

# Les Métiers du paysage aujourd'hui

Philippe Nys

Université de Paris VIII (arts plastiques). École d'architecture de Paris La Villette.  
Équipe AMP (Architecture-Milieu-Paysage).

À ma mère

Parler des métiers du paysage, au pluriel, implique que le paysage n'est pas seulement donné, reçu, contemplé, transformé ou bouleversé par les forces de la nature, ou encore longuement façonné par les pratiques vernaculaires (par exemple les terrasses)<sup>1</sup>. Avec l'industrialisation, il est, de plus en plus, et de plus en plus rapidement, fabriqué, construit, « machiné » par les hommes, ce qui induit et implique des processus complexes, des savoirs et des savoir-faire nouveaux, des politiques d'aménagement, des enjeux économiques et culturels, avec de multiples contraintes, tout cela étant produit dans et par le contexte du « village global », pour reprendre l'expression de Herbert Marshall McLuhan en 1962.

Qu'est-ce que, alors, pour le discours philosophique que je suis ici chargé (et censé) représenter, le paysage avec ses matières, ses métiers, ses enjeux, ses enseignements, aujourd'hui disséminés dans de multiples cadres pédagogiques et disciplines comme la géographie, l'urbanisme, les arts plastiques, l'architecture, les écoles d'horticulture et de paysage elles-mêmes, à Versailles ou Bordeaux, Gembloux ou Vilvorde, Leiden ou Philadelphie, Kassel ou Kyoto, etc. Extrêmement riche, complexe et diversifiée, la situation pédagogique et professionnelle reflète différents contextes propres et spécifiques, en Europe, aux États-Unis et en Amérique en général, au Japon et en Chine, en Australie ou en Afrique du Sud. Je cite ici ces quelques régions du globe dans la mesure où l'on peut considérer que le paysage (en tant que pratique spécifique d'aménagement de l'espace, de la petite

échelle d'un square urbain à celle de l'implantation d'une infrastructure comme un pont, un canal, un réseau routier, une centrale nucléaire, une ville, avec les enseignements nécessaires à ces réalisations, comme le projet avec ses références et méthodes), est caractéristique des pays développés et industrialisés, pour des pays et des territoires qui se développent à grande vitesse comme dans l'Est asiatique ou les pays et cultures ayant une tradition de paysage reconnue et ancienne comme la Chine, le Japon, la Corée. Que peut donc apporter un discours philosophique aux métiers du paysage, aux questions que posent leurs pratiques, leurs objets, leurs éléments spécifiques ? Et quels seraient les caractéristiques d'un tel discours ?

Il y a relativement peu de recherches et de textes philosophiques, classiques, modernes ou contemporains, qui se penchent sur ces questions et donc *a fortiori* sur les métiers qui font les paysages, ce qui ne veut pas dire que l'on ne puisse pas trouver certains textes et des passages stimulants qui peuvent nous éclairer, de manière directe ou indirecte, sur son destin. Pensons, par exemple, à Socrate, qui, dans le *Phédon*, juste avant de boire la ciguë, et à la demande de ses compagnons qui le pressent de préfigurer le monde de l'au-delà pour connaître le lieu et le destin des âmes, décrit la terre vue du ciel comme une sphère lumineuse, une mosaïque bigarrée et chamarrée, avec des creux et des plis où se loge la vie dans sa diversité (Vicaire, 1995). Cette vision mythique, métaphysique, mystique et spirituelle, de la terre pure prend soudainement, au XX<sup>ème</sup> siècle, plus de sens et de relief avec les photographies aériennes. Celles-ci, nées au XIX<sup>ème</sup> siècle avec les cerfs volants, ballons et autres zeppelins, se sont développées avec la première guerre mondiale pour connaître l'épanouissement que l'on sait. Les photos d'Arthus Bertrand, loin d'être uniques ou nouvelles, s'inscrivent en effet dans une longue généalogie qui s'est précipitée au XX<sup>ème</sup> siècle avec la conjonction des machines volantes et des machines de vision, ces dernières étant l'un des outils essentiels de diagnostic, de fabrication et de réception des paysages de la planète Terre.

<sup>1</sup> Les terrasses sont sans doute l'un des artefacts originaires les plus importants de la construction et de la perception du paysage. Sur ce point, peu exploré du point de vue esthétique et même technique, nous nous permettons de renvoyer à notre article (Nys, 2000). Précisons que cette revue a consacré trois livraisons sur le thème du paysage, d'un point de vue transversal et interdisciplinaire.

