

Atlas Iconologique du Paysage

1

De la relation dialectique
entre l'élaboration du
territoire et sa figuration

TABLE DES MATIÈRE

2

Atlas Iconologique du Paysage
De la relation dialectique entre l'élaboration du
territoire et sa figuration

Choun Tazio

Énoncé théorique du projet de Master
École Polytechnique Fédérale de Lausanne
ENAC, Architecture
Semestre d'automne 2017 - 2018
Janvier 2018

Sous la direction de :
Professeur Nicolà Braghieri, directeur pédagogique
Professeure Paola Viganò
Assistant-Doctorant André Patrão

Table des
matières
(p. 2)

0 Préambule
Facies Loci
(p. 5)

1 Typologie
(p. 12)

1.1 Paysage
classique
(p. 16)

1.1.1 Stérigme
(p. 24)

1.1.2 Parc
d'attraction
(p. 34)

1.1.3 Diorama
(p. 40)

3

1.2 Paysage
empirique
(p. 46)

1.2.1
Prosaïsme
(p. 52)

1.2.2
De la banalité
(p. 58)

1.2.3
Manufacture
territoriale
(p. 64)

2 Iconologie
(p. 72)

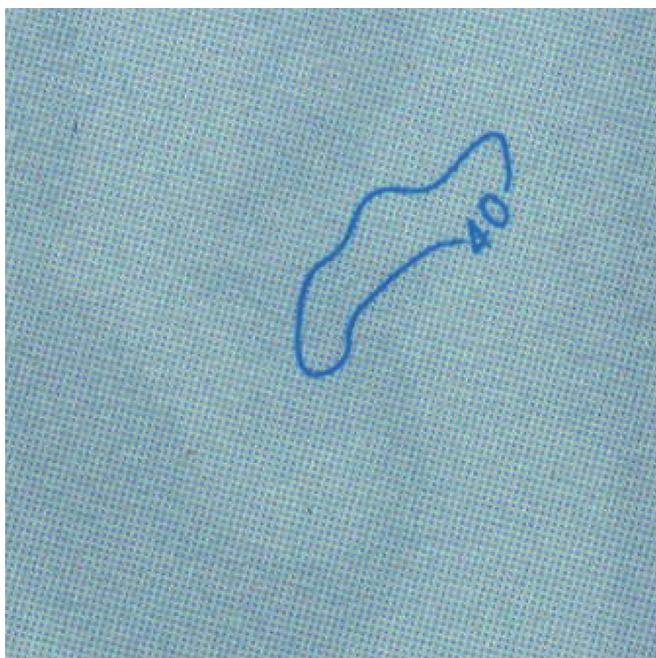
2.1 l'idée du
beau
(p. 80)

2.2 Nature
vraisemblable
(p. 86)

3 Vers un
paysage
dialectique
(p. 98)

4. Imagerie
(p. 108)

DE FACIES LOCI



4

PRÉAMBULE

Voici la description que fît Tacite de l'île de Capri, où s'exila Tibère :

« Caeli temperies hieme mitis obiectu montis quo saeua uentorum arcentur ; aestas in fauonium obuersa et aperto circum pelago peramoena ; prospectabatque pulcherrimum sinum, antequam Vesuuius mons ardescens faciem loci uerteret »¹.

« La température y est douce en hiver grâce au rempart qu'oppose une montagne à l'âpreté des vents ; l'été, exposé au zéphyr et favorisé aussi par l'étendue de la mer environnante, est délicieux ; et de là se découvrait le plus beau des golfes avant que l'éruption du Vésuve eût changé l'aspect du pays » (trad. P. Wuilleumier)

« Facies Loci » signifie ici « l'aspect du pays »². Ce syntagme est utilisé ici pour formuler

5

1 Tacite, Annales, 4, 67, 2 cité par Thomas Jean-François, « Sur l'expression de la notion de paysage en latin : observations sémantiques », Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes, 2006/1 (Tome LXXX), p. 105-125. URL : <https://www.cairn.info/revue-de-philologie-litterature-et-histoire-anciennes-2006-1-page-105.htm>

2 Thomas Jean-François, « Sur l'expression de la notion de paysage en latin : observations sémantiques », Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes, 2006/1 (Tome LXXX), p. 105-125. URL : <https://www.cairn.info/revue-de-philologie-litterature-et-histoire-anciennes-2006-1-page-105.htm>

l'idée de « paysage »³, mot qui n'existe pas à proprement parler dans la langue latine. Il décrit peut-être le plus objectivement ce qu'il en est du paysage. Un territoire et son aspect, non pas son aspect physique et déterminé, mais son aspect tel que nous, observateur et habitants du réel, sommes capables d'en faire l'expérience. Le mot « paysage » ainsi décomposé, nous permet de comprendre deux tournures significatives du sens du mot, il s'emploie à la fois pour évoquer le point de vue de l'observateur et à la fois pour parler de ce qui est observé. Dans son acception quotidienne et dans son usage de tout les jours le mot désigne généralement ce qui est donné de voir, ce qui s'offre avant tout à notre oeil. Il nous est donné par le petit Robert en ces termes :

6

« 1. Partie d'un pays que la nature présente à un observateur ».⁴

3 Jean-François Thomas, « Sur l'expression de la notion de paysage en latin : observations sémantiques, Abstract », *Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes* Tome LXXX, n° 1, 2006, p. 105-25

4 Alain Rey, *Le Petit Robert de la langue française*, 50th Anniversary Special ed edition, Paris: Le Robert Éditions, Paris, 2017

Cette définition usuelle n'a que très peu variée par rapport à celle qui nous a été donnée au XIXème siècle :

« Étendue de pays que l'on voit d'un seul aspect ». ⁵

7 Dans une acceptation plus idéologique du mot, cette « vision » commence à vouloir signifier un rapport précis à ce qui est regardé, comme Denis Cosgrove s'emploie à le formuler : « En d'autres termes, le paysage dénote du monde extérieur par l'intermédiaire d'une expérience humaine subjective, d'une manière que ni le mot région ou zone ne peut immédiatement restituer. Le paysage n'est pas simplement le monde tel que nous le voyons, c'est une construction, une composition de ce monde. Le paysage est une façon de regarder le monde. » ⁶

Si on s'intéresse ensuite à ce qui est observé le territoire si on le veut bien il prend à son tour un sens spécifique dans cette idéologie du mot « paysage », ainsi selon l'historien du

5 *Émile Littré's Dictionnaire de la langue française*. S.v. "paysage." Retrieved January 2 2018 from <https://fr.thefreedictionary.com/paysage>

6 Traduction Choun Tazio « In other words landscape denotes the external world mediated through subjective human experience in a way that neither region nor area immediately suggest. Landscape is not merely the world we see, it is a construction, a composition of that world. Landscape is a way of seeing the world. » Denis E. Cosgrove, *Social Formation and Symbolic Landscape*, Univ of Wisconsin Press, 1984, p.13

paysage John Brinckerhoff Jackson, le paysage désigne aussi une : « composition d'espaces, fait ou modifié par l'homme, pour servir d'infrastructure ou d'arrière-plan (background) à notre existence collective »⁷. Si modeste que puisse paraître cette définition, on comprend par elle, que le paysage a aussi son existence dans le réel, qu'il est aussi une construction de l'homme dans le monde.

Ce que l'on commence à saisir rien qu'en s'intéressant à ce que le mot « paysage » veut désigner, c'est qu'il englobe un faisceau de notions, qui décrivent tour à tour des relations entre perceptions et matérialisations. C'est pour cela qu'André Corboz implique qu'il ne peut exister de territoire sans relation à lui : « Cette nécessité d'un rapport collectif vécu entre une surface topographique et la population établie dans ses plis permet de conclure qu'il n'y pas de territoire sans imaginaire du territoire. »⁸

Ainsi quel est l'imaginaire que nous déployons aujourd'hui dans notre rapport collectif, ou même individuel, au monde, à notre

7 John Brinckerhoff Jackson, *A la découverte du paysage vernaculaire*, Actes Sud, 2003, p.56

8 André Corboz, *Le Territoire comme palimpseste et autres essais* Besançon, Éditions de l'Imprimeur, 2001, p.214

environnement, au territoire, enfin au réel ?
En d'autres termes, quel est, dans notre
contemporanéité, notre compréhension de ce
que le mot « paysage » veut désigner ?

