

Mémoire de fin d'études : "Les signes d'une transformation de la pensée du paysage dans l'expression graphique de paysagistes contemporains".

Auteur : Hubert, Aude

Promoteur(s) : Pigeon, Virginie

Faculté : Faculté d'Architecture

Diplôme : Master en architecture, à finalité spécialisée en art de bâtir et urbanisme

Année académique : 2022-2023

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/18238>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.



UNIVERSITÉ DE LIÈGE - FACULTÉ D'ARCHITECTURE

ÉTAT DES LIEUX DE LA REPRÉSENTATION PAYSAGISTE

Transmettre la complexité du monde

Travail de fin d'études présenté par Aude HUBERT
en vue de l'obtention du grade de Master en Architecture

Sous la direction de Virginie PIGEON
Année académique 2022-2023

REMERCIEMENTS

J'aimerais exprimer ici ma reconnaissance envers ceux à qui je dois le plaisir d'être parvenue au terme de ce parcours académique.

Ma promotrice Virginie Pigeon. Je n'aurais pas rêvé meilleur accompagnement pour ce mémoire. Avec elle, je me suis sentie comme un funambule protégé par une « ligne de vie » (fil de sécurité parallèle au câble sur lequel se déplace l'acrobate). J'ai été aiguillée, rassurée, encouragée, à chaque fois. Un savant mélange !

Mes enseignants de projet de Suisse et de Belgique, Mr Décosterd, Mr Wahlen, Mr Ochej, Mr Schindfessel, Mme Occhiuto, Mr Goossens, Mme Barcelloni Corte et Mr Possoz, ont été et resteront très importants. Leur manière de transmettre l'architecture et le paysage et leur regard ont été déterminants pour moi.

Les étudiants en qui j'ai eu confiance et qui m'ont fait confiance, avec qui il a été possible de partager et traverser les moments durs et les succès.

Myriam et Jean-Claude, plein de chaleur et d'attention, qui m'ont loué ce chouette appartement. Et enfin ma famille, dont l'indéfectible soutien émotionnel et matériel m'a permis de tenir, pas après pas, durant toutes ces années !

SOMMAIRE

Page de garde
Remerciements
Sommaire

0 / INTRODUCTION

Question de recherche et hypothèse 9
Méthodologie et structure 10

I / MODES DE REPRÉSENTATION

Le plan 16
La carte 17
La coupe 18
Le collage et le photomontage 19
Le transect 20
Le bloc-diagramme 21

II / QUATRE POINTS DE VUE SUR LE PAYSAGE

Le paysage représentation culturelle 26
Le paysage politique et vernaculaire 31
Le paysage vivant 35
Le paysage expérience 41

III / REPRÉSENTATIONS DE PAYSAGISTES

Le paysage représentation culturelle 50
Le paysage vernaculaire 68
Le paysage expérience 76
Le paysage vivant 90

IV / CONCLUSION 107

Bibliographie 108
Liste des figures 113

0 / INTRODUCTION

Question de recherche et hypothèse

Les pratiques figuratives sont inhérentes aux arts de l'espace. En paysage -comme en architecture- le dessin est devenu l'outil privilégié pour appréhender le lieu (à différentes échelles et sous divers angles), concevoir et communiquer le projet. Interface entre le paysagiste et le paysage, le dessin rend ainsi sensible sa manière de le voir et de le comprendre.

Or, si l'on se penche sur ces productions, on s'aperçoit qu'elles évoluent. C'est cette transformation des modes de représentation de l'espace ouvert qu'interroge le mémoire.

Les principes esthétiques qui guidaient le travail des peintres, faisant du paysage une belle étendue à contempler, sont maintenant discutés. D'autres exigences s'expriment à l'égard du paysage. Quelles sont-elles ? Quels nouveaux paramètres susceptibles de faire évoluer ces images entrent désormais en jeu ?

La crise écologique globale que traverse notre planète signale la non viabilité du système anthropocentré présent. L'espèce humaine est en train de réaliser la nécessité et l'urgence de repenser son rapport à la Terre et à l'ensemble du vivant, si elle veut perdurer.

Or, les paysagistes se trouvent au cœur de ces questions. A la croisée de ces deux mondes -le monde des hommes et le monde vivant- ils jouent un rôle essentiel dans le renouvellement de ces rapports. Il n'est ainsi plus possible, pour nombre d'entre eux, d'envisager encore le paysage comme un simple décor. Le paysage est profond, polyphonique, polysémique, il intègre les éléments du changement de paradigme en cours.

Jean-Marc Besse, dans son ouvrage *La nécessité du paysage*, remarque l'évolution de cette notion.

« Le paysage n'est pas un théâtre vide attendant d'être rempli par l'imagination et les actions humaines. Il est en lui-même « animé » au sens où s'y trouvent et s'y croisent toute une multitude d'êtres animés de divers élans, de mouvements, porteurs d'intentions et d'histoires, qui en font une entité ou plutôt un assemblage et un état instable du monde [...] Le paysage est une géographie complète, physique et humaine tout à la fois, où les plantes, les animaux, les humains, leurs devenir et leurs projets, mais aussi les conditions de sol, de température, de lumière et d'ombre, s'associent, se croisent, se séparent, se choquent, se superposent dans un « fouillis » plus que dans un système bien organisé et hiérarchisé. » (Besse, 2018, p.46-47).

Ce passage laisse ainsi entrevoir l'épaisseur et la complexité du paysage.

Il est à présent possible de formuler l'hypothèse qui guidera cette recherche, en admettant au préalable la corrélation entre le dessin et la compréhension du concept de paysage (différente pour chaque paysagiste) : **la complexité même de la notion de paysage, permet d'expliquer l'évolution des modes de représentation de l'espace ouvert.**

Méthodologie et structure

Afin d'être en mesure de vérifier, par la recherche, l'hypothèse énoncée plus haut, il a été en premier lieu nécessaire de constituer un socle théorique en rassemblant les connaissances actuelles concernant les éléments impliqués : les différents modes de représentation auxquels les paysagistes ont recours, leurs possibilités, leurs limites, leur variation selon la compréhension du concept de paysage, et la notion de paysage, riche et complexe.

Les connaissances acquises au sujet des différents modes de représentation graphique ne sont pas tirées d'un seul et même ouvrage. Elles proviennent d'articles épars et d'auteurs variés (historien-philosophe, botaniste, écologue, paysagiste, architecte, géographe, théoricien de l'art), intéressés en tant que théoricien et / ou praticien par l'une ou l'autre de ces techniques. Ces regards, plus ou moins proches de celui du paysagiste, ne m'ont cependant pas semblé étrangers ni moins pertinents pour ce mémoire.

Quant à la découverte de la notion de paysage et des divers sens qu'elle recouvre, elle s'est faite avec l'ouvrage *Le Goût du monde*, écrit par l'historien et philosophe Jean-Marc Besse. L'auteur organise la présentation de ces différents sens en quatre catégories, ou quatre manières d'aborder le paysage (le paysage représentation culturelle, le paysage politique et vernaculaire, le paysage expérience et le paysage vivant), qui seront importantes pour la suite du travail.

Ces connaissances préalables étayent donc la partie pratique qui se développe au chapitre suivant. Il s'agit dans ce chapitre d'observer et d'analyser les productions graphiques de paysagistes choisis. Afin de guider cette analyse, il me semble opportun de reprendre les quatre catégories proposées par Jean-Marc Besse, et d'en faire un système de classement. Les images seront donc observées à la lumière de ces différentes approches.

Il est néanmoins nécessaire de préciser que cette structure catégorielle ne se veut pas rigide, l'objectif n'est pas d'enfermer l'une ou l'autre image, et son auteur, dans l'une ou l'autre de ces catégories (on verra d'ailleurs qu'elles s'hybrident dans les images). Ces catégories n'ont ainsi d'autre but que de servir la réflexion : elles permettent à la fois d'analyser la complexité des productions de paysage et de les comprendre, mais également d'apprécier toute l'épaisseur d'une proposition. L'espace ouvert conçu aborde-t-il bien toute la complexité et les enjeux relatifs au paysage ?

Concernant le choix des paysagistes, il s'est porté sur ceux dont il m'a paru évident qu'ils attachaient de l'importance à la pratique figurative. Un projet et ses différents modes de représentation ont alors été retenus pour chacun de ces paysagistes. Ces images ont été choisies parce qu'elles m'offraient la possibilité d'explorer, à travers elles, les différents sens de la notion de paysage. Presque quarante ans séparent le projet le plus ancien du plus récent, ce qui donne finalement le temps à ces pratiques d'évoluer.

Ce mémoire s'organise en trois chapitres ; les deux premiers constituent l'état de l'art sur lequel s'appuie la recherche qui, elle, occupe le troisième chapitre.

Le premier chapitre, intitulé « Modes de représentation », expose les qualités respectives des différentes techniques graphiques dont dispose le paysagiste pour représenter le projet (le plan, la carte, la coupe, le collage, le transect et le bloc-diagramme). Chaque mode de représentation comportant ses possibilités et ses contraintes, tend à traiter l'espace d'une certaine manière. Cependant l'auteur qui s'approprie ces techniques, exprime leur potentialités comme il l'entend, les faisant ainsi varier selon sa sensibilité et son approche du paysage.

Le deuxième chapitre, intitulé « Quatre points de vue sur le paysage », se rapporte à l'ouvrage *Le Goût du monde* de Jean-Marc Besse pour présenter les différentes façons d'appréhender ce concept (le paysage représentation culturelle, le paysage politique et vernaculaire, le paysage vivant et le paysage expérience). Ces « points de vue » sur le paysage se découvrent à chaque fois à travers le regard d'un ou plusieurs auteurs. La démarche synthétique de Jean-Marc Besse, permet ainsi de révéler toute la complexité de cette notion.

Le troisième chapitre, intitulé « Représentations de paysagistes », observe et analyse les productions de différents paysagistes en se référant aux quatre manières d'approcher le paysage précédemment évoquées. Il s'agit finalement de voir si ces différentes approches s'expriment dans leurs images et de quelle façon ; comment chaque paysagiste intègre, ou non, dans son projet, les multiples enjeux que renferme le paysage.

I / MODES DE REPRÉSENTATION

Les réflexions de l'historien et philosophe Jean-Marc Besse, en préambule de l'ouvrage collectif *Représenter : objets, outils, processus* dirigé par Alessia de Biase, apportent un éclairage substantiel sur la question de la représentation.

Un filtre entre soi et le monde

La philosophie, l'histoire de l'art et les sciences humaines, se sont emparées de ce champ d'étude, faisant varier la nature de la représentation selon leurs approches disciplinaires respectives. Ainsi, la philosophie comprend la notion de représentation comme une idée, l'histoire de l'art l'envisage comme une image de substitution, et les sciences humaines appréhendent le concept de représentation comme un schème. Malgré l'apparente dissemblance de ces définitions, elles s'accordent cependant sur un aspect : celui de s'interposer, tel un filtre, entre l'être humain et le réel. Dans sa volonté de saisir le monde par la pensée, l'homme se fie à son interprétation, au sens que sa pensée alloue à ce qui se présente devant elle. Dans cette optique, tout rapport direct avec le réel est impossible, puisqu'un dispositif cognitif, plastique ou projectuel, le biaise systématiquement. Il existe alors autant de versions du monde que de regards (Biase et al., 2020).

Une manière d'être avec le monde

Cependant, cette approche induit une apparente dualité entre un sujet pensant et un réel traité comme un objet. Or, notre pensée est impliquée. Une dimension de la connaissance passe par l'expérience du corps, qui s'engage, qui éprouve des émotions, qui se confronte au réel. Il s'agit ainsi de considérer toute expérience vécue comme une ressource à partir de laquelle se développent les représentations (Biase et al., 2020).

Les modes de représentation

Les paysagistes disposent de différentes techniques qu'ils partagent pour la plupart avec les architectes. Chaque mode de représentation comportant ses possibilités et ses contraintes, tend à traiter l'espace d'une certaine manière, à l'aborder sous un angle particulier et à révéler finalement quelques-uns de ses multiples aspects. Cependant, si l'objet (l'espace) varie avec ces techniques qui le présentent sous divers jours, la technique varie elle-même avec l'auteur qui se l'approprie. Ainsi chaque paysagiste exploite différemment le potentiel de ces modes de représentation selon sa sensibilité et son approche du lieu.

Le plan

Représenter le réel en plan suppose de s'extraire un moment de l'effervescence du sol pour le considérer du dessus. Or, cette vision planimétrique du monde est d'autant plus abstraite qu'aucun être humain n'en fait concrètement l'expérience avant la fin du XVIII^e siècle (les premiers vols en ballons et la photographie aérienne surviennent à cette période). On peut alors imaginer l'effet que produisent ces représentations et ces images qui exposent, d'un coup, l'étendue de la Terre et toutes les choses qui peuplent sa surface et coexistent (Besse, 2009). Ces vues aériennes éclairent ainsi crûment la question du partage de l'espace entre toutes ces formes de vie, et les efforts déployés pour exister durablement sur le socle terrestre. A cet égard, et si l'auteur s'avère sensible à cette dynamique du vivant, le tracé peut interroger les franges et les frontières qui circonscrivent le territoire de ces espèces : sont-elles si franches ? Il est en outre intéressant d'observer que malgré ses seules dimensions horizontales, le plan ne renonce pas à évoquer le modelé du sol, si déterminant dans le paysage. Ainsi, par le dessin de courbes reliant les points de même altitude, d'ombres ou de hachures (parallèles à la ligne de plus grande pente et d'autant plus ramassées que la pente est raide), le plan parvient à raconter le relief de la Terre. Mais c'est également la façon qu'ont les hommes d'habiter leur espace, de se répartir la terre, de vivre entre eux que ce mode de représentation donne à voir (Besse, 2009).

Enfin, cette image distante et surplombante décrit certes le réel, mais elle transforme tout autant le regard et le rapport de l'homme à l'existant. Ne plus être immergé dans les choses mais les regarder de haut et dans leur ensemble, force l'entendement, aiguise le sens critique et l'analyse. La vue en plan explicite en effet la manière dont s'organise et se compose le paysage, y repère ses éléments, leur forme, leur mesure, leur orientation, leur distribution, leur hiérarchie, etc. Considérer les choses avec cette distance (mais en y restant quelque part attaché), s'accompagne aussi parfois, comme l'écrit Jean-Marc Besse, d'un sens de la relativité de l'existence, ou au contraire d'un sentiment de puissance et de contrôle sur ce qui se passe en contrebas. Ainsi, souvent le plan précède ou précise les opérations de transformation du territoire (Besse, 2009).

La carte

Le support cartographique s'impose avec évidence lorsqu'il s'agit d'aborder les questions qui se rapportent à de grandes étendues. Étalée devant les yeux, la carte s'interpose, voire se substitue au territoire, et les projets s'échafaudent naturellement sur la base des données qu'elle délivre. Or, depuis quelques années, l'art, le paysage, la philosophie et l'histoire notamment, s'emparent et interrogent la carte et plus généralement l'acte cartographique. Sous forme d'écrits, d'œuvres ou de nouvelles pratiques, ces éclairages critiques s'éloignent résolument d'une conception analogique de la carte, considérée comme une transcription fidèle et objective de la réalité qu'elle représente. Jean-Marc Besse figure parmi ces explorateurs. A ses yeux, loin d'être neutre, la carte marque au contraire les intentions et les intérêts de ses concepteurs, et participe au processus de territorialisation par lequel l'homme s'approprie son environnement en l'identifiant (Besse, 2009).

L'homme a besoin de la carte pour voir le monde en son entier. En effet, la carte présente, plus qu'elle ne représente, une réalité dont l'homme ne peut lui-même faire l'expérience (ses capacités perceptives étant trop limitées et le monde trop vaste). La carte initie donc ce rapport entre l'homme et le monde désormais perçu, saisi dans sa totalité. Mais quel est alors le rapport de la carte au réel, si son concepteur ne peut se prévaloir d'en avoir fait l'expérience. L'historien Christian Jacob, dont les recherches accompagnent sur cette question les réflexions de Jean-marc Besse, précise que si le géographe, en dessinant la carte, n'y restitue pas strictement la réalité (puisque celle-ci excède ses sens), il y livre en revanche l'idée qu'il s'en fait. Et cette idée du monde, le géographe lui donne forme et la construit en ordonnant les multiples fragments d'information qu'il recueille à ce sujet. Christian Jacob évoque ainsi un ensemble de médiations, rapportant chacune un savoir particulier et qui, assemblées, composent cette image synthétique du monde. La carte, exercice de montage, ne peut donc être neutre par nature : dans ses arrangements même, elle exprime le point de vue de son auteur. Finalement, en représentant le monde, le cartographe en invente de nouveaux (Besse, 2009).

C'est justement ce potentiel descriptif autant que créatif de la carte, qu'exploitent aujourd'hui les artistes, paysagistes et autres professionnels de l'aménagement, pour réinvestir cette dimension sensible de l'espace conventionnellement occultée par les représentations dites scientifiques. Souvent expérimentées dans le cadre de projets participatifs, ces nouvelles formes et pratiques cartographiques replacent ainsi le sujet et sa perception des lieux au cœur des figurations, qui retracent alors moins l'espace en lui-même que l'expérience qui en est faite et le ressenti qui l'accompagne. Le dessin très libre de ces cartes permet enfin de faire émerger cet imaginaire et ces connaissances locales qui guident et alimentent ces projets (Olmedo, 2021).

La coupe

La figuration de l'espace en coupe -et la dimension verticale qu'elle introduit- met en évidence, qualifie ou questionne, les rapports existants ou possibles entre les différents éléments que comporte un milieu. La coupe rassemble, elle met en relation les choses les unes avec les autres et donne à voir leurs liens, leurs interactions avérées ou potentielles : les rapports entre le bâti, le non-bâti, l'environnement naturel, le sensible, le social, etc. La coupe a cette autre faculté d'ancrer immédiatement le lecteur dans la réalité du lieu tout en convoquant son imaginaire. Plus qu'à la vue, la coupe s'adresse inévitablement au corps; le lecteur peut s'y projeter, s'imaginer lui-même vivre la situation que la coupe présente. La dimension verticale restituée en outre aux éléments leur ampleur, leur portée. Le végétal, par exemple, s'y déploie pleinement et manifeste alors toutes ses qualités (formes, hauteurs, ombrage, couleurs, etc.). La coupe rend également visible des espaces qui échappent ordinairement à la vue, ou demeurent inaccessibles : le sol, voire le sous-sol, apparaissent ainsi dans ce mode de représentation et posent alors la question de leur nature et particularités (pédologiques, topographiques, etc.), ainsi que des échanges qui se produisent entre ce qui existe à la surface et sous la terre (Tixier et al., 2011).

Moins sujette aux conventions de représentation que le plan, la coupe est perçue comme un espace de liberté offrant aux paysagistes la possibilité de donner libre cours à leur créativité. Aussi, selon la sensibilité de l'auteur, certaines données du paysage peuvent être occultées et représentées de façon schématique et abstraite sur la coupe, ou au contraire être représentées de façon expressive au point d'en devenir presque palpables (Tixier et al., 2011).

Certains paysagistes, attentifs à l'équilibre écologique du lieu et à ce que leur intervention ne perturbe pas ou peu le fonctionnement du vivant, dessinent des coupes où notamment le sol, le sous-sol et leurs habitants -humains et non-humains- apparaissent de façon très prononcée et détaillée. Ainsi, le dessin peut d'une part faire ressentir la qualité propre de ces milieux, la capacité du sol à retenir l'eau, sa richesse, etc., et montrer, d'autre part, la manière dont le projet s'engrène à ce contexte vivant et organisé (Tixier et al., 2011).

Outre les aspects écologiques, le paysagiste peut aussi être attaché à retranscrire la qualité sensible du lieu telle qu'elle est vécue, perçue, ressentie par le corps. Cette coupe dégage une atmosphère, elle est dite habitée lorsque l'on peut s'y plonger et vivre la singularité ou le bienfait de l'expérience proposée : en regardant le dessin d'un banc à l'ombre d'un arbre, on perçoit déjà le bruissement des feuilles et le délassement du corps (Tixier et al., 2011).

Le collage et le photomontage

Le collage et le photomontage sont des techniques de représentation hybrides et ambivalentes par nature. Composées de fragments hétérogènes, d'extraits d'images d'origines et de natures diverses, ces productions créent ou recréent des histoires, questionnent les limites, brouillent les pistes entre le réel et l'imaginaire, entre l'image et la réalité, entre le subjectif et l'objectif. Le collage est une œuvre ouverte qui induit une lecture dynamique et créatrice. Il renvoie à la fois aux réalités que dégagent ses différentes parties, et à autre chose. Chaque fragment de ces images constituées garde en effet avec lui quelque chose de l'univers dont il provient, obligeant l'œil à voyager entre ces univers, à les confronter, les combiner, et à reformuler le sens de ce qu'il voit. Dans cette lecture du collage, les images dans l'image se télescopent, bousculent les codes et dépaysent. De ce jeu semblent ainsi pouvoir surgir de nouveaux territoires, de nouvelles perspectives, de nouvelles manières d'envisager les espaces existants ou à venir (Lachaud, 2000).

En outre, ces œuvres assument, plus ou moins ouvertement selon les auteurs et leurs techniques, leur caractère bricolé. Le collage, c'est du bricolage. Il témoigne d'une subjectivité à l'œuvre. Ainsi, lorsque l'auteur ne cherche pas à rétablir l'homogénéité des diverses parties en travaillant le raccord entre les images (fondre les images les unes dans les autres et ce faisant, faire ressembler le collage à une photographie), il laisse finalement voir les traces de son intervention, donc sa manière de percevoir les choses (ce qu'un collage réalisé à la main permet naturellement) (Lachaud, 2000). Le collage est alors un moyen pour les paysagistes de communiquer un ressenti de l'espace ou du lieu, une façon de le percevoir et de le vivre. Le collage peut également exprimer la volonté plus ou moins affirmée du paysagiste à travailler avec l'existant. Ainsi, le projet représenté semble ancré dans la réalité d'un lieu lorsque des éléments de l'image font explicitement référence à certains de ses aspects caractéristiques, ou en sont même directement extraits, prélevés ou photographiés (Robert & Bœuf, 2018). D'autres collages jouent et accentuent au contraire le décalage avec le réel (inhérent à cette pratique), en introduisant des éléments inattendus qui font basculer l'image vers un paysage plus intérieur ou imaginaire.

Le transect

D'abord utilisé en géographie, le transect (vue verticale d'un espace « tranché » le long d'une ligne définie), possède les traits et vertus de la coupe puisqu'il permet de représenter les superpositions, les enchaînements, et plus généralement les rapports entre les divers phénomènes agissants au sein du territoire observé. Or, ce mode de représentation n'est à présent plus l'apanage du géographe. Praticien, enseignant et chercheur dans les domaines de l'architecture, de l'urbanisme et du paysage, Nicolas Tixier expose la manière dont ces disciplines revisitent les potentialités du transect au travers d'études engageant tous les acteurs du territoire (habitants, spécialistes, scientifiques, politiques, etc.) (Tixier, 2016).

Le transect s'élabore donc à plusieurs mains. Cette longue coupe à travers le site « s'épaissit » pour ainsi dire, des multiples informations individuelles relatives au lieu et concernées par le tracé de la coupe. Toutes ces données sont ainsi situées et présentées sur le transect de manière à être les plus expressives et accessibles possible (le mode de représentation jugé le plus pertinent pour délivrer le message étant choisi). La teneur et la forme de ces témoignages sont de cette façon aussi diverses que les participants à ces opérations. Se côtoient et se répondent donc, comme dans un collage, des éléments factuels, d'autres sensibles, des données passées, présentes et futures, des connaissances scientifiques, des expériences, des pratiques, des perceptions, des ambiances, des souvenirs personnels, des faits historiques, présentés sous forme de textes, d'annotations, de photographies, de dessins, de schémas, etc. Le transect rapporte et dispose en regard les uns des autres, tous ces fragments de connaissance, tous ces vécus attachés au lieu. Il permet ainsi de le saisir de l'intérieur par le récit de ses habitants (Tixier, 2016).

L'étape suivante et indissociable de la démarche, est celle de la lecture collective du transect. Celui-ci se trouve alors littéralement déployé sur une longue table autour de laquelle les auteurs se déplacent (physiquement et symboliquement), afin de prendre connaissance de l'ensemble. De cette lecture confrontant les points de vue, naissent des discussions, des débats, une interprétation originale du territoire, prémices de projets reflétant les dynamiques internes du lieu. Le transect permet donc de travailler avec l'existant, l'inédit survenant de ces nouvelles manières de regarder le territoire en tissant de nouveaux liens entre ses éléments présents (Tixier, 2016).

Le bloc-diagramme

Le bloc-diagramme est une image en trois dimensions qui conjugue les qualités et les revers de trois techniques différentes : la carte, la coupe et le dessin perspectif. Il représente un fragment plus ou moins vaste de territoire, à l'image d'un bloc qui aurait été prélevé du sol par carottage. Cette soustraction symbolique d'une partie d'un ensemble complexe, permet de rendre cet élément plus accessible et saisissable, tant par la main que par la pensée. Le dessin objective ainsi certains aspects retenus de la réalité du lieu. Comme tout dessin, le bloc-diagramme est une manière schématique de retranscrire les informations caractéristiques du site étudié. Le trait sélectionne et met à jour les composantes considérées comme essentielles à la compréhension du fonctionnement ou de la conformation d'un lieu, d'un phénomène ou d'un processus (Freytet & Rumelhart, 2010).

L'analyse du territoire par le bloc-diagramme peut cependant dériver vers un sentiment de contrôle qui n'est pas sans rapport avec la qualité de regard, surplombant, que ce mode de représentation fait porter sur le réel. Les auteurs font à ce sujet le rapprochement entre le bloc-diagramme et les plans-reliefs sur la base desquels s'élaboraient les stratégies d'attaque ou de défense des places fortes (Freytet & Rumelhart, 2010).

Puisqu'il intègre également les propriétés de la coupe, le bloc-diagramme est un outil efficace pour appréhender la morphologie du site. En effet, lisibles à la jointure de chaque tranche avec la surface, les lignes de coupe mettent en exergue les particularités du relief (altitudes, déclivité, ruptures de pente, concavités, convexités, plat) qui modèlent la croûte terrestre (Freytet & Rumelhart, 2010).

Cette visibilité que la coupe donne au sol et au sous-sol, permet de reconnaître le rôle déterminant de ces éléments du paysage. Elle suggère même, à certains égards, d'inverser la lecture du paysage en partant de ses tréfonds vers sa surface. La coupe peut donc être vue comme un outil à remonter le temps. Sauf mouvement de terrain contredisant cet ordre, plus une strate se trouve enfouie, plus elle est ancienne. De cette façon, ce qui se passe au-dessous éclaire ce qui se passe au-dessus. Finalement, en montrant simultanément cette superposition de couches sur ses tranches et la réalité de la surface (relief, couverture végétale, occupation du sol, etc.), le bloc-diagramme met en regard des temporalités, géologiques, historiques, il donne à voir cette épaisseur du paysage (Freytet & Rumelhart, 2010).

II / QUATRE POINTS DE VUE SUR LE PAYSAGE

Peut-on définir le paysage ?

Les dictionnaires de la langue française du XVIIe au XIXe siècle en donnent trois définitions : le paysage est *une étendue de pays que l'on embrasse d'un seul coup d'œil*, un *tableau représentant un paysage*, un genre pictural et plus précisément *une peinture ayant pour objet la campagne* (Tourneux, 1985).

Ces définitions apparaissent creuses aujourd'hui, le paysage semble être sorti de son cadre, le sens a changé.

Dans son ouvrage *Le Goût du monde*, l'historien et philosophe Jean-Marc Besse s'interroge sur l'évolution de la notion de paysage et sur la portée de ces changements.

Depuis quelques années, de nombreuses disciplines s'emparent de la question du paysage ; celui-ci se prête donc à ces multiples recherches en se laissant observer sous tous ses angles. Chaque branche développe de cette façon une conception du paysage -plus ou moins perméable- qui fait sens pour elle : le regard du philosophe n'est pas le même que celui de l'historien, qui diffère de celui du géographe, de l'écologue, du paysagiste, du géologue, de l'urbaniste, du sociologue, du géologue, de l'hydrologue, du pédologue, de l'agronome, etc. Cependant, le paysage n'est pas qu'un objet d'étude, il est réellement habité. Ainsi, ce qu'il signifie pour l'habitant, compte parmi tous ces points de vue et enrichit encore le sens de la notion.

Cette recherche foisonnante ouvre de nouvelles perspectives pour les paysagistes (professionnels d'une discipline éminemment transversale) qui suscitent elles-mêmes de nouvelles pratiques paysagères. On conçoit finalement que le rapport qu'entretiennent les paysagistes avec le paysage, nourri de toutes ces données, soit devenu sensiblement plus complexe (Besse, 2009).

Le paysage n'est donc plus l'apanage du peintre, il est travaillé de toute part. Le concept est ouvert et mouvant, il comprend tous ces regards à la fois.

Jean-Marc Besse propose de structurer les différents sens de la notion en quatre catégories, quatre manières d'aborder le paysage qui sont l'objet du présent chapitre.

Le paysage représentation culturelle

Un premier discours, appréhende le paysage en tant que projection culturelle de l'homme sur le monde. Le paysage est une façon de percevoir le monde à la lumière de la culture, dont il est inhérent. Le nommé paysage, expose Jean-Marc Besse, « *est relatif à ce qu'en pensent les hommes, à ce qu'ils en perçoivent et à ce qu'ils en disent. Il est une sorte de grille mentale, un voile mental que l'être humain place entre lui et le monde, en produisant par cette opération le paysage proprement dit. [...] Il n'y aurait en réalité de paysages qu'intérieurs, même si cette intériorité se traduit et s'inscrit « à l'extérieur », dans le monde.* » (Besse, 2009, p.17).

Le monde est donc perçu par le prisme du regard de l'observateur qui l'assimile, ou non, à un paysage; comme quelque chose qui s'apparente à l'idée qu'il se fait d'un paysage. Un paysage idéal préexiste alors, et s'impose au regard comme une préfiguration du monde.

Le philosophe Alain Roger assure ainsi que : « *Notre regard [...] est saturé d'une profusion de modèles, latents, invétérés, et donc insoupçonnés : picturaux, littéraires, cinématographiques, télévisuels, publicitaires, etc., qui œuvrent en silence pour, à chaque instant, modeler notre expérience, perceptive ou non.* » (Roger, 1997, p.16).