Pensons aussi aux textes allégoriques de Philon d'Alexandrie, moins connus que ceux de Platon, qui nous décrivent comment le Grand Planteur (*phytourgos* en grec) fabrique le monde sur le modèle d'un paysage en mouvement, non fini, et non celui d'une sphère mathématique parfaite, achevée, à la manière du démiurge platonicien dans le *Timée*. Pour répondre à cette idée, Philon fabrique un néologisme, le *cosmoplastès*, que l'on peut traduire par « faiseur de mondes »<sup>2</sup>. Ce terme me semble particulièrement adapté à notre temps et apte à répondre à la question du projet, particulièrement quand il porte sur le projet de paysage. Les notions de projet, de design avec leur chapelet de notions annexes, connexes et voisines (création, invention, dess(e)in, processus, traduction, accident, opportunité, sens du lieu, mémoire, dispositifs, etc.) se trouvent en effet très exactement au(x) point(s) d'articulation(s) entre théorie(s) et pratique(s) dont le terme de *cosmoplastès* est en quelque sorte la souche, la « *Ur-Idee* ».

Les significations du terme de *cosmos* sont tout à fait éclairantes et symptomatiques d'une certaine conception du monde où il n'y a pas séparation entre petite et grande échelle, entre matériaux, entre plaisir de l'ornement et performance fonctionnelle, entre beauté (*venustas*) et utilité (*utilitas*). Contentons-nous ici, dans le cadre de cet article, de citer une très belle et puissante définition synthétique de la notion de cosmos telle qu'elle élaborée en Grèce antique au cours de plusieurs siècles, forgée par un éminent helléniste : « qu'il s'agisse d'une armée, d'un guerrier, d'une toilette, d'un animal de bois, d'une cité, d'une classe sociale, etc., l'emploi du mot *kosmos* (ou du verbe *kosmein*) est fondé sur l'idée fondamentale de mise en ordre, organisation, agencement, arrangement. Plus précisément, il y a système, structure faite d'éléments divers qui sont associés ; il s'ajoute donc à l'idée d'ordre celles de fabrication et aussi d'une certaine permanence. (...). Organisation-action et résultat de celle-ci, qui séduit par son existence même, *kosmos* était apte à désigner dans une pensée scientifique, philosophique et poétique à la fois, un monde physique obéissant aux lois qui le rendaient compréhensible, monde créé ou non mais compris comme résultat d'une structuration, monde admirable pour qui le contemple, appareil d'une beauté ordonnée » (Casevitz H., 1989).

<sup>2</sup> L'ensemble de l'œuvre de Philon est publié aux Éditions du Cerf, Paris. Nous pensons plus particulièrement ici au *De Plantatione*, traduction de Jean Pouilloux (1963). Pour une bibliographie introductive, voir Lambros Couloubaritsis (1998), *Histoire de la philosophie ancienne et médiévale*, Paris, Grasset. Pour une étude exhaustive des traités de Philon portant sur le cosmos dans ses relations avec le *Timée*, voir le livre de David T. Runia (1986), *Philo of Alexandria and The Timaeus of Plato*, Leiden, Brill.

Étymologiquement et sémantiquement, le sens propre de *plastès* est façonnement d'une matière, le sens figuré renvoyant à la *paideia* grecque, à l'éducation qu'il faut penser comme formation, *Bildung* (centrale chez Goethe, par ailleurs grand penseur de la plante et de ses métamorphoses), façonnement infini du petit homme et du monde, dans le même geste. La racine du verbe *plasso* signifie le fait d'enduire, d'étendre une fine couche d'enduit. Avec un grand nombre de préfixes comme *dia*, *épi*, *kata*, *pros*, ce sont les significations liées à tout ce qui est couvrir de matière, badigeonner, plaquer qui apparaissent. Le *plastès* est celui qui a affaire à toutes les matières premières comme l'argile, le plâtre, les pâtes, la cire, la terre, le pain, les onguents, bref tout ce qui est mou, non encore structuré, des matières sans forme qu'il applique sur des corps encore sans épaisseur auxquels son travail, son creusement, donne corps, chair, profondeur. Ces matières premières ont aussi comme caractéristique de pouvoir constituer, dans le même temps, des moules, des empreintes et des surfaces d'inscription. Le travail du *plastès* fait en sorte que les choses s'incarnent. La « plastique » est donc tout à la fois matrice, matière première et enduit, le premier cosmétique, l'ornement nécessaire sans lequel les matières premières du monde n'auraient pas de corps, où elles ne seraient qu'informes ou pures structures. Cette vision d'un « dieu créateur cosmoplastique » déplace du coup la figure dominante du philosophe par rapport à la création et par rapport au monde. Elle ne correspond pas à la principale figuration du philosophe et à la représentation que l'on se fait de lui et de son rôle dans la cité avec les gravures et les peintures de la Renaissance. Parmi de très nombreuses représentations, l'une des images classiques est celle d'un homme, dans une chambre (un studio), penché sur un livre ou une page blanche, sa tête éclairée de côté grâce à l'ouverture d'une fenêtre mais il ne regarde pas à travers la fenêtre ou alors vaguement, ses pensées sont ailleurs, elles ne regardent pas ce que les yeux devraient pourtant voir. De plus, la peinture ne montre rien du dehors si ce n'est une lumière éclairant sans doute les méditations du philosophe. Cette figure s'institue avec l'invention de la fenêtre comme dispositif spécifique de construction qui est en rapport direct, en Occident, avec l'invention de la perspective et l'émergence d'une peinture de paysage proprement dite. S'il s'intéresse au paysage, le philosophe privilégiera le dialogue avec les artistes, le peintre en particulier. Si le philosophe s'implique avec ce dehors, il le fait de préférence depuis la ville, par rapport à la cité, donc en termes de philosophie politique (comme Platon ou Machiavel) et de dessin de la ville (Alberti), par la médiation de l'art, par la peinture en particulier mais aussi par l'architecture. Un dualisme, voire une opposition, apparaîtra progressivement entre le lieu de l'action qu'est la ville et lieu de contemplation que serait le