9 L'enjeu de cet énoncé est double. En plus
de nous employer à répondre aux questions
ci-dessus, nous essayerons d'en montrer la
nature dialectique, construite par ce que le
mot «paysage » cherche à désigner et les
moyens qu'il emprunte pour le faire ; c'est
à dire dans le dépassement d'une idée par
sa confrontation à une idée opposée qui lui
est inhérente. De cette manière comprendre
le mot « paysage » ne se limitera pas à
comprendre sa sémantique, mais nous
permettra d'élargir notre connaissance
au champ même du réel et surtout de
comprendre quelles relations se tissent avec
lui. Pratiquement, cette compréhension de
notre réalité contemporaine et sa figuration
où l'une et l'autre sont capables de se
construire réciproquement, passe par l'étude
du territoire, de sa manufacture et des
images qu'il déploie, de leurs origines, de leurs
natures, de leurs buts, et de leur potentielle
capacité à faire ployer la courbure de ce réel
qu'elles dépeignent.

Pour cela, au lieu de chercher un concept synthétique du paysage, l'énoncé prendra la forme d'un atlas iconologique, il montrera de cette manière la variété et la complexité des processus par lesquels se forme l'idée du paysage, en essayant toujours d'aborder le paysage, non pas de manière purement abstraite, mais aussi dans et par le discours des images.

TYPOLOGIE



L'ambiguïté séduisante du mot « paysage » qui cherche à décrire à la fois une réalité matérielle perceptible et la notion de point de vue sur cette même réalité, requiert pour être comprise, que l'on s'intéresse plus particulièrement à l'imbrication de ces deux notions. Il ne suffirait pas de l'expliquer par l'hypothèse qu'un paysage n'existe que dans l'idée du dépassement du réel confronté à sa propre représentation. Il faut aussi considérer que chacune des élaborations, qu'elle soit du réel ou de sa représentation idéologique, peut constituer son idée propre. Ainsi, avant même de chercher à envisager une théorie de cette ambiguïté, il nous faut en quelque sorte « cartographier » les idées qui sont invoquées quand le mot « paysage » est utilisé. Car, comme nous avons cherché à le montrer dans l'introduction, nous avons une compréhension inhérente de ce que le mot « paysage », qu'il s'agisse du territoire où de son image, doit qualifier. Lorsque l'on parle, par exemple, territorialement, d'une composition d'espaces hors des villes dédié à l'agriculture, on évoque un paysage champêtre, le paysage lié à l'idéal de la campagne. Qu'il existe dans notre langage un « paysage » qui soit désigné comme « champêtre » et qui couvre la notion

de campagne en général implique que nous possédons une formulation à priori de ce que le territoire équivaut quand il désigne des terres agricoles. Nous devons donc, dans un premier temps, reconnaître, quand elles existent déjà, ces relations entre le sujet et l'objet, avant de pouvoir discuter du paysage à proprement parler.

Pour ce faire, nous émettons l'hypothèse qu'il pourrait exister deux typologies pour parler des paysages. Une typologie que nous appellerons le paysage classique, c'est à dire une idée de paysages qui se construit dans une relation politique et culturelle du territoire, de sa perception, puis de sa représentation. Et une typologie que nous appellerons le paysage empirique, qui elle se base sur une expérience immédiate et exempté d'une signification à priori, une idée de paysage qui se construit dans une relation expérimentale du territoire et de sa perception. Il ne s'agit pas de proposer une catégorisation des significations que l'on donne au mot paysage, mais plutôt d'indiquer qu'au sein des définitions

multiples qui contribuent à l'enrichir, on peut, en les regroupants dans des typologies, saisir la ramification des idées que le mot «paysage» couvre.

TYPOLOGIE LE PAYSAGE CLASSIQUE



Peut-être que l'idée de paysage à une de ses émergences quand l'homme décide de bâtir le cadre dans lequel ses actes peuvent acquérir un fondement. Une élaboration consciente et motivée du territoire en tant qu'être culturel et politique pour y habiter avec permanence tout en lui donnant une signification en s'assurant une raison d'être en son sein. Peut être que ce paysage ci pourrait se définir comme un paysage dit « classique ».

17

Par « paysage classique », on doit discerner deux paysages qui nous sont donnés par l'historien du paysage américain John Brinckerhoff Jackson, et définis en ces termes : « [...] [L]e paysage politique est délibérément créé pour permettre aux hommes de vivre dans une société juste, le paysage habité ne fait qu'évoluer au gré de nos tentatives pour vivre en termes harmonieux avec le monde naturel qui nous entoure. »¹ Ce paysage qu'il nomme « politique » c'est celui de l'homme en tant que collectivité constituée, qui considère l'attribut de la parole donnés aux hommes comme leur prédestination à exister comme une entité

1 John Brinckerhoff Jackson, *A la découverte du paysage vernaculaire*, Actes Sud, 2003, p.115

contiguë : « paysage qui a évolué, en partie au gré des circonstances, en partie à dessein, afin de répondre à certains des besoins des hommes et des femmes sous leur aspect politique »². Le paysage politique, définit en ces termes, est le paysage qui résulte de l'action de l'homme quand celui-ci construit des routes, des frontières, des murs, des monuments, quand il se définit en tant que citoyen, en tant que faisant partie d'une nation ou d'une forme d'identité plus grande. C'est un territoire envisagé comme le support matériel de notre existence politique. C'est un paysage conventionnel qui n'existe pour nous qu'en tant qu'être politique, et se déploie comme le point de vue idéologique dans lequel se place l'homme pour élaborer le territoire et adopter une attitude à son égard.

18

Le « paysage habité » quant à lui, est celui qui procède de nos actes d'individus vivant au sein du territoire, mais qui, ne s'accomplissant presque jamais seul, contractent un sens collectif sans qu'il soient politiques pour autant : « si nous chassons, si nous cultivons la terre, si même nous cueillons des plantes, nous bénéficions, en y prenant part, de

2 Ibidem, p.64

l'expérience accumulée par les autres, donc cette identité autre qui est la notre a également ses implications sociales. Elle veut que nous reconnaissons les autres comme habitants de la terre et comme membres d'un ordre social. »³

19 Ce paysage « habité » peut être considéré plus généralement comme un paysage dit « culturel ». Ce que nous pouvons comprendre par culture dans ce context, est l'ensemble des règles et des codes, qui émergent dans une société, pour donner à son milieu et l'activité qui en résulte, son sens et son contenu, et non pas en opposition à la nature. Par là, ce dont la forme, la disposition, et la destination trouve sa cause ou son principe dans l'acte même de l'homme. Le paysage culturel serait donc la manifestation d'un territoire dont le sol a été habité par une succession de mœurs, de traditions, et de coutumes.

Ce que nous énonçons avec le paysage culturel, c'est l'idée qu'en délimitant les parcs nationaux, en établissant des circuits touristiques, en produisant des images, et en légiférant, nous ne faisons pas qu'organiser le

3 Ibidem, p.63

pays d'une manière rationnelle pour son bon fonctionnement, mais nous nous prononçons aussi sur la manière dont le territoire doit nous paraître. Et ceci dans un acte conscient que le paysage est quelque chose qui existe en soit et qui doit s'entretenir en tant que tel. Ce qui est visible, par exemple, dans la loi fédérale suisse sur la protection de la nature et du paysage (LPN), art. 3 « Les autorités, services, instituts et établissements fédéraux ainsi que les cantons doivent, dans l'accomplissement des tâches de la Confédération, prendre soin de ménager l'aspect caractéristique du paysage et des localités, les sites évocateurs du passé, les curiosités naturelles et les monuments historiques et, lorsque l'intérêt général prévaut, d'en préserver l'intégrité».