L'homme porte ainsi sur le réel, une appréciation orientée par de multiples modèles qui infléchissent son expérience du monde. Cette transformation du monde en paysage sous l'effet de modèles, cette artialisation ainsi que la nomme l'auteur, est donc cette opération par laquelle l'art donne à voir le monde autrement. Ce traitement du monde par l'art, poursuit Alain Roger, agit selon deux conditions : in visu par le biais du regard de l'observateur qui contemple le monde, et in situ par l'aménagement réel du monde afin de le conformer à ses modèles. Ainsi, que cette transmutation s'inscrive dans le regard ou dans le sol, le paysage demeure l'œuvre de l'homme (Roger, 1997).

La société occidentale développe une culture marquée par la préséance des facultés visuelles sur les autres sens. Le paysage, en tant qu'expression éminemment culturelle, est profondément lié au domaine de la vue, au point de le définir dans le langage comme *une vue sur le pays*. Une vue produite et médiatisée par les techniques des arts visuels, qui façonnent et alimentent une culture du paysage par l'image (Besse, 2018).

Une histoire de cette culture paysagère, relative aux différentes pratiques artistiques engagées, peut alors être exposée.

Dans son ouvrage, le philosophe Alain Roger retrace ainsi une genèse du paysage, dont l'histoire se trouve étroitement liée à celle de l'art pictural. En occident, la peinture témoigne des prémices d'une sensibilité au paysage, dans le courant du XVe siècle. L'auteur expose les étapes de cette évolution, depuis la représentation de symboles végétaux comme éléments constitutifs de scènes religieuses, jusqu'à l'instauration d'un genre pictural à part entière.

Avant que la technique de la perspective proprement dite ne se répande, les peintres parviennent à produire l'impression de lointain, grâce à la succession et aux degrés de clarté des plans dans le tableau. L'auteur établit un rapport entre cet effet de profondeur et le déploiement progressif de l'espace paysager. Dans un premier temps, la distance qui s'insinue entre la scène principale et les éléments végétaux, relégués à l'arrière plan, confère une autonomie au végétal en le délestant de sa charge symbolique. Puis, une étape cruciale est franchie lorsque la fenêtre est représentée dans le tableau :

« *La fenêtre est en effet ce cadre qui, l'isolant, l'enchâssant dans le tableau, institue le pays en paysage. Une telle soustraction -extraire le monde profane de la scène sacrée- est, en réalité, une addition : le age s'ajoutant au pays.* » (Roger, 1997, p.73). Plus encore qu'elle ne laïcise le paysage, la fenêtre articule et distingue désormais le monde extérieur, du monde intérieur. Ainsi, par l'intermédiaire de la fenêtre, les scènes de la vie humaine et celles du monde naturel se déroulent de façon simultanée et cependant disjointe, chacune poursuivant sa logique.

« *le paysage peut s'y organiser librement, indifférent qu'il est aux personnages qui occupent le premier plan.* » (Roger, 1997, p.74).

Enfin, le cadre de la fenêtre s'étend pour devenir le tableau lui-même, conférant alors au paysage le premier rôle.

Au XVIe siècle, un unique paysage est évoqué dans les textes et représenté en peinture : la campagne. « *Toujours le pays sage, apprivoisé de proche en proche.* » (Roger, 1997, p.82). Le paysage est une campagne clémente ; une nature domestiquée et fertile, en prolongement du jardin. La définition même du paysage qu'offre l'encyclopédie à cette période en témoigne, comme le remarque l'auteur « *C'est le genre de peinture qui représente les campagnes et les objets qui s'y rencontrent.* » (Roger, 1997, p.91).

Cependant, la culture occidentale et les pratiques artistiques évoluant, l'histoire du paysage se poursuit. Alain Roger rappelle que « *le regard humain est le lieu et le médium d'une métamorphose incessante* » (Roger, 1997, p.13). Le paysage est versatile. Au cours du temps, les représentations paysagères instituent de nouveaux canons paysagers, manifestant cette mobilité du goût.

Ainsi, la vue des montagnes suscite, jusqu'au siècle des Lumières, effroi et horreur. Ces territoires hostiles sont, dans l'esprit des gens, maudits. Il faut du temps, le récit enthousiaste d'aventuriers et de scientifiques, et le concours d'un nouveau média, pour qu'un certain attrait pour ces paysages succède au rejet viscéral de la nature sauvage. En effet, ce n'est pas l'art pictural, dépassé par le contexte, qui parvient à sublimer la montagne aux yeux du public, mais la photographie :

« *c'est parce qu'ils se donnaient des objectifs scientifiques et se détournent des modèles picturaux que les photographes de haute montagne sont devenus d'authentiques artistes, des inventeurs de paysages* » (Roger, 1997, p.97).

Les codes de la peinture échouent donc à produire une expérience visuelle de la montagne exprimant le caractère saisissant que la société lui reconnaît. Alors que capturée par la photographie, sa puissance presque tangible fait écho aux récits des aventuriers, narrants la violence terrible et fascinante de ce milieu (Roger, 1997).

Outre le rôle exercé par les modèles dans le renouvellement des perceptions et l'appréciation esthétique du monde, Jean-Marc Besse fait état de « *relations, à différentes époques de la culture, entre d'une part le surgissement de nouveaux objets paysagers et d'autre part la définition de nouvelles valeurs et normes paysagères.* » (Besse, 2009, p.26). La découverte de nouvelles entités paysagères (la campagne, la montagne, la mer, la forêt, etc.), s'accompagne de sentiments inédits nécessitant d'être identifiés par de nouvelles catégories esthétiques, afin que soit concédé une valeur paysagère à ces nouveaux objets (Besse, 2009).

« *Chaque paysage a son langage.* » (Roger, 1997, p.101), rappelle l'auteur, « *La campagne est belle, « plaisante », l'océan est sublime, « terrifiant* ». » (Roger, 1997, p.103). Le paysage de campagne est ce cadre idyllique, où la terre féconde n'est que douceur et bienfaisance. Louées par les modèles picturaux et les discours, les vertus nourricières du cadre champêtre se fondent ainsi dans le regard avec le sentiment du beau.

En revanche, la vision de la mer déchaînée, ou celle de la haute montagne, provoque des sentiments d'une tout autre nature. Confronté à ce spectacle, l'homme est livré à des sensations extrêmes et contradictoires, à la fois subjugué et glacé d'effroi.

L'écrivain John Dennis rapporte ainsi l'impression d'« *exquise horreur* » et de « *joie terrible* » que lui laisse le souvenir de la traversée des Alpes. En réponse à des sentiments et des paysages d'une telle nature, une nouvelle catégorie esthétique, le sublime, prend forme. Dans son ouvrage traitant le sublime et le beau, Burke s'exprime en ces termes « *la terreur qu'inspire l'océan est [...] d'une façon plus ou moins manifeste ou implicite, le principe du sublime.* » (Burke, cité dans Roger, 1997, p.103-104). Une valeur est finalement accordée à ces terribles paysages, au regard de cette nouvelle norme esthétique qu'instaure le sublime.

Les paragraphes précédents ont remarqué l'importance des modèles et des normes paysagères dans la définition du paysage. Jean-Marc Besse considère la condition d'un dernier élément auquel le paysage, en tant que représentation culturelle, est soumis.

« *La peinture, la photographie, le cinéma ont institué et développé un ensemble de grammaires visuelles et de techniques de représentation (cadre, profondeur, format, etc.) qui ont profondément structuré le regard porté sur le monde terrestre* » (Besse, 2018, p.23).

« *Il faut donc prendre en compte le rôle joué par les différents dispositifs et supports concrets au sein desquels les perceptions sont réalisées et les images sont produites : les systèmes techniques contribuent à définir aussi bien des objets paysagers que des affects d'un genre particulier.* » (Besse, 2009, p.29).

Les modèles picturaux sont une invitation à regarder le monde et à le composer comme un tableau, ou selon les codes esthétiques de la peinture. L'interface visuelle de la fenêtre instaure les premières conditions du paysage : une vue cadrée et un regard distant posé sur le monde.

« *Le paysage serait donc le monde tel qu'il est vu depuis une fenêtre, que cette fenêtre soit seulement une partie du tableau, ou bien qu'elle se confonde avec le tableau lui-même* » (Besse, 2009, p.19).

Cependant, le renouvellement des cadres perceptifs et des techniques, introduit de nouveaux rapports au monde, en offrant la possibilité de le voir et de l'appréhender de différentes manières. Ces nouveaux regards posés sur le monde, soulèvent la question des paysages en train de naître. Ainsi, à la vue cadrée, frontale et figée, instaurée par les modèles picturaux, se joignent des expériences de visions mobiles, occasionnées par la traversée du monde à bord de véhicules divers (vue d'en haut depuis l'avion, vue latérale depuis le train, etc.). L'idée du cadre est également revisitée par les images aériennes approchant d'une vision synthétique du monde.

Enfin, la vidéo, en restituant le mouvement et les sons, bouleverse les perceptions et la notion d'espace, en dévoilant des dynamiques, des réactions, des interactions, entre les constituants d'un monde vivant (Besse, 2018).

Les pratiques artistiques se renouvellent donc, et confèrent une autre portée à l'œuvre elle-même. « *Notre époque s'efforce d'acquérir une sorte d'expérience directe des forces de la nature. [...] La figuration de l'espace cesse d'être une description pittoresque et décorative pour devenir un enregistrement de gestes ou d'actions élémentaires et de sensations éprouvées sur le plan de la conscience, en fonction de l'accord des différents sens.* » (Francastel, cité dans Roger, 1997, p.115).

Le paysage politique et vernaculaire

L'ouvrage *A la découverte du paysage vernaculaire*, de l'historien et géographe John Brinckerhoff Jackson, développe une pensée considérant le paysage non pas comme une représentation mentale et artistique, mais comme une réalité culturelle certes, mais tangible, incarnée dans des pratiques. L'origine même du mot paysage, comme le remarque l'auteur, est à l'avantage d'une telle approche.

La langue anglaise et française trouvant leur source dans un ancien parler indo-européen, l'étymologie des mots *landscape* et *paysage* se ressemble.

Landscape associe le sens des mots *land* et *scape*. *Land* signifie originellement *terre*, ou *champ labouré*. Mais il est couramment employé pour désigner toute surface terrestre circonscrite, comprise dans une plus large étendue. Cette surface définie peut aussi bien être une parcelle, une propriété, ou un royaume, etc. « *tout espace aux frontières reconnues était un land.* » (Jackson et al., 2003, p.52).

Quant au mot *scape*, il renvoie à l'idée de collection, d'ensemble, de système organisé d'objets présentant des similarités. Ainsi, un « *waterscape était un système de canaux, de drains et d'aqueducs desservant une propriété et un moulin.* » (Jackson et al., 2003, p.54).

En langue latine, le mot *paysage* fait partie d'une famille partageant la racine *pa(n)g*. *Paysage*, *pagus* ou encore *page*, dérivent de *pangere* qui signifie inscrire en terre. A l'origine, un *pagus* est une borne, fichée au sol, délimitant les champs et les habitations. Par extension, ce mot désigne également la subdivision territoriale même, en villages, cantons, etc. De *pagus*, découlent aussi *paysan*, celui qui vit à la campagne et travaille la terre, et *pays*, territoire rural délimité par des frontières.

La filiation du paysage laisse ainsi paraître les correspondances entre l'écriture paysagère et les pratiques agraires.

« *Le paysage serait comme une sorte de géographie objective, une écriture à la surface de la Terre, produit pas toujours conscient ni volontaire [...] des activités humaines. Écriture, agriculture : les deux termes semblent se répondre dans une commune allusion à l'acte de creuser, de graver, d'entailler, de sillonner et de tracer des formes de façon durable sur un support plus ou moins meuble, plus ou moins résistant.* » (Besse, 2009, p.31-32).

En outre, *paysage* est la combinaison du mot *pays* et du suffixe *age*. Associé à une base nominale, ce suffixe apporte une notion équivalente à celle du mot *scape*, puisqu'il confère cette même valeur collective : *ombrage*, ensemble de branches et de feuilles apportant de l'ombre (Besse, 2009).

Cette notion d'ensemble perdure dans les divers sens que recouvre le paysage, quelque soit la langue. Le paysage serait un tout résultant du concours harmonieux de ses parties ; mais un ensemble de traces produites avant tout par, et pour un ensemble d'hommes. Car le paysage est finalement ce que les hommes partagent, c'est un espace éminemment social qui témoigne des ressources mobilisées pour faire corps.

« *c'est en reconnaissant cette communauté de buts que nous finirons par formuler une nouvelle définition du paysage : composition d'espaces, faits ou modifiés par l'homme, pour servir d'infrastructure ou d'arrière plan à notre existence collective ; et si arrière-plan paraît d'une modestie hors de propos, nous devrions nous souvenir que, dans son acception moderne, ce mot désigne ce qui sous-tend non seulement notre identité et notre présence, mais également notre histoire.* » (Jackson et al., 2003, p.56).

John Brinckerhoff Jackson identifie deux contraintes que connaissent les sociétés et qui déterminent leur organisation: une contrainte interne, qui exige que les individus s'entendent entre eux et une contrainte externe, qui est celle de devoir s'adapter au contexte. Or, ces deux aspects de l'existence collective se traduisent distinctement dans le territoire, permettant à l'auteur de déceler non pas un, mais deux paysages concurrents. Le paysage *politique*, qui indique ostensiblement par des aménagements durables et de grande envergure (à l'échelle du pays), les règles du vivre ensemble ; et le paysage *vernaculaire* ou *habité*, presque imperceptible et ordinaire, tant sa présence est familière aux hommes qui y ont pris des habitudes (Jackson et al., 2003).

Le paysage politique résulte des fonctions d'un pouvoir central, visant le maintien et la cohésion de la société. « *Par politique, j'entends ces espaces et structures conçus pour imposer ou préserver une unité et un ordre sur la Terre, ou en rapport avec un plan de longue haleine, à grande échelle.* » (Jackson et al., 2003, p.266). L'exercice de ce pouvoir consiste à régulariser, par l'aménagement de l'espace, les rapports entre les hommes, afin que ceux-ci demeurent stables et pérennes. Ainsi, les éléments du paysage politique orchestrent les activités humaines, de telle sorte que les hommes gardent le sentiment de leur citoyenneté, et finalement n'oublient pas leurs droits et leurs devoirs au sein de la société. Les conditions particulières du contexte naturel n'interfèrent donc pas dans la définition de ce paysage, qui est l'incarnation fidèle d'un modèle social.

« *le paysage politique se caractérise par les notions de rupture et de fondation (le marquage du territoire), c'est à dire par une sorte d'imposition parfois brutale de l'ordre symbolique humain sur l'étendue naturelle* » (Besse, 2009, p.129).

En tant qu'attributs du paysage politique, les grandes routes illustrent bien cette réalité. Celles-ci forment en effet un véritable réseau sur l'étendue du territoire, au service des intérêts politiques et économiques de la communauté.

Ainsi, outre ses aspects pratiques, la stratégie d'implantation des routes permet au pouvoir de se rendre visible.

« Tandis que la plupart de la circulation locale se limitait aux rivières et aux vallées où se trouvaient les villages, les nouvelles routes suivaient à dessein les sommets des collines et les terrains en hauteur. Cela pour trois raisons : le sol y était plus ferme, moins abîmé par les précipitations et les marécages, les routes sur les hauteurs avaient moins de risque d'être soumises à la circulation locale et aux problèmes d'expropriation des terres cultivées ; enfin, elles étaient mieux visibles. Les allées parallèles de peupliers plantées par les autorités devenaient des éléments saillants du paysage, rappelant à tout un chacun le pouvoir royal. » (Jackson et al., 2003, p.104).

Le rayonnement du pouvoir se lit également dans la convergence du maillage des routes vers les centres névralgiques du pays. La capitale est alors définie comme point de repère (origine, ou point 0), à partir duquel s'organise un système de bornage kilométrique déterminant la situation de chaque localité par rapport au centre. Comme le remarque Jean-Marc Besse, le principe d'uniformisation des lieux et des distances, procède encore d'une volonté unificatrice. *« Il s'agit bien, en effet, de créer une identité politique commune pour les habitants en constituant, grâce au système des routes, le territoire comme une entité homogène. »* (Besse, 2009, p.122). Les routes remplissent également des fonctions commerciales et militaires. L'accessibilité du sol favorise en effet le développement des activités économiques en permettant la répartition des denrées sur le territoire, ainsi que le contrôle militaire des régions éloignées, parfois dissidentes. Compte tenu des services qu'elles doivent rendre, les grandes routes sont des ouvrages hautement techniques régis par un principe d'efficacité (les impératifs économiques et militaires de la nation ne pouvant souffrir des aléas contextuels).

« eu égard au niveau d'échelle auquel elle se développe, la route politique se signale par son relatif désintérêt pour les caractéristiques et les particularités du territoire local (que ces caractéristiques soient topographiques ou humaines), c'est une route qui crée son propre environnement technique en modifiant profondément les sites et les sols sur lesquels elle s'assoit. » (Besse, 2009, p.122).

Ainsi, dès le XVII^e siècle en France, la conception des routes (revêtement, largeur, tracé, pente, vitesse, charge, etc.) est encadrée juridiquement et techniquement afin de produire un espace optimal, performant et surtout débarrassé « *du sol et de ses lenteurs.* » (Besse, 2009, p.125). Du latin *lentos* « *un sol gluant, visqueux, boueux, un sol qui colle aux chaussures.* » (Besse, 2009, p.125).

Quant au paysage vernaculaire, il exprime au contraire la condition terrestre de l'homme, son appartenance au milieu dans lequel il vit, avec lequel il est en constante relation. Vivre ou habiter quelque part, ce n'est pas seulement y demeurer. Pour John Brinckerhoff Jackson, cette notion implique une attitude plus active et créative vis-à-vis du lieu. En passant du temps à un endroit, les hommes apprennent à le connaître, à reconnaître ses spécificités ; ils s'y accoutument, ils s'y habituent. Habiter un lieu, le fréquenter habituellement, c'est y contracter des habitudes. De cette façon, aucune instance ne gouverne l'élaboration du paysage vernaculaire. Ce paysage résulte de ces pratiques éprouvées et partagées, « *une série d'habitudes et de coutumes accumulées au fil des siècles, chacune résultant d'une lente adaptation au lieu, à la topographie, au climat et au sol [...] qui excluent l'étranger plus sûrement que n'importe quelle frontière* » (Jackson et al., 2003, p.135).

Cette lente adaptation des hommes suppose une modification, même imperceptible, des habitudes et des usages. Or, c'est grâce à cet ajustement progressif des pratiques aux conditions du milieu, que les hommes parviennent finalement à suivre les transformations continues de leur habitat. Cette faculté d'adaptation relève d'une forme d'intelligence pratique pour Jean-Marc Besse. « *Elle met en jeu la capacité des humains à « négocier », si l'on peut dire, avec les forces présentes [...] c'est une intelligence du savoir-faire, une aptitude, voire un talent, qui permettent d'aller plus loin que la règle générale et préconçue pour trouver, inventer, définir avec précision la réponse adaptée à la situation concrète, singulière et non totalement comparable dans laquelle l'action se déploie.* » (Besse, 2018, p.42).

Le rapprochement que fait Jean-Marc Besse avec le concept d'*habitus*, développé par le sociologue Pierre Bourdieu, offre un autre point de vue sur ces pratiques vernaculaires. L'*habitus* est le fait d'agir conformément à une règle, sans en avoir conscience : une règle intégrée par le corps. Pierre Bourdieu montre combien ce sens pratique résulte d'une incorporation profonde des données du monde, justifiant le sentiment de familiarité qui l'accompagne. L'*habitus*, écrit-il, comprend le monde « *en un sens trop bien, sans distance objectivante, comme allant de soi, précisément parce qu'il s'y trouve pris, parce qu'il fait corps avec lui, qu'il l'habite comme un habit ou un habitat familial* ». (Bourdieu, cité dans Besse, 2009, p.139).

C'est ce lieu devenu intime par la pratique régulière qu'exprime le paysage vernaculaire.

Le paysage vivant

Dans les approches précédentes, que le paysage soit une image du monde ou le produit de diverses actions sur le territoire, il est inhérent à l'homme. L'emprise humaine paraît effectivement considérable aujourd'hui : rares sont les lieux exempts de son empreinte.

Quelques siècles plus tôt, pourtant, avant que l'homme n'entreprenne ces périlleux voyages et ne redessine les contours du monde, la Terre habitée, cultivée, humanisée, se confronte encore, dans l'imaginaire, à celle sauvage, vierge et toujours mystérieuse. L'œuvre humaine et l'œuvre de la nature ne se confondent pas. Comme le précise Jean-Marc Besse, la notion d'œkoumène (du grec oikoumenê ou terre habitée), admet en soi l'existence d'un substrat extérieur et antérieur à l'homme, avec lequel ce dernier compose. Aussi, bien que cette distinction soit aujourd'hui plus intellectuelle qu'effective, elle n'est pas vaine puisqu'elle permet d'appréhender cette autre réalité du paysage ; une réalité qui évolue et s'organise selon ses propres lois, selon ses rythmes, que les sciences (écologie, géologie, climatologie, etc.) s'efforcent de comprendre et de décrire. *« Le paysage possède une substantialité et une épaisseur intrinsèque : c'est un ensemble complexe et articulé d'objets ou du moins un domaine de la réalité matérielle, plus vaste et plus profond que les représentations qui l'accompagnent. Le paysage, c'est aussi le vent, la pluie, l'eau, la chaleur, le climat, les roches, le monde vivant, qui entourent les êtres humains : bref tout un environnement dont, certes, les évolutions sont affectées plus ou moins directement par l'action, l'émotion et la pensée humaines, mais dont on doit bien reconnaître aussi, au bout du compte, qu'il existe et se développe sans l'être humain »* (Besse, 2009, p.42-43).

Mais plus l'homme investigate cette réalité naturelle, plus celle-ci se révèle difficilement saisissable, labile. L'écologue Jacques Tassin observe ainsi cette capacité qu'a la nature d'échapper, toujours, aux tentatives de prédiction, de modélisation, de contrôle.

« Nous paraissions voués à borner le vivant, à l'enfermer, à le conformer à notre perception du monde et, ce faisant, à nous démener pour qu'il n'en transgresse aucune frontière. Pourtant, pris dans sa globalité, dans sa continuité et dans son étendue, le vivant ne connaît en somme ni d'ici ou d'ailleurs, ni d'avant ou d'après. Mobile autant qu'évolutif, autonome et subjectif, sensible et réactif, il ne peut qu'échapper aux maladroitesses troncatrices que voudraient lui imposer notre regard et nos pratiques s'y rapportant. » (Tassin, 2022, p.37-38).

L'insuccès des modèles censés simuler et prédire les dynamiques forestières en est un exemple pour lui. La flore dépendant en effet autant des conditions écologiques du milieu que du hasard (les graines se dispersent au gré du vent et des oiseaux), ces modèles ne s'appliquent finalement qu'aux seuls carrés de forêts expérimentales dont ils proviennent (Tassin, 2022).

Cependant, dans le contexte environnemental que l'on connaît, le regard et les pratiques évoluent. Les termes mêmes adoptés pour parler de cette réalité naturelle dénotent le changement de paradigme qui s'opère au sein de la société. La crise écologique rappelle en effet durement l'interdépendance de tout ce qui existe sur Terre, la dépendance de l'homme au monde qui l'entoure.

« les humains et leurs sociétés appartiennent à un monde, un monde terrestre qu'ils n'ont pas créé et auquel néanmoins ils participent comme des puissances qui rencontrent d'autres puissances, comme des acteurs qui rencontrent d'autres acteurs. Question de coordination et de diplomatie et, surtout : reconnaissance des limites de l'anthropisation de la planète. » (Besse, 2018, p.13-14).

Aussi la « nature », chargée de cet antagonisme homme vs nature caractéristique du naturalisme moderne, semble ne plus pouvoir répondre au renouvellement de la pensée du paysage qui se concentre désormais sur la question du « vivant », moins clivante, moins anthropocentrée et sans doute plus féconde (Besse, 2018).

Le paysagiste Gilles Clément a pris de l'avance sur ces questions. Dès les années 90, il publie *Le jardin en mouvement*, fruit de sa collaboration passionnée avec le règne végétal.

Alors que le jardin traditionnel refuse de se laisser dicter ses règles par le vivant, -cette situation étant le plus souvent vécue comme une déprise, un désistement du droit des hommes, un aveu d'échec-, « *Dans un pays comme la France, lorsqu'une commune possède des friches, le maire s'alarme : il a honte. [...] Un recul du pouvoir lisible de l'homme est considéré comme une grave défaite.* » (Clément, 2007, p.15), Gilles Clément se plaît au contraire à en suivre les péripéties et à y voir toutes les promesses.

A l'origine de cette mésintelligence, écrit-il, une conception radicalement différente de l'ordre. Dans un jardin traditionnel, l'ordre est apparent. « *Il est saisissable par la forme. Le vocabulaire qui s'y rattache est très précis : bordures, haies, parterres, allées, marquises, etc., [...] Tout ce qui s'en éloigne est désordre. D'où les techniques de maintien de cet ordre : taille, tonte, élagage, désherbage, tuteurage, palissage, etc.* » (Clément, 2007, p.20). Les éléments se détachent nettement les uns des autres, s'identifient distinctement, se traitent différemment.

Bien que la langue soit moins rigide et admette certains rapprochements, « *on parle de « manteau arbustif », lorsque la lisière est épaisse, et d'« ourlet » pour évoquer le buissonnement qui l'accompagne.* » (Clément, 2007, p.20), il serait nécessaire, pour ne plus voir dans les diverses expressions de la nature qu'un désordre inqualifiable (donc inacceptable), de réviser justement cette notion d'ordre.

L'ordre du vivant n'est pas de cette nature, c'est « *un ordre intérieur, un ordre intime, celui des messages transmis en vue d'une évolution* » (Clément, 2007, p.21). Le vivant se transforme et se renouvelle continûment dans une dynamique d'ajustement perpétuel. Chaque événement perturbateur est pour lui l'occasion de se réinventer.

« *A chaque fois qu'il y a un bouleversement de nature à faire disparaître le sol vivant (cendres, éboulis, roches-mères mises à nu, carrières, routes, etc.) ; il y a reconquête. Le substrat offert à une future végétation est très pauvre, presque stérile. Seules quelques rares plantes parviennent à s'y installer. Ce sont des vraies pionnières. Ces plantes ont une amplitude biologique très étroite, elles sont inféodées à un milieu particulier, restreint dans l'espace, rare dans le temps. Ce sont des plantes de rochers en mouvement, de marécages, de brûlis etc., mais elles vont disparaître dès que le milieu verra ses conditions se modifier : stabilisation des roches, constitution d'un sol, assèchement d'un marais, lessivage des cendres potassiques... Alors s'installent des végétaux dont l'amplitude biologique couvre un spectre beaucoup plus large.* » (Clément, 2007, p.38).

Les cycles de vie des plantes qui investissent les jardins étant relativement courts pour la plupart, ces processus à l'œuvre, ce mouvement du jardin est perceptible par l'homme. Le jardinier peut donc s'y inscrire, le moduler, l'orienter, en jouant finalement quelquefois le rôle d'élément perturbateur.

« *on peut imaginer qu'à la fin d'une floraison de marguerites des prés on passe une tondeuse à ras. Cette prairie fleurie va alors devenir un gazon [...] Imaginons maintenant qu'au lieu de faucher -ou de tondre- la totalité de cette prairie de marguerites (jugée inesthétique parce que fanée) on laisse, çà et là, des îles d'herbe folles pour des raisons diverses : ici, les marguerites ne sont pas encore fanées, là apparaît une touffe de scabieuses qu'il serait peut être dommage d'éliminer ; à un autre endroit, ce sont les graminées, plus hautes et plus vertes, que l'on voudrait garder, etc., alors on voit apparaître le début d'une sculpture dans la matière herbacée qu'était cette prairie.* » (Clément, 2007, p.51-52).

Une sculpture vivante, changeante au fil des jours et toujours surprenante, manifestant cette influence réciproque, ce jeu entre jardin et jardinier.

Dans son ouvrage *Médiance de milieux en paysages*, le géographe et philosophe Augustin Berque décrit justement cette relation. De la manière la plus rationnelle qui soit, il démontre combien il est absurde et vain de vouloir opposer l'homme à la nature.

Le paysage ne s'exprime, selon Augustin Berque, que dans la perspective d'une symbiose entre une société et son contexte naturel. Il est l'indice, le signe apparent qui révèle l'existence de cette relation. Le paysage, écrit-il encore, « *relève du voir autant que du vu, du sujet autant que de l'objet. Aussi bien la notion de paysage n'existe-t-elle pas toujours ni partout.* » (Berque, 2000, p.65). En conséquence, même si elle lui est nécessaire, le paysage n'est pas la nature ; car cela supposerait de réduire le sujet à l'objet, de soumettre l'homme aux déterminations de son environnement. Le paysage ne peut pas non plus être défini comme une image, car celle-ci, réduisant la nature en l'assimilant aux représentations humaines, subsumerait l'objet dans le sujet. La nature du paysage exige donc que deux réalités, l'une naturelle, physique et factuelle, l'autre humaine, sensible et symbolique, soient pleinement considérées (Berque, 2000).

La nature se manifeste d'une infinité de manières, évoluant et agissant dans son sens propre. Cherchant à l'atteindre, le philosophe Maurice Merleau-Ponty écrit : « *Il y a nature partout où il y a une vie qui a un sens, mais où, cependant, il n'y a pas de pensée ; d'où la parenté avec le végétal : est nature ce qui a un sens, sans que ce sens ait été posé par la pensée. C'est l'autoproduction d'un sens. La Nature est donc différente d'une simple chose ; elle a un intérieur, se détermine du dedans.* » (Maurice Merleau-Ponty, cité dans Besse, 2018, p.13).

Quant à l'homme, il construit sa réalité selon la manière dont il perçoit le monde naturel. De ce monde, il ne donne qu'une version, l'aspect que ses sens et son esprit saisissent. Car percevoir, c'est dans un même temps se projeter, rappelle Augustin Berque.

« *Tel indice sensoriel est interprété par renvoi à un stock d'informations préétablies (disons à une catégorie générale) à partir de quoi notre cerveau reconstruit (disons qu'il déduit) la réalité familière de choses dont, en fait, nous n'avons pas complètement cerné la concrétude particulière. Je reconnais un pin, bien qu'en fait je n'aie jamais vu ce pin-là. [...] ces inférences ne sont jamais qu'une projection métaphorique de mon expérience particulière de sujet, certes façonnée par les schèmes d'une culture et assurée par les assises biologiques de l'espèce humaine, sur un objet non moins particulier. Ce pin nouveau que je découvre maintenant, dans le mouvement même où je le rapporte à mon expérience antérieure, c'est ma subjectivité que je projette directement sur lui.* » (Berque, 2000, p.112-113).

Poussés par la nécessité d'assurer leur existence, les hommes s'évertuent à domestiquer la nature, à tirer parti de sa force, ou cherchent pour le moins à éviter qu'elle ne leur soit préjudiciable.