paysage. De manière massive, le discours philosophique privilégie dès lors l'approche de paysage en termes esthétiques plutôt que pratiques, donc en termes de belle vue ou de belle contrée, de belle campagne, de pittoresque, de panorama, bref, en référence à un idéal du beau, relié, de manière platonicienne, au bon et au bien. L'esthétique est une éthique. Une autre approche philosophique connectée avec la question du paysage consiste dans la philosophie de la nature et ce depuis les Grecs jusqu'aux physiciens contemporains en passant par ces deux moments clés que sont le néoplatonisme renaissant et l'idéalisme et le romantisme européen ainsi que le transcendantalisme américain avec la notion du « sauvage » (*wilderness*).

Cette perspective nous amène à l'une des armatures les plus puissantes de l'histoire de la philosophie aux XIX<sup>ème</sup> et XX<sup>ème</sup> siècles, la philosophie allemande et plus particulièrement la phénoménologie herméneutique, qui entre en résonance intime avec le paysage. Un fil rouge, avec quelques pics, permet de comprendre quelques jalons sur la manière dont une réflexion philosophique peut travailler, concevoir, penser le paysage et du coup impliquer un certain regard sur la chose, ceux et celles qui le fabriquent, ceux et celles qui le pratiquent.

Georg Simmel d'abord, sociologue et philosophe, a consacré nombre d'écrits à la modernité avec certains de ses ingrédients spécifiques comme l'ornement, le vêtement, la parure, l'argent, des éléments d'architecture également comme le pont, l'escalier, le seuil. En 1913, il publie l'un des premiers textes philosophiques ou quasi philosophiques explicitement consacré au paysage en l'associant de manière intime, essentielle, à la notion de *Stimmung*. Dans le contexte allemand de l'esthétique et des théories de l'art de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, avec quelques autres mots clés comme volonté d'art (*Kunstwollen*) et empathie (*Einfühlung*) la notion de *Stimmung* (tonalité affective)<sup>3</sup> est centrale pour définir la « disposition » paysagère. La thèse de Simmel conteste l'idée que l'expérience esthétique (et centralement l'expérience esthétique de paysage essentiellement produite à ses yeux comme mélancolie) puisse et doive être subsumée sous une catégorie, un concept (et donc une « théorie »), pour être appréhendée. Pourquoi ? Parce que Simmel prête au paysage la particularité d'un nom propre (une identité personnelle) et non celle d'un nom commun. Le nom commun est universel et vide, il dilue et dissout une expérience irréductible alors que

le nom propre renvoie à une singularité. Il est, de plus, vecteur de sens appelant la question spécifique d'une description adéquate à ce vecteur du sens, ce qui renvoie à la tradition classique de la théorie de l'imitation (la *mimèsis*), inséparable de la théorie des relations entre les arts (la tradition de *l'ut pictura poesis*), elle-même fondée sur le digne d'être peint, et décrit. Avec la *Stimmung*, Simmel se place du point de vue de « l'émotion » ressentie devant ou avec ce qui est vu, ressenti, représenté, il se place donc du point de vue de la réception, maintenant thématifiée dans l'herméneutique contemporaine à partir de la littérature (Jauss, 1978). À la même époque, en 1902, un grand poète, Rainer Maria Rilke, exprimera les limites de toute théorie du paysage en rappelant la dimension d'étrangeté première éveillée par un paysage : « celui qui aurait à écrire l'histoire du paysage se trouverait tout d'abord livré, sans secours, à des impressions étrangères, lointaines, insaisissables. Nous avons l'habitude de compter avec les formes, et le paysage n'a pas de forme : nous avons l'habitude d'interpréter les mouvements comme des actes de volonté ; et le paysage ne veut rien lorsqu'il se meut. Les eaux coulent et en elles vacillent et vibrent les images des choses. Et dans le vent qui bruit, dans les cimes des vieux arbres, les jeunes forêts croissent dans un avenir que nous ne vivons pas ». Cette présence énigmatique « suffit », dit encore Rilke (1902), citant Maeterlinck, elle échappe à tout progrès.