20

Qu'entend-on exactement par « l'aspect caractéristique du paysage » si n'est justement un paysage dont on peut en tant que communauté assimiler et s'approprier l'appartenance et le sens ? Si aucune définition formelle n'est donnée au mot « paysage » dans le contexte de la loi, on relèvera qu'il est employé ici comme une notion tacite. Ce que l'on peut comprendre du mot « paysage » tel qu'il nous est ainsi

donné, c'est qu'il cherche à indiquer l'aspect du territoire, la manière dont il nous apparaît, sa manifestation. Le paysage peut donc faire l'objet d'un aménagement sans que l'on ne se réfère explicitement à l'aménagement territorial en soi. Formulé ainsi, il existe un concept de paysage verbalisé et entériné mais qui se n'inclut pas la définitions empirique du territoire comme énoncées précédemment, de « composition d'espaces, fait ou modifié par l'homme, pour servir d'infrastructure ou d'arrière-plan (background) à notre existence collective »⁴.

- 21 On supposera donc, grâce à J. B. Jackson, que le territoire a une existence politique et culturelle et que cette existence a ses manifestations propre. Ce qu'il nous restera à analyser donc, c'est les modalités de ces manifestations. C'est le potentiel des métaphores pour les retranscrire. Le développement des chapitres qui suivent, traitera donc plus particulièrement du paysage classique et aura pour but l'établissement de ces métaphores. On étudiera le paysage vu comme un photo-montage et plus spécifiquement ce que l'on

4 Ibidem, p.56

entends par photomontage et de la raison de l'emploi de cette figure. Puis on étudiera le paysage comme parc d'attraction, à travers le cas du tourisme vu sous la forme d'une expérience culturelle qui permet une représentation idéologique du monde à travers son contact. Finalement, le dernier chapitre traitera du paysage comme diorama, et plus précisément la particularité du diorama d'être un dispositif qui a à voir avec le réel.

TYPOLOGIE LE PAYSAGE CLASSIQUE

STÉRIGME

Parler de paysage c'est aussi parler, comme nous l'avons vu préalablement, de l'aspect d'un lieu. Qui se manifeste dans des images. Le mode d'existence de ces images, ainsi que leurs manières de se structurer doit être étudié si l'on veut vraiment exposer ce qu'est pour nous le paysage. Ce chapitre se propose de le faire en y abordant la figure du photomontage.

25

Selon la définition communément admise, un photomontage est le résultat d'un procédé : c'est l'arrangement puis l'assemblage réalisé à partir de plusieurs images photographiques. Avec cette définition simple, on peut déjà comprendre un principe qui nous permet de distinguer l'image du photomontage ; le photomontage est d'avantage défini par le fait d'être constitué que par les choses qui le constituent. Reconnaître un photomontage, c'est avant tout de reconnaître, non pas les images qui le compose, mais le fait qu'il s'agisse d'une composition. Il se distingue donc par sa structure et non par sa substance. Le photomontage pose une question qui ne porte pas que sur les éléments qui le composent mais sur le comment de cette composition.

Ce n'est pas pour autant que le photomontage n'a pas la capacité en soi de porter une signification. Le photomontage ne peut être reconnu comme tel, que si malgré leur juxtaposition chaque image peut conserver son individualité propre. Le photomontage possède donc cette double aptitude de pouvoir être lu à la fois comme un tout intelligible et à la fois comme le résultat de l'assemblage de parties autonomes.

Ainsi, comprendre certains paysages comme des photomontages nous permet de comprendre comment ces paysages se construisent pour nous. Car, à la manière du photomontage, nous utilisons des idées culturelles autonomes à propos du paysage pour le déterminer. Nous utilisons le même mot de « paysage » peu importe qu'il décrive une étendue d'eau ou un relief montagneux, car nous reconnaissons l'intégrité des éléments qui le compose, ces formes disposées sur une étendue. Le paysage classique naît ainsi d'un ensemble d'idées sur lui-même, de la même manière que le photomontage se construit sur un ensemble d'images existantes dotées d'une signification préalable.

Notre supposition sera que le photomontage nous permet, dans un même temps, de rendre compte de certaines incarnations du territoire dans des images, et de servir de métaphores pour décrire son élaboration physique.

Lorsque l'on parle des images, il faut d'abord distinguer l'image comme objet physique de l'image comme représentation mentale. Ainsi, le paysage comme photomontage se décline de deux façons.

27

Premièrement le paysage comme un photomontage peut se faire dans des images qui ont un support physique, comme la télévision, les panneaux publicitaires, les prospectus et tous les documents qui entérinent une vision précise du territoire en les matérialisant dans des objets. Tous ces documents nous permettent de formuler une connaissance du territoire, sans jamais en solliciter une expérience physique et directe. Nous connaissons ces territoires au travers de leurs représentations. Cela nous explique pourquoi il est possible de pouvoir visualiser un paysage amazonien, sans jamais être allé au Brésil. C'est une connaissance abstraite du territoire, une connaissance hybride, qui procède de l'accumulation des images.

L'absence d'une expérience du territoire qui se limite dans le temps et dans l'espace produit un paysage qui est sans cesse redéfini par les images dont nous faisons l'observation.

Deuxièmement, le paysage peut être un photomontage au sens où les images ont aussi une existence en temps qu'image.

Comme l'illustre le philosophe Jean Paul Sartre dans son essai *L'imagination*: « [...] [J]e m'apercevrai que j'opère spontanément la discrimination entre l'existence comme chose et l'existence comme image[...] »¹ L'idée que Sartre veut articuler est celle de notre représentation mentale intérieure du monde, pour cela il évoque l'image en parlant d'une feuille de papier posé sur son bureau. Il la regarde directement avant de la visualiser intérieurement ; elle lui « apparaît » alors sans qu'il ne « jouisse de sa présence » :

28

« La feuille qui m'apparaît en ce moment a une identité d'essence avec la feuille que je voyais tout à l'heure. Et par essence, je n'entend pas pas seulement la structure mais encore l'individualité même.

1 Jean-Paul Sartre, *L'imagination*, Presses universitaires de France, 1948, p.3

Seulement, cette identité d'essence ne s'accompagne pas d'une identité d'existence. C'est bien la même feuille, la feuille qui est présente sur mon bureau, mais elle existe autrement. Je ne la vois pas, elle ne s'impose pas comme une limite à ma spontanéité elle n'est pas non plus un donné inerte existant en soi. En un mot elle n'existe pas en fait, elle existe en image. »²

29

Le paysage selon la définition qu'on lui donne, c'est précisément ce mode d'existence en image du territoire, que suggère Sartre. C'est en comparant le photomontage au paysage que l'on peut percevoir celui-ci comme simultanément le mode d'existence et la connaissance par, et au travers, des images du territoire qu'elles soient matérielles ou immatérielles. Dans cette première énonciation, la définition du paysage selon qu'il se comporte comme un photomontage devient: l'arrangement puis l'assemblage réalisé à partir de plusieurs idées sur le territoires qui peuvent exister au travers d'images ou comme des images.

Le photographe Luigi Ghirri, dans son ouvrage *Kodachrome*, s'intéresse précisément au processus inverse. Déconstruire le photomontage qu'est le monde, quand celui-ci est précisément la somme des représentations que nous possédons de lui. « Je me focalise sur la destruction d'une expérience directe – l'invasion des images dans notre environnement »³ C'est cette nouvelle façon de considérer le monde, non pas comme construit comme un photomontage mais comme étant lui même un photomontage, qui rend caduque sa possible connaissance dans une expérience direct.