S'établit alors une relation étroite entre une société et son environnement, un milieu, tel que le définit Augustin Berque : un rapport existentiel et fondamentalement ambivalent, où le social et le naturel, le sensible et le factuel, s'entremêlent et s'ajustent effectivement.

« *Le milieu, dans sa réalité à la fois sensible et factuelle, ignore les substances intrinsèques et les identités propres ; il ne connaît que des flux de relations, qui lient indissolublement les sujets aux objets, et ceux-ci comme ceux-là entre eux.* » (Berque, 2000, p.40).

Ainsi, les constituantes naturelles d'un milieu se transforment et se renouvellent continuellement. Dans un cycle immuable, la matière passe d'un état à un autre, une forme se métamorphose en une autre. Ces assimilations objectives, comme les nomme l'auteur, demandent un certain temps -parfois incommensurable- pour se réaliser. Les hommes, on l'a vu, intègrent et donnent sens à leur environnement par un enchaînement suivant lequel un événement perçu en évoque un autre et s'y rapporte. De cette façon, « *il n'est pas de déplacement matériel perceptible par l'homme qui n'entraîne de sa part des projections subjectives, des anticipations, des souvenirs, des représentations, qui doublent plus ou moins la présence des choses et font partie des processus de construction de la réalité par la perception.* » (Berque, 2000, p.40). Contrairement aux assimilations objectives, ces assimilations métaphoriques sont immédiates. Ces transformations humaines et naturelles qui s'inscrivent dans des temporalités inégales, peuvent finalement agir, s'influencer et se combiner, conférant alors un sens unitaire à la marche d'un milieu.

Afin de mieux saisir cette réalité synthétique, Augustin Berque se rapporte aux recherches de l'ingénieur et historien André Guillerme qui l'illustrent justement. Cet auteur y montre en effet comment, dans une période s'étendant du Moyen-Âge au XIXe siècle, la physionomie et le fonctionnement des villes du Nord de la France ont sensiblement changé, marquant trois grandes phases technologiques. Ces savoirs et pratiques engagés au fil du temps, ont ainsi impliqué trois écosystèmes différents, traduisant les évolutions conjuguées du milieu naturel et social. Au début du Moyen-Âge, la ville exploite l'énergie de l'eau grâce à un système de canaux et de moulins servant à de multiples activités artisanales. Celles-ci se positionnent le long du cours de manière à ce que les résidus emportés avantagent, ou ne compromettent pas les activités voisines. « *les mégissiers, les pelletiers et les corroyeurs sont par exemple souvent placés en aval des teinturiers, profitant ainsi des restes d'alun (lequel rend l'eau plus agressive). Le tanin des teinturiers réduit aussi l'effet polluant des abattoirs, qui sont situés plus en aval encore. Au total est assuré un équilibre écosystémique assez bon pour que la pisciculture prospère.* » (Berque, 2000, p.45).

Une seconde phase se dessine entre le XIVe et le XVIIIe siècle où les ravages de la guerre, associés à des conditions climatiques hostiles, bouleversent profondément l'équilibre précédent. *« Durant ces quatre siècles, c'est sur la stagnation de l'eau et la fermentation des matières organiques que se fonde écologiquement la civilisation urbaine. Les nécessités de la défense ont fait s'étendre autour des villes des no man's lands marécageux [...] lesquels, s'ajoutant aux changements climatiques du « petit âge glaciaire » (températures en baisse, pluviosité accrue), entretiennent une forte nébulosité locale. Toute l'économie urbaine, de la fabrication du salpêtre à l'industrie toilière, mise délibérément sur la moisissure et la pourriture. [...] Il n'est pas jusqu'à la médecine qui ne développe un art de l'interprétation de l'urine et des fèces »* (Berque, 2000, p.46).

Enfin, dans le courant du XIXe siècle, une pensée hygiéniste visant l'éradication des épidémies (peste, choléra, etc.) qui se propagent dans l'atmosphère insalubre des villes, imprègne l'ensemble des pratiques sociales, politiques, architecturales et urbanistiques. Les cours d'eau urbains, servant alors d'égouts et contaminés par d'innombrables immondices, sont ainsi voûtés ou comblés.

Dans cet enchevêtrement inextricable de composantes naturelles et sociales, l'environnement acquiert une certaine valeur, un sens pour la société. Ce sens se traduit matériellement, comme le mettent en évidence les recherches d'André Guilherme, dans les aménagements que la société opère. Or, selon Augustin Berque, c'est en ces marques significatives où se conjuguent le matériel et l'idéal, que se concentre la réalité du paysage.

« la société perçoit son milieu en fonction de l'usage qu'elle en fait ; réciproquement, elle l'utilise en fonction de la perception qu'elle en a. Des matrices phénoménologiques (les schèmes de perception et d'interprétation du milieu) ne cessent ainsi d'engendrer des empreintes physiques (les modes d'aménagement du milieu) ; lesquels, à leur tour, influencent ces matrices, et ainsi de suite. » (Berque, 2000, p.43-44).

C'est ainsi comme une empreinte-matrice, signifiant et perpétuant le rapport singulier d'une société à la nature, intégrant l'homme au monde autant que le monde en l'homme, qu'Augustin Berque laisse apparaître le paysage.

Le paysage expérience

Ce paysage ne s'associe pas aux multiples manières qu'ont les hommes de marquer le monde de leur présence. Il n'est pas ce dehors, ce réel, ou ce milieu avec lequel les hommes interagissent. Il n'exprime finalement pas leur capacité à agir, mais à se laisser, l'espace d'un instant fugitif et intense, saisir par le monde.

Les données sensibles du monde sont à la portée du corps et des sens. Cependant, selon la culture à laquelle ils appartiennent, les hommes développent des sensorialités très différentes. La culture occidentale, depuis la période antique, a établi la supériorité de l'esprit sur le corps. Suivant ce principe, les cinq sens sont hiérarchisés, du plus au moins noble, d'après l'élément auquel ils sont associés : la vue et la lumière, l'audition et l'air, l'odorat et la vapeur, le goût et l'eau, le toucher et la terre. De toutes les facultés sensorielles, l'ouïe et la vue, assimilées aux éléments les plus immatériels, sont ainsi considérées comme les plus nobles des sens. Elles jouissent d'un statut à peu près équivalent jusqu'à l'institution de l'imprimerie, qui participe au délitement de la culture orale. N'étant pas enveloppée de durée comme l'ouïe, la vue est estimée plus fiable et surplombe donc tous les sens dans la société occidentale contemporaine. Ce crédit accordé à la vue est évident dans le domaine médical, par exemple, qui développe une technologie décuplant l'acuité visuelle du médecin « *A la fin du siècle, les rayons X pénètrent l'écran de la peau, et au fil du XXe siècle l'imagerie médicale traquera tous les recoins du corps pour le rendre accessible à la vue.* » (Le Breton, 2006, p.47). Le diagnostic se base alors essentiellement sur l'analyse des symptômes visibles de l'affection, reléguant les anciennes pratiques olfactives voire même gustatives auxquelles le patient se prêtait auparavant. Ainsi, à travers ces techniques toujours plus aiguës et pénétrantes, l'homme cherche à maîtriser plus complètement le monde en réduisant la distance qui les sépare, en comblant les failles de son regard nu, qui se heurte irrémédiablement à la surface des choses et se satisfait des apparences (Le Breton, 2006).

Cependant, bien que la vue soit sans cesse sollicitée, la perception du monde ne se réduit pas à ce qui se laisse voir, et engage continûment l'ensemble des sens. Les sensations visuelles, auditives, tactiles et gustatives, ne peuvent être isolées les unes des autres. « *La chair est une trame sensorielle toujours en résonance. Les stimulations se mêlent et se répondent [...] en un courant sans fin. Le tactile et le visuel par exemple s'allient pour la détermination des objets. Le gustatif n'est pas concevable sans le visuel, l'olfactif, le tactile et même parfois l'ouïe. L'unité perceptive se cristallise dans le corps en son entier* » (Le Breton, 2006, p.55).

Contrairement à la vue qui garde le monde à distance, l'ouïe, le toucher, le goût et l'odorat offrent des expériences d'intériorité. Les sonorités, les saveurs et les odeurs qui s'exhalent du monde, s'insinuent et sont perçues à l'intérieur du corps. Mais elles dévoilent aussi les parts secrètes et intimes du monde, ce qu'il se passe au-dessous de sa surface et qui ne se voit pas, sa profondeur.

« *L'ouïe pénètre au-delà du regard, elle imprime un relief aux contours des événements, peuple le monde d'une somme inépuisable de présences, de vies dérobées. Elle signale le bourdonnement des choses là où rien ne serait décelable autrement. Elle traduit l'épaisseur sensible du monde là où le regard se contentait des surfaces et passait outre, sans soupçonner les vibrantes coulisses que dissimulait le décor. Le son révèle, comme l'odeur, l'au-delà des apparences, il force les choses à témoigner de leurs présences inaccessibles au regard.* » (Le Breton, 2006, p.116).

Mais le paysage envisagé comme expérience sensible, déborde les perceptions ordinaires du monde. Le paysage est un ressenti, un état, ou une humeur qui saisit l'être à un moment et en un lieu, et qui traduit ou révèle « *une certaine manière d'être traversé, voire d'être envahi, par la teneur du monde à un moment donné.* » (Besse, 2018, p.29). L'expérience paysagère survient à un moment d'entière disponibilité du corps au monde. Cette présence du corps, l'expose, le rend perméable et finalement susceptible d'être touché par le monde qui l'entoure. L'écrivain Julien Gracq fait l'expérience de cet état lorsqu'au cours de la marche « *l'esprit, qui perd une à une ses défenses, doucement stupéfié, doucement rompu par le choc du pas monotone, l'esprit bat nu la compagne, s'engoue tout entier d'un rythme qui l'obsède, d'un éclairage qui l'a séduit, du suc inestimable de l'heure qu'il est.* » (Gracq, cité dans Besse, 2009, p.52).

Cette rencontre fortuite entre l'homme et le monde, se cristallise en quelque sorte dans cet état singulier qui marque la confusion totale entre l'intérieur et l'extérieur, entre ce qui procède de l'un et de l'autre. Ainsi, les frontières entre l'homme et le monde s'évanouissent dans la mesure où le paysage n'appartient complètement ni à l'un, ni à l'autre. Le paysage ne s'apparente effectivement pas à une représentation mentale, il ne relève pas précisément de l'homme, il n'est donc pas vraiment subjectif. Mais son inconsistance l'écarte tout autant de la réalité purement objective des choses extérieures (Besse, 2018).

La philosophie nomme cet élément trouble, ambiance ou atmosphère.

L'atmosphère enveloppe les choses sans être tangible. Elle est comme un corps impalpable qui s'en dégage et en est imprégné ; comme une persistance sensible des choses au-delà de leur propre réalité matérielle. « *Les choses qui nous entourent et dont nous faisons l'expérience [...] nous viennent dans une sorte de halo de sonorités, de couleurs, de lumières réfléchissantes, d'ombres, ou d'odeurs. Les choses viennent à nous d'abord au sein de cette zone qualitative qu'elles projettent autour et au-devant d'elles-mêmes.* » (Besse, 2018, p.30).

Pour le philosophe Gernot Böhme, l'atmosphère est une extase des choses.

Cependant, cette atmosphère par laquelle elles se présentent, n'est effective ou ne prend corps que pour et par l'être qui se laisse un instant toucher, traverser, envahir par le monde. L'atmosphère ou le paysage, est cette rencontre déroutante et extatique d'un monde qui s'épanche pour un homme qui s'expose. Le paysage, à la lisière de l'être et du monde, ni subjectif, ni objectif, qui se déploie à chaque rencontre, est cette « *part d'invisible qui réside dans tout visible [...] ce pli incessant du monde qui fait du réel, définitivement, un espace inachevable* » (Besse, 2009, p.53).

III / REPRÉSENTATIONS DE PAYSAGISTES

A la suite des deux premiers chapitres constituant l'état de l'art de ce mémoire, -le premier, penché sur les techniques de représentation et leur variation selon les différentes compréhensions du concept de paysage, le deuxième, présentant ces différents sens que concentre la notion de paysage-, ce troisième chapitre s'intéresse enfin aux représentations graphiques de paysagistes choisis.

Il s'agit ici d'observer et d'analyser ces productions, en s'appuyant évidemment sur les connaissances acquises. Afin de guider cette analyse, il me semble opportun de reprendre ces quatre points de vue sur le paysage relevés par Jean-Marc Besse (le paysage représentation culturelle, le paysage politique et vernaculaire, le paysage expérience et le paysage vivant), et d'en faire un système de classement. Les images seront donc observées à la lumière de ces différentes approches.

Il est cependant important de spécifier que cette structure catégorielle ne se veut pas rigide, il n'est pas question d'enfermer l'une ou l'autre image, et son auteur, dans l'une ou l'autre de ces catégories (on verra d'ailleurs qu'elles s'hybrident dans les images). Ces catégories n'ont ainsi d'autre but que de servir la réflexion : elles permettent à la fois d'analyser la complexité des productions de paysage et de les comprendre, mais également d'apprécier toute l'épaisseur d'une proposition. L'espace ouvert, tel que l'image le présente, aborde-t-il bien toute la complexité et les enjeux relatifs au paysage ?

Les deux prochaines pages sont occupées par une vue synthétique du travail d'analyse qui la suit. Ce tableau à double entrée (les huit paysagistes et les quatre manières d'approcher le paysage), montre ainsi rapidement les différents aspects du paysage que touche chaque projet.

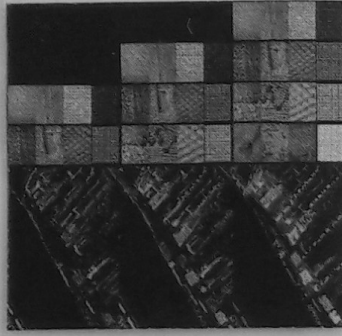
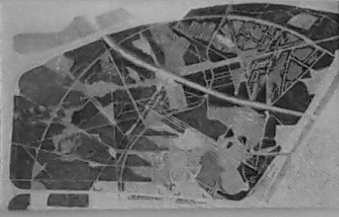
CORAJOU

DESVIGNE

COLOCO

NOTRE-DAM
DES-LANDES

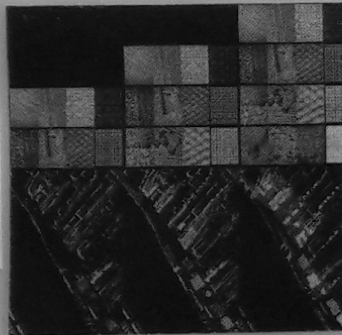
REPRESENTATION
CULTURELLE



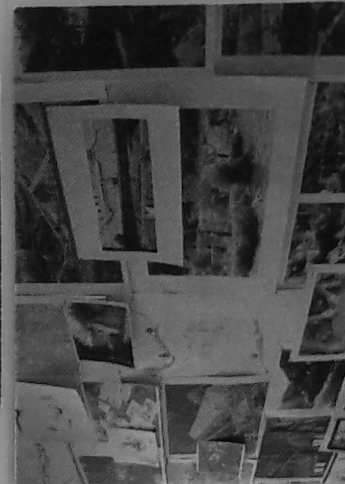
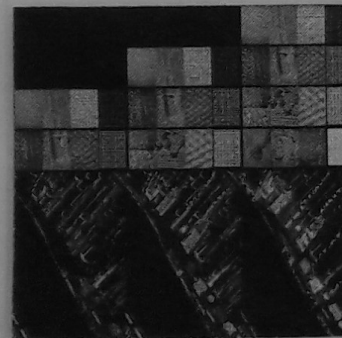
VERNACULAIRE



EXPERIENCE



VIVANT



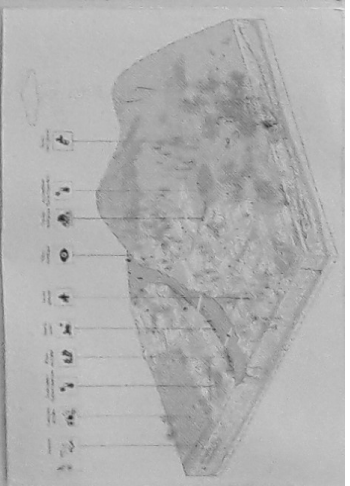
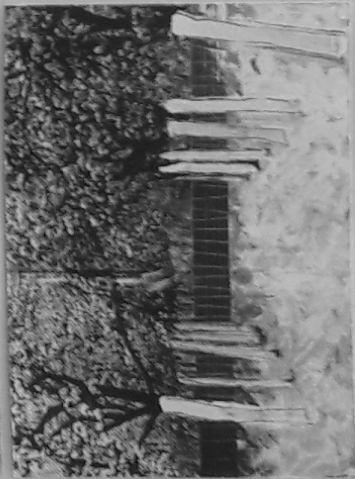
E
S

LASSUS

BRUNIER

AGENCE TER

BASE



Le paysage représentation culturelle



1. Michel Corajoud, plan du parc du Sausset, 1985

PARC DU SAUSSET Seine-Saint-Denis, France

MAÎTRISE D'OUVRAGE : Département de la Plaine Saint-Denis

MAÎTRISE D'ŒUVRE : Claire et Michel Corajoud

OPÉRATION : Création d'un parc forestier

SURFACE : 200 ha

CALENDRIER : 1985

En considérant le plan, il ne fait aucun doute que le parc du Sausset est l'œuvre de l'homme, d'un homme et d'une femme en l'occurrence, Michel et Claire Corajoud.

Cette impression immédiate et première est évidemment due au réseau de voies, dense et structuré, qui strie l'entièreté de la surface du parc. Rien, dans le territoire, ne semble avoir pu contrarier et infléchir ces tracés ; rien ne paraît avoir été laissé au hasard non plus. Toutes ces lignes, droites ou arquées, sont tendues vers leur but et si régulières qu'elles ne peuvent qu'avoir été préalablement dessinées.

Cette représentation me fait ainsi l'effet d'un mécanisme mis à nu, extrêmement sophistiqué et parfaitement réglé, semblant lui-même s'insérer, telle une pièce parmi d'autres, dans un ensemble d'espaces humains. Le principe d'un mécanisme, est sa dynamique d'enchaînement venant de ce que les pièces s'engrènent, se combinent, s'activent les unes les autres. Or, une observation plus soutenue du dessin (entre les lignes cette fois), révèle que chaque portion d'espace, bien que circonscrite et unique, n'est pas achevée et se comprend dans un ensemble plus vaste. Le système de voies étant l'armature articulant et maintenant ces multiples et diverses parties pour former ce tout. Un tout que seule la vision surplombante rend intelligible.

Il semble, après avoir dit cela, que ce dessin soit la retranscription graphique de ce que l'homme comprend des principes de fonctionnement de la Nature. Ce dessin serait comme un code, une clef permettant de la déchiffrer. C'est une vision purement humaine qui s'applique finalement sur ce territoire-là.



2. Michel Corajoud, maquette du parc du Sausset, 1985

Michel Corajoud confirme d'ailleurs cette notion d'ensemble et de parties en employant le terme de « scène » dans la présentation qu'il fait du parc. La scène étant définie dans



3. Michel Corajoud, 5 archétypes paysagers, parc du Sausset, 1985

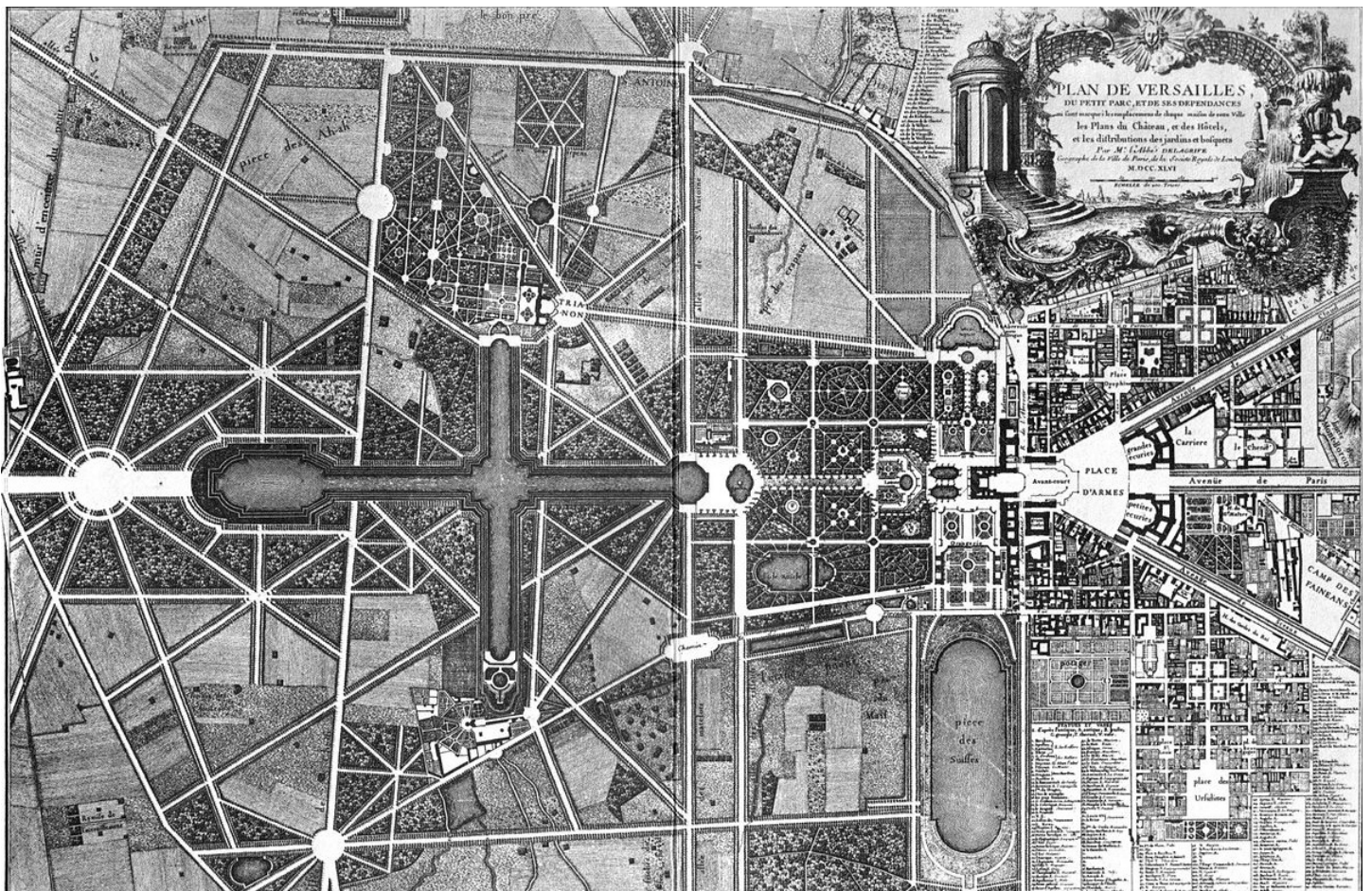
le Petit Larousse comme une partie du théâtre où jouent les acteurs, comme la subdivision d'un acte, ou encore comme une action partielle ayant une unité dans une œuvre. Quatre « scènes végétales », aisément repérables sur le dessin, sont ainsi aménagées dans le parc : une « scène forestière », au nord, caractérisée par une végétation dense entrecoupée de clairières, une « scène agri-horticole », à l'est, dont on distingue la trame parcellaire, une « scène bocagère », au sud, où le végétal en forme de haies borde les espaces, et enfin une « scène de parc plus urbain », à l'ouest, dont le parterre quadrillé reprend la géométrie de la ville.

Ces scènes, suggérées par la nature chaque fois différente du sol, ne s'adressent pas uniquement au regard ; elles créent des espaces aux qualités sensiblement différentes, bien perceptibles dans la maquette. La matière végétale ainsi représentée, exprime ces densités, ces ouvertures, ces qualités de feuillage, ces jeux de lumière qui font la richesse de cette traversée. Mais elles n'en font pas moins partie de la composition générale du parc.

Cette représentation du parc du Sausset par Claire et Michel Corajoud, illustre bien pour moi cette manière d'imposer un ordre humain à la surface de la Terre. De cette façon, je rapprocherais sans doute cette image, et à travers elle, cette façon de concevoir le paysage, du paysage politique de John Brinckerhoff Jackson (voir Le paysage politique et vernaculaire).

Cependant, cette représentation m'évoque également l'approche culturaliste du paysage que défend Alain Roger (voir Le paysage représentation culturelle). Dans cette approche, le paysage préexiste dans le regard de celui qui contemple le monde. Alain Roger rappelle alors combien notre appréciation, notre vision du monde, est influencée par les multiples modèles que l'on possède.

Michel Corajoud ne fait pas mystère des prestigieuses références que convoque le dessin du parc du Sausset. Ainsi, si l'on observe à nouveau son système viaire, on reconnaît certaines typologies, l'étoile et la patte d'oie, qui rappellent inévitablement les jardins français du XVII^e siècle, et parmi ceux-ci, le plus illustre, Versailles. De telles interférences ne sont pas surprenantes si l'on sait qu'en parallèle de ce projet, Michel Corajoud poursuit une recherche sur le tracé de ce même jardin. Mais cette analogie n'est pas seulement de forme : dans les jardins de Versailles comme dans le parc du Sausset, le tracé y a un rôle structurel, il charpente l'ensemble de la composition.



4. Plan de Versailles, projet d'André Le Nôtre, 1661

Michel Corajoud

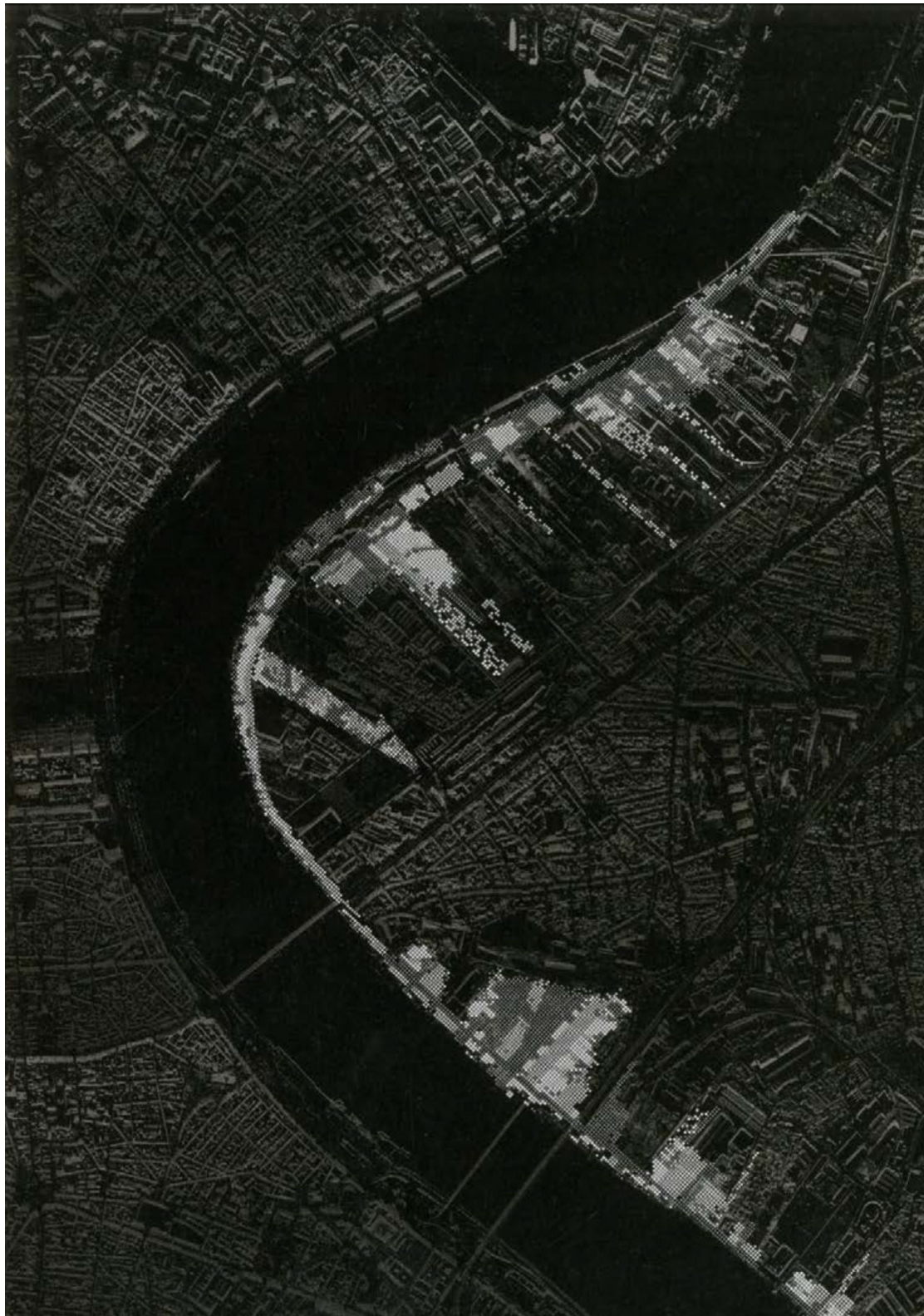
« Le parc du Sausset emprunte son territoire à l'extrémité ouest de la Plaine de France; c'est un site qui se refuse aux premières lectures, tant il est nu et plat. Les variations topographiques existantes prennent toutefois de l'ampleur et du corps, quand on oublie l'étendue céréalière et que l'on dessine les premières perspectives du projet. [...] Nous nous sommes intéressés à valoriser les particularismes de manière que le projet monte du sol et puisse, à terme, les exalter. Quoique faibles, à l'échelle du site, les micro-paysages déterminés par le Sausset et le Roideau portent l'imagination à l'extension de ces milieux (les seuls qui, actuellement sur le site, préfigurent l'image réduite de la campagne). Ces deux ruisseaux sont une des potentialités fortes du terrain.