Certes. Mais les paysages (comme les jardins) sollicitent et suscitent des images. Plus encore, ils sont image et image incarnée. On associe donc, à juste titre, la fabrique du paysage à celle de la représentation, qu'il s'agisse de la *perspectiva artificialis* de la Renaissance, de vues axonométriques comme dans la tradition japonaise ou de planéité comme dans la tradition byzantine. Du point de vue philosophique, une (grande) partie du travail philosophique de Martin Heidegger a été de déconstruire la métaphysique en critiquant la question de la représentation d'une part, en déconstruisant la conception de l'espace dit cartésien comme étendue homogène, uniforme, sans limite, purement mathématique, d'autre part. Si Heidegger a peu commenté Simmel, il connaissait par contre ses travaux et l'on peut raisonnablement supposer que la notion de *Stimmung*, associée à celle de paysage, l'a influencé quand il envisage les questions de l'habiter et de la technique, deux paramètres dont le paysage, au XX<sup>ème</sup> siècle, est directement l'expression, liée à des multiples savoir-faire et à la question du projet. Plutôt que de représentation et de relation entre un sujet et un objet, Heidegger parle de présence et de présentification, de relation à l'être car l'homme, en tant qu'être-là (*Dasein*), est toujours pro-jeté en avant de lui-même, il est un être en projet, un être du projet, ouvrant des horizons, l'horizon étant l'une des principales notions qui se trouve au cœur de la définition du paysage, de sa perception

<sup>3</sup> Le terme de « tonalité affective » traduit le titre de l'essai d'anthropologie philosophique de Bollnow OF., *Das Wesen der Stimmungen*, publié pour la première fois en 1943. Dépassant les analyses de l'angoisse de Heidegger et reprenant les « considérations » de Nietzsche, cet ouvrage dégage les fondements des tonalités affectives heureuses et créatrices dont le paysage est l'un des mediums.

comme de sa conception. Il y a aussi chez Heidegger un certain nombre de textes qui touchent directement à la question du paysage. Dans l'un des textes composant *Chemins qui ne mènent nulle part*, Heidegger (1962) avance l'idée que le processus spécifique à l'œuvre dans les temps modernes est la conquête d'images du monde (*Weltbild*)<sup>4</sup>, et l'on peut ajouter d'un monde d'images. Caractérisée par une culture technique, matérielle et visuelle, notre époque est agie et hantée par cette double conquête. La production et l'impact de certaines de ces images deviennent emblématiques. Pensons au sens que revêt pour lui le temple grec dans son site, planté comme beauté pure surmontant la force de la terre et des rochers. *A contrario*, on peut penser aux méditations éveillées par le chemin dans la campagne souabe ou les excursions de la montagne Sainte Victoire et les paysages de Provence. Plutôt que de paysage, Heidegger parle de rapport au monde, de lieu de séjour dont le paysage serait alors l'une des manifestations les plus éminentes dans la mesure où elle permet d'appréhender l'homme comme « habitant la terre en poète » (Hölderlin). Ils s'agit là, autrement dit, d'un rapport au cosmos, désengagé de l'action, éloigné de la ville. Ces éléments sont caractéristiques de notre époque, que, d'un point de vue historique et anthropologique, on peut faire remonter philosophiquement à Fichte avec ses textes sur la révolution française et l'état, poétiquement à Vico au XVIII<sup>ème</sup> siècle (avec la figure d'Hercule), politiquement à Marx (avec la figure de Prométhée), plus profondément encore, à l'Antiquité gréco-romaine, comme on l'a rappelé, en deçà de la séparation (du divorce) qui s'est progressivement instituée entre arts, *technè*, connaissance et vérité. Cette question du divorce a été explicitement posée par un autre philosophe allemand de la tradition herméneutique, Joachim Ritter, dans les années 1960.