30

Le paysage devient alors le territoire qui possède en lui l'image du territoire, c'est-à-dire qui est habité par lui-même. On pourrait évoquer l'idée d'un paysage tautologique. C'est cet amalgame entre l'image comme l'expérience du réel et le réel évoqué par l'image, qui sera à la base même du questionnements photographiques de son travail :

3 Traduction Choun Tazio « my focus is on the destruction of direct experience - the invasion of images in our living environment » Luigi Ghirri, *Luigi Ghirri - Kodachrome*, 2nd edition London: Mack, 2012, p.23

«[L]e seul cheminement possible à présent semble être celui qui peut se trouver à l'intérieur même des signes et des images - dans une destruction de l'expérience directe. Le mot « océan » peut immédiatement nous ramener au monde des images possibles que nous possédons déjà de lui. Et pourtant petit à petit, au fur et à mesure que les mots disparaissent, les méridiens et les parallèles - les nombres - se déploie sous nos yeux non pas un paysage «évoqué», mais le paysage «naturel»».⁴

31

C'est ces deux notions précises entre le monde construit comme photomontage ou le monde comme photomontage, qui fabriquent notre manière de comprendre le concept même de paysage culturel et c'est pour cette raison que nous le désignons comme une dialectique ; les deux notions se confrontent successivement dans le mot paysage. Le paysage avec ce semblant d'intertextualité peut renvoyer à un autre paysage où faire référence une notion

⁴ Traduction Choun Tazio. « Likewise, the only journey now possible seems to be the one found inside signs and images - in a destruction of direct experience. The word « ocean » can immediately take us back to the world of possible images that we already own. And yet little by little, as the words disappear, so do the meridians and the parallels - numbers - unfolding before our eyes not the « evoked » landscape, but a « natural » one » Ibid, p.23.

plus grande du paysage. Cependant, évoqué dans ce qu'il a de précisément culturel, il incarne le territoire à travers des images. Il fait de la réalité la reconstitution des images de cette même réalité. Avec pour conséquence, l'intact comme image de l'intact et l'authentique comme image de l'authentique⁵, et la nature comme image de la nature, que nous développeront plus loin comme un sujet à part.

5 Dean MacCannell, *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*, University of California Press, 1976, p.43-45

TYPOLOGIE LE PAYSAGE CLASSIQUE

PARC D'ATTRACTIONS

Le paysage n'est pas seulement une idée qui prend lieu dans notre relations aux images. Si la figure du photomontage nous permet de comprendre certaines affiliations que nous avons avec le paysage, seule elle ne suffit à le conceptualiser. Pour que paysage il y ait, il nous faut un certain rapport au territoire, qui nous permette d'établir une relation à lui. Cette relation ne doit pas être celle de l'usage ou simplement de la présence, elle doit se faire dans une expérience plus profonde. Ainsi dans ce chapitre nous explorerons, l'idée d'un territoire qui contiendrait une expérience qui nous enjoint à le considérer sous un prisme choisi par lui, et élaboré dans le but de donner une existence concrète à un idéal et pour nous inoculer une idée sur le monde.

Basé sur l'idée du sociologue Dean Maccannell,¹ nous identifions le tourisme comme cette possible expérience du réel qui conditionne notre rapport à lui ainsi que nous évoquions plus haut. Car, comme nous l'apprend Maccannell, le tourisme n'est pas seulement la pratique passive, ni le moyen inerte de comprendre le monde, il

1 Dean MacCannell, *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class* (University of California Press, 1976), p.43-45

ne se limite pas l'exploitation commerciale des sites qu'il englobe. Il tend justement à construire sa vision du monde en prétendant nous livrer la notre tel qu'elle semblerait se présenter à nous. « Le Tourisme ne se limite pas simplement à une agrégation d'activités purement commerciales ; c'est est aussi un cadrage idéologique sur l'histoire, la nature, et la tradition ; un cadrage qui a la capacité de façonner la culture et la nature pour servir ses propres fins. »²

Ainsi donc notre confrontation au territoire et celle là même qui nous servira à élaborer l'imagerie qui l'évoque. Toujours selon Dean MacCannell, pour qu'il y ait une appropriation culturelle du regard, il y a quatre étapes, dont l'aboutissement résulte en une « vue sacralisée » d'un site, d'un territoire, au tout autres objets culturels. Premièrement, l'objet doit être différencier des autres, de ceux qui l'environnent. Cette première phase est celle où on le « nomme », c'est son authentification. Deuxièmement, une fois ce site ou cet objet individué, il faut qu'il puisse être cadré et

36

2 Traduction Choun Tazio « [T]ourism is not just an aggregate of merely commercial activities; it is also an ideological framing of history, nature, and tradition; a framing that has the power to reshape culture and nature to it's own needs. »Dean MacCannell, *Empty Meeting Grounds: The Tourist Papers*, Routledge, 2002, p.1

exalté. Ceci se fait par la construction d'une délimitation officielle et par le contrôle de son accès. Exalter signifie ici, faire la promotion de ce qui est donné à voir en l'ouvrant au public, mais aussi plus littéralement, si possible, le placer sur un « piédestal ». Troisièmement, pour sa « consécration », il est nécessaire de créer toutes les conditions nécessaires pour sa préservation et son admiration en exacerbant les caractéristiques qui le rendent unique. Il faut ensuite en faire une « reproduction mécanique » au travers de photographies, d'images et d'effigies. Quatrièmement, pour que cette sacralisation visuelle soit effective, se passe sous la forme d'une « reproduction sociale ». Certaines communautés ou villes commencent à s'identifier, à se nommer par rapport à l'objet.

Si le processus décrit par MacCannell, permet de comprendre aisément comment certains tableaux du Louvre sont devenus des objets de culte, il n'est pas moins vrai pour certaines montagnes Suisse, comme le Cervin, qui délimitées avec des accès contrôlés, mises en avant officiellement, reproduites mécaniquement sous la forme de cartes postales, et ensuite reproduites socialement

par association à leurs noms, sont, comme des objets muséaux, devenues des produits de notre culture.

Si la société ne modifie pas fondamentalement le territoire pour créer un paysage culturel, comme elle le fait pour le paysage politique ou le territoire est activement élaboré, elle décide néanmoins de son importance et de sa pertinence, au travers notamment du biais touristique, en décidant justement ce qu'il est important d'y constater et en s'y prononçant sur sa valeur. À ce sujet, Macannell suggèrera que les attractions touristiques sont pourvues d'intentions spécifiques : « Les attractions touristiques ne sont pas simplement une collection de représentations hasardeuses. Lorsqu'elles surgissent le long d'un itinéraire, elles ont une prétention morale sur le touriste, en même temps qu'elles tendent à l'universalité, en intégrant en une seule représentation rendu possible par le tour, le champs sociale, historique et culturel.»³

38

3 Traduction Choun Tazio « Tourist attractions are not merely a collection of random material representations. When they appear in itineraries, they have a moral claim on the tourist and, at the same time, they tend toward universality, incorporating natural, social, historical and cultural domains in a single representation made possible by the tour. »Dean MacCannell, *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class* (University of California Press, 1976), p.43-45.

Le circuit touristique qui nous amène à un point donné pour observer le Cervin, devient alors le cadre dans lequel la montagne et sa signification doivent être comprises.

Le « paysage comme spectacle »⁴ qui répondrait à « l'industrialisation et aux villes éclatées » d'André Corboz. Le parc d'attraction est la métaphore qui imagine tous ces points de vues sacralisés du territoire comme autant d'attractions thématiques dans un seul parc. Le parc est alors constitué d'une série d'attractions possédants des narrations propres, qui cohabitent entre elles, et qui ne sont séparées que par une distance physique et non morale, sociale, ni même économique. Dans cette métaphore, les Alpes par exemple, pourraient être visualisées comme les attractions consécutives d'un seul parc hors d'échelle que serait la Suisse.