Sur ce paysage calme et puissant, nous nous sommes déterminés à ne pas introduire le tumulte. L'unité du site, sa continuité avec les urbanisations riveraines ont été brutalement rompues par des infrastructures (échangeurs, routes, autoroutes, train). Or, il nous a paru vain d'extrapoler sur les chances d'attraction de ce parc, sans poser le problème de sa réinsertion dans le continuum des relations urbaines. [...] il convenait donc de restituer ce parc à l'ensemble du territoire physique et humain duquel il a été sectionné. Nous entendons par là qu'il ne suffit pas de passerelles pour que les riverains entrent dans le parc; il nous paraissait nécessaire qu'avec eux, entre également un morceau du paysage de leur propre rive. Il ne s'agit pas de conduire des usagers aux loisirs, mais de ressouder leur territoire rompu. Les solutions furent, d'une part, d'appuyer très fortement le parc sur la seule voie qui pouvait, à terme, retrouver une échelle urbaine, la VC3, [...] d'autre part, d'économiser sur le budget du parc pour financer, en priorité, des franchissements capables d'inverser l'ordre des impacts en pliant les autoroutes sous la courbure de ponts plantés qui associeraient les deux rives. Le second tracé qui introduit dans le parc les directions venues de l'extérieur, permet d'embrasser tous les lieux et de citer l'image retrouvée de la patte d'oie, triangulation familière de la forêt. Quant au système des lignes issues de la ZUP d'Aulnay, il franchit la limite ouest du parc pour y dessiner la maille d'un hectare, la mesure appropriée, le cadre de référence. C'est à partir de cette maille que le parc monte en s'ouvrant vers le nord et que la forêt s'installe. Les déchirures d'une clairière s'infléchissent vers le parc d'Aulnay, à l'Ouest, et vers le Sud-Est, elles empruntent la dimension la plus profonde du site, celle qui s'ouvre vers les paysages paisibles que cadrent Sevrans et Le Tremblay. Par deux pincements, on franchit à nouveau la voie ferrée, l'un passant dessous en suivant le ru du Roideau et l'autre dessus, pour montrer, au loin, Paris, ou du moins l'image la plus concrète de Paris: la Tour Eiffel accouplée au Sacré-Cœur. Enfin, il y a la plus longue ligne de toutes: la courbe,

image intériorisée de l'autoroute, sous la forme de la grande circulaire, où naissent et commencent tous les lieux. Les lignes ainsi tissées... les lieux peuvent se constituer.

Tout d'abord, nous avons donc posé le principe de considérer le sol actuel comme l'élément potentiel le plus fort du futur parc. Nous nous sommes fait l'obligation de ne pas déranger cette terre prête à la végétation [...] Ensuite, nous avons résolu de constituer un parc avec le végétal comme matériau prioritaire. Cela exigeait une étude écologique (sol, modelé du relief, végétation climacique) pour enraciner quatre scènes végétales, quatre lieux dominants, qui s'organisent autour de la gare: - une scène forestière sur le plateau s'articulant avec le parc d'Aulnay, - une scène agri-horticole, centrée sur un écomusée et ouverte sur la Plaine de France, - une scène bocagère ouverte sur le Sud et, par entailles dans la forêt circulaire, sur le vieux Villepinte, - une scène de parc plus urbain, centrée sur le bassin de Savigny, à l'interface d'Aulnay et du parc proprement dit. Ce parti pris en faveur du matériau végétal, écartant de surcroît tout modelage du sol, voulait donc dire qu'il n'y aurait de paysage que dans une maîtrise des masses végétales pleines et des vides qu'elles contrôlent. Nous avons à cet effet choisi cinq archétypes, cinq registres de formes paysagères: la patte d'oie, la clairière, le boqueteau, les entames cultivées, les haies bocagères: le problème étant d'enchaîner et d'articuler ces registres dans une stratégie d'occupation de l'ensemble. A l'inverse d'un projet articulant des fonctions, il s'agit, en l'occurrence, d'articuler des lieux. C'est-à-dire que la forme même de ces lieux devrait, à elle seule, engendrer les véritables pratiques du parc. A partir des cinq registres énumérés et des quatre scènes végétales définies plus haut, le projet organise des sous-espaces distincts et variés qui, par le jeu d'alliances formelles, se noueront en des promenades continues. Enfin, nous avons encore privilégié une évocation du parc comme d'un lieu à l'écart des nuisances urbaines, soit un cadre naturel duquel la ville ne serait cependant pas absente. Si l'image de la campagne y est associée, c'est, croyons-nous, parce que la campagne concilie ville et nature: la géométrie de l'une et la géographie de l'autre s'y assemblent. Toutefois, si la campagne est aussi un lieu de production, nous entendons, quant à nous, concevoir un lieu de réconciliation où la ville ne serait pas totalement démentie, mais susceptible d'être reconstruite mentalement par le truchement des lignes qui se croisent et des espaces qui constituent lentement leurs limites. Autrement dit, la géométrie de notre projet ne sera pas une géométrie forcée.

En conclusion, le parc doit représenter un ailleurs, un espace préservé du despotisme de l'urbanisation, tout en soutenant le paradoxe qu'introduit notre recherche de géométrie complexe, propre aux villes sédimentaires. Résumant bien nos objectifs prioritaires, notre tentative revient donc à créer une complexité, dont la texture relèverait entièrement du végétal. » (Corajoud & Corajoud, 1992, p. 388-390).



5. Michel Desvigne, sites d'intervention
Bordeaux rive droite, 2005

BORDEAUX RIVE DROITE Bordeaux, France

MAÎTRISE D'OUVRAGE : Ville de Bordeaux

MAÎTRISE D'ŒUVRE : MDP Michel Desvigne Paysagiste, Buno Fortier Urbaniste

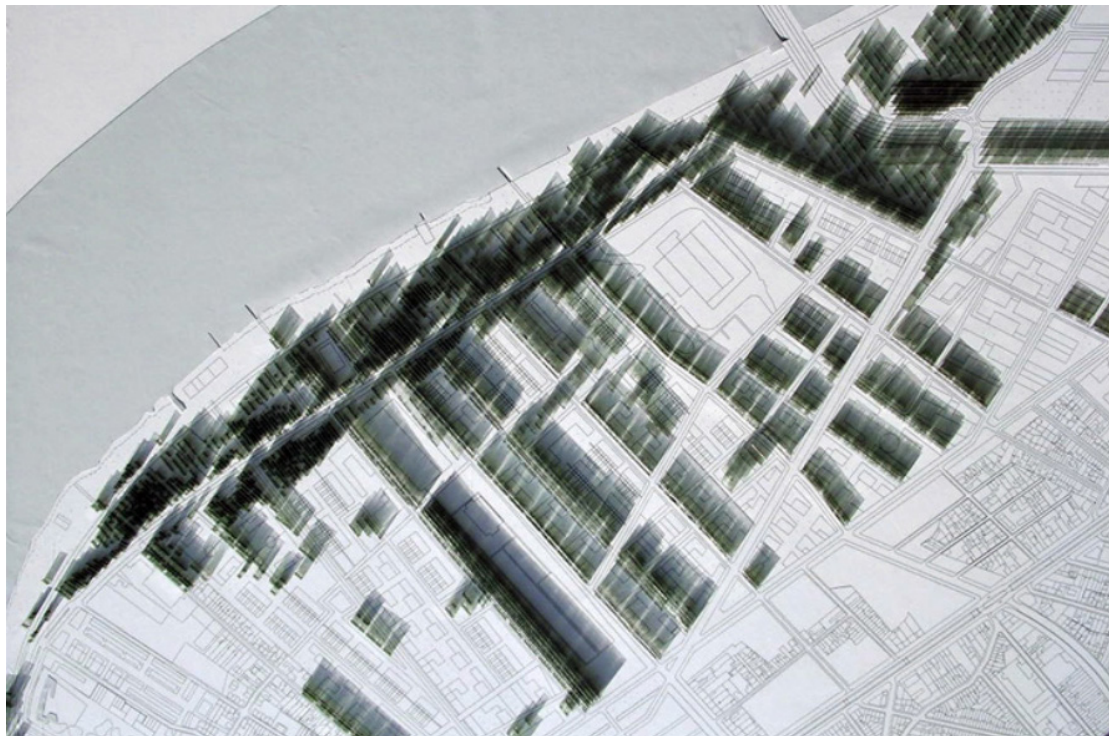
OPÉRATION : Grands territoires, Parcs, Espaces publics

SURFACE : 220 ha

CALENDRIER : 2005

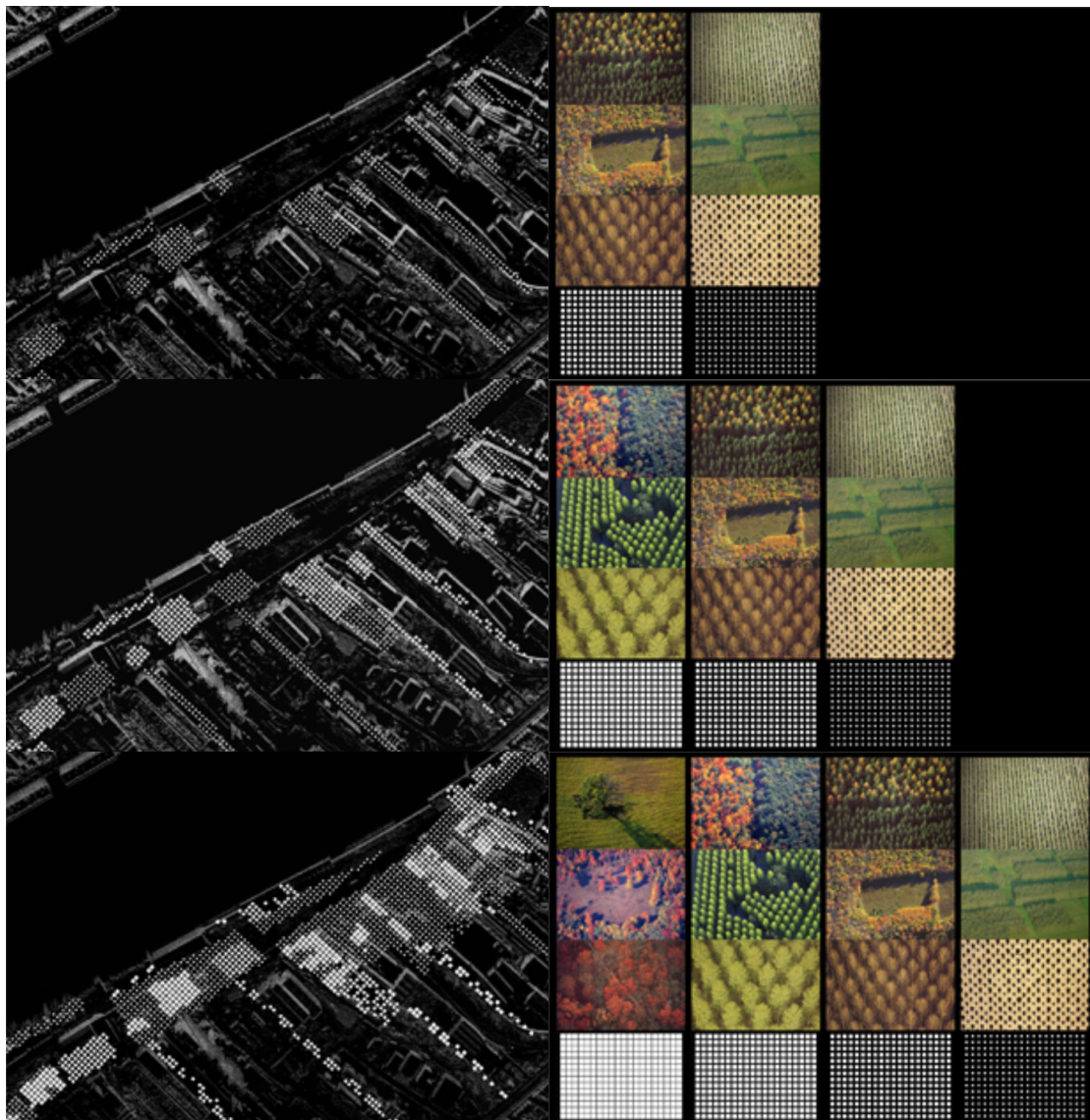
En regardant ce premier plan de Michel Desvigne de manière un peu distante, un peu flottante, pas vraiment soutenue, ce phénomène en dents de peigne qui apparaît en clair sur l'image m'évoque immédiatement l'eau, par la façon qu'a cet élément de s'infiltrer dans les moindres espaces, ici le tissu poreux de la ville. Or, les détails de l'image me révèlent que cette sensation de naturel m'est donnée par une trame, plus ou moins dense, plus ou moins continue, mais on ne peut plus artificielle.

Ce maillage produit par Michel Desvigne sur la rive droite de la Garonne est constitué d'arbres aussi régulièrement plantés que le sont tous les spécimens des forêts exploitées. A la différence du parc du Sausset, architecturé par le tracé, ce sont ici les arbres qui structurent le paysage.



6. Michel Desvigne, maquette Bordeaux rive droite, 2005

Cependant, la règle géométrique qu'accusent ces masses végétales n'est pas sans fondement pour l'auteur. Elle signale, d'une part, l'œuvre humaine en la distinguant nettement de celle de la nature et reprend, d'autre part, la trame plus ancienne du système de drainage qui empêchait l'eau de noyer les terres suivant les fluctuations du fleuve. Aussi cette trame géométrique assure la permanence et la cohérence du projet en spatialisant et en organisant ses fondamentaux : le sol, ses pentes, l'écoulement de l'eau et, finalement, ces rangées d'arbres.



7. Michel Desvigne, évolution du projet, Bordeaux rive droite, 2005

Cette troisième image révèle une autre composante décisive du projet : le temps. On pourrait même dire que l'on y voit le jeu de ces deux forces (le temps et la géométrie), par l'action qu'exerce le temps sur la trame géométrique. L'image montre ainsi trois périodes où se juxtaposent, dans les différents lieux, des trames de densités inégales. Ces densités variables dans l'espace, traduisent le degré de maturité différent des arbres qui n'ont effectivement pas tous été plantés au même moment. La trame marque donc ces temporalités plurielles, celles de la matière végétale et celles du projet.

Cependant, l'artifice, la géométrie s'estompent progressivement : certains arbres n'ont pas poussé, sont morts, ou ont été coupés et peut être remplacés. Michel Desvigne appelle nature intermédiaire cette nature qui, avec le temps et selon les circonstances (plus ou moins hasardeuses), se détache de la règle, prend des allures plus naturelles.

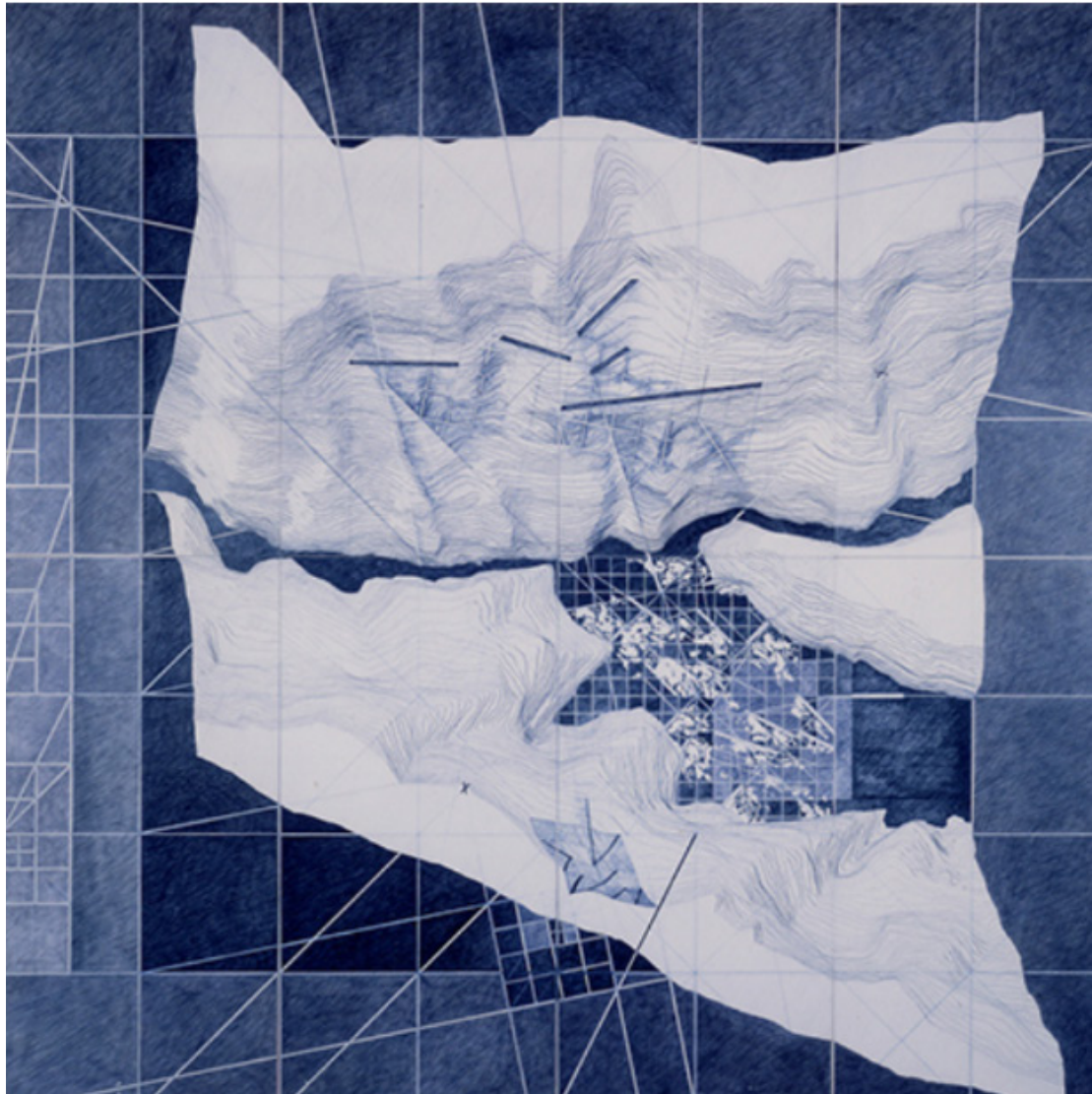
Cette trame végétale changeante présente en outre des qualités sensibles que le dessin ne manque pas de communiquer. Ces densités végétales créent une mosaïque d'espaces qui se vivent différemment. Dans les parcelles les plus anciennes les arbres ont eu le temps de grandir, les houppiers s'enchevêtrent percés par quelques raies de lumière. Dans celles qui viennent d'être plantées les arbres sont encore frêles et exposés à tous les vents.

Ce jeu avec le temps (qui transforme toute chose douée de vie) visible à l'image, interdit finalement de réduire le travail de Michel Desvigne à un pur exercice de style, statique et formel (temps et cohérence, précise-t-il). Ces représentations voyagent donc à mes yeux entre l'approche culturaliste d'Alain Roger (voir *Le paysage représentation*), le paysage vivant et le paysage expérience.

Michel Desvigne

« La rive droite de la Garonne, longtemps occupée par des industries qui, peu à peu, mutent et se déplacent, se distingue fortement de la rive gauche qui correspond à la ville historique, mais aussi, il n’y a pas longtemps, au port de Bordeaux. Avec la disparition du port, de ses grilles, de la plupart de ses entrepôts, et la transformation profonde des quais, le regard aujourd’hui s’étend beaucoup plus loin vers la rive droite elle-même en mutation. Notre proposition est d’installer sur ses berges une nouvelle ligne d’horizon végétale, profondément liée au fleuve et à son lit. [...] Il nous a semblé vain d’imaginer reporter, sur la rive droite de Bordeaux, l’homogénéité de la rive gauche et de sa célèbre façade historique. Là encore, probablement, plusieurs décennies seront nécessaires pour que ce site trouve une cohérence, dont la nature ne peut qu’être différente de celle que l’on observe rive gauche. Comme à Lyon, le processus de transformation prend en compte la notion de temps. Il s’agit d’un ensemble d’interventions s’appuyant et jouant sur les parcelles existantes, les aires industrielles, les parking abandonnés, les chemins. [...] les terrains étant peu à peu acquis par la Ville, puis plantés. » (Desvigne & Tiberghien, 2009, p.49-51).

« Dans la partie achetée par la Ville s’installe un parc qui est pas « joli ». C’est un dispositif quasi forestier, implanté de part et d’autre d’une grande voie pavée conservée. Les terrains ont été dépollués un par un et plantés progressivement : le fait d’y développer de la forêt permet de régler une partie du problème en confinant certains sols, pour reporter leur nettoyage à la réouverture des terrains. Dans le territoire industriel, on installe de grandes lignes de ramifications qui correspondent aussi à un mode de gestion de l’eau. Partout, il reste des canaux de drainage datant de l’époque de l’assainissement du territoire par les Flamands. Munis d’un clapet à leur extrémité, ils permettaient de vider l’eau dans le fleuve à marée basse et ils l’empêchaient de remonter sur les terres à marée haute. Nous reprenons cette économie de moyens et nous inscrivons dans la même logique cette plantation campagnarde, qui fait alterner lisiblement, lorsqu’on parcourt le chemin central, des « salles » et des masses : on passe d’un plein à un vide, comme dans un théâtre et ses coulisses. Ce n’est pas une fausse nature, mais littéralement une sorte d’agriculture, qui construit une masse boisée explicitement artificielle mais à une échelle telle qu’elle devient une géographie naturelle. Ce système forestier aura inévitablement une datation, qu’on ne redoute pas puisqu’elle rend lisible ce processus physique très empirique. Les âges des massifs seront ceux des libérations de parcelle dans le temps et de leurs plantations successives. Leurs différents stades de croissance en feront une mosaïque, comme dans toute forêt exploitée. » (Fromonot & Desvigne, 2020, p.79).



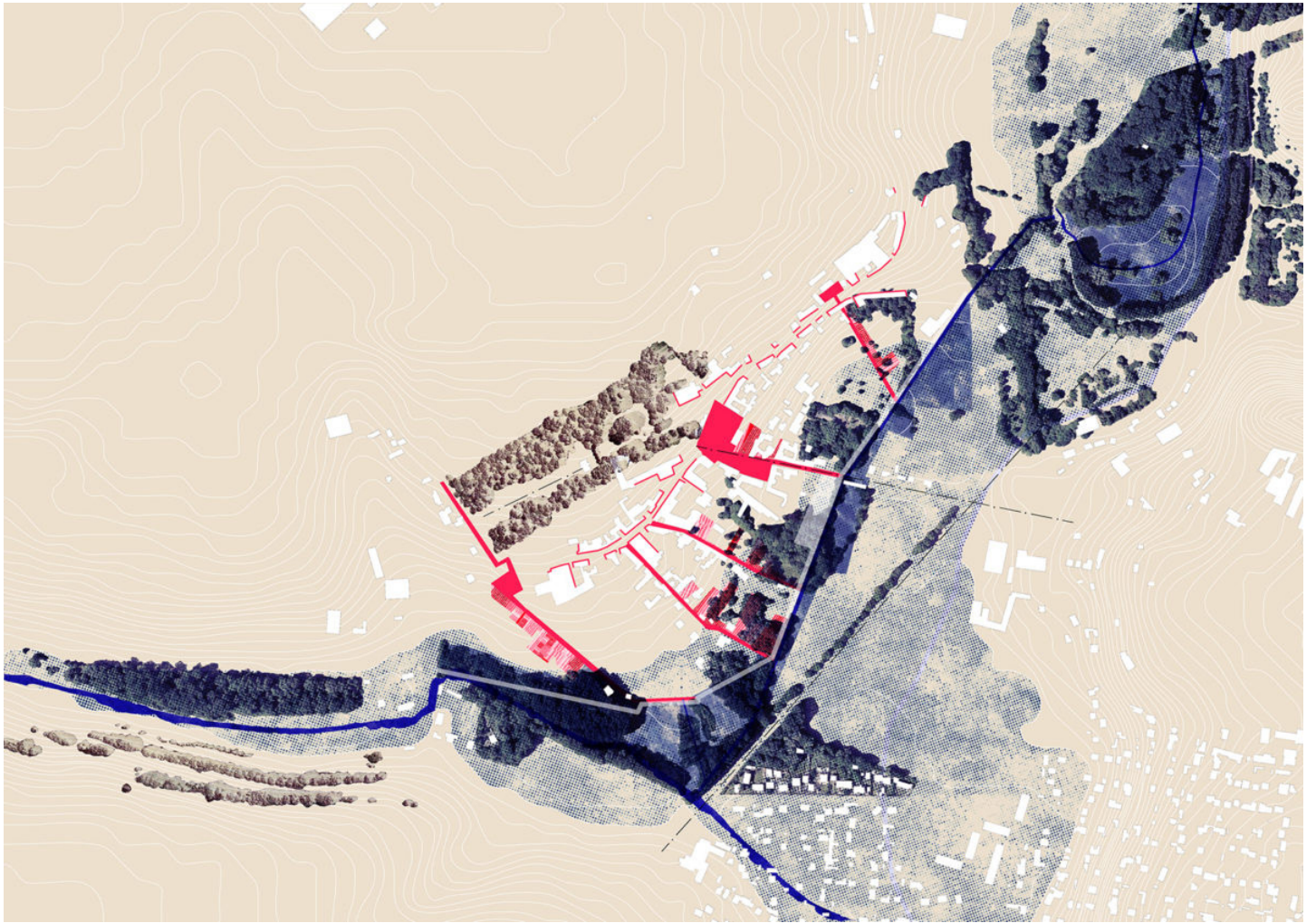
8. Michel Desvigne,
Jardins Elémentaires,
1986

JARDINS ÉLÉMENTAIRES Villa Medici

ÉTUDES : Les mécanismes à l'œuvre dans le territoire

AUTEUR : Michel Desvigne

CALENDRIER : 1986



9. Altitude 35, structure en peigne du village, Vieux Pays de Goussainville, 2017

GOUSSAINVILLE VIEUX-PAYS Goussainville, France

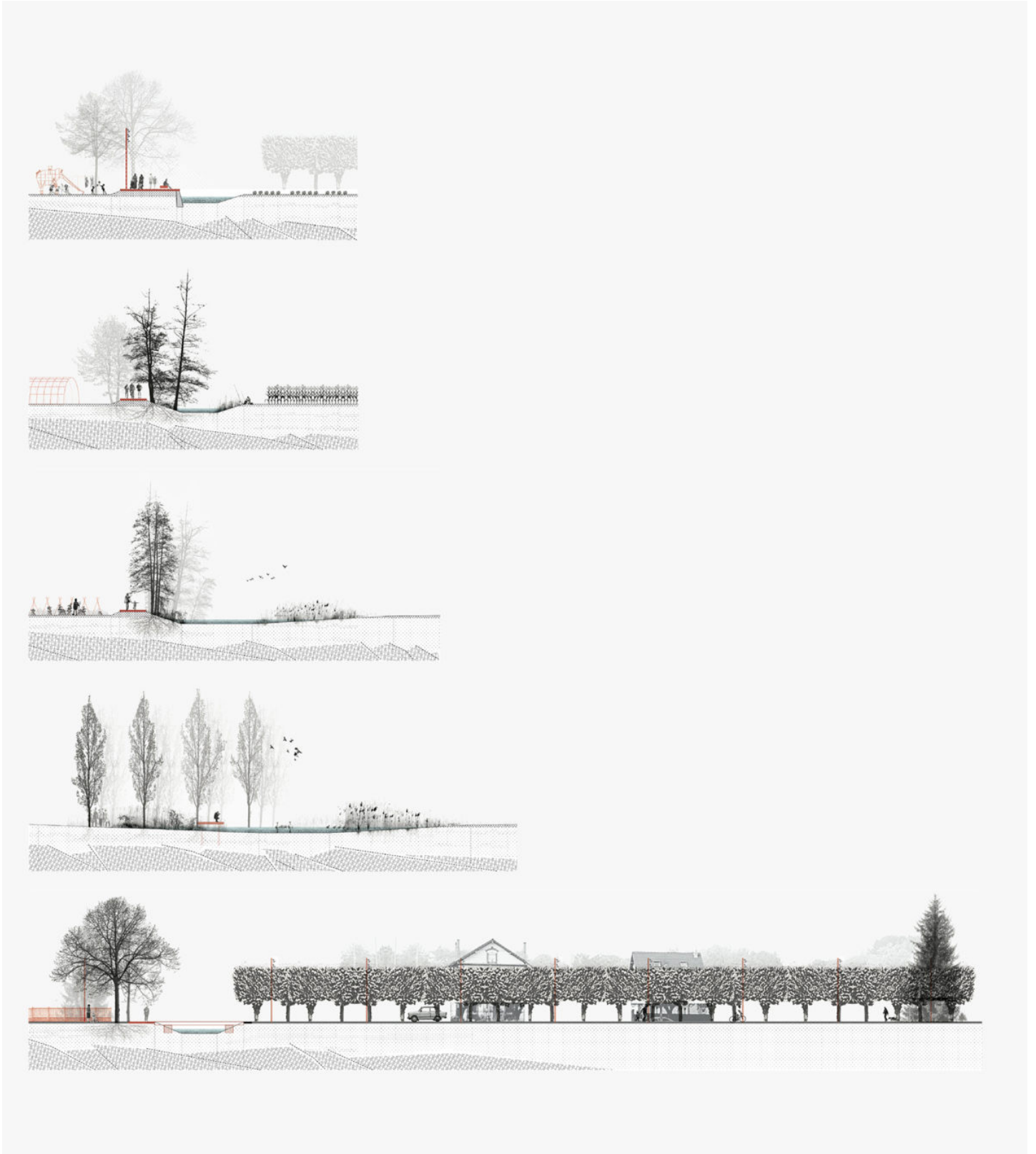
MAÎTRISE D'OUVRAGE : Comité d'agglomération Roissy Pays de France, Ville de Goussainville

MAÎTRISE D'ŒUVRE : Altitude 35, Hyacinthe s'imagine, Le sens de la Ville, Topoi, La manufacture coopérative

OPÉRATION : Étude urbaine et paysagère

SURFACE : 38 ha

CALENDRIER : 2017



10. Altitude 35, coupes des berges, Vieux Pays de Goussainville, 2017

Je trouve intéressant de faire suivre les images de Michel Desvigne par celles du bureau Altitude 35, pour leurs écritures justement assez ressemblantes (notamment par le tracé géométrique dont elles font chacune usage). Le lien entre ces deux bureaux est en outre bien réel puisque Altitude 35 associe, en 2017, deux paysagistes, l'un venant de l'agence Michel Desvigne et l'autre de l'Agence Ter. Cette parenté entre des images représentant des projets nécessairement différents, me pousse à croire que si Michel Desvigne se défend lui-même de tout formalisme, sa production graphique, elle, séduit malgré tout.

La question qu'aborde le projet Goussainville Vieux-Pays par l'agence Altitude 35, est celle du rapport de la ville à son cours d'eau. Un rapport à retrouver, puisque supprimé suite au voûtement de la rivière pour faire courir, à sa place, l'infrastructure routière.

Les coupes montrent ces différentes expériences de contact que propose le projet avec le cours à nouveau découvert.

Ces éléments transversaux, sur lesquels le regard se porte immédiatement, affirment assez explicitement la volonté des auteurs de rompre avec la dynamique d'aménagement longitudinale (que suivent la route et le chemin de fer), en s'appuyant sur les perpendiculaires relevées dans le territoire construit.