Une approche philosophique du paysage (et dans son orbe, celle des parcs et jardins publics) trouve en effet une formulation et ses fondements philosophiques explicites dans le propos de Joachim Ritter (1903-1974), spécialiste d'Aristote mais aussi de Hegel, maître d'œuvre avec Hans-Georg Gadamer d'un volumineux dictionnaire de philosophie élaboré dans une perspective herméneutique. En 1962, Ritter écrit un petit texte percutant dont le titre « Paysage » et le sous-titre « fonction esthétique dans une société moderne » sont tout un programme, le programme de notre contemporanéité. Ni sémantique, ni linguistique, le propos de Ritter s'inscrit dans une double perspective, une double tonalité, celle du romantisme et celle d'une interprétation « positive » des temps modernes (leur

légitimité (Hans Blumenberg, 1966), contre la thèse d'un désenchantement du monde provoqué par la modernité et explicitée par Max Weber au début de ce siècle (1919) et par de nombreux épigones aujourd'hui. Si paysage il y a, dit Ritter, c'est parce que la conception antique de la *theoria* s'est fissurée. Une brèche s'est ouverte. Un divorce s'est institué entre deux pôles, le pôle d'une connaissance « purement » théorique précisément et le pôle d'une esthétique, plus pensée comme objet de plaisir, de jouissance et de consommation d'ailleurs que comme expérience, manière d'être au monde. « L'invention » du paysage vient remplir une fonction qui était comblée dans le contexte de l'Antiquité par une conception de la *theoria* fondée sur une « compréhension » « totale » du *cosmos*. Or les significations du terme de *cosmos* sont, comme on l'a vu, de ce point de vue tout à fait éclairantes et symptomatiques d'une conception du monde où *il n'y a pas* séparation entre petite et grande échelle « théorique » et « pratique ».

Tout à la fin de sa démonstration ainsi que dans une note qualifiée de savante par Gadamer (1960) dans un passage de *Vérité et Méthode* qui traite de l'architecture comme l'art le plus noble et le plus grandiose (un cas limite, dit-il, du point de vue du « vécu » (*Erlebnis*), Ritter (1962) reprend une idée d'Alexandre de Humboldt qui renoue avec l'antique conception de la *theoria tou kosmou*, une conception du monde : la compréhension de l'esprit de la nature présuppose un organe spécifique qui n'est pas relatif à une connaissance mais à un plaisir esthétique. Il s'agit dès lors de développer des organes spécifiques de cette fonction esthétique dans un monde moderne parce que et dans la mesure où s'y exprime le lieu de la liberté « permettant de maintenir présente et vivante la richesse de la condition humaine ». Cette question d'un « organe spécifique » lié à une compréhension de l'esprit de la nature est centrale, de plusieurs manières. On peut voir dans ce point de vue une influence de la métaphore de l'organisme qui a si profondément marqué la pensée romantique (Schlanger, 1971), contexte dans lequel est né le « paradigme herméneutique » (Laks, Neschke, 1990) avec, notamment, Schleiermacher qui rattachait l'art des jardins à l'architecture et non, comme Kant, à la peinture ou comme Hegel, à une question technique. Mais il s'agit moins d'opposer de telles conceptions et interprétations que de les mettre en rapport les unes avec les autres, sous l'horizon suivant. L'organisme est une libération du mécanique, de la contrainte de répétition et du retour cyclique du monde de la nature. Un élément organique est une création plastique s'arrachant du socle et des enchaînements naturels pour libérer et déployer un autre espace, d'autres temporalités. Un ensemble architectural peut être organique en s'adaptant aux configurations du terrain, par exemple Préneste, déjà remarqué en son temps par Pirro Ligorio, l'architecte de la villa d'Este, et que l'on a pu opposer, précisément en raison de sa plastique épidermique sensible et immédiatement

<sup>4</sup> Le passage concernant l'image du monde est cité par O. Brau en exergue de son livre *Virtuelle Kunst* (2000), trad. anglaise *Virtual Art* (2003) en parallèle avec une citation de Walter Benjamin extraite des Passages sur le panorama.

perceptible aux sens, à Pergame, ensemble autonome se développant comme dans un espace infini et abstrait (Lavedan, Huguency, 1958)<sup>5</sup>.

Le terme allemand employé par Ritter pour désigner les parcs et les jardins est « Organe », mot qui dérive directement du grec *organon* et qui a donné l'*organum* latin, particulièrement employé sous l'Empire. Si en latin, le sens premier d'organe est celui d'instrument, de mécanique, tout le champ lexical des dérivés portant sur les instruments de musique, en grec, organe renvoie aux sens (*aisthètèria*), à la voix (*phonè*) et, dans un sens figuré « élargi », à l'interprète (*hermèneus*) et cela à partir de l'interprète musical, vu comme instrument et chant. Le terme appartient à la famille des composés de *-orgos*, c'est-à-dire ce qui relève du mouvement naturel, de la disposition, du caractère, bref de la *Stimmung*. Pour Ritter, ces organes sont des parcs et des jardins, ce qui met l'accent sur l'organicité d'un élément vivant, d'une unité sensible. La nécessité de développer des organes spécifiques de paysage décrite par Ritter est historiquement et culturellement référée à la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle en Europe dans le contexte précis du jardin dit « anglais », autrement dit dans le moment du passage de la clôture et de la transformation explicite et bientôt auto-référentielle de l'art des jardins à l'art du paysage. Si un parc formel comme peut l'être Versailles est organique, un parc paysager également, une cité-jardin, le plan d'une ville peuvent l'être également.