39

4 André Corboz, *Le Territoire comme palimpseste et autres essais*, Besançon: Editions de l'Imprimeur, 2001, p.224

TYPOLOGIE LE PAYSAGE CLASSIQUE

40

LA POSSIBILITÉ D'UN DIORAMA

Après avoir essayer de comprendre le paysage à travers la figure du photomontage et celle du parc d'attraction, étudions ce qu'il en est du diorama et ce qu'il accomplit narrativement.

41

Le diorama est une tentative de reconstitution et de restitution, au travers un dispositif où l'on peut observer des maquettes et des peintures, de la réalité d'un site. La volonté du diorama est celle de reproduire le réel, ou du moins une vision qui doit pouvoir s'y substituer. C'est la volonté de montrer avec des éléments factices, le réel tel qu'il existe. Il tient lieu d'ersatz des expériences empirique du réel. En cela le diorama est compréhensible comme diorama, il est sans ambiguïté, dans le sens où il ne cherche pas à tromper son utilisateur sur sa nature d'imitation du réel. La diorama n'a de valeur qu'en sa capacité à correspondre fidèlement à ce qu'il représente, et plus cette retransmission est précise, plus le diorama est performant. Le diorama contrairement au panorama, n'est pas une reconstitution plate qui requiert le surplus de l'imagination pour se substituer au réel, il est, dans sa conception même, fabriqué pour le contaminer, le coloniser et le remplacer. Le diorama cristallise le temps en

un moment idiomatique, il rend tangible des caractéristiques qui n'apparaissent que dans la durée, et donc dans l'expérience temporelle du lieu. Ainsi, il y a une narration immuable dans le diorama ; celui-ci est une histoire figée.

Quand Louis-Jacques-Mandé Daguerre, inventa le dispositif physique du diorama au début du XIX^{ème} siècle, il dût donner les procédés par lesquelles celui-ci fonctionnait « M. Daguerre fait, en outre, cession et s'engage à donner, de la même manière, communication des procédés de peinture et de physique qui caractérisent son invention du Diorama »¹. Ces procédés de peintures sont ceux qui visent par la représentation, à restituer le réel. Les procédés de physique évoqués, peuvent être vu, comme les moyens par lesquels la lumière doit pouvoir créer l'illusion que cette restitution pourrait hypothétiquement se substituer au réel.

42

Considéré ainsi, le diorama est un espace diégétique. Il est un univers fini possédant une narration qui lui est propre. Il nous est ainsi permis de le reconnaître comme un monde en

1 Louis-Jacques-Mandé Daguerre, *Historique et description des procédés du daguerréotype et du diorama / rédigés par Daguerre, ornés du portrait de l'auteur ; et augmentés de notes et d'observations par MM. Lerebours et Susse frères*, Paris: Susse frères, 1839, p.16

soi. D'une perspective narrative, on peut alors différencier deux niveaux, l'un extradiégétique, c'est à dire étant extérieur à l'univers de l'oeuvre et l'autre intradiégétique c'est à dire faisant partie de l'univers de l'oeuvre. Pour l'illustrer en des termes filmiques, certaines musiques ne sont là que pour l'expérience du spectateur dans la salle de cinéma, elles sont inaudibles pour les personnages de l'oeuvre, elles sont extradiégétiques et donc extérieures à l'univers du film, et d'autres sont directement audibles pour les personnages du film, elles appartiennent à l'univers, elles découlent de la narration. Par là nous voulons signifier qu'il pourrait y avoir une dissemblance selon que l'on soit extérieur ou intérieur au monde du diorama. Ce qui de l'extérieur paraît comme un décor, une reconstitution, devient à l'intérieur du récit, une réalité en soi.

De la faculté de reconnaître un diorama comme la restitution d'une réalité physique par le décor, nous vient notre habilité à nous percevoir comme extérieur à ce décor. Le contexte, l'échelle et, dans une certaine mesure la vraisemblance du décor, nous permet de le reconnaître comme tel. Le paysage quand il est culturel peut prendre

la forme d'un diorama dans lequel nous sommes inclus et auquel nous appartenons. Il est la reconstitution par l'aménagement, les accès, et le tourisme d'une réalité désirable du territoire. Il est lié à une notion de patrimoine, il fait état des biens terrestres qui sont représentatifs d'un pays. Par exemple, la proximité avec une nature sauvage, un environnement qui en apparence n'a pas été altéré par l'homme ou son activité.

Le paysage classique est la mise en récit du territoire dont on est occasionnellement le protagoniste. En ce sens le paysage classique est donc à la fois un territoire sous la forme d'un diorama et ce même diorama qui nous devient réel. À son sujet, on pourrait presque le décrire comme un paysage « ontologique ».

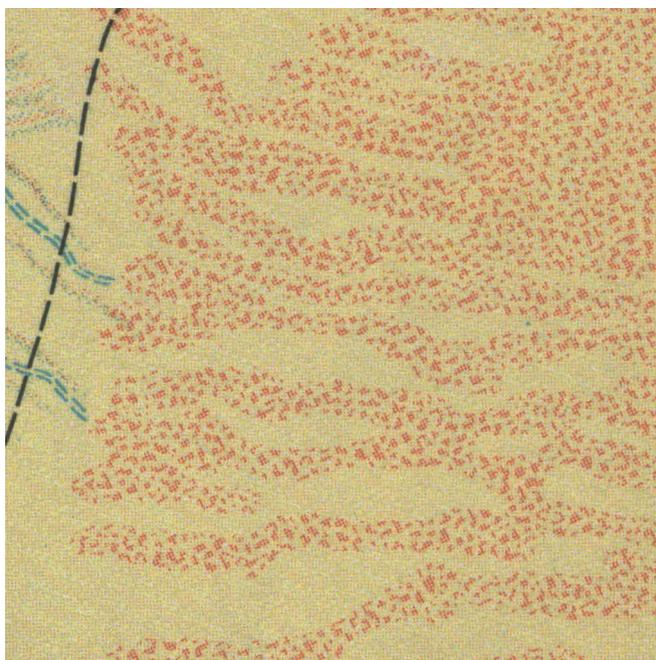
44

Nous avons émis l'hypothèse qu'une idée culturelle du territoire, de son rôle, de son sens peut être fabriqué par les images comme dans un photomontage. Nous avons aussi émis l'hypothèse que l'expérience du territoire par le biais du tourisme agit comme le prisme idéologique au travers duquel ils nous est demandé de le comprendre. La figure du diorama parachève ce qu'accomplissent les

deux métaphores précédentes. Alors qu'elle dépeignent le processus par lequel le territoire devient un produit culturel, le diorama en fait la constatation. Intérieure à lui, notre réalité ne se présente plus qu'en des termes culturels. La signification qui est donnée s'est substituer à la signification qui peut se trouver.

45 À ce stade de l'énoncé, nous nous sommes maintenant équipés de ces trois outils métaphoriques pour comprendre plus subtilement ce que le mot «paysage» veut désigner. La question que nous sommes en mesure de nous poser à présent, est quelles sont les alternatives qui nous donnerait les ressorts théoriques nous permettant de constater un paysage autre ? Les chapitres qui suivent ont pour ambition de traiter de ce paysage autre et dans un même temps de fournir les ressorts théoriques en questions.

TYPOLOGIE LE PAYSAGE EMPIRIQUE



Définir un paysage dit « classique » ne saurait recouvrir à lui seul la teneur du territoire et des idées qu'on s'en formule tel qu'il nous apparaît aujourd'hui. Le territoire qui s'offre à nous, n'est pas toujours un territoire vernaculaire où les us et coutumes auront bâti un lien culturel à lui ainsi qu'une manière de l'évaluer. Le territoire ne s'offre pas toujours, non plus, comme la matrice d'une élaboration politique du monde. Pour rendre compte d'une réalité plus dense, il nous faut invoquer un nouveau concept, celui de paysage dit « empirique ».

