bien gérer et bien aménager le territoire, pour fabriquer un territoire qui ait une valeur de paysage, un territoire qui soit intelligible.

A quoi sert le paysage ? c'est-à-dire à quoi sert la notion de paysage ? La notion de paysage sert à rendre intelligible le monde qui nous entoure. Les représentations rendent le monde intelligible *in visu*, au moyen d'images et de mots ; les projets rendent le monde intelligible *in situ*, au moyen d'aménagements. Le paysage est une notion qui sert à comprendre, à apprécier et à aménager la surface de la Terre, qui sert à donner du sens, qui sert à fabriquer de l'intelligible. La question du paysage est celle de l'intelligible. **L'enjeu du paysage, c'est de connaître le territoire dans lequel nous vivons, et c'est d'aménager ce territoire d'une manière qui nous soit intelligible.** On ne peut pas vivre dans le chaos. Comme nous avons besoin de vivre dans un environnement qui soit sain, non pollué – ça, c'est le problème de l'écologie –, nous avons besoin de vivre dans un territoire qui ne soit pas un chaos, qui soit bien géré et bien aménagé, qui soit intelligible – et ça, c'est le problème du paysage.

Post-scriptum

Dans cet essai, j'ai très peu parlé d'esthétique. Pourtant, le paysage est souvent associé à l'esthétique. Par "paysage", on entend souvent "beau paysage". Et certains auteurs (notamment les philosophes Alain Roger et Joachim Ritter¹) ont considéré le paysage comme étant un fait esthétique. Pour ma part, j'ai voulu montrer que le paysage était affaire de raison et chose sérieuse. Car l'esthétique, cela ne fait pas toujours sérieux : si vous parlez de beauté à un maire, il vous répondra sans doute qu'il a des préoccupations beaucoup plus importantes, et ne vous prendra guère au sérieux. Ainsi, j'ai conditionné l'appréciation à une compréhension (quand nous disons voir un beau paysage, c'est parce qu'il nous apparaît intelligible) et j'ai réduit le beau au bien (bien aménager).

Pourtant, il y a bien une part d'esthétique dans le paysage : le beau ne se réduit ni à l'intelligible ni au bien. Si le paysage, en tant que représentation et en tant que projet, sert à créer de l'intelligible – ce qui est déjà bien –, il sert aussi à créer de la beauté – ce qui est encore mieux. La beauté, c'est la cerise sur le gâteau ! Et à quoi sert la beauté ? Cela sert à bien vivre. Parce que l'on vit beaucoup mieux dans des villes et dans un territoire harmonieux que dans des villes et dans un territoire moches². Et, à vrai dire, nous pourrions vivre dans un paradis, nous disposons de tout le savoir-faire pour ça. Mais notre société ne

¹ Joachim RITTER. – *Paysage. Fonction de l'esthétique dans la société moderne* [1962]. – Besançon, Les Ed. de l'Imprimeur, 1997. Le philosophe écrit : "Le paysage, c'est la nature esthétiquement présente, se montrant à un être qui la contemple en éprouvant des sentiments (p. 59)."

² Clin d'œil au fameux numéro de *Télérama*, n°3135, 13 au 19 fév. 2010, qui titrait en couverture "Halte à la France moche !", et contenait l'article suivant : Xavier de JARCY, Vincent REMY, "Comment la France est devenue moche", p. 24-30.

se préoccupe pas de son cadre de vie, de sa matérialité, de sa qualité, de sa beauté ; elle n'a même pas le souci de simplement bien faire les choses quand il s'agit d'aménager les villes et le territoire, et préfère fabriquer du chaos et de la laideur. C'est dommage.

REMERCIEMENTS

Je suis très reconnaissant à Pierre Donadiou pour sa relecture du présent texte, ses remarques stimulantes, et les améliorations qu'il a apportées au texte. Un très grand merci.

Un grand merci également à Alain Mazas pour sa lecture critique d'une première version de ce texte.

Merci à Simon Burner, de l'association SOS Loire vivante, de m'avoir autorisé à reproduire le poster *La Haute Vallée de la Loire* (ill. 9).

Merci au dessinateur PIEM de m'avoir autorisé à reproduire son dessin (ill. 25).

Merci à Yves Bories et à Jean-François Revert de m'avoir autorisé à reproduire leurs dessins (ill. 48, 52 et 53).

CREDITS PHOTOGRAPHIQUES

Philippe Auclerc : ill. 9.

© DR Bildagentur Schuster / Waldkirch / Explorer : ill. 16.

Centre Pompidou : ill. 39.

Combiér Imprimeur Mâcon (CIM) : ill. 20, 28, 30.