Le point de vue construit par Ritter n'enfouit pas le jardin paysager dans un retrait du monde, il le relie à la ville. Même si Ritter ne parle pas explicitement de l'architecture et donc de la ville comme organe possible pour l'élaboration et la construction d'un paysage urbain, il invoque, de manière centrale, pour clôturer son propos, un poème de Schiller, « La Promenade » dont la portée a été commentée et interprétée à l'époque par les contemporains. Pour KG. Schelle (1802)<sup>6</sup>, par exemple, une telle promenade poétique n'est pas une « sourde » rêverie qui reste aveugle au spectacle de la nature, elle n'éveille pas non plus (ou pas seulement) l'esprit esthétique du promeneur « qui cherche le libre

jeu de ses forces affectives », elle lui ouvre les yeux (et les sens) en lui procurant une impression de gravité morale, bref la promenade est l'instrument adéquat, le véhicule d'une présentation poétique, non une représentation mimétique de la nature. Dans la perspective de Ritter, il s'agit là d'un commencement, voire même d'une nouvelle époque de l'histoire des hommes, car cette promenade ne conduit pas (classiquement) le poète depuis la ville vers le dehors, vers un paysage ou une vision panoramique de la nature qui serait comme figée ou pétrifiée par une beauté intemporelle et quasi sublime, elle conduit ou plutôt « aimante » ses pas vers un horizon où apparaissent une silhouette urbaine, un point de vue idéal sur l'histoire humaine qui se réfère à un éloge de la « libre industrie » (*freie Gewerbe*) et, dans le déchirement (dramatique) d'un voile, à un éloge de la Liberté, décrite à la fois comme cri de la raison et cri de la convoitise débridée pour conclure sur un éloge de l'humanité comme succession et suite des générations. Il s'agit donc là d'un éloge de l'histoire faite (et défaite) par les hommes.

Développer des organes qui donnent accès à une telle hauteur de vue, c'est donc, sinon faire confiance, du moins prendre la mesure de la puissance des arts spécifiques directement reliés au pouvoir de transformation des hommes, à des techniques, à l'industrie, à l'économie, bref à des arts et des métiers dont les implications et applications ne sont pas théoriques, purement contemplatives, référées à un génie créateur ou purement esthétiques. Ces arts et métiers remplissent ou plutôt doivent assumer une fonction esthétique qui « construit » un élément relevant au premier chef d'une pensée de l'action, de la technique et du politique<sup>7</sup> qu'une parole et un art poétiques expriment, donnent à lire et à éprouver.

Étant donné le degré de performance des techniques, étant donné aussi un certain degré de désenchantement du monde, la question du développement nécessaire de tels organes se pose aujourd'hui de manière cruciale, déjà pointée en son temps par le marquis de Girardin en 1777 dans son traité *De la composition du paysage*. Ce développement nécessaire d'organes qui témoignent d'un arrachement au socle de la nature et qui peuvent exalter le lieu de la liberté humaine, notamment politique, avait conduit en effet à rassembler dans un même lieu des emblèmes, à composer (de manière

<sup>5</sup> Le « critère » d'un épiderme souplement dessiné par des murs de maçonnerie engendrant le motif d'un tout pluriel opposé à des unités autonomes trouve son origine chez Heinrich Wöfflin dans les cinq catégories permettant de construire l'opposition entre classique et baroque. Voir Les principes fondamentaux de l'histoire de l'art, traduit par Claire et Marcel Raymond, Gérard Monfort, reprint, 1986 (notamment p. 69–80, p. 209–210 mais surtout, p. 274) et Renaissance et baroque (1888), traduction de Guy Ballangé, présentation de Bernard Teyssède, Le Livre de poche, 1967.

<sup>6</sup> Remarquons que, en exergue de son petit traité, Schelle a choisi une réflexion de Sénèque : « la vraie joie est une chose sérieuse ».