47

Le paysage empirique fonctionnerait comme un proto-paysage. Il offrirait une condition de paysage possible sans que celle-ci soit encore pleinement réalisée. Par là, il offre un champ de possibilités quant à son appropriation culturelle, sa beauté, sa pertinence, sa présence émotionnelle, qui sont autant de discours juxtaposables qui cherchant à le cerner. C'est cette plasticité de territoire en transformation ou dont la transformation n'a pas encore été pleinement réalisée ou intériorisée socialement, qui nous offre dans la marge de sa fabrication une place pour l'interprétation. Le paysage ne devient plus seulement l'entremêlement de rationalités produites

par des logiques économiques et foncières, mais aussi une rhétorique, un discours qui s'est établi. Le paysage empirique n'envisage pas le territoire dans sa forme idéalisée. Il l'envisage de la même manière qu'André Corboz propose de revoir l'idéalisation de la ville entourée par sa campagne, en reconnaissant le besoin « d'élaborer une notion de la ville comme lieu du discontinu, de l'hétérogène, du fragment, et de la transformation ininterrompue »¹.

Considérés ainsi le paysage revient à imaginer un territoire dans un état d'altération perpétuelle dans lequel chacune de ses significations sont malléables. Ses représentations seraient une sorte de cartes opératoires mutagènes des forces en présence. Ce paysage serait pareillement discontinu, éparse et fragmentaire, ne possédant pas de dispositif culturel comme le tourisme ou politique comme les institutions pour lui fabriquer une image stable. C'est dans ce sens que le géographe « culturel » Denis Cosgrove, en évoquant le paysage du XX^{ème} siècle l'exprime : « C'est dans l'incapacité de ceux qui sont mis en présence de leur

48

1 André Corboz, *Le Territoire comme palimpseste et autres essais*, Besançon: Editions de l'Imprimeur, 2001 p.206

territoire et qui en font l'expérience de parvenir à trouver, dans l'idée du paysage, une signification collective, qui est à la base des dilemmes contemporains quant à son aménagement et sa conservation. »² Il convient donc de constater, d'une part, que les formes présentes dans le territoire ne peuvent toutes se comprendre culturellement et, d'autre part, qu'il y a là une opportunité d'arriver à une connaissance plus directe, plus physique et plus matérielle du territoire. Cette connaissance échapperait à une perspective où le paysage est formulé avant sa confrontation sensorielle au réel, elle reconnaîtrait la texture et la morphologie empirique du territoire et son contenu effectif opérant.

Pour mieux saisir cette idée de paysage empirique, les chapitres qui suivent s'emploieront à en explorer les modalités et traiteront de la banalité, pour ce que le mot peut étymologiquement signifier, de la prose, qui est un concept qui nous permet d'en cerner la contingence structurelle, et

2 Traduction Choun Tazio « The inability to contain within the landscape idea a collective sense of the meaning of their land and place to those actively engaged in and experiencing them lies at the root of our contemporary dilemmas over planning and conserving landscape. » Denis E. Cosgrove, *Social Formation and Symbolic Landscape* Univ of Wisconsin Press, 1984, p. 263

finalement, de l'avènement de certaines pratiques économiques et industriels, que nous considérons comme une forme de manufacturing territoriale.

TYPOLOGIE LE PAYSAGE EMPIRIQUE

52

DU PROSAÏSME

Nous avons énoncé l'idée d'un paysage empirique, qui se comprendrait dans une expérience sensorielle immédiate et qui s'élabore sur un territoire que l'on a pût qualifier de discontinus, d'hétérogène et d'hybride. Par quels moyens peut-on à présent décrire et envisager ce qui est de l'ordre du discontinus ?

53

La prose décrit toutes les formes du discours qui n'est pas soumise aux règles de la versification¹, autrement dit la prose par le mouvement qui lui est propre renie toutes formes et structures prédéterminées². Une autre manière de l'envisager est de considérer qu'elle traite de l'ensemble des éléments matériels par opposition à un ceux d'un idéal.

Un paysage qui serait « prosaïque » ne connaîtrait pas les canons d'un paysage politique ou culturel, il nierait un idéal du territoire qui est conçu a priori, il ferait état d'un territoire ou l'élaboration qui s'est opéré en lui s'est faite sur des considérations avant tout matérialistes et pragmatiques. Le paysage qui est décrit par là pourrait faire l'évocation

1 Brunet Latin, Trésor, III, 10, édition F. J. Carmody, p.327

2 Alain, Système des beaux-arts, NRF, Gallimard, 1920, p.349

des territoires sur lesquelles sont construites les carrières de gravier, la monoculture industrielle, l'arrière des usines, le pied des barrages, les terrains de foot en hiver. Ce sont par certains aspects des paysages rétro-actifs, où la manufacture du territoire précède son élaboration idéologique. Il ne s'agit pas de dire de ces paysages qu'ils ne peuvent pas être politiques mais qu'ils ont aussi une émergence dans des considérations pratiques. Ce qui rend certains paysages politiques « prosaïques », c'est que dans le rapport à son acte l'homme manque parfois d'une explication sociale ou culturelle, qui pourrait l'aider à le comprendre, l'évaluer, et l'apprécier.

54

Ces paysages qui traduisent ainsi des territoires discontinus, hétérogènes, et hybrides, ne sont pas, contrairement à un paysage « classique », pareillement canonique, ce qui rend le concept même de paysage dans cette situation difficile à saisir. En effet, ces paysages décrivent des territoires qui ont été fabriqués par des nécessités. À titre d'exemple, pour décrire des espaces dans le territoire où sont concentrées les activités liées à l'industrie on parlera de « zone industrielle ». Pourtant pour évoquer une campagne qui dans

son agriculture est pareillement industrielle l'on parlera de « paysage champêtre ». Le mot de « champêtre » ne restitue pas la réalité de ce que peut être la campagne, mais nous renvoi à cet idéal de la campagne que nous opposons toujours à la ville. Le concept de « paysage industriel » n'est pas suffisamment ancré et compris comme tel, pour qu'il nous renvoie à une idée claire du territoire, d'où son prosaïsme.

55 Ce paysage, l'on pourrait peut être mieux le saisir en le comparant à ce le sociologue Michel Foucault évoque par les « espaces autres », les « hétérotopies ». Des emplacements « qui ont la curieuse propriété d'être en rapport avec tous les autres emplacements, mais sur un mode tel qu'ils suspendent, neutralisent ou inversent l'ensemble des rapports qui se trouvent, par eux, désignés, reflétés ou réfléchis »³. Des lieux dans lesquels tous les autres lieux « réels » se trouvent représentés, contestés ou inversés. Ces espaces autres, qui adviennent dans les marges de nos espaces réglés, régulés et ordonnés, sont peut être les plus à même de qualifier les territoires du paysage

3 Michel Foucault, Dits et écrits: (1954-1969) (Editions Gallimard, 2014).

empirique. Ces territoires sont comme la figure paradigmatique de l'hétérotopie ; le bateau, ce « morceau flottant d'espace » qui se construit sur lui-même et qui est son seul référent.