Sachant cela, je n'ai malgré tout pas l'impression que la géométrie ait ici la même portée que dans les dessins de Michel Desvigne. Dans les dessins de ce dernier, elle est matricielle, elle supporte et met en évidence les phénomènes naturels qui font et feront la réalité d'un lieu, elle n'est pas gratuite.

Dans les productions de l'agence Altitude 35, il me semble en revanche que le trait se suffise à lui même, que la recherche de l'effet graphique l'emporte finalement sur le fond.



11. Altitude 35, maquette de projet
Vieux Pays de Goussainville, 2017

Le paysage vernaculaire



12. Gilles Clément, Coloco et les habitants de Stolac, Les jardins de Stolac, 2010

LES JARDINS DE STOLAC Stolac, Bosnie-Herzégovine

MAÎTRISE D'OUVRAGE : Centre André Malraux

MAÎTRISE D'ŒUVRE : Gilles Clément, Coloco, étudiants de l'ENSP Versailles, Agnès B., Cultures
France, Centre André Malraux

OPÉRATION : Étude paysagère in situ et aménagements participatifs des espaces publics du village

SURFACE : Village de Stolac

CALENDRIER : 2010

Il n'existe pas d'image préalable, anticipant et préfigurant le devenir des Jardins de Stolac, mais cette multitude d'autres images, fragmentaires et de natures très diverses : des dessins, des croquis, des coupes, des cartes, des photographies d'hommes au travail et de mains travaillant le lieu, des photographies du lieu, des lieux, qui débordent allègrement le cadre de cette vue d'ensemble.

Cela est révélateur. Aucune vision unitaire -dont la paternité pourrait être revendiquée- ne s'appose au territoire. Il n'est pas ici question de la forme que ces jardins prendront, le résultat importe peu. C'est un projet qui ne se projette pas. Un projet sans finalité apparente mais d'autant plus ouvert aux opportunités présentes, d'autant plus adaptable aux conditions de l'endroit. Un projet qui fait feu de tout bois, en somme. Ce faire avec, avec le lieu et avec ses habitants, semble bien être la raison de ce projet. Dans cette expérience de cocréation, tous les savoirs sont reconnus et se complètent, celui des habitants comme celui des paysagistes. La figure de l'expert n'existe plus. Cette pluralité des regards portés sur le lieu est pour moi caractéristique du paysage vernaculaire.

La manière dont les images se trouvent disposées sur la surface du mur n'est pas anodine non plus et rappelle un autre aspect de ce même paysage. Cet enchevêtrement hétérogène, ce collage, rend certes compte des multiples données que concentre et que brasse le projet, mais il marque en outre une dynamique d'ensemble. Aussi différentes que soient ces images, elles sont liées les unes aux autres et forment ensemble le récit d'une expérience commune.

Le *commun*, ce qui se partage et ce qui rassemble, est tout aussi présent dans les images. Elles montrent ce faire ensemble, ces hommes occupés par une même chose, conjuguer leurs forces, faire œuvre commune. Ces hommes s'occupent ensemble du lieu et celui-ci les habite, chacun différemment. Le *commun*, c'est donc aussi le lieu, ce bien que les hommes partagent et qui les relie.

Mais le paysage vernaculaire s'exprime encore autrement dans ces images. Celles-ci gardent en effet le projet dans un présent toujours actuel, toujours en cours. L'expérience est en train de se produire, elle est prise sur le vif, rien n'est encore achevé et ne le sera peut être jamais. Ainsi, comme toutes ces images que le cadre de la photographie ne parvient pas à contenir, l'action des hommes ne paraît pas limitée au temps compté du projet. Elle semble au contraire pouvoir se perpétuer bien au-delà, se renouveler sans cesse et entretenir continuellement ce lien au lieu.

Je trouve pour finir que les aspects sensibles et vivants du paysage ne sont pas non plus éludés. Ces corps que l'on voit sont au contact de la matière du lieu, ils l'éprouvent, ils en font l'expérience, et l'on en fait presque autant juste en les regardant...

Enfin, cette absence de représentation globale et prescriptive figeant le projet dans un état déterminé, permet justement cette évolution propre au vivant : les hommes et le lieu se transforment en permanence.

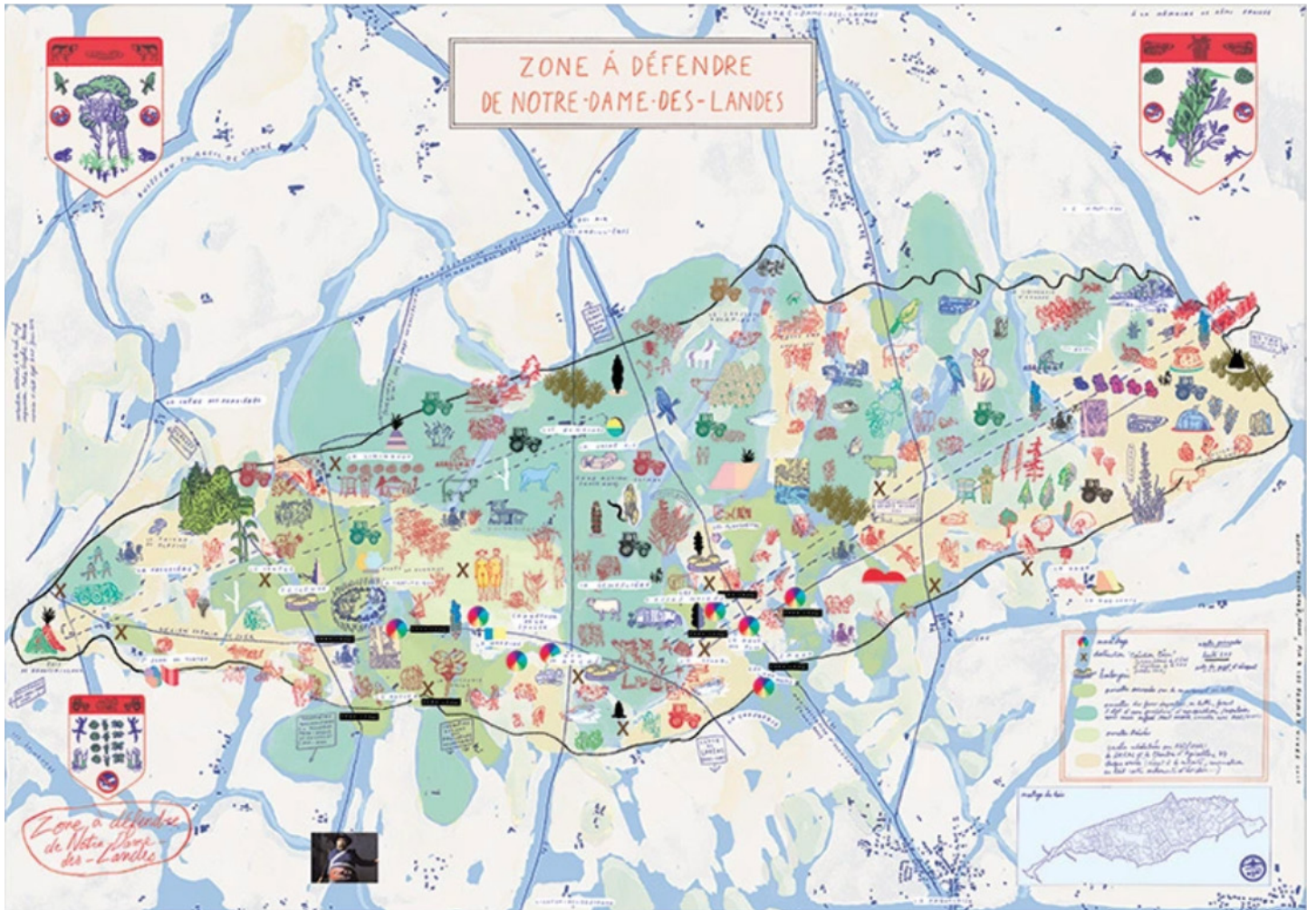
Miguel & Pablo Georgieff, Coloco

« A Stolac, ville de l’Herzégovine montagneuse et méditerranéenne, il ne reste que le paysage comme bien commun. La guerre a divisé les citoyens. On vit désormais en paix mais dans l’isolement. A Stolac, un pont sépare les musulmans des catholiques. L’école primaire réserve un créneau à chaque communauté, pensant qu’en s’évitant on évitera aussi les problèmes. Le centre culturel André-Malraux de Sarajevo, à l’initiative de Francis Bueb, nous a invités avec Gilles Clément à organiser un chantier collectif sur le paysage de cette ville d’une dizaine de milliers d’habitants.

Agir pour le commun à Stolac, intervenir sur le terrain, représentait un défi partagé par tous les participants du festival « Les jardins de Stolac ». S’il n’a jamais été exprimé comme objectif, chacun des participants savait bien au fond pourquoi s’engager dans une épreuve pareille, bénévolement, avec le spectre d’une guerre à peine finie en toile de fond.

Auprès des habitants notre action a favorisé les rencontres car, en raison de la barrière linguistique, le geste a précédé la discussion. Intuitivement, à la suite des explorations des premiers jours sur le site, nous sommes intervenus sur la Bregava, cette rivière qui organise la topographie de la ville et qui traverse toutes les communautés. La rivière n’appartient à personne. Délaissée, enrichie, elle est devenue inaccessible sur la plupart de son cours et offre aux enfants insoucians, souvent revenus d’émigrations lointaines, la fraîcheur des vacances au pays.

Ici, les accumulations de déchets, gravats ou troncs charriés obstruent les accès aux rives. Nous avons commencé par les nettoyer, sans demander la permission. Au fur et à mesure du chantier se sont engagées des discussions maladroites, qui nous ont permis finalement de comprendre que le statut de la Bregava était juridiquement incertain, les cadastres ayant été brûlés. Seul le souvenir de quelques anciens redonnait une légitimité aux jardiniers pour cultiver ou maintenir ouvert ce paysage. Le commun a été la première victime de la guerre. Les différents lieux d’intervention choisis, en ouvrant des accès à la rivière, on attiré d’autres jardiniers locaux, qui se sont mis au travail pour montrer qu’ils savaient, eux aussi, s’occuper du terrain. Le projet des jardins de Stolac a évolué au cours de ces années, relayé par d’autres, et notamment l’association Paysagistes sans frontières, pour faire vivre cet engagement dans le paysage comme bien commun. « L’invitation à l’œuvre » n’est donc pas une forme de concertation, et cet exemple illustre avec évidence qu’il n’est pas toujours besoin de beaucoup de mots pour avancer. C’est bien le *faire-ensemble* qui détermine le chantier du commun. » (Georgieff & Georgieff, 2018, p.185-186).



13. Mobilisation citoyenne Notre-Dame-des-Landes, 2016

La ZAD de Notre-Dame-des-Landes n'est sous la coupe d'aucun paysagiste ; il n'est d'ailleurs initialement pas question d'un projet de paysage, mais d'un mouvement de résistance citoyenne, solidement campé dans le territoire depuis 2007. A cette époque, l'État français entame une procédure d'expropriation visant 1650 hectares de terres cultivées afin d'y construire un aéroport. Le projet scandalise. Il s'agit donc pour ces citoyens militants, paysans ou pas, habitants d'ici ou venus d'ailleurs, d'occuper les lieux pour contraindre l'État à renoncer à ce projet d'aéroport. Ce qu'il fera en 2018. En attendant, c'est une communauté qui s'organise dans ce territoire pour faire front et subsister dans le temps.

Le dessin cartographique accompagne et supporte de façon évidente ce processus de territorialisation par lequel les hommes s'attachent aux lieux en leur donnant un sens. Apparaître sur la carte c'est, d'une certaine manière, revendiquer son existence, c'est faire connaître et valoir l'existence de toutes ces choses : ici, le territoire n'est pas désert, à cet

endroit vivent et évoluent ces êtres (humains et non humains), çà et là se produisent ces différentes activités... Et ces éléments sont à prendre en compte ; ils doivent finalement pouvoir peser dans la balance décisionnelle de l'État.

Je trouve cette image très efficace sur ce point. Elle donne à voir une réalité rarement représentée sur les cartes officielles : celle des habitants -tous les habitants- de ces lieux et de ces paysages. Le choix d'implanter là un aéroport paraît moins légitime lorsque l'endroit convoité se révèle déjà « construit », investi, organisé et considérablement habité. Le dessin témoigne ainsi de cette étonnante biodiversité dont peut se prévaloir le lieu. On peut y voir une grande variété de milieux (forêts, prairies, cours d'eau, plans d'eau -étangs ou marécages-, cultures, etc.) attirant et abritant autant d'espèces animales, spécifiques ou moins spécifiques, dont l'homme, qui profite comme elles de ces ressources. Tous ces êtres coexistent et cohabitent donc au sein de ce territoire.

Cette grande diversité floristique et faunistique qui apparaît sur la carte comme une richesse, constitue à mon sens le signe d'une certaine attention portée au vivant.

L'hétérogénéité ne paraît pas compromettre l'ensemble, elle le caractérise au contraire.

Cependant, les paysages auxquels cette image se rapporte le plus sûrement à mes yeux, sont les paysages vernaculaires et politiques de John Brinckerhoff Jackson (voir Le paysage politique et vernaculaire). Car il s'agit bien d'ensemble en définitive. L'idée de communauté, même disparate, est en effet clairement soutenue par le dessin.

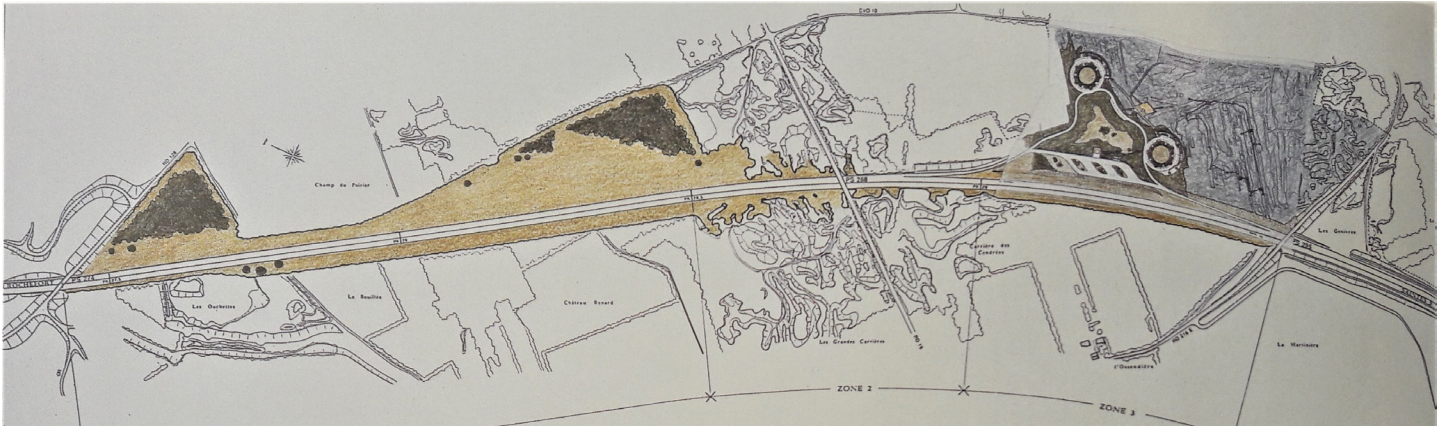
Deux éléments, tout d'abord, affirment la dimension politique du dessin tout en confirmant cette notion de *commun*. Le territoire du groupe est identifié par une ligne qui marque le dedans et le dehors et qui signale le régime différent de cet espace circonscrit. Le caractère politique et symbolique du tracé est d'autant plus flagrant que rien, dans le lieu, ne le conforte. Le second élément portant cette dimension politique est l'écu, -signe distinctif d'un état, d'une ville ou d'une famille-, qu'arborent les angles de la carte. Il symbolise la cause que partagent les individus de cette communauté. Ces éléments à caractère politique renvoient donc pour moi directement au contexte conflictuel de ce projet.

Le versant vernaculaire du dessin est moins ostentatoire. Dans cette « enclave » résistante, les gens ont trouvé de multiples manières de vivre avec les ressources disponibles, de faire, pour ainsi dire, avec les moyens du bord. Le dessin montre la grande diversité des pratiques développées à cet endroit, assurant notamment l'autonomie alimentaire du groupe. Mais le *commun* se révèle aussi à travers les noms choisis pour personnaliser les différentes localités de la carte. Il ne fait pas de doute que ceux-ci résonnent tout particulièrement pour la communauté. S'ils paraissent étranges, c'est que l'on n'en connaît pas l'histoire et que l'on est étranger.



14. PNCSA New Social Cartography of the Amazon Project, 2005.
Défendre les territoires traditionnels par la cartographie.
Carte réalisée par les membres des communautés
traditionnelles d'Amazonie

Le paysage expérience



15. Bernard Lassus, les carrières de Crazannes, 1993

AUTOROUTE A837 Saintes-Rochefort, France

MAÎTRISE D'OUVRAGE : Autoroutes du Sud de la France

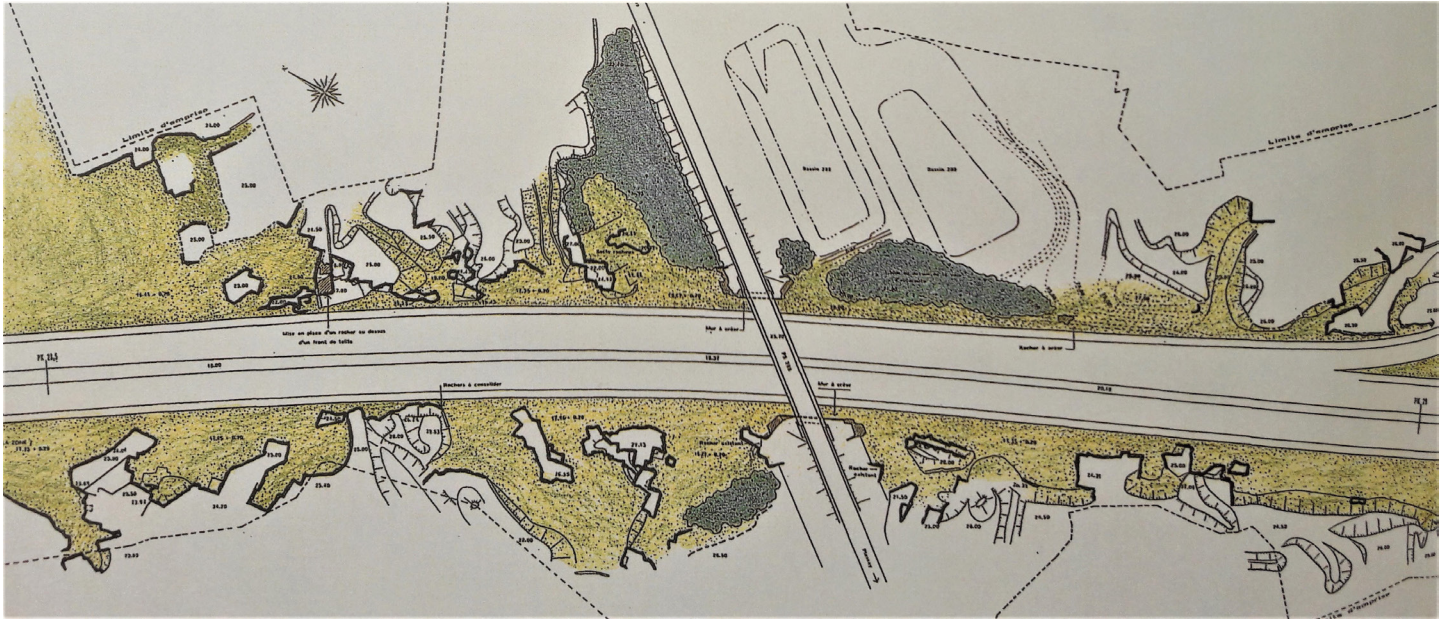
MAÎTRISE D'ŒUVRE : Bernard Lassus, Scetauroute

OPÉRATION : Traitement des bords en «Land Art», aménagement d'une aire de repos et d'un circuit de visite des carrières voisines

SURFACE : 5 Km (autoroute) et 7 ha (aire de repos)

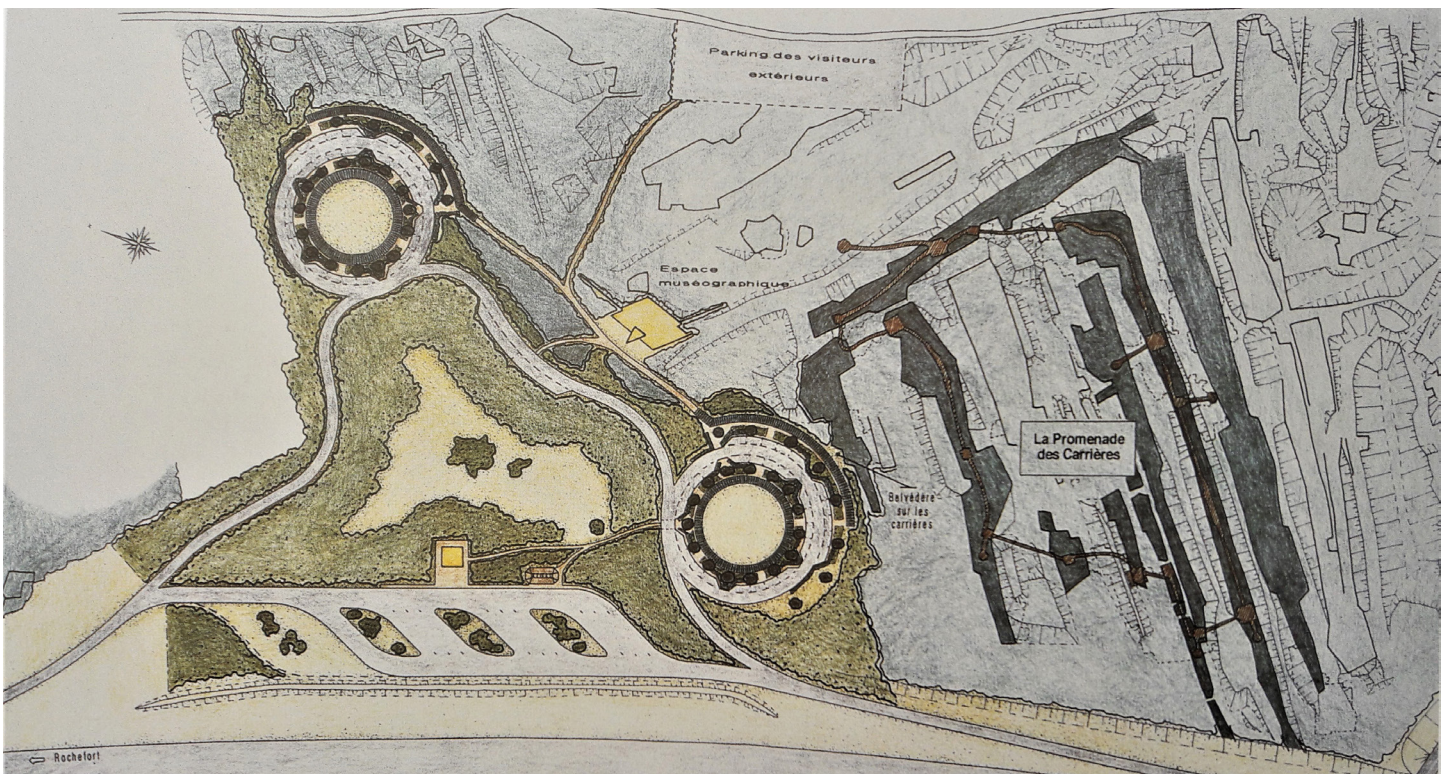
CALENDRIER : 1993

Ce projet du paysagiste Bernard Lassus, en bordure de l'autoroute A837, s'insère dans une époque où la voiture et le réseau de voies à grande vitesse qu'on lui déploie sont synonymes de progrès social : les lieux sont reliés selon l'itinéraire le plus direct, permettant à chacun d'atteindre en peu de temps l'endroit souhaité. Bernard Lassus ne cache donc pas son intérêt pour l'équipement mais, à ses yeux, le programme autoroutier peut plus encore. En effet, ce dernier ne doit pas se réduire aux seuls aspects pratiques, il comprend une fonction culturelle qu'il convient de reconnaître : les paysages se découvrent depuis la route, à la vitesse de la voiture. L'infrastructure, le véhicule et sa vitesse, forment un dispositif plastique à bord duquel les passagers vivent une expérience.

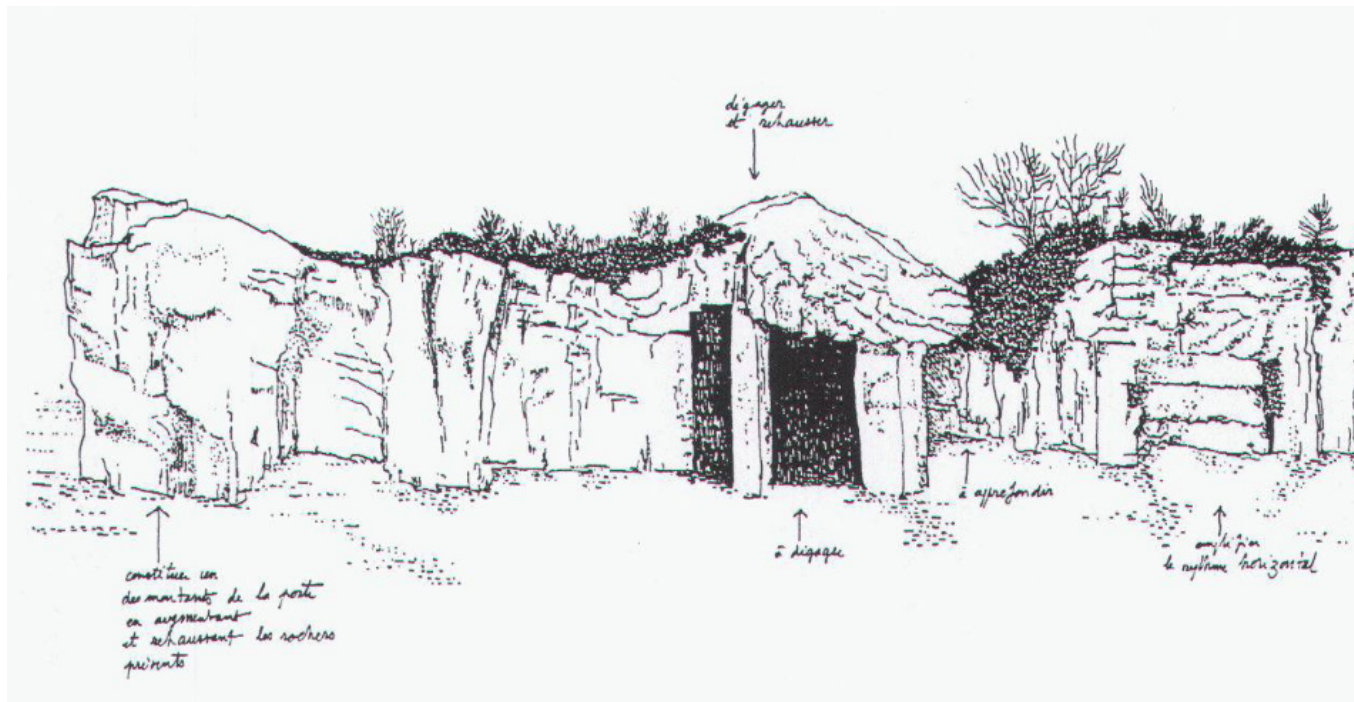


16. Bernard Lassus, les carrières de Crazannes, 1993

Sur l'extrait de plan plus détaillé, on remarque de part et d'autre de la route ces masses échancrées. C'est la pierre de Crazannes, très dure et très blanche ; c'est elle qui constitue la matière du projet.

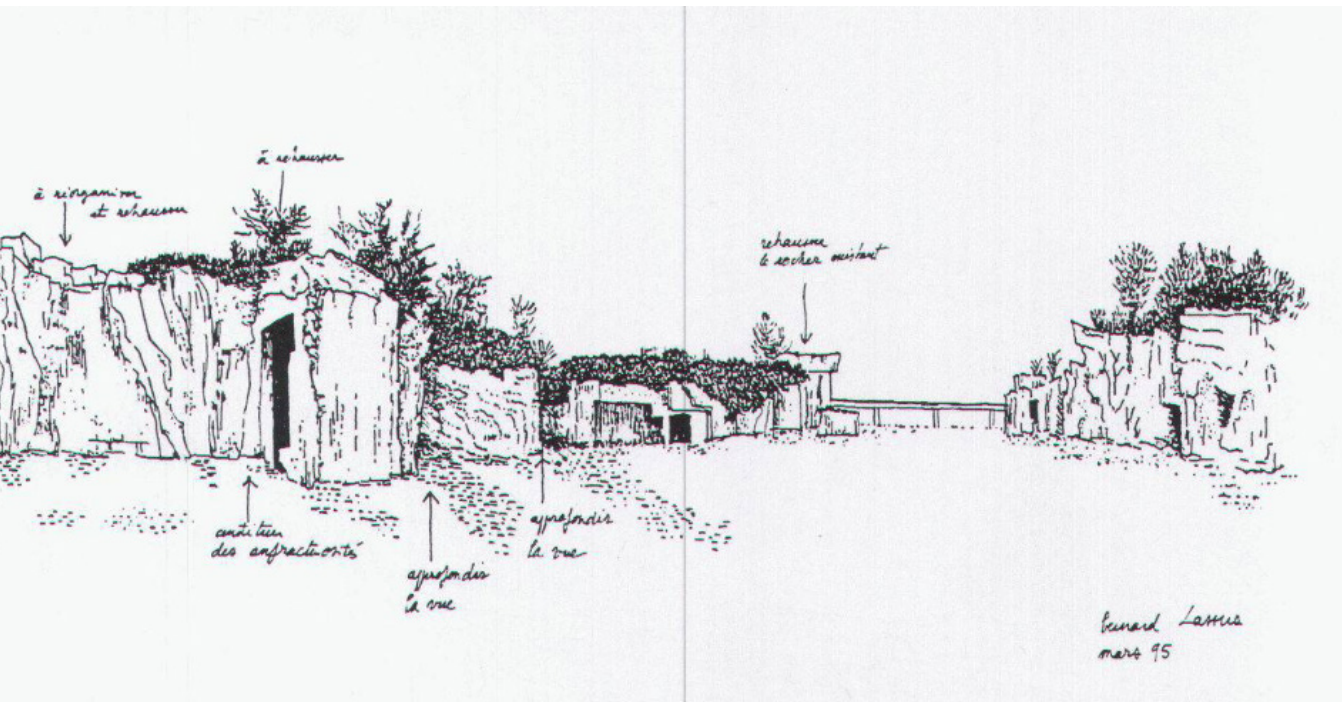


17. Bernard Lassus, aire des carrières de Crazannes, 1993



Bernard Lassus sculpte ainsi ce paysage existant, en l'entallant par endroit pour offrir peut être une percée sur un paysage plus lointain, en dégagant ailleurs la roche d'une végétation trop envahissante et masquant certaines saillies, en en rehaussant certaines autres, en creusant plus encore quelques anfractuosités, etc. Le dessin de cette longue façade rocheuse fait l'inventaire de ces multiples interventions que l'on ne soupçonnerait pas sinon. Toutes ces opérations renforcent l'expressivité de ces parois et jouent de cette façon sur l'expérience visuelle proposée.