<sup>7</sup> En ce qui concerne l'art des jardins et le paysage, les travaux pionniers qui opèrent une analyse critique de leur emprise idéologique sont ceux de John Barrell, *The Dark Side of the Landscape : the Rural Poor in English Painting, 1730-1840*, Cambridge University Press, 1980, Ann Bermingham, *Landscape and Ideology. The English Rustic Tradition, 1740-1860*, University of California Press, 1986, et de W.J.T. Mitchell qui a dirigé un volume collectif, *Landscape and Power*, The University of Chicago Press, 1994.

ironique, sérieuse ou joyeuse) un monde en petit qui résume les signes d'autres mondes, disparus, aimés ou désirés, rêvés (la villa d'Hadrien, le désert de Retz, un parc d'attraction, voire une ville-musée comme Rome, etc.). Il conduit ainsi à un exercice de réduction d'un pays, d'une nation, de ses paysages, pour finir, affirme le marquis, par « claquemurer pour ainsi dire tout l'univers ». Bref, se construit un monde entièrement clos et refermé sur lui-même, réduit en quelque sorte à l'état de cabinet de curiosité, le totalitarisme de la technique pouvant conduire aujourd'hui à un monde de simulacres qui stimule nos dispositions, coupables, à la simulation.

Dans cette perspective, le paysage, avec ses métiers, est pris dans une tension (tout à la fois technique, politique, esthétique et historique) entre dispositif (le *Gestell* heideggerien) et disposition affective (*Stimmung*), que celle-ci soit « vécue » par et dans l'expérience d'une tonalité mélancolique profonde devant la disparition inévitable de toute chose, dans la vision d'un *thaumazein* philosophique émerveillé et curieux devant le spectacle du monde, dans une vision extatique de type mystique ou mystagogique ou encore dans une exaltation, elle aussi émerveillée, devant la puissance de recréation et de métamorphose générée par la technique et ses machineries. À l'opposé de la pensée violemment anti-urbaine d'un Heidegger qui « habite en province », l'attitude et la position impliquées par Ritter (et d'autres) ne relèvent pas d'une spéculation métaphysique et historique sur une différence entre l'essence de la technique et les techniques, elles sont tout le contraire d'une neutralisation du monde ou d'un retrait hors du monde. Cette perspective implique au contraire la forme de la ville et des territoires comme « horizon d'attente » pour l'action politique en vue du bien et d'un monde communs. Cet horizon n'est pas eschatologique, il ne porte pas sur les fins dernières de l'homme, il n'est pas historial ou destinal, il implique au contraire l'historicité d'une « opération de synthèse » entre architecture, jardin et paysage en tension avec la ville, non dans son retrait ou son abandon, son laisser être (*Gelassenheit*). C'est dans cette perspective qu'il faut situer non pas tant les relations (trop étroites et duelles) entre jardin et paysage, jardin et bâti ou ville et paysage mais plutôt les nœuds, horizons, points et champs d'intensités complexes tissés entre ces polarités dans la visée d'un ensemble produit par l'art architectural comme peuvent l'être, chacun à sa manière, un jardin, un paysage, une ville comme *forma urbis*. La fantastique attraction exercée aujourd'hui par les jardins et le paysage en témoigne à travers la notion le patrimoine et ses héritages définis en tant que « monument vivant »<sup>8</sup>. Au-delà, il s'agit de la question du lieu « en général » et celle des arts que cette question

<sup>8</sup> Cette définition proposée par la Charte de Florence en 1981 s'applique à des jardins, parcs ou paysages qui deviennent dès lors historiques.

implique sans perdre de vue que dessiner quelque chose comme du paysage, vouloir le paysage comme paysage, pour le plaisir des yeux et des sens, est une préoccupation de classe possédante (et exploitante) comme aurait dit Marx, de classe riche et oisive, une classe de loisirs pour reprendre le titre d'un ouvrage célèbre de Thorstein Veblen paru il y a un peu plus de 100 ans (en 1899), de peuple riche et développé pourrait-on dire aujourd'hui. Tout en cherchant à répondre aux « choix » et nécessités de développement, une population devrait avoir la possibilité de penser ou de repenser (à) son bien-être. En vérité, plus un peuple, une culture, une région seront développés, plus on peut s'attendre à ce que « le » paysage acquiert de l'importance, plus on peut s'attendre aussi à ce qu'il soit le lieu de multiples enjeux et conflits comme de dynamiques créatrices.