Ainsi, si l'on devait parler de territoires hétérotopiques, on pourrait le faire en ces termes : ce sont ces lieux qui échappent à une énonciation claire, ces lieux qui, lorsqu'ils s'offrent à notre perception, lorsqu'ils apparaissent à notre esprit, ne peuvent être totalement ou immédiatement appréhender. Ce sont des lieux où nous sommes démunis du bagage culturel qui nous permet d'en évaluer la teneur historique, social où politique. Ce ne sont pas des lieux sans signification, mais justement ces lieux où la perception spontanée d'une réalité et sa signification n'entretient pas un rapport stable et clair. Ce sont des lieux ouvert qui acceptent plusieurs définitions, et pareillement aux hétérotopies ne sont pas comme les autres lieux : « des emplacements irréductibles les uns aux autres et absolument non superposables. » Ils sont au contraires déformables, et juxtaposés. Ces lieux sont ceux de l'atmosphère des banlieues, des aires d'autoroutes, des entrepôts industriels, des centrales nucléaires, des éoliennes de périphéries, des pylônes

électriques, des friches abandonnées et de tous ces endroits abscons. C'est cette notion, d'un territoire hybride qui s'accompagne de faille, de rupture et d'interruption, qui est la matrice à partir de laquelle émerge un paysage que l'on peut qualifier d'empirique, c'est-à-dire qui s'offre à nous dans un contact naïf et qui se constitue dans son expérimentation.

TYPOLOGIE LE PAYSAGE EMPIRIQUE

58

DE LA BANALITÉ

Pour distinguer un paysage empirique, il ne suffit pas de trouver le refus de canons culturels dans sa figuration. Le territoire que nous pouvons nous représenter comme un paysage empirique - dans la dialectique entre une représentation issue d'une expérience empirique et un territoire fragmentaire et discontinu - se trouve aussi dans une idée de la banalité comme perception du territoire. Ce chapitre se propose d'explorer cette idée à partir de la polysémie du mot.

59

Du latin « Bannum » qui désignait dans la féodalité le pouvoir de coercition et l'étendue de cette juridiction, vient le mot « ban », qui par métonymie va désigner plus tard le territoire sur lequel ce pouvoir s'appliquait. Le mot « banal » désignait ce qui appartenait au « ban », ce qui était spécifiques à un lieu circonscrit, il est resté maintenu après la disparition du régime féodal comme synonyme de communal, de ce qui est à la disposition de tous les habitants d'une commune. Si le mot « banalité » désigne aujourd'hui qualitativement ce qui est sans originalité, ce qui est commun, ce qui se rencontre partout, il faisait référence de par son étymologie, aux attributs de

ce qui appartenait ou se rattachait à un espace spécifique. La banalité faisait état d'une situation et non pas seulement d'une qualification.

Le concept de la banalité se comprend dès lors comme ce qui est propre et spécifique à un lieu, ce qui lui appartient et se rencontre en lui. Un territoire qui ne se concentrerait pas comme un lieu de l'exclusif et de l'unique, mais comme un lieu de l'ordinaire et du commun ; de ce qui s'offre au plus grand nombre, et qui est de cette manière prosaïque.

Par l'étymologie du mot, on peut donc envisager la « banlieue » non pas comme seulement une condition qui dépeint la périphérie de la ville mais aussi comme le territoire des espaces qui lui sont situés et caractéristiques. Le mot « bannir », qui désignait à l'origine sur qui s'exerce le pouvoir de coercition devient le mot qui désigne le rapport entre un individu et un territoire, celui qui en est interdit géographiquement. Être banni n'est pas seulement le statut de l'exile, il est aussi la relation à l'espace.

Ainsi, « Banal » peut donc être compris comme ce qui est commun, c'est à la fois

une condition et une étendue, c'est à la fois une qualité et l'attribut d'une localisation. Notre hypothèse sera de formuler qu'avec la dispersion de la ville à l'ensemble du territoire et son urbanisation corollaire¹, le banal est ce qui atteste le mieux de la réalité du territoire.

La banalité sous cet angle, décrit le mieux ce qu'il en est du paysage empirique. Un paysage qui ne procède pas d'idéaux immatériels consensuels, mais provenant au contraire de la collusion d'expériences sensibles communes et non confectionnées. C'est à dire des paysages qui ne sont pas l'exaltation d'un idéal pré-fabriqués pour eux.

61

Le banal devient l'articulation entre un territoire et son occupant, un moyen de voir comment du paysage peut surgir des strates d'espaces non remarquables, non différenciables, et communes.² Une théorie de la banalité servirait à décrire non seulement la valeur de ce qui est banal mais le rapport entre l'ordinaire et le territoire. Si le paysage classique est un consensus, la banalité, au lieu de montrer ce qui est collectivement admis, montre ce qui est collectivement perçu.

1 André Corboz, *Le Territoire comme palimpseste et autres essais*, Besançon: Editions de l'Imprimeur, 2001, p. 204-205

2 André Corboz, *La Suisse comme hyperville*, 1993

Elle qualifie donc des paysages vernaculaires et résiduel. Un paysage qui en plus d'être le résultat d'une condition homogène et isotrope du territoire,³ est une condition située. Un paysage dont l'étendue est une disposition de ce qui se trouve « autour » du paysage classique. Un paysage qui ne se trouve pas dans des images toutes faites pour évoquer son territoire, son caractère et sa teneur, mais qui est fabriqué par la constellation de connaissances personnelles qui résultent d'une interaction matérielle et directe au lieu. Un paysage qui s'engendrerait à partir de sa propre expérience ; le paysage empirique est en cela un paysage de la banalité.

62

3 Paola Viganò et Anne Grillet-Aubert, *Les territoires de l'urbanisme, le projet comme producteur de connaissance*, édition revue et augmentée, Métis Presses, 2014, p.41-42

TYPOLOGIE LE PAYSAGE EMPIRIQUE

MANUFACTURE TERRITORIALE

Si la banalité offrait une réponse à la perception du territoire ; le résultat d'une multiplicité d'expériences individuées, il faut encore comprendre comment se fait cette construction. Car le territoire est soumis à une élaboration. Comme nous l'apprend André Corboz :

65

« [I]l ne suffit pas d'affirmer, comme l'énumération de ces opérations le montre, que le territoire résulte d'un ensemble de processus plus au moins coordonnés. Il ne se découpe pas seulement en un certain nombre de phénomènes dynamiques de type géoclimatique. Dès qu'une population l'occupe (que ce soit à travers un rapport léger comme la cueillette, ou lourd, comme l'extraction minière), elle établit avec lui une relation qui relève de l'aménagement voir de la planification, et l'on peut observer des effets réciproques de cette coexistence. En d'autres termes, le territoire fait l'objet d'une construction, C'est une sorte d'artefact. Dès lors, il constitue également un produit. »¹

1 André Corboz, *Le Territoire comme palimpseste et autres essais*, Besançon: Editions de l'Imprimeur, 2001, p. 213-214

Le territoire comme produit est surtout celui qui est retouché à des fins de productions. Comme nous le signale John Brinckerhoff Jackson, à une certaine époque la terre était le lien légal, économique et historique avec la famille propriétaire qui l'occupait et l'entretenait. Ainsi, « lorsque ce tripe lien commença à perdre de sa puissance au cours du XIXe siècle, le paysage fut nécessairement conduit à se transformer. La terre fut définie d'une façon nouvelle : comme un bien de consommation qui pouvait être acheté, vendu ou rentabilisé de mille manières»². Cette transformation du paysage qui est évoquée n'est pas seulement l'avènement d'une civilisation industrielle, mais aussi la possibilité d'un rapport capitaliste à l'espace, Selon Denis Cosgrove, «Le paysage comme force active dans la production culturelle, s'est atrophié à la fin du XIX^{ème} siècle. Avec un établissement plus sûr d'un capitalisme industriel qui longtemps a énoncé une relation où il y a séparation entre l'individu, la terre, et sa consommation propre et personnelle au travers de la vue, et qui devient, une manière d'être dont l'expérience peut se faire dans la vie urbaine, qui est défendu

66

2 John Brinckerhoff Jackson, *A la découverte du paysage vernaculaire*, Actes Sud, 2003, p.

intellectuellement par la science, promu par l'éducation, et constamment renforcé par le flot des images présentes sous nos yeux.»³

67 Cette manufacture qui s'opère sur le territoire est aussi le corollaire du mouvement de la ville vers lui, comme l'a suggéré André Corboz, lorsqu'il formule l'idée « [...] [D]e l'urbanisme du territoire urbanisé dans sa totalité »⁴ et de la propagation de la ville à l'intérieur du territoire : « Sous l'influence d'une multitude de facteurs, dont les trois importants sont l'urbanisation massive, l'industrialisation et la révolution des transports, les villes ont éclatés, se sont répandues sur les campagnes environnantes, ont débordé leurs anciennes limites administratives et surtout ont grossi dans la plus totale anarchie»⁵. Ce constat l'amène à énoncé l'idée de « ville-territoire », la ville qui s'étend à l'entier du territoire et qui participe à le manufacturer.