© Ed. Estel : ill. 23.

© M. G. Editions / M. Gauthier : ill. 14, 24.

© IGN (Géoportail) : ill. 19, 21, 45, 50, 59.

Philippe Liger : ill. 15, 17, 18, 31, 32, 35, 43, 44, 56, 57, 58, 60, 61, 63, 64, 66, 68, 69, 72, 76, 77, 78, 79.

© Ed. La Cigogne / Madec : ill. 65.

© maison-monde.com : ill. 71.

© Ed. Cartes Postales Diffusion / J. F. Meunier : ill. 12.

© DR Pierre-Louis Millet / Réalités : ill. 10.

Musée de la Marine de Loire, Châteauneuf-sur-Loire, Loiret : ill. 8, 26, 27, 29.

Musée des Beaux-Arts, Tours : ill. 37.

© DR Alain Perceval : ill. 80.

© Ed. Pignol / Denis Pignol : ill. 34.

© RMN-Grand Palais (domaine de Chantilly) / René-Gabriel Ojéda : ill. 3.

© RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Gérard Blot : ill. 4.

© RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Franck Raux : ill. 7.

© Photo Scala, Florence, 2021 : ill. 1 et 2.

Wikipédia : ill. 5 et 6.

TABLE DES ENCADRES

Une querelle de paysagistes	8
L'étymologie du mot <i>paysage</i>	17
Il n'y a pas de paysage rural dans la campagne française... ..	18
Paysage culturel et paysage naturel.....	19
Paysages encyclopédiques	40
Paysages impossibles	46
Paysages invraisemblables	52
Le motif selon Mazas	55
La raison du paysage	60
Le Val de Loire, paysage agri-culturel	64
La haute montagne : de la représentation artistique à la représentation scientifique	72
Il ne faut pas confondre écologie et paysage.....	80
Paysages pittoresques	86
Estampes et cartes postales.....	87
Art, esthétique et paysage	92
Les Impressionnistes ne font pas du paysage, ils font de la peinture.....	93
Paysages trompeurs	97
Un code de lecture	132
Le périmètre d'étude du projet.....	141
Nationale 7... ..	151
Chemins, routes et autoroutes.....	152
Le paysage, c'est aussi (et surtout) le paysage urbain	154
L'autoroute A 85 Tours-Angers ou le saccage du Val de Loire	163
Le ponceau et la buse	166
Quelle est la différence entre le pont de Saumur et le pont de Jargeau ?	184
L'architecture sert à adapter les édifices aux usages des hommes et aux circonstances des lieux.....	186

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	Qu'est-ce que le paysage ?	5
---------------------	---	----------

PREMIERE PARTIE

Les origines du paysage

CHAPITRE I – LE MOT PAYSAGE	13
A son origine, le paysage est une peinture	13
Il n'y a pas de paysage à la surface de la Terre	17
Le paysage est une notion	19
CHAPITRE II – LA PEINTURE DE PAYSAGE	21
Sienna, 1338 : l'invention du paysage	21
Pourquoi le paysage apparaît-il à la fin du Moyen Age ?	27
<i>Peut-on parler de paysage avant la fin du Moyen Age ?</i>	31
Le paysage est une représentation et un projet	36

DEUXIEME PARTIE

La notion de paysage

CHAPITRE III – LE PAYSAGE COMME REPRESENTATION	39
Le paysage n'est pas "ce que l'on voit"	39
<i>Le paysage des peintres du Moyen Age n'est pas ce qu'ils voient,</i> <i>mais ce qu'ils expliquent</i>	39
<i>Le paysage des géographes n'est pas non plus ce qu'ils voient,</i> <i>mais aussi ce qu'ils expliquent</i>	44
Le paysage est d'abord "ce que l'on sait"	49
Le paysage est surtout "ce que l'on comprend"	51
<i>Le lien fait le paysage</i>	54
Le paysage est aussi "ce que l'on apprécie"	61
<i>Si les hommes ont toujours vu la nature, ils n'y ont pas toujours vu</i> <i>des paysages : l'exemple de la montagne</i>	66
L'expérience sensible	75
La valeur de paysage	77
Critique de la théorie de l'artialisation d'Alain Roger	82
<i>Pays et paysage</i>	83
Apprendre à voir le paysage	89
<i>Si nous voyons des paysages à la surface de la Terre,</i> <i>c'est parce que les représentations nous ont appris à les voir</i>	89
<i>Faire paysage</i>	95
Typologie des représentations de paysage	101

Achévé d'imprimer en mai 2022
sur les presses de l'Imprimerie Giennoise
ZI avenue des Montoires 45500 GIEN - FRANCE

Dépôt légal : mai 2022