Cependant dans ce projet, il y a cette roche qui défile, que l'on ne perçoit que fugacement par la fenêtre, et il y a celle que l'on peut approcher de plus près, une fois sorti du véhicule. Bernard Lassus aménage pour l'aire de repos un parcours de passerelles en bois qui s'aventurent au cœur de ces carrières abandonnées. Plus ou moins surélevées pour que le passage de l'homme ne soit pas préjudiciable à la faune et à la flore, elles serpentent dans cet univers mystérieux, peuplé de ces espèces qui aiment l'ombre. Certaines failles ne sont pas accessibles, mais visibles depuis quelques points seulement.



18. Bernard Lassus, croquis de projet, aire des carrières de Crazannes, 1993

Les différentes perceptions se mêlent alors -ce que l'on touche, ce que l'on voit, ce que l'on distingue mal, ce que l'on imagine voir- formant peut être d'autres paysages.

C'est ce que ces dessins me laissent imaginer puisque ceux-ci communiquent assez peu l'expérience même, laissant sans doute à chacun le soin de la vivre...

« Lors d'un aménagement autoroutier, on a tendance à dissocier ce qui serait de l'ordre de la voie, c'est-à-dire les surfaces d'asphalte avec leur glissières, leur talus, déblais ou remblais, et ce qu'il est convenu d'appeler les ouvrages d'art. Cette dissociation semble suggérer que si l'ouvrage peut être d'art, la voie, elle, en est exclue, ce qui me paraît très regrettable parce que je ne vois pas pourquoi la voie elle-même ne pourrait pas prétendre au même statut artistique que le pont.

Prenons le problème autrement. La notion de paysage à découvrir oppose l'autoroute dans son unité aux différences des pays qu'elle traverse. D'autant plus que l'outil de perception qu'est la vitesse est automatiquement mis de côté par le voyageur lorsqu'il prend mesure des lieux où il passe. À l'intérieur de cet outil-vitesse se mélangent des premiers plans, aux mouvements les plus rapides, des plans intermédiaires aux mouvements contradictoires (parfois même rotatifs) qui mènent à une relative fixité des plans les plus lointains. Imaginons donc que ces transformations de la perception dues à la vitesse ne soient plus oubliées de l'automobiliste mais qu'il puisse les utiliser à condition qu'on les lui organise. Cela peut se faire selon deux directions opposées : le premier type de d'organisation rapprocherait le champ visuel de la voie, le deuxième du pays.

Supposons donc réalisée une œuvre combinant ces divers mouvements et intégrant simultanément le champ visuel et l'objet autoroute. En un sens, la route s'élargirait alors à la totalité du champ visuel en s'appuyant sur lui.

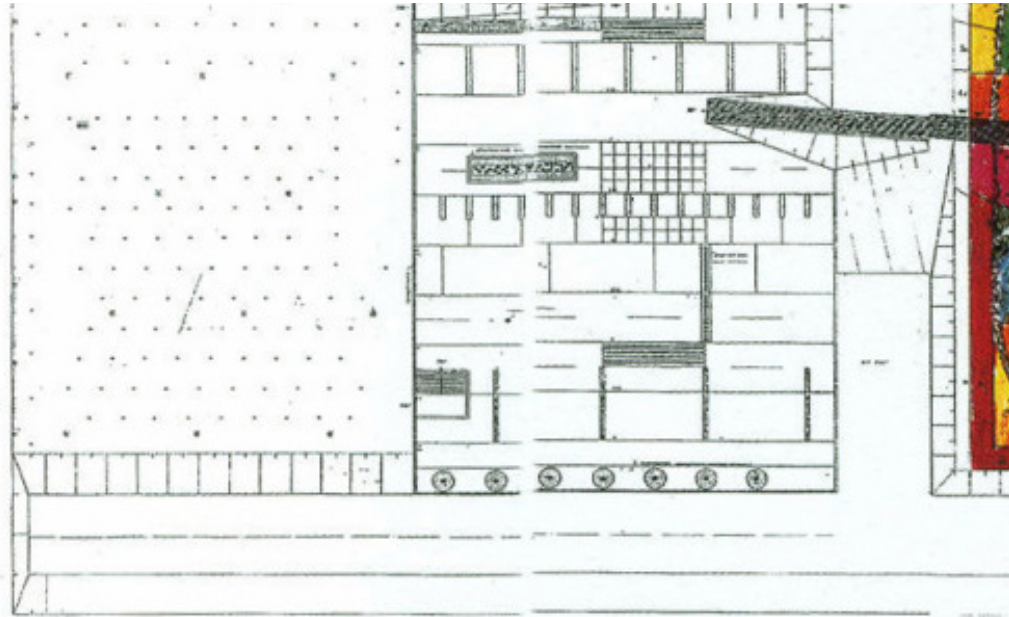
Prenons un exemple : des plantations d'arbres ayant une certaine forme géométrique deviendraient par le mouvement une forme autre mais liée aux ondulations même de la voie. Autre précision, ces formes géométriques se combineraient les unes aux autres, se développeraient et changeraient tout au long du parcours pour éviter les mouvements contradictoires habituels. Ce tressage des géométries avec la voie en un ensemble de formes évoluant tout au long du parcours serait nécessairement dissocié des lieux traversés et transformerait l'objet autoroute et son champ visuel abstrait en une œuvre formelle, indépendante du contexte. Cette position extrême pourrait être une des spécificités de l'œuvre d'art autoroute. Il s'agirait dans ce cas d'une œuvre cinétique, une œuvre à vivre à la vitesse de l'automobile, dans une ambiance propre à la voie. Cette œuvre serait fonction d'une vitesse précise et l'automobiliste ne pourrait jouer avec que par des changements de vitesse.

Les conditions même de la possibilité d'une œuvre liée à cette perception en mouvement obligent à une création des lieux pour cette perception.

Dans la découverte du territoire, il ne s'agit pas uniquement de montrer, c'est-à-dire de faire découvrir par le seul passage de l'autoroute et dans le miroir de son champ visuel. Il est également nécessaire, chose infiniment plus complexe, de susciter l'interrogation sur ce qui s'étend au-delà des horizons. D'où la question des lieux qu'il conviendrait de découvrir en passant dedans, ceux qu'il faudrait voir seulement de loin par une autoroute belvédère, ceux sous lesquels il serait nécessaire de passer et enfin ceux qu'il faudra laisser complètement à l'écart de l'autoroute. Jeu du caché/montré, fondement d'une stratégie paysagère.

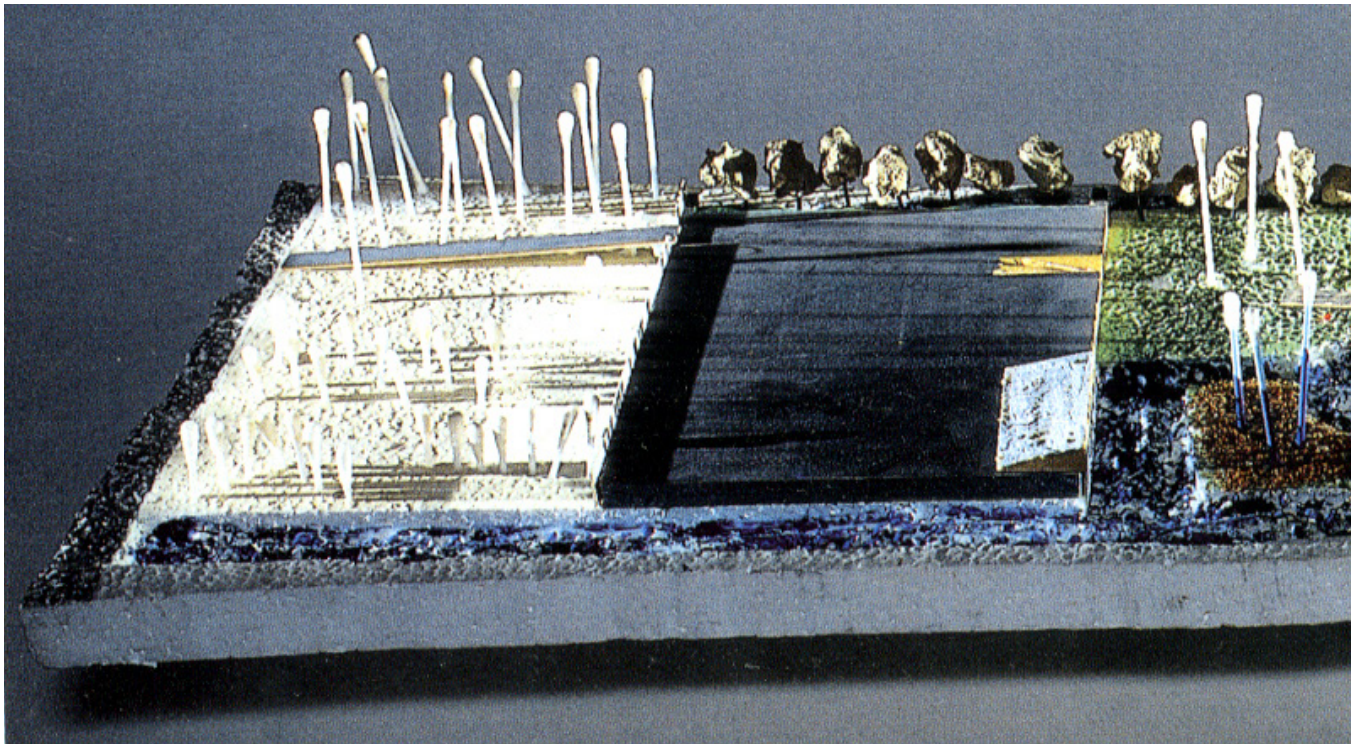
L'émotion suscitée par la découverte visuelle s'accompagnera-t-elle d'une volonté d'y aller voir de plus près ? Il me semble, paradoxalement, que pour que cela puisse avoir lieu, une véritable stratégie de l'arrêt est nécessaire.» (Leyrit & Lassus, 1994, p.38-55).

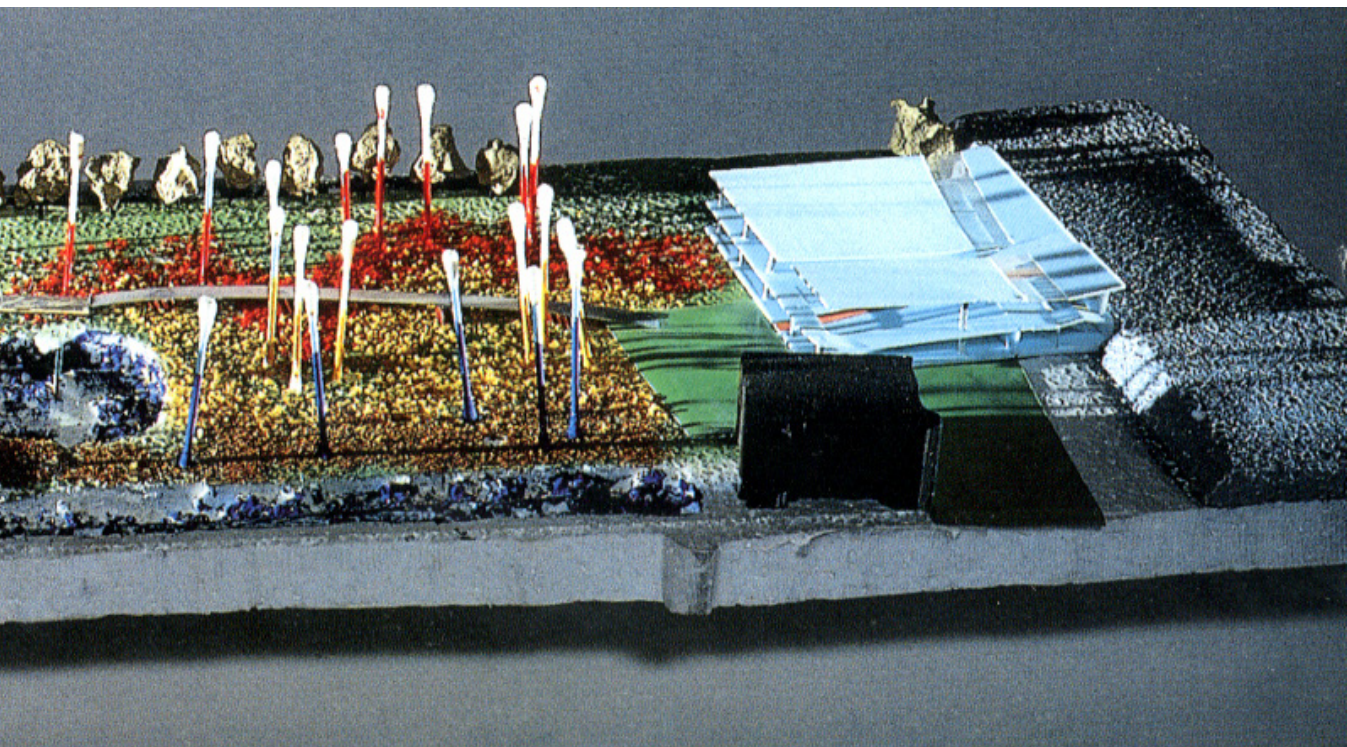
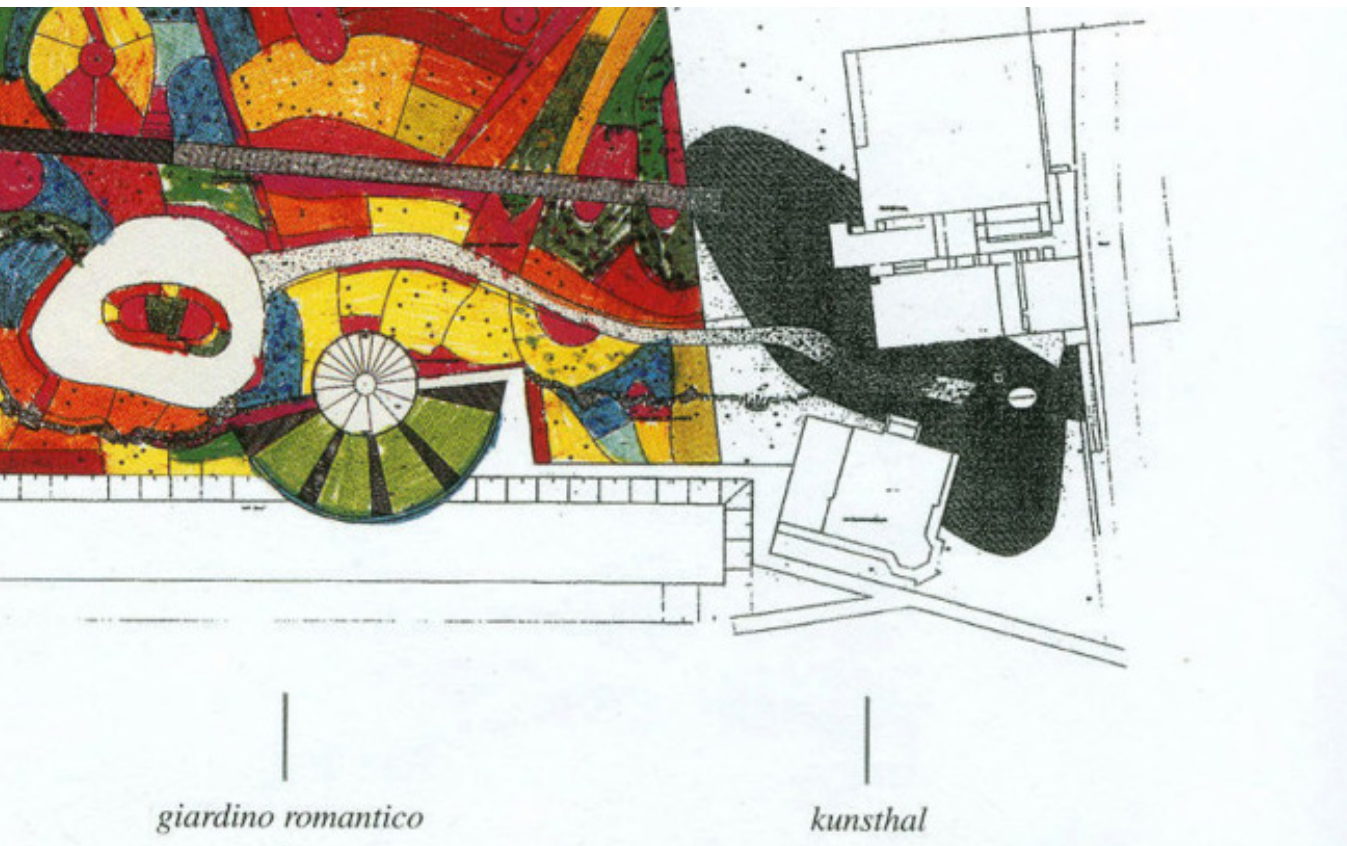
« Les Autoroutes du Sud de la France m'ont confié la réalisation de deux aires de repos et le choix de leur emplacement sur l'autoroute Saintes-Rochefort. J'en ai situé une à proximité des anciennes carrières à ciel ouvert de Crazannes afin que le public puisse découvrir ce site étonnant. Ces carrières pourraient devenir un haut lieu du Poitou-Charentes si elles étaient plus visitables. Mais dans leur état actuel trop de visites détruiraient la végétation, c'est pourquoi j'ai conçu, avec l'aide des représentants des associations locales, un parcours de visite puis prévu son aménagement en une promenade sur des passerelles et belvédères en bois. Initialement, ma mission se limitait à l'aire de repos, mais en creusant le passage de l'autoroute, les terrassiers ont mis au jour dans les talus quelques rochers : il s'agissait de carrières plus anciennes qui avaient été comblées par les déblais de celles restées depuis à ciel ouvert. C'est ainsi qu'est né le projet d'aménagement des bords de l'autoroute. Pendant neuf mois, avec les chefs d'équipe, les conducteurs d'engins, je suis venu chaque semaine pour travailler sur le site. Nous avons pu peu à peu pénétrer dans les talus. Les ingénieurs souhaitaient être guidés dans leur démarche par des dessins, ce qui me semblait difficile tant que tout n'était pas mis au jour. Sur leur insistance, j'ai dessiné plusieurs propositions en essayant d'imaginer une succession de rochers. Ces dessins ne correspondent d'ailleurs pas à ce que nous avons découvert qui s'est révélé beaucoup plus important que ce que nous avons imaginé, mais ces dessins m'ont permis d'organiser le rythme de succession des «poches visuelles» creusées dans les talus, et de déterminer les proches et les lointains, les jeux des noirs et des lumières sur 2,5 km de chaque côté de la voie. J'ai travaillé perpendiculairement à l'autoroute afin que l'automobiliste ne longe pas un mur ou une rangée de plantations mais qu'il voit des espaces successifs. C'est pourquoi nous avons dû faire sauter certains premiers plans à la dynamite pour introduire ces espaces perpendiculaires. » (Terradillos, 1998, p.8-9).



19. Yves Brunier,
maquette
Museumpark,
Rotterdam, 1990

— | — | — |
pomario *muro di specchi* *podium*





MUSEUMPARK Rotterdam, Pays-Bas

MAÎTRISE D'OUVRAGE : Ville de Rotterdam

MAÎTRISE D'ŒUVRE : Yves Brunier, en collaboration avec Rem Koolhaas

OPÉRATION : Création d'un parc urbain

SURFACE : 4.8 ha

CALENDRIER : 1990

Yves Brunier ne s'est pas attardé sur terre.

Il y a dans son travail une sorte de rudesse qui ne transige pas. Une sincérité brute, viscérale, sans restriction, sans complaisance, qui crève la surface pour atteindre le cœur, l'intime, la chair des choses.

Cette maquette, sollicite les sens. On la regarde comme si on la touchait ; comme si la distance avec elle n'était pas possible. On éprouve cette matière qui a déjà vécu, elle n'est pas lisse. On ressent ses aspérités, on s'y accroche, ou on s'y écorche (même les couleurs du plan ont de la substance).

Dans la maquette aussi les matières ne se fondent pas mais se rencontrent, se touchent, voire se percutent. Comme si chaque contact se trouvait exacerbé par le contraste de textures et de couleurs.

Les paysages d'Yves Brunier sont à vivre. Cette maquette n'est pas une image réduite de la réalité, elle ne reproduit pas les apparences mais transmet cette expérience : ce que le corps perçoit lorsqu'il traverse ces univers très différents. On ressent ainsi la façon dont ces espaces se vivent en la parcourant du regard. Le « jardin romantique », le « podium », la « pommeraie », bigarré, noir, blanc, foisonnant, vide, ordonné, dense, mat, fusant, réfléchissant, vaporeux...

En regardant les représentations de ce paysagiste, j'éprouve cette sensation de confusion où je ne sais plus vraiment ce qui relève de moi ou de l'objet. Cette matière semble projeter ce quelque chose d'elle au-delà d'elle-même qui résonne au-dedans et qui me touche. Ces impressions je ne les invente pas mais je les ressens. Et cela me rappelle les philosophes Gernot Böhme et Jean-Marc Besse lorsque l'un parle d'extase et l'autre d'atmosphère pour qualifier cette expérience, cette rencontre paysagère (voir Le paysage expérience).



20. Yves Brunier, arboretum, collage Museumpark, Rotterdam, 1990

Les collages d'Yves Brunier présentent cette même richesse perceptive. L'expérience que l'on vit en les regardant est riche, tous les sens y participent. On se retrouve ainsi immergé dans un univers et dans une histoire qui s'animent à l'intérieur.

Je ne connais pas le parfum des fleurs de pommier, la fleur est délicate, le parfum doit être doux, mais il y en a tant sur ces arbres que l'air en est peut être saturé...En avançant à peine, on entend le bruit des graviers...

Et l'on s'imagine bien accompagner ces deux larrons qui ont vraiment l'air de s'entendre pour enlever cette drôle de Dame.



21. Yves Brunier, podium d'asphalte, collage Museumpark, Rotterdam, 1990

« Le site n'est pas vierge...

Il est, simultanément une sorte de passage obligé reliant le centre au grand parc de l'Euromast (tour panoramique), un semblant de corridor entre le musée d'État Boymans et la faculté de médecine, un reste de parc romantique, une espèce en voie de disparition de vide urbain accueillant des fêtes éphémères (Theatro Fantastico), un repère irrepérable de rencontres furtives et un éventuel tampon entre le futur institut d'architecture au nord et le projet du Kunsthal au sud.

Ce lieu est à la fois direct, allongé, charmant, mi-abandonné ou partiellement affecté, fragile et support d'un projet de parc.

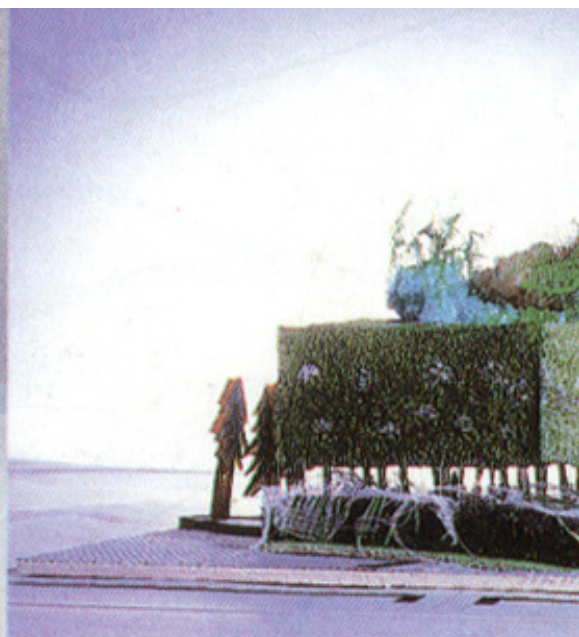
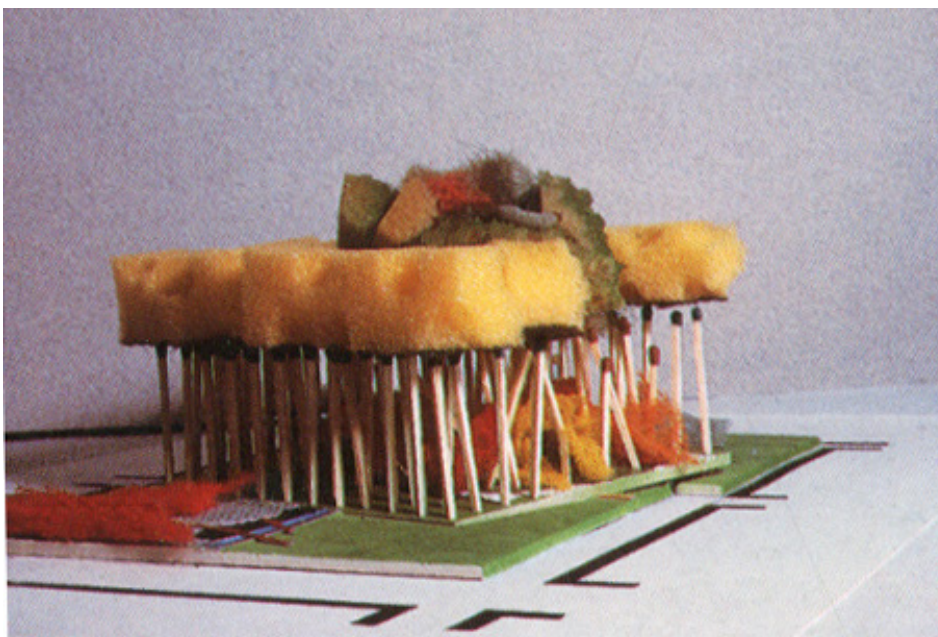
Un traitement minéral souple de graviers blancs dilate l'espace de la rue, la création d'un arboretum de pommiers aux troncs blanchis à la chaux, accueille avec une familiarité des fruitiers, rythme par la trame des troncs, casse l'échelle des grands peupliers existants : ces géants voisins deviennent des signaux aux troncs blanchis également, des grandes chandelles. Cet espace surexposé, brumeux, se duplique à l'infini dans le mur d'inox de l'arrière plan.

Un podium, surface artificielle surélevée, réceptacle en son sein des terres impropres et, sur sa couche d'asphalte noire, des fêtes escomptées.

Tombé du ciel, ce socle noir et tendu fait oublier les pommiers vaporeux, se heurte à des aubépines existantes et à la délicatesse presque dépassée de la roseraie du musée mitoyen. Seule une trame fonctionnelle des réseaux le matérialise ainsi que des confettis de végétations : bambous noirs, saules viminalis jaune fluo, et un rideau de séquoia pleureurs et monumentaux.

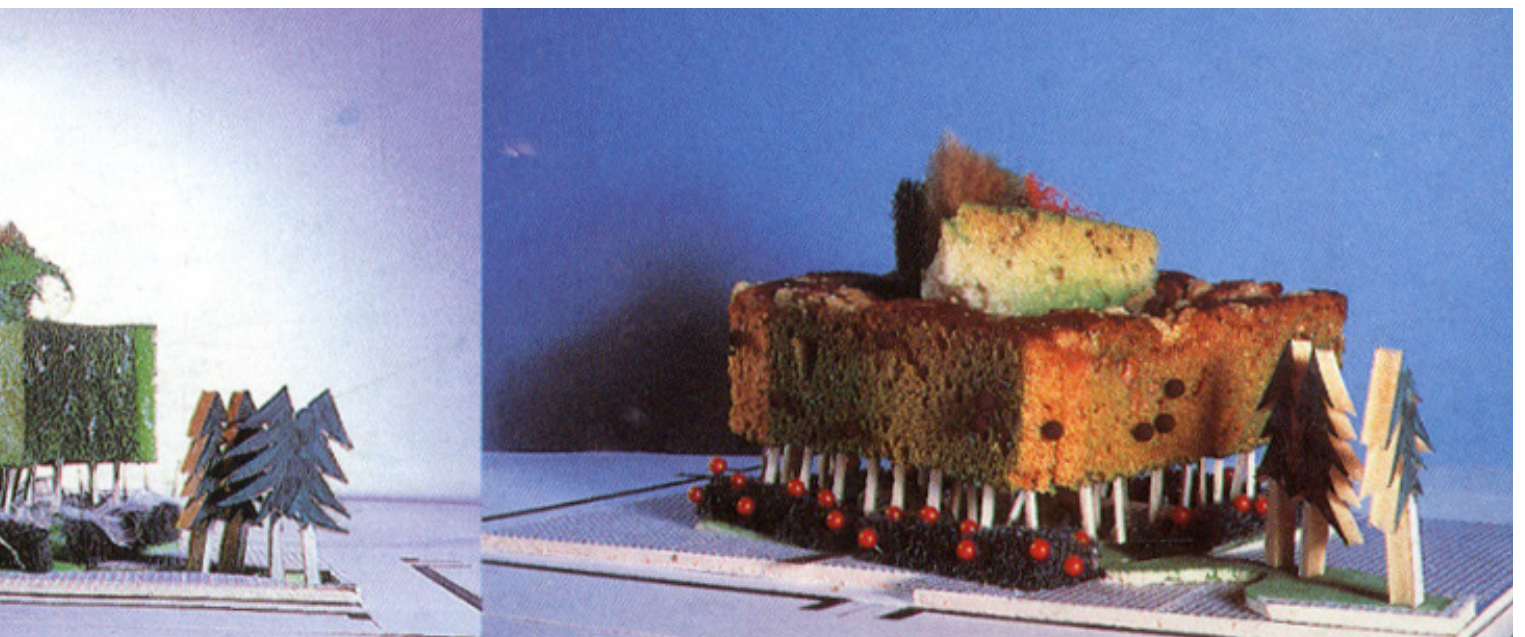
Un parc abandonné avec de beaux arbres d'un côté et un boisement en friche de l'autre, un canal twistant, une pièce d'eau et une île, un théâtre en plein air très âgé. Ces états végétaux, cette atmosphère romantique, nous voulions les renouveler, réinjecter des couleurs, réinscrire des éléments poétiques. De ce lieu humide, nous n'avons conservé que la pièce d'eau, le canal étant devenu un chemin de pierres et de verres conduisant à la pièce d'eau. L'île plantée de cornouillers rougira en automne et en hiver. Le théâtre sera engazonné : il restera une sorte d'éventail de verdure et de soleil.