### Bio-bibliographie

Philippe Nys, philosophe, directeur de programme au Collège international de philosophie (CIPh, Paris) de 1992 à 1998. Maître de conférences en arts plastiques à l'Université de Paris 8, membre de l'équipe de recherches AMP (Architecture-Milieu-Paysage) de l'École nationale supérieure d'architecture de Paris La Villette (ENSAPV), il intervient également régulièrement dans les écoles d'architecture et à l'École nationale du paysage (Ensp, Versailles). Il a été professeur invité au Japon, à l'Université Todai (Kyoto, 2000) et à Meiji University (Tokyo, 2001) dans des départements de théorie de l'architecture, des jardins et du paysage. Ses recherches développent une herméneutique des « arts du lieu » d'un point de vue philosophique, esthétique et poétique. En co-direction, il a publié plusieurs ouvrages collectifs, *Le jardin, art et lieu de mémoire* aux Éditions de l'Imprimeur (1995) ainsi que *Le sens du lieu* (Bruxelles, Ousia, coll. Recueil, 1996), *Logique du lieu et œuvre humaine* (Recueil, Ousia, 1997) et *Architecture au corps* (collection Recueil, Ousia, 1998). Il a publié un premier ouvrage théorique centré sur l'art des jardins, *Le jardin exploré*, une herméneutique du lieu, volume I, Éditions de l'Imprimeur, collection Jardins et paysages (1999), un deuxième volume, en voie d'achèvement, envisagera les fondements cosmo-plastiques des arts du lieu.

### Bibliographie

- Blumenberg H. (1966). *Die Legitimität der Neuzeit*. Traduction française : *La légitimité des temps modernes*. Paris : Gallimard, 1999.
- Casevitz M. (1989). À la recherche du cosmos. Là tout n'est qu'ordre et beauté. Le Temps de la Réflexion X. Le monde, Gallimard, p. 96–111.
- de Girardin RL. (1777). *De la composition de paysage, ou des moyens d'embellir la nature autour des habitations*.

- réédition chez **Champ vallon** avec une postface de Michel Conan, 1979, réédité aux mêmes éditions en 1992.
- Gadamer HG. (1960). *Vérité et méthode*. Paris : Éditions du Seuil.
- Jauss HR. (1978). *Pour une esthétique de la réception* (1972, 1974, 1975), traduit de l'allemand par Claude Maillard, Paris : Gallimard.
- Heidegger M. (1962). *Holzwege. Chemins qui ne mènent nulle part*. Paris : Gallimard.
- Laks A., Neschke A. (1990). *La naissance du paradigme herméneutique. Schleimacker, Humboldt, Bœckh, Droysen*. Lille, France : Presses universitaires de Lille.
- Lavedan P., Huguency J. (1958). *Histoire de l'urbanisme, Antiquité*. Henri Laurens éditeur, p. 486.
- McLuhan HM. (1962). *La galaxie Gutenberg face à l'ère électronique, les civilisations de l'âge oral à l'imprimerie*. Paris : Idées/Gallimard, 1977 (1<sup>ère</sup> éd. française en 1967).
- Nys P. (2000). Terrasses, les mille plateaux du paysage, Compar(a)ison. In Lang P. (2000). *An International Journal of Comparative Literature*. Paysages III, Berne, p. 5–33.
- Pouilloux J. (1963). *De Plantatione*. Paris : Éditions du Cerf.
- Rilke RM. (1902). « Worpsswede ». *Œuvres I. Prose*. Traduction de Maurice Betz (1966). Paris : Éditions du Seuil, p. 374.
- Ritter J. (1962). *Paysage, fonction de l'esthétique dans la société moderne*. Paru en allemand. Ce texte a été traduit une première fois en français en 1978 par Gérard Raulet, traduit et édité en italien par Massimo Venturi Ferriolo en 1994 chez Guerini e Associati, réédité ensuite en français en 1997 aux éditions de l'Imprimeur, dans la traduction de Gérard Raulet augmenté d'un avant-propos de Ph. Nys, de la préface de M. Venturi Ferriolo, de la lettre de Pétrarque « L'Ascension du Mont Ventoux » ainsi que du poème « La promenade » de Schiller.
- Vicaire P. (1995). Platon. *Phédon. Œuvres complètes. Traduction. Tome IV*. 1<sup>ère</sup> partie. Notice de Léon Robin. Paris : Les Belles Lettres.
- Schlanger J. (1971). *Les métaphores de l'organisme*, Vrin.
- Schelle KG. (1802). *L'art de se promener*. Traduction en 1996 de Pierre Deshusses, Rivages poche, 1996, p. 52–53 et 134–138.
- Simmel G. (1912-1913). Philosophie der Landschaft In *Die Guldenkammer. Norddeutsche Monatshefte 3*. Repris dans *Brücke und Tür*, Landmann M. (éd.) (1957). Stuttgart, traduit en français par Sabine Cornill et Philippe Ivernel (1988) dans *La tragédie de la culture et autres essais*, Rivages.
- Veblen T. (1899), *Théorie de la classe de loisir*. Traduit de l'anglais par Louis Evrard, précédé de « Avez-vous lu Veblen ? » par Raymond Aron, Gallimard, 1970, Tel/Gallimard, 1978.
- Weber M. (1919) dans la conférence *Wissenschaft als Beruf*. In Gauchet M. (1985). *Le désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*. Paris : Gallimard.