Toute la surface de cette zone sera plantée d'arbustes à fleurs ornementales et de fleurs soit à bulbes, vivaces ou encore annuelles, un champ coloré (ex : Hamamelis mollis, Hamamelis virginiana, Cornus mas, Chimomenthus et Mahonia aquifolium pour les arbustes. Cornus canadensis et Asperula pour les couvre-sol).» (Brunier & Jacques, 1996).

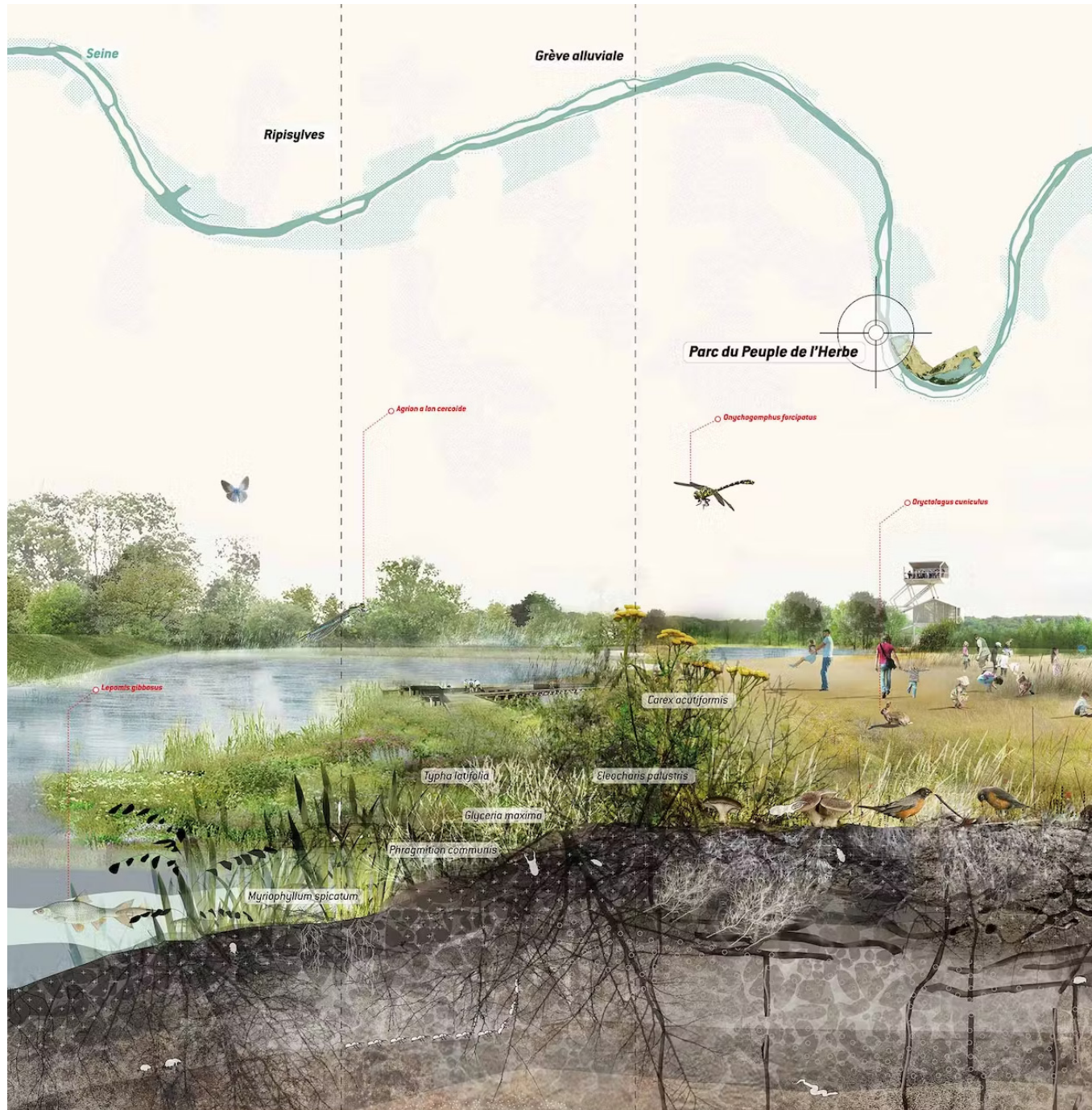


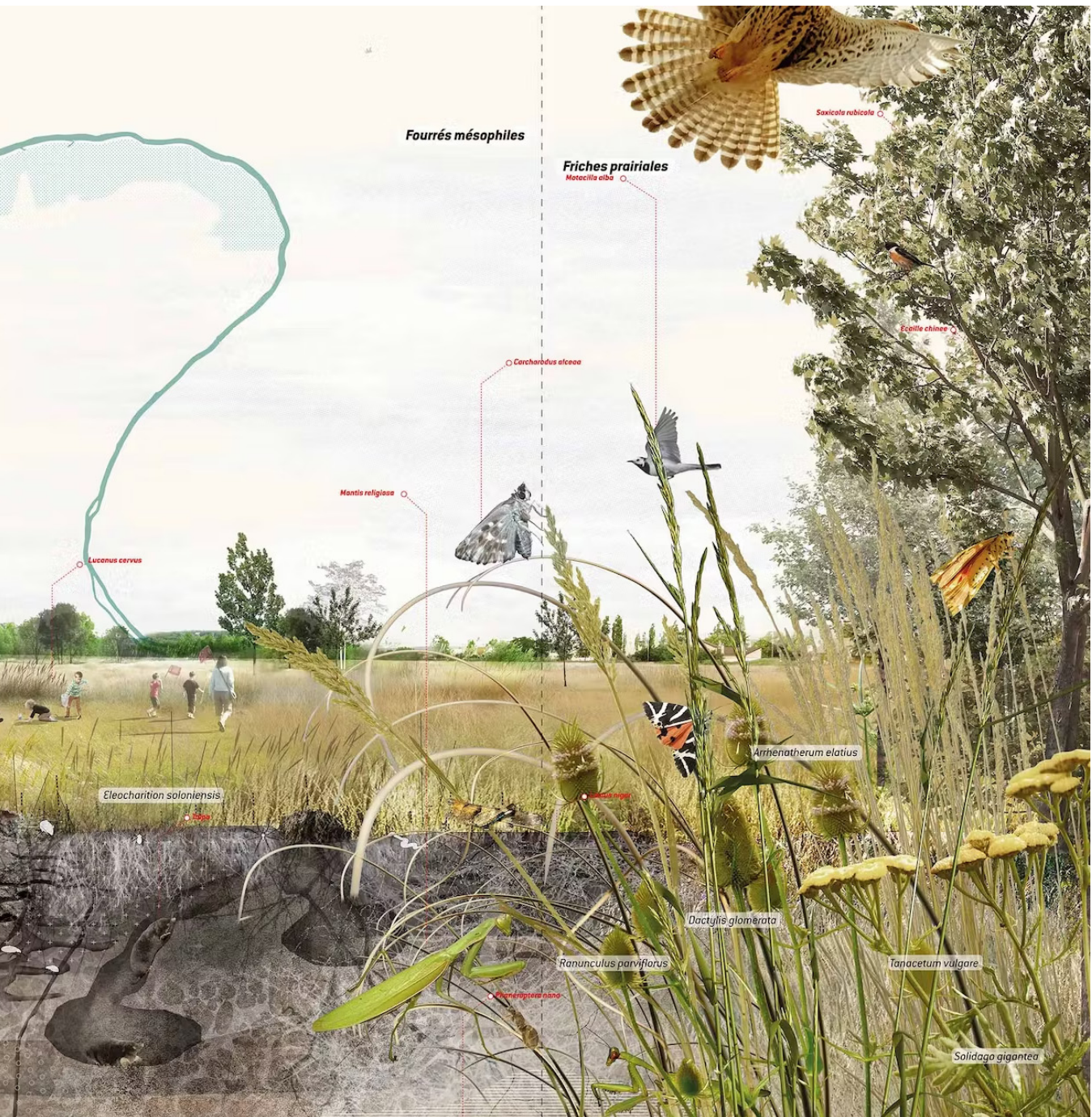
22. Yves Brunier, Masterplan,
Ville Nouvelle Melun-Senart,
1987

23. Yves Brunier, maquettes des
bosquets, Ville Nouvelle
Melun-Senart, 1987



Le paysage vivant





24. Agence TER, coupe du parc du Peuple de l'herbe, Carrières-sous-Poissy, 2011

PARC DU PEUPLE DE L'HERBE Carrières-sous-Poissy, France

MAÎTRISE D'OUVRAGE : Conseil Départemental des Yvelines

MAÎTRISE D'ŒUVRE : Agence TER

OPÉRATION : Aménagement d'un parc écologique en bord de Seine

SURFACE : 113 ha

CALENDRIER : 2011

Cette représentation de l'Agence Ter parle du vivant.

Par le truchement de la coupe, on se retrouve subitement plongé au beau milieu du paysage, parmi ce peuple de l'herbe lui-même surpris dans ses activités quotidiennes.

Ce dessin me donne la sensation de ne plus vraiment savoir à quel monde, ni à quelle espèce j'appartiens. Les hommes que l'on aperçoit sont loin et vaquent à la surface, tandis que le sol et ses entrailles n'ont plus de secret... Les repères sont bouleversés : l'homme n'est pas au centre de cette histoire et celle-ci ne lui est pas exclusivement adressée. Il est un élément parmi d'autres, appartenant, comme d'autres, à ce peuple de l'herbe.

Le sol en revanche, exposé de cette manière par la coupe, apparaît fondamental. Il se produit comme un déplacement du point focal de l'image vers le bas, faisant apparaître le sol non pas comme l'assise ordinaire des hommes, mais comme un monde à part entière. Ainsi, cette épaisseur que l'on foule négligemment n'est pas inerte et désolée ; le dessin en révèle au contraire toute la richesse et l'habitabilité. Des couches les plus enfouies jusqu'à la surface, sa nature et sa vie évoluent. On peut voir la texture plus dure, minérale et fragmentée des profondeurs, et la terre noire et meuble qui affleure. Le réseau de galeries, assidûment parcouru et entretenu par tous ces êtres affairés. Et le gîte qu'il représente aussi, protégeant ses habitants pendant la journée ou la nuit, du froid de l'hiver, de la chaleur l'été.

Ce que montre également la coupe, ce sont ces liens de dépendance et d'interdépendance, ces associations symbiotiques qui solidarisent l'ensemble du vivant lui permettant de prospérer. Elle met en évidence l'importance et la participation de chaque espèce dans la perpétuation des cycles. Pas de sol sans la présence d'organismes oxygénant la terre, permettant le recyclage et la minéralisation des matières organiques assimilables par les plantes.

Les plantes se développent en s'associant aux champignons : la plante apportant les éléments nutritifs nécessaires au champignon, le champignon, grâce à son réseau filamenteux considérablement étendu, démultipliant le volume de sol exploré par la plante. Les insectes pollinisent les fleurs, l'oiseau raffole des insectes, etc.

Mais on pourrait aussi remarquer que si le dessin n'accorde pas à l'homme le premier rôle, il ne lui fait pas réellement non plus prendre part au jeu. L'homme semble être de passage ici, comme si on ne lui avait pas encore trouvé suffisamment de vertu pour que sa présence puisse intéresser d'autres espèces.

Enfin, cette représentation parle aussi aux sens (voir Le paysage expérience). L'image attire et se mêle aux souvenirs et aux expériences sensorielles de celui qui la regarde, comme pour y capturer le soupçon de vie qui lui manquait encore. Les herbes folles qui piquent un peu, qui chatouillent et qui crissent sous les pieds. La chaleur moite du sol et l'odeur de l'humus. Un souffle d'air près de l'eau. Et tous ces bruits que font les insectes en volant...

Michel Hössler, Agence TER

«Je souhaiterais vous partager une citation de Michel de Certeau à propos du concept de lieu. « Les lieux sont des histoires fragmentaires et repliées, des passés volés à la lisibilité par autrui, des temps empilés qui peuvent se déplier mais qui sont là plutôt comme des récits en attente. » Cette définition peut parfaitement s'appliquer aux sols sur lesquels nous intervenons, elle correspond tout à fait à notre travail de paysagistes et notamment dans notre volonté de mettre en espace ces récits en attente. Pour autant faut-il que l'on puisse être en capacité de mobiliser ces mécanismes du vivant en attente. C'est d'ailleurs ce qui frappe dans cette exposition qui présente sept projets de la dernière décennie de l'Agence Ter : l'ingratitude des sols mis à notre disposition. [...] Le dernier site présenté, celui de Carrière-sous-Poissy, est celui qui s'approcherait le plus, à première vue, d'un site naturel. Il est en fait un site lui aussi fortement anthropisé puisque longtemps utilisé comme carrières d'extraction de granulat. Plus de 100 hectares ont été creusés, dont on a bouleversé l'ensemble du fonctionnement naturel, rebouché les fosses d'extractions, remanié totalement la composition des couches et dont on a laissé une friche à l'abandon qui apparaissait, par comparaison avec le milieu urbain alentours, comme étant un milieu naturel.

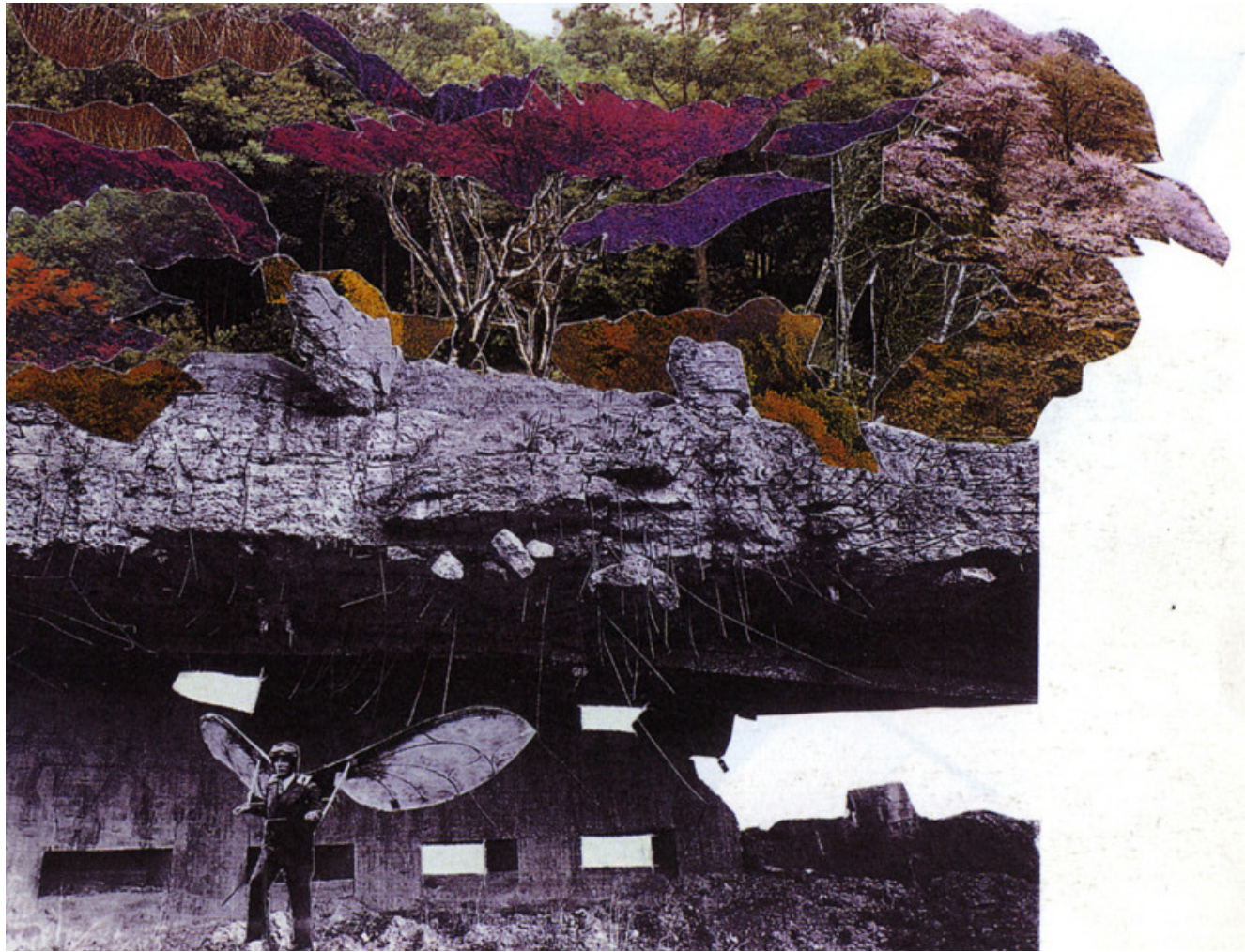
Le projet de Carrières-sous-Poissy était une demande nouvelle dans notre parcours. [...] Par cette commande, nous nous sommes confrontés à 113 hectares avec un budget d'aménagement très faible. L'objectif était double et même contradictoire si on le questionne autour de la notion de bien commun : le premier objectif était le besoin d'activités sportives et de lieux de loisirs à destination des riverains au contact du parc. Le second objectif, une demande de la part du Département des Yvelines (commanditaire de cette étude), était d'inscrire ce site dans une démarche d'acquisition et de valorisation d'un Espace Naturel Sensible. A partir de cette double ambition, nous avons entamé avec Gilles Gallinet, géologue-naturaliste et les environnementalistes d'Ecosphère un travail d'observation et de décryptage du site. Un travail important issu de nos disciplines d'experts et de praticiens a été mené. Il nous a permis d'effectuer un grand travail quant à la restauration et l'amplification des milieux vivants. Ce projet de transformation de site, qui a été pendant une trentaine d'années une décharge à ciel ouvert a été l'occasion d'imaginer la mise en place de nouveaux milieux mais aussi des processus de phytoremédiation permettant de considérer le vivant comme un facteur de résilience et d'amélioration des sols.

Le choix du nom du Peuple de l'herbe était avant tout une reconnaissance, une louange du « micro », de l'invisible et des insectes. C'est en effet un monde invisible, fragile, qui nous

apparaît que lorsque l'on se fait parfois piquer mais qui est très important dans la logique de la chaîne alimentaire du vivant. Il ne s'agissait pas ici d'un simple sujet de sanctuarisation, mais nous étions dans une stratégie d'augmentation active de la biodiversité en place. C'est en travaillant sur la topographie, en jouant sur des zones à creuser ou à remblayer, que nous avons réussi à amplifier les milieux des zones sèches à très humides. Quand Michel de Certeau parlait de récits qui peuvent se déplier, ici, c'est bien le vivant en latence qui s'est déployé et qui a investi le site. Le Département a fait des comptages sur cette biodiversité grâce aux indicateurs et le résultat est sans équivoque : le spectre de la biodiversité s'est amplifié à la fois sur des espèces déjà présentes mais aussi sur de nouvelles espèces notamment chez les orthoptères, papillons et oiseaux.

L'autre élément qui nous a intéressé dans ce projet est la Seine. Nous avons en effet ici la possibilité d'expliquer le fonctionnement de ce qu'est le bien commun d'un fleuve. Comme beaucoup d'autres fleuves en Europe et ailleurs, la Seine a été chenalisée au XIX^{ème} siècle, sur-creusée, on a rectifié ses méandres, on l'a canalisée, adaptée aux transports de biens et de marchandises et donc on en a modifié le cycle naturel, celui de l'aller-retour entre le lit mineur et le lit majeur au gré des événements pluviaux. C'est ce va et vient de divagation, d'inondation qui a protégé ce site des constructions et qui nous a intéressé dans le projet. Peu visible, nous avons souhaité l'amplifier et permettre aux usagers de visualiser ce phénomène climatique en mouvement. Si nous sommes toujours dans cette logique de créer des espaces de qualité, de promenade, des lieux de découvertes, nous mettons aussi un point d'honneur à aménager ces lieux par des actions qui puissent être menées sur le vivant. Ainsi, cette grève alluviale recomposée (nous avons rectifié les berges qui étaient très raides et qui présentaient une très faible qualité végétale) permet d'installer des milieux qui se sont déployés, capables d'accueillir de nouvelles espèces et qui supportent les aléas et mouvements de la Seine.

L'Office des Insectes est venu s'installer dans le parc. Il y a eu à la fois une démarche de vulgarisation mais aussi une démarche scientifique d'observation qui devient un vaste champ d'investigation pour les scolaires et les habitants. Dans le bâtiment dessiné par l'agence AWP, il y a la possibilité de voir ce peuple de l'herbe in vitro puis aller faire des investigations sur le terrain in-vivo. [...] chaque visiteur peut prendre en photo telle plante, tel insecte, le rapporter et alimenter les bases de données. Ce projet est un exemple de décloisonnement des disciplines où le chercheur devient citoyen et le citoyen devient chercheur. Cela est passionnant pour les années à venir et la manière dont nous allons pouvoir inscrire nos projets dans cette compréhension et dans cette intégration des différents savoirs d'experts.» (Bava et al., 2021, p.17-19).



25. Gilles Clément, collage, L'île Derborence, parc Henri-Matisse, Lille, 1996

PARC HENRI-MATISSE Lille, France

MAÎTRISE D'OUVRAGE : SAEM Euralille

MAÎTRISE D'ŒUVRE : Gilles Clément, Agence Empreintes

OPÉRATION : Création d'un parc urbain

SURFACE : 8 ha

CALENDRIER : 1996

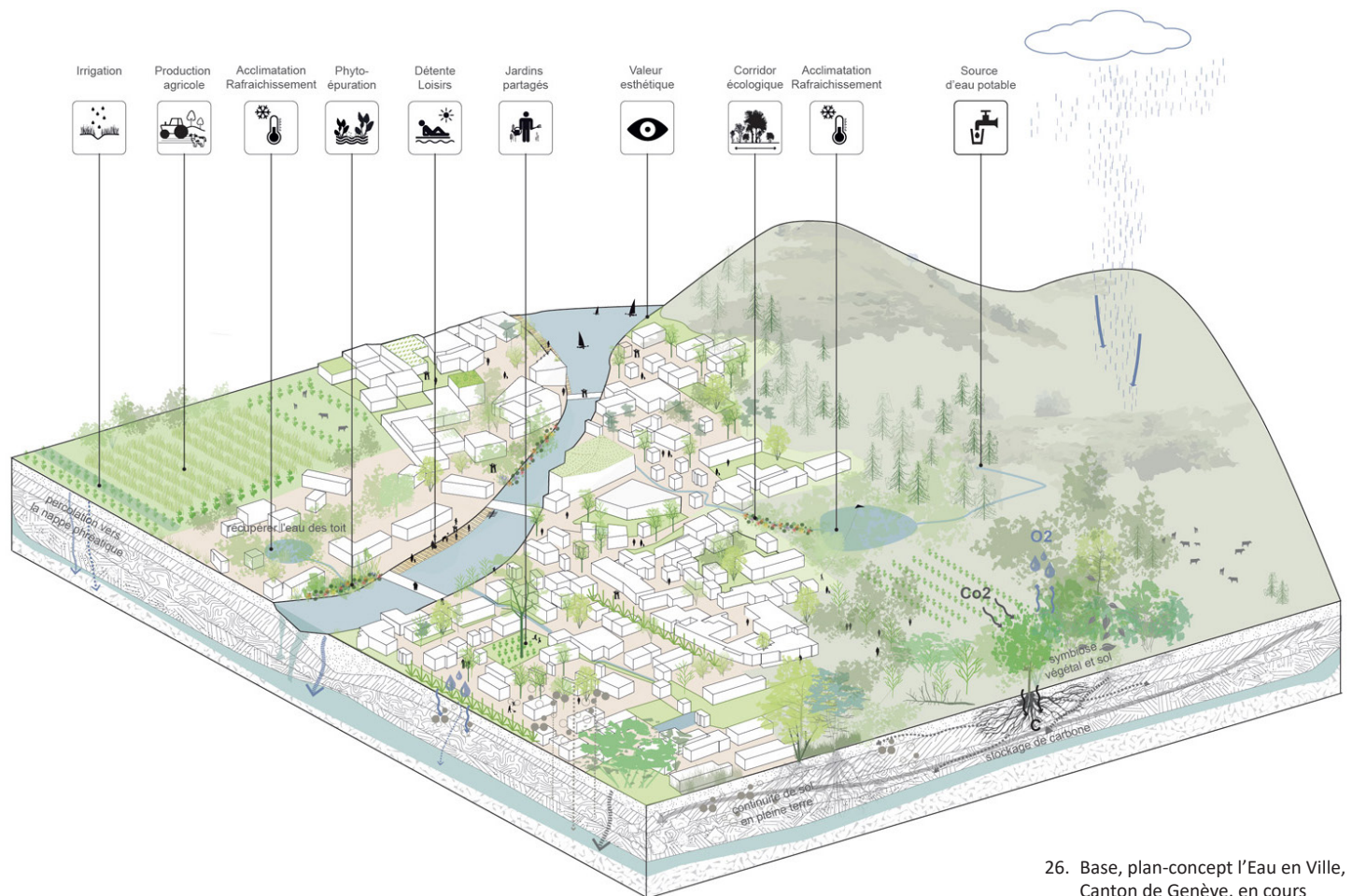
Quelques années séparent ce collage de l'île Derborence réalisé par Gilles Clément et la coupe du parc du Peuple de l'herbe dessinée par l'Agence Ter. Entre ces deux représentations, le vivant comme dénominateur commun à toutes les espèces, supplante l'idée de nature, encore active ici.

Ce collage découpe et juxtapose deux mondes : un monde naturel et un monde humain. Le contraste entre ces deux univers est saisissant. Celui de l'homme n'est que décombres. Un monde minéral, terne et croulant, que la vie semble avoir irrémédiablement quitté en ne laissant derrière elle qu'une carcasse et cet être étrange, mi-homme mi-insecte. Et au-dessus d'eux le monde naturel, le monde végétal, dense, impénétrable.

Impénétrable, voire tout simplement inaccessible. La nature apparaît en effet juchée sur ce socle rocheux lui-même arraché de sa base. Et les amarres ou les dernières racines qui le maintenaient encore ont lâché... On regarde finalement cette nature aussi désirable qu'interdite en se sentant si petit, que des ailes ne seraient effectivement pas de trop pour parvenir à l'atteindre.

Le collage figure ainsi cette fracture idéologique (homme vs nature) que renferme le terme « nature ». Serait naturel ce qui n'aurait pas été modifié par l'homme. Préservée de toute intervention humaine par cette masse minérale, la « nature » à cet endroit évolue comme bon lui semble, rien n'est susceptible de la contraindre, si ce n'est ce socle. L'image de la réserve, ce territoire gardé, protégé, s'impose alors.

Gilles Clément n'envisageait cependant pas de soustraire complètement cet espace du reste : un accès à l'île avait été prévu permettant de suivre l'évolution de cette nature. Mais l'escalier, jamais réalisé, laisse imaginer qu'une idée aussi radicale n'aurait de toute façon pas pu souffrir la moindre contradiction.



26. Base, plan-concept l'Eau en Ville, Canton de Genève, en cours

PLAN-CONCEPT L'EAU EN VILLE Canton de Genève, Suisse

MAÎTRISE D'OUVRAGE : OCEAU + Service Cantonal du Développement Durable

MAÎTRISE D'ŒUVRE : BASE + ATM

OPÉRATION : Etude pour intégrer l'eau sous toutes ses formes dans un projet urbain

SURFACE : 25 ha

CALENDRIER : en cours

Sans eau pas de vie. La clémence du climat et le confort de nos vies nous ont fait oublier ce principe élémentaire ; la crise écologique actuelle nous le rappelle.

L'eau est donc au cœur de ce projet de l'agence BASE, et le dessin qu'elle produit approche et donne à voir le vivant d'une autre manière encore.

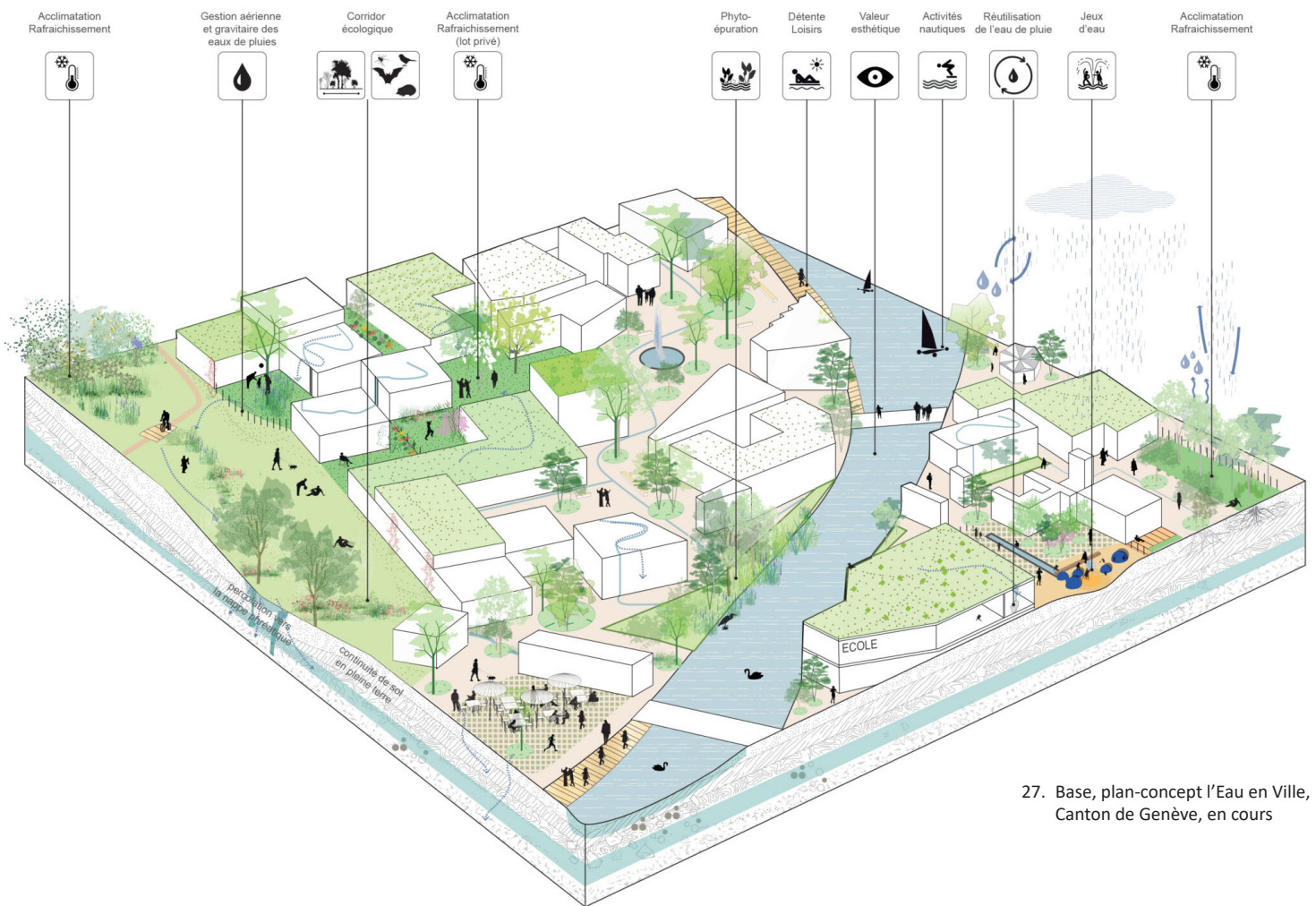
Saisir la réalité de l'eau par le dessin, nécessite un mode de représentation qui rende compte du caractère absolument vital (essentiel à la vie sous toutes ses formes), labile (passant d'un état à l'autre : solide, liquide, gazeux) et mobile (passant d'une situation à l'autre : atmosphère, surface, sol, sous-sol) de cet élément.

Le projet se présente sous la forme d'un bloc-diagramme qui cumule les propriétés du plan et de la coupe, mais pas seulement.

Le bloc-diagramme est un schéma. Il ne préfigure donc pas exactement la réalité, mais laisse percevoir et comprendre sa dynamique, son fonctionnement, les phénomènes en jeu plus ou moins facilement observables et connus. Le plan perspectif met en évidence la manière dont les différents éléments de l'ensemble s'organisent et coexistent à la surface. Tandis que les tranches, rendent visibles ces relations entre le monde du dessus et du dessous.

Ces représentations permettent ainsi de comprendre le cycle naturel de l'eau, variant selon les qualités du milieu et agissant sur celui-ci. L'incidence du relief sur le mouvement de l'air, les précipitations et la température, sur la vitesse de ruissellement des eaux de pluie leur donnant, ou pas, le temps de s'infiltrer dans le sol. La nature du sol, plus ou moins poreux et perméable permettant, ou pas, cette infiltration et le rechargement des nappes phréatiques. L'absence ou l'abondance de végétation dont le feuillage, qui amortit l'impact des gouttes, favorise également la pénétration de l'eau dans le sol ou qui, par évapotranspiration, la libère sous forme de vapeur.

Ces relations systémiques, caractéristiques du vivant, étaient déjà présentes dans la coupe du parc du Peuple de l'Herbe de l'agence TER. J'y remarquais à ce moment que les hommes n'y participaient pas. Ici, le rapport est plus nourri, plus intriqué. Le dessin montre ces multiples situations où les hommes tirent avantage, à plein de niveaux, du vivant qui les entoure, sans pour autant en perturber le fonctionnement. Et cette dernière précision est assez révolutionnaire. Toutes les espèces profitent naturellement de leur environnement, mais toutes ne le détruisent pas comme l'homme jusqu'à présent. Ici les intentions sont autres. Même si l'éclairage sur ces liens (homme/environnement) oriente certainement cette représentation vers l'homme, -une attention dont ce dernier ne bénéficiait pas dans le dessin de l'agence TER-, cet homme-là est conscient de sa dépendance et de l'absolue nécessité de préserver l'environnement pour continuer à profiter de ses services : le cycle de l'eau permettant la distribution de cette ressource, le sol et tous les organismes qui l'entretiennent, les arbres, indispensables pour lutter contre le réchauffement climatique (évapotranspiration, absorption du CO₂, stockage du carbone), etc.

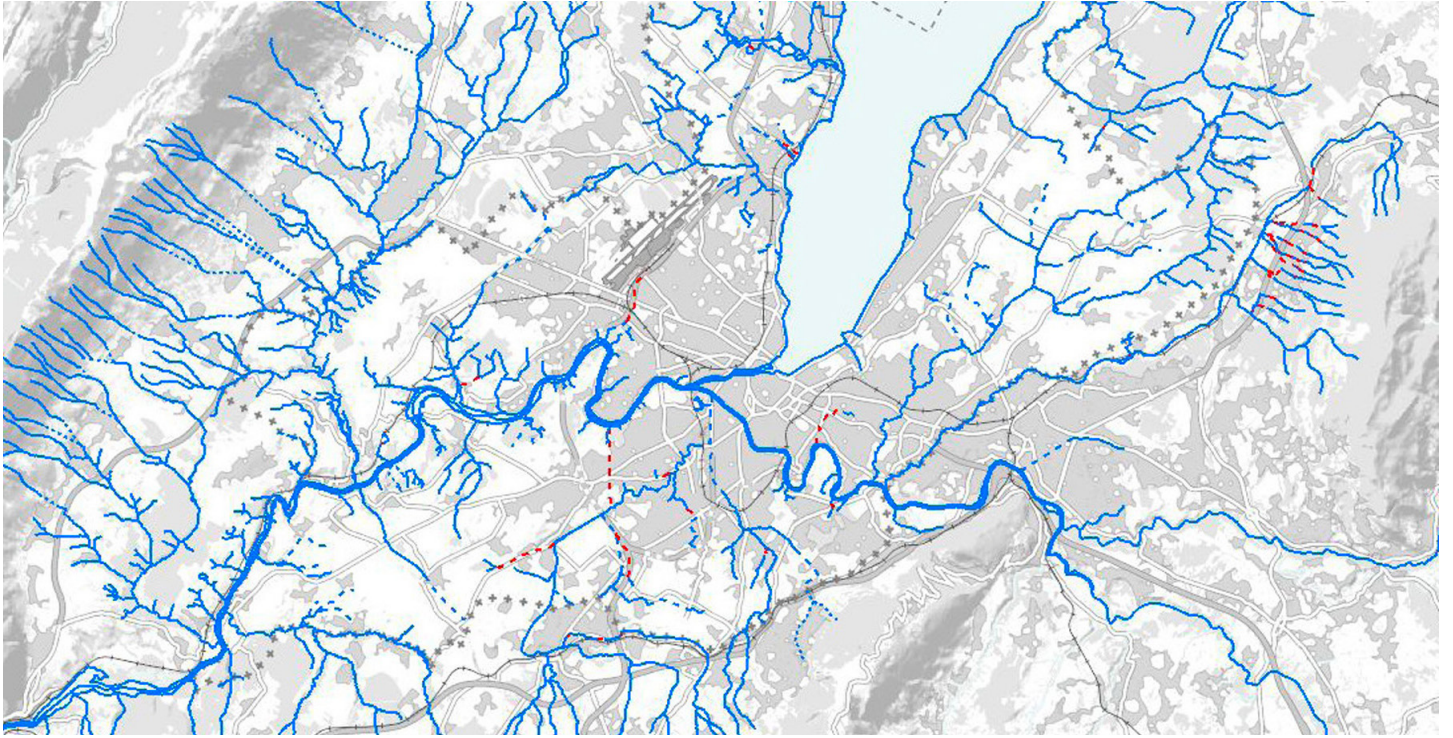


27. Base, plan-concept l'Eau en Ville, Canton de Genève, en cours

Préserver voire gérer. En effet l'idée de gestion -la gestion de ces ressources naturelles- est très présente dans le dessin et provient, je pense, du mode de représentation lui-même.

On se souvient que le bloc-diagramme, comme extrait d'un tout plus complexe, paraît immédiatement accessible et saisissable, tant par la main que par la pensée. Cela est également vrai pour les phénomènes ou les processus ainsi représentés, qui semblent effectivement parfaitement étudiés, compris, cernés.

Cette représentation me semble en outre très efficace, avec son aspect « vase clos » mais aussi son échelle presque intime, pour se sentir soi-même cerné, peut être, mais concerné.



28. Base, plan du réseau hydrographique, Canton de Genève, en cours

« L'eau est extrêmement présente dans l'imaginaire et le quotidien des Genevois. Du Rhône au Léman, de l'Arve aux nants, des Bains à l'Usine des Forces Motrices... l'eau est partout. De cette omniprésence naît un récit. En dépassant ces objets ponctuels, en ouvrant les horizons, il s'agit de retrouver le cycle de l'eau urbain, en intégrant l'amont et l'aval, le ruissellement et l'exutoire, en associant le pluvial à la rivière. Nous entrons alors dans le champs du projet territorial, anticipé par le principe d'une démarche transversale couplée à des approches urbaines, paysagères et hydrologiques.

Le quartier Grosselin est aujourd'hui une zone commerciale et industrielle. L'objectif est de transformer ce site à fort potentiel en quartier urbain constitué de logements, de commerces et d'équipements publics.

L'eau fait partie de l'identité du site avec la Drize, rivière que l'on ne peut voir aujourd'hui dans le quartier. Cours d'eau couvert en partie, il coule toujours le long du quartier Grosselin... en souterrain.

Ce nouveau quartier contemporain et écologique s'appuiera sur une Drize redécouverte, support d'aménités, et développera une gestion vertueuse des eaux pluviales qui deviendront ressources pour le quartier et ses habitants. Depuis la goutte d'eau de pluie qui ruissellera sur le toit ou les espaces non-bâties, cette ressource participera à l'écosystème mis en place. Cette eau permettra de produire des épaisseurs végétales de qualité et pérennes et permet de produire une trame de sols vivants support d'une biodiversité très riche. Ce concept de gestion de l'eau développé dans le projet permettra de retrouver un équilibre et une articulation à partir de ces trois éléments essentiels : l'eau, le sol, le végétal.

Les pluies courantes dans les lots privés permettront de produire en cœur d'îlot des espaces verts généreux, qui seront des zones de fraîcheur. Les espaces publics et notamment les grandes promenades végétales seront nourries en eau grâce à cette gestion des pluies courantes qui seront assimilées par les végétaux, puis évapotranspirées ou infiltrées. Ces pluies courantes de l'ordre de 10 mm représentent 70 à 80 % du cumul annuel des pluies sur le territoire. Elles permettront d'offrir un paysage végétalisé de qualité et cela tout autant dans les espaces publics que dans les espaces privés.

Les pluies plus importantes seront gérées au sein du quartier, essentiellement dans les espaces publics qui offrent beaucoup d'opportunités de stockage à ciel ouvert, notamment dans les grandes promenades et les traverses. Ces eaux des pluies seront stockées dans les mêmes espaces que pour les pluies courantes, c'est-à-dire dans les espaces de promenades ou de jeux ou tout simplement dans les espaces verts récréatifs et multifonctionnels : fonction urbaine, fonction hydraulique, fonction bioclimatique...

Il est aussi important d'évoquer les pluies d'occurrences supérieures, qui semble-t-il seront plus fréquentes à l'avenir au regard du changement climatique. Ces pluies seront acheminées dans les espaces publics afin d'assurer une transparence hydraulique lors de ces événements, l'objectif étant que ces pluies ne provoquent pas de dangers et de dégradations. Pour éviter tous dysfonctionnements et dégradations lors de très gros orages dans le quartier et permettre l'utilisation de cette eau pour le soutien d'étiage de la Drize, les espaces publics seront conçus pour acheminer ces eaux pluviales sans les stocker, vers le plan d'eau du futur parc Grosselin qui sera réalisé au nord du quartier.

Dans le quartier, même si elle est gérée sur place, l'eau reste dynamique : toutes les pluies supérieures aux pluies courantes se dirigent vers le point bas du quartier pour traverser la rue requalifiée et rejoindre le bassin en eau du nouveau parc.

Les pluies courantes alimenteront les épaisseurs végétales mais circuleront peu. Les pluies plus conséquentes seront elles stockées depuis l'amont vers l'aval dans une multitude d'espaces multifonctionnels aménagés pour cela, puis seront acheminées vers l'aval.

Ainsi, tout une série de chemins de l'eau sera conçue à partir de la topographie et du programme urbain. Elle sera développée pour constituer une trame bleue support de la trame verte. Canaletto, surverse, noue végétale, caniveau, jardin de pluie, tous ces dispositifs paysagers, architecturés et bien visibles car mis en scène, assureront la continuité des chemins et permettront la lisibilité et la pédagogie de tout le système.

Cela depuis les lots privés avec leurs dispositifs de rejets et surverses dessinés, intégrés, esthétiques et pédagogiques jusqu'au rejet dans le bassin en eau du parc Grosselin et sa surverse dans la Drize.» (BASE & ATM, 2023).

IV / CONCLUSION

Nous avons découvert, à travers les écrits de Jean-Marc Besse, la nouvelle portée du paysage qui ne se trouve plus cantonné au domaine de l'art, mais concerne désormais de nombreuses disciplines qui l'envisagent différemment. Nous voulions alors observer les effets de cet élargissement de la notion de paysage sur les modes de représentation de l'espace ouvert. En différenciant ces regards, Jean-Marc Besse offre une clef de lecture des représentations graphiques des paysagistes, permettant ainsi d'identifier la ou les approches que ces dessins expriment.

Plusieurs observations se dégagent finalement de cette analyse.

On peut en premier lieu se dire que le rapport du paysagiste au paysage se complexifie avec le temps. Le tableau synthétique montre en effet, à une exception près, que les projets les plus anciens (le parc du Sausset de Michel Corajoud, 1985, le Museumpark d'Yves Brunier, 1990, et les carrières de Crazannes de Bernard Lassus, 1993), n'abordent qu'un ou deux aspects du paysage seulement, contrairement aux plus récents, plus riches. Cette relation de plus en plus complexe reflète, comme l'écrit Jean-Marc Besse, la transversalité de cette discipline « qui traverse, rassemble et tisse ensemble les discours, les savoirs, les pratiques, les représentations provenant de ces points de vue très variés. » (Besse, 2018, p.7), qui évoluent eux-mêmes.

On pourrait ensuite situer ces différentes approches du paysage dans le temps.

Si l'on met en regard les images du parc du Sausset de Michel Corajoud, 1985, et celles des derniers projets (le parc du Peuple de l'Herbe de l'agence Ter, 2011, l'Eau en Ville de l'agence BASE, en cours, et Les jardins de Stolac, avec Coloco, Gilles Clément et les habitants de Stolac, 2010), elles traduisent une compréhension de la notion de paysage très différente. On passe en effet d'une vue composée et maîtrisée -mise en exergue par le plan- où la vision d'un auteur s'exprime et s'applique sur le territoire, à des vues capturant des situations, des phénomènes agissants, impliquant de multiples acteurs humains et non humains et révélant la dynamique du lieu.

Ces images dénotent finalement le changement de paradigme qui s'opère à l'heure actuelle, ce déplacement de côté marquant cette nouvelle attention à l'autre, qui fait aussi ce monde et lui permet d'exister durablement.

Ainsi le paysage, qui rassemble ces multiples regards, peut s'envisager, comme le pense Jean-Marc Besse, « comme un dispositif d'attention au réel, et par là comme une condition de base de l'activation ou de la réactivation d'un rapport sensible, et sensé, au monde environnant. » (Besse, 2018, p.101), d'où sa nécessité...

BIBLIOGRAPHIE

Titres d'ouvrages

- Bann, S. (2014). *Le destin paysager de Bernard Lassus : De 1947 à 1981 = Bernard Lassus, the landscape approach ; 1947-1981* (M. Zéraffa, Trad.). Editions HYX.
- Bava, H., Hössler, M., & Philippe, O. (2021). *Sols vivants : Socles de la nature en ville*. Agence Ter.
- Berque, A. (Éd.). (1999). *La mouvance : Du jardin au territoire: cinquante mots pour le paysage*. Editions de la Villette.
- Berque, A. (2000). *Médiance de milieux en paysages : Augustin Berque* (Nouv. éd). Reclus Belin.
- Berque, A. (2016). *Écoumène : Introduction à l'étude des milieux humains*. Belin.
- Besse, J.-M. (2009). *Le goût du monde : Exercices de paysage*. Actes sud ; ENSP.
- Besse, J.-M. (2018). *La nécessité du paysage*. Parenthèses.
- Biase, A. de, Chabard, P., Besse, J.-M., & Gunthert, A. (Éds.). (2020). *Représenter : Objets, outils, processus: actes des 4e rencontres doctorales en architecture et paysage*. Éditions de la Villette.
- Brunier, Y., & Jacques, M. (1996). *Yves Brunier, landscape architect = : Paysagiste*. Arc en rêve centre d'architecture ; Birkhäuser Verlag.
- Clément, G. (1999). *Le jardin planétaire*. Parc de la Villette : Albin Michel.
- Clément, G. (2007). *Le jardin en mouvement : De la vallée au champ via le Parc André-Citroën et le jardin planétaire* (5. éd). Sens & Tonka.
- Corajoud, M. (2010). *Le paysage, c'est l'endroit où le ciel et la terre se touchent*. Actes sud ; École nationale supérieure du paysage.
- Corajoud, M., & Proszynska, V. (2000). *Michel Corajoud, paysagiste*. Hartmann Edition : Ecole nationale supérieure du paysage.

- Cortesi, I., & Pozzoli, M. (2000). *Parcs publics : Paysages 1985-2000*. Actes Sud Motta.
- Coulais, J.-F. (2014). *Images virtuelles et horizons du regard : Visibilités calculées dans l'histoire des représentations*. MétisPresses.
- Desvigne, M., & Tiberghien, G. A. (2009). *Natures intermédiaires : Les paysages de Michel Desvigne*. Birkhäuser.
- Folléa, B. (2019). *L'archipel des métamorphoses : La transition par le paysage*. Parenthèses.
- Fromonot, F., & Desvigne, M. (Éds.). (2020). *Territoires en projet : Michel Desvigne paysagiste*. Birkhäuser.
- Jackson, J. B., Carrère, X., Besse, J.-M., & Tiberghien, G. A. (2003). *À la découverte du paysage vernaculaire*. Actes Sud ENSP.
- Kervel, S. (2015). *Passeurs de paysages : Le projet de paysage comme art relationnel*. MétisPresses.
- Lassus, B. (1975). *Paysages quotidiens de l'ambiance au démesurable : Exposition, 8 janvier au 9 mars 1975*. Musée des arts décoratifs.
- Lassus, B. (2004). *Couleur, lumière-- paysage : Instants d'une pédagogie*. Monum.
- Le Breton, D. (2006). *La saveur du monde : Une anthropologie des sens*. Éd. Métailié.
- Leyrit, C., & Lassus, B. (1994). *Autoroute et paysages*. Ed. du Demi-Cercle.
- Masboungi, A., Barbet-Massin, O., & France (Éds.). (2011). *Le paysage en préalable : Michel Desvignes, Grand Prix de l'urbanisme 2011, Joan Busquets, Prix spécial 2011*. Parenthèses ; Direction générale de l'aménagement, du logement et de la nature.
- Pallasmaa, J., & Bellaigue, M. (2010). *Le regard des sens*. Éd. du Linteau.
- Roger, A. (1997). *Court traité du paysage*. Gallimard.
- Venturi Ferriolo, M., Burattoni, G., & Ribet, J. (2015). *Le démesurable : Une démarche de paysage*. Presses universitaires de Valenciennes.

Articles de revues et rapports

- BASE, & ATM. (2023). *Eau en Ville—Plan guide paysage et hydraulique du quartier Grosselin*. <https://www.ge.ch/node/31245>
- Besse, J.-M. (2006). *Cartographie et pensée visuelle : Réflexions sur la schématisation graphique*. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00256710>
- Bigando, E. (2008). Le paysage ordinaire, porteur d'une identité habitante. *Projets de paysage. Revue scientifique sur la conception et l'aménagement de l'espace*, 1, 1. <https://doi.org/10.4000/paysage.30027>
- Boudier, J. (2011). La rencontre du paysage. *Projets de paysage. Revue scientifique sur la conception et l'aménagement de l'espace*, 5, 5. <https://doi.org/10.4000/paysage.21588>
- Clément, G., Bonnenfant, N., Georgieff, M., & Georgieff, P. (2022). La présence du vivant. Un dialogue entre Gilles Clément et Coloco / Nicolas Bonnenfant, Miguel et Pablo Georgieff. *Les carnets du paysage*, 40, 11-25.
- Corajoud, M., & Corajoud, C. (1992). *Parc du Sausset : La construction d'un grand territoire* [Text/html,application/pdf,text/html]. <https://doi.org/10.5169/SEALS-77793>
- Dastur, F. (2011). Phénoménologie du paysage. *Projets de paysage. Revue scientifique sur la conception et l'aménagement de l'espace*, 5, 5. <https://doi.org/10.4000/paysage.21559>
- Davodeau, H., & Toublanc, M. (2010). *Le paysage outil, les outils du paysage*. 375. <https://hal.science/hal-00788155>
- Fajon, P. (2008). Le bloc-diagramme : Un outil pour modéliser le paysage de façon dynamique ? *Cahier des thèmes transversaux ArScAn*, VIII, 219.
- Ferriolo, M. V. (2008). Bernard Lassus : Une pratique démesurable pour le paysage. *Projets de paysage. Revue scientifique sur la conception et l'aménagement de l'espace*, 1, 1. <https://doi.org/10.4000/paysage.29933>
- Freytet, A., Rumelhart, M. (2010). Une tranche de persuasion massive : le bloc-diagramme. *Les carnets du paysage*, 20, 31-42.
- Fricheau, C. (2010). Jardins dessinés et dessins de jardin. *Projets de paysage. Revue scientifique sur la conception et l'aménagement de l'espace*, 4, 4. <https://doi.org/10.4000/paysage.23207>

- Gauché, E. (2015). Le paysage à l'épreuve de la complexité : Les raisons de l'action paysagère. *Cybergeo : European Journal of Geography*. <https://doi.org/10.4000/cybergeo.27245>
- Georgieff, M., & Georgieff, P. (2018). Inviter à l'œuvre ou la mise en pratique du paysage en commun. *Les carnets du paysage*, 33, 183-191.
- Houdart, S. (2006). Des multiples manières d'être réel. *Terrain. Anthropologie & sciences humaines*, 46, 46. <https://doi.org/10.4000/terrain.4023>
- Labat, T., & Vigne, M. (2018). Notre-Dame-des-Landes, expériences du commun. *Les carnets du paysage*, 33, 153-169.
- Lachaud, J.-M. (2000). De l'usage du collage en art au XXe siècle. *Socio-anthropologie*, 8, 8. <https://doi.org/10.4000/socio-anthropologie.120>
- Mosbach, C., & Daval, A. (2016). De sol, d'air, d'eau sous photons. *Projets de paysage. Revue scientifique sur la conception et l'aménagement de l'espace*, 14, 14. <https://doi.org/10.4000/paysage.8317>
- Olmedo, É. (2021). À la croisée de l'art et de la science : La cartographie sensible comme dispositif de recherche-crédation. *Mappemonde. Revue trimestrielle sur l'image géographique et les formes du territoire*, 130, 130. <https://doi.org/10.4000/mappemonde.5346>
- Petit-Berghem, Y., Lempérière, G., & Robinet, N. (2016). DU DESSIN D'ART FIGURATIF À LA CARTOGRAPHIE NUMÉRIQUE : INVENTER DE NOUVEAUX OUTILS AU SERVICE DE LA DÉMARCHÉ DE PROJET DE PAYSAGE. *Cartes & géomatique*. <https://shs.hal.science/halshs-02056618>
- Pousin, F., Marco, A., Bertaudière-Montès, V., Barthélémy, C., & Tixier, N. (2016). Le transect : Outil de dialogue interdisciplinaire et de médiation. *VertigO - la revue électronique en sciences de l'environnement, Hors-série 24*, Hors-série 24. <https://doi.org/10.4000/vertigo.17372>
- Robert, F., & Bœuf, F. (2018). Regarder, représenter, comprendre. *Projets de paysage. Revue scientifique sur la conception et l'aménagement de l'espace*, 19, 19. <https://doi.org/10.4000/paysage.315>
- Szanto, C., & Bergsjö, A. (2018). Représenter l'expérience spatiale. Description et analyse d'une expérimentation graphique. *Projets de paysage. Revue scientifique sur la conception et l'aménagement de l'espace*, 18, 18. <https://doi.org/10.4000/paysage.1119>
- Tassin, J. (2022). L'ici et l'ailleurs, le temps du vivant et du politique. *Les carnets du paysage*, 40, 37-45.
- Terradillos, J.-L. (1998). Contre l'arbre taillé. *L'Actualité Poitou-Charentes*, 41, 4-9.

- Tixier, N. (2016). Le transect urbain. Pour une écriture corrélée des ambiances et de l'environnement, in Barles Sabine, Blanc Nathalie (dir.), *Écologies urbaines. Sur le terrain*, Éd. Economica-Anthropos / PIR Ville et Environnement, Paris, 2016, pp.130-148.
- Tixier, N. (2018). Le transect : Un opérateur abductif. *Recherches sur la philosophie et le langage, Abduction*(34). <https://hal.science/hal-01518175>
- Tixier, N., Masson, D., Okamura, C., Amphoux, P., Brayer, L., Fiori, S., Meigneux, G., Melemis, S., Debizet, G., Roux, J.-M., Pousin, F., Silva, C. C. D. A. E., Mendes, P., Rodriguez, C., Puig, V., & Lanza, E. C. (2011). *L'ambiance est dans l'air : La dimension atmosphérique des ambiances architecturales et urbaines dans les approches environnementalistes* (p. 254 p.) [Report, Cresson]. <https://hal.science/hal-00993840>
- Tourneux, F.-P. (1985). De l'espace vu au tableau ou les définitions du mot paysage dans les dictionnaires de langue française du XVIIe au XIXe siècle. *Revue Géographique de l'Est*, 25(4), 331-346. <https://doi.org/10.3406/rgest.1985.1586>

Liste des figures

1. Michel Corajoud, plan du parc du Sausset, 1985 50
source : <http://corajoudmichel.nerim.net/les-quatre-parcs/parcdusausset/saussetimages/Corajoud-parc-Sausset-01.html>
2. Michel Corajoud, maquette du parc du Sausset, 1985 52
source : <http://corajoudmichel.nerim.net/les-quatre-parcs/parcdusausset/saussetimages/Corajoud-parc-Sausset-07.html>
3. Michel Corajoud, 5 archétypes paysagers, parc du Sausset, 1985 53
source : <https://www.e-periodica.ch/cntmng?pid=bts-003%3A1992%3A118%3A%3A283>
4. Plan de Versailles, projet d'André Le Nôtre, 1661 54
source : https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Plan_de_Versailles__Gesamtplan_von_Delagrife_1746.jpg
5. Michel Desvigne, sites d'intervention Bordeaux rive droite, 2005 58
source : <http://micheldesvignepaysagiste.com/en/bordeaux-rive-droite>
6. Michel Desvigne, maquette Bordeaux rive droite, 2005 59
source : <http://micheldesvignepaysagiste.com/en/bordeaux-rive-droite>
7. Michel Desvigne, évolution du projet, Bordeaux rive droite, 2005 60
source : <http://micheldesvignepaysagiste.com/en/bordeaux-rive-droite>
8. Michel Desvigne, Jardins Élémentaires, 1986 63
source : <http://micheldesvignepaysagiste.com/en/elementary-gardens>
9. Altitude 35, structure en peigne du village, Vieux Pays de Goussainville, 2017 64
source : <https://www.altitude35.com/projets/vieux-pays>
10. Altitude 35, coupes des berges, Vieux Pays de Goussainville, 2017 65
source : <https://www.altitude35.com/projets/vieux-pays>
11. Altitude 35, maquette de projet Vieux Pays de Goussainville, 2017 67
source : <https://www.altitude35.com/projets/vieux-pays>
12. Gilles Clément, Coloco et les habitants de Stolac, Les jardins de Stolac, 2010 68
source : <https://www.duplex100m2.com/?portfolio=the-gardens-of-stolac>
13. Mobilisation citoyenne Notre-Dame-des-Landes, 2016 72
source : <https://www.formes-vives.org/le-blog/index.php?post/2016/02/08/850-carte-zad>
14. PNCSA New Social Cartography of the Amazon Project, 2005 74
source : <https://www.transcript-publishing.com/media/pdf/15/bd/b4/oa9783839445198.pdf>
15. Bernard Lassus, les carrières de Crazannes, 1993 76
source : Extrait de parcs publics paysages 1985-2000 Isotta Cortesi
16. Bernard Lassus, les carrières de Crazannes, 1993 77
source : Extrait de parcs publics paysages 1985-2000 Isotta Cortesi
17. Bernard Lassus, aire des carrières de Crazannes, 1993 77
source : Extrait de parcs publics paysages 1985-2000 Isotta Cortesi
18. Bernard Lassus, croquis de projet, aire des carrières de Crazannes, 1993 78
source : Extrait de parcs publics paysages 1985-2000 Isotta Cortesi

19. Yves Brunier, maquette Museumpark, Rotterdam, 1990	82
source : https://64.media.tumblr.com/93053e036ab5f7159f995c798b27c0a0/tumblr_ngzeqo8hdL1rn1nrno3_1280.jpg	
20. Yves Brunier, arboretum, collage Museumpark, Rotterdam, 1990	85
source : https://acollectionofthings.wordpress.com/2011/09/03/museum-park-yves-brunier/#jp-carousel-260	
21. Yves Brunier, podium d'asphalte, collage Museumpark, Rotterdam, 1990	86
source : https://acollectionofthings.wordpress.com/2011/09/03/museum-park-yves-brunier/#jp-carousel-262	
22. Yves Brunier, Masterplan, Ville Nouvelle Melun-Senart, 1987	88
source : https://www.flickr.com/photos/50812221@N06/4702716921/in/photostream/	
23. Yves Brunier, maquettes des bosquets, Ville Nouvelle Melun-Senart, 1987	88
source : https://www.flickr.com/photos/50812221@N06/4702717873/in/photostream/	
24. Agence TER, coupe du parc du Peuple de l'herbe, Carrières-sous-Poissy, 2011	90
source : https://images.prismic.io/agence-ter/3e74df76-61e4-4b49-ae46-c163c6d38fd8_6.agence-ter-architecture-urbanisme-parc-peuple-herbe-Carri%C3%A8res-2013.jpg?ixlib=gatsbyFP&auto=compress%2Cformat&fit=max&w=2500&h=1364	
25. Gilles Clément, collage, L'île Derborence, parc Henri-Matisse, Lille, 1996	96
source : https://www.pinterest.fr/pin/524458319081501922/	
26. Base, plan-concept l'Eau en Ville, Canton de Genève, en cours	98
source : https://www.baseland.fr/projets/canton-de-geneve-plan-concept-leau-en-ville/	
27. Base, plan-concept l'Eau en Ville, Canton de Genève, en cours	100
source : https://www.baseland.fr/projets/canton-de-geneve-plan-concept-leau-en-ville/	
28. Base, plan du réseau hydrographique, Canton de Genève, en cours	101
source : https://www.baseland.fr/projets/canton-de-geneve-plan-concept-leau-en-ville/	