3 Traduction Choun Tazio « As an active force in cultural production landscape atrophied in the late ninetieth century. With the secure establishment of industrial capitalisme the relationship it had long posited of a separation of the individual from land and its private, personal consumption through sight had become a way of being, experienced un urban life, intellectually defended in science and promoted in education while endlessly reinforced by the stream of images set before our eyes. » Denis E. Cosgrove, *Social Formation and Symbolic Landscape*, Univ of Wisconsin Press, 1984, p.270

4 André Corboz, *Le Territoire comme palimpseste et autres essais*, Besançon: Editions de l'Imprimeur, 200, p.204

5 Ibidem, p.200

Concernant les espaces qui composent ce territoire, notre hypothèse postule qu'ils ne sont pas régis par un seul projet élaboré collectivement et politiquement, mais comme le résultat de rationalités distinctes possédant des buts qui leurs sont propres. Le territoire est morphologiquement et constitutionnellement réarrangé, remanié, réévalué par les mode de production liée à l'exploitation et l'extraction des ressources qu'il contient. Dans cette compréhension du territoire, les carrières se réarrangent et programment leur environs pour rendre possible l'extraction de leurs ressources. Les forêts, comme des entités autonomes, s'organisent de manière à ce qu'elles puissent être exploitées. Il y a par exemple un marché émergent en Suisse rendant possible l'acquisition d'une surface forestière à bas prix⁶.

68

Le territoire prend aussi sa forme dans la logique de la valeur économique établit à partir de son sol ; le parcellaire peut être ainsi considéré comme une maille topographique qui rend possible un découpage économique

6 « Citadin fatigué cherche forêt à vendre », 27 septembre 2017.
<https://www.letemps.ch/societe/2017/09/27/citadin-fatigue-cherche-foret-vendre>.

du territoire. Le foncier devient le système de coordonnées qui décrit cette maille. Finalement il prend la forme des logiques de son fonctionnement. Les infrastructures perdent une partie de leurs statuts d'objets politiques, et commencent à contribuer à sa morphologie, elles deviennent les objets structurants qui servent à l'alimenter, le relier et l'aménager.

69 Si ces territoires obéissent à des logiques, il n'offre pas pour autant un paysage qui puissent être codifié ou canonisé. Ils ne forment pas non plus des paysages qui ont une cohérence culturelle. Ils ne peuvent qu'épuiser le principe qui les engendre, rarement le transcender.

Rarement voit-on, lors de la construction d'un grand ouvrage civil, un projet séparé qui réfléchisse l'aspect, le contenu ou la signification de ce qui se trouve dans sa proximité, ou de ce qui est aménagé par lui. Là où l'on peut trouver l'occasionnel skate-park improvisé sous l'autoroute, on constate presque toujours qu'il est le fruit d'une adjonction extérieure, souvent opérés par des acteurs locaux et jamais une étape consacrée de la construction. C'est cette manufacture

territoriale qui amène avec elle ce qu'on pourrait qualifier d'une pénurie de sens dans le réel. Les raisons qui le fabriquent échappent à notre entendement instinctif.

En conclusion, le paysage empirique est une collection de points de vues individués provenant d'expériences matériel et physique sur un territoire qui procède de logiques autarciques et qui échappe à toute réappropriation culturelle. On pourrait dire qu'il s'agit là d'un paysage hautement instable qui, toujours changeant, ne trouve aucun point d'ancrage nous permettant d'en donner une définition claire. Cela ne l'empêche pas d'être fertile en possibles. Sa condition sans cesse changeante est autant d'opportunités pour se réapproprier son sens, pour le dévier de sa destination initiale. De l'exemple du skate-park fourni plus haut peut être tiré ce principe; les espaces créés aux seins de ces territoires sont ouverts à leurs réécritures. Ils forment une matrice de paradigmes possibles quant à leurs usages, leurs buts et leurs significations. Ces territoires n'ont pas d'inertie culturel qui les retient dans un scénario social ou politique ou ils atteignent saturation. Au contraire, ils sont dotés de la possibilité d'incarner un

paysage complexe et entropique⁷, au sens où l'entendait l'artiste Robert Smithson. Pour ce faire ne faudrait-il pas les considérer sous l'aspect du discours rendu possible dans l'image, et ceci même par les moyens trouvés dans leur iconologie ? Les chapitres suivants exploreront l'idée dialectique plus générale qu'une représentation du réel n'est forcément le produit de celui-ci, qu'au contraire, le réel peut être tout autant fabriqué par sa propre représentation.

7 Robert Smithson, *Robert Smithson: The Collected Writings*, Second Revised Edition, Berkeley: University of California Press, 1996, p.301-309

ICONOLOGIE

L'idée du paysage, comme nous l'avons jusqu'alors comprise, qu'il soit classique ou empirique, peut être vu comme la cristallisation d'un rapport au territoire. Dans certains cas, un rapport idéalisé et idéologique qui s'établit au travers d'un prisme culturel et politique et dans d'autres cas un rapport matériel et peut être instable qui s'établit dans un contact au réel.

Dans le cas d'un paysage culturel, nous avons émis l'hypothèse que la représentation idéalisée du territoire pourrait être celle là même qui nous sert à le concevoir.

73

Un processus dans lequel l'élaboration du réel et sa représentation idéologique se construisent mutuellement dans une sorte de corrélation réciproque. C'est ce processus même qu'il nous faut questionner, si l'on veut à présent envisager le paysage comme une relation vraiment « dialectique ». Plus précisément sa dualité; le paysage est autant une représentation idéologique du territoire qu'une idée qui nous sert à interpréter le monde.

Autrement dit, il est autant un outil au travers duquel nous trouvons un sens au réel qu'un outil au travers duquel nous lui en donnons un spécifique.

Ainsi, des nouveaux moyens de représenter le monde change conséquemment notre compréhension de lui. Comme le suggère Denis Cosgrove et Stephen Daniels dans le cas des larges modifications territoriales de la Vénétie du XVI^{ème} siècle ; elles viennent accompagnées par des changements dans la manière de figurer le réel, et ne dénotent pas simplement d'une nouvelle manière de l'envisager mais aussi des outils nouveaux dont s'est dotée la renaissance pour le sonder :

74

« De cette jonction, entre une chorographie pratique et une philosophie de la spéculation, fondé sur la géométrie, je pense que nous pouvons discerner une iconographie du paysage plus profonde que ce que l'étude du développement territorial ou du goût artistique seul peut nous divulguer. C'est l'idée du paysage symbolisant une harmonie achevée entre la vie humaine et un ordre caché de la création, le paysage comme l'expression

d'une « religion du monde », à la manière dont Yates définit la vision hermétique du paysage de l'iconographie de la Renaissance »¹.

75 Ainsi, l'introduction de la géométrie, notamment Euclidienne, a changé notre manière de dépeindre le monde et subséquemment, dans le cas de la Vénétie, de le construire. Le réel n'est plus le substrat d'une représentation idéologisée, mais le résultat d'une nouvelle façon de le comprendre. Dans un exemple plus générale, Denis Cosgrove note que ce changement de paradigme dans l'idée du paysage se fait dans la mise au point du dessin perspectif et de l'émergence du capitalisme : « J'ai déjà suggéré l'intimité du lien entre l'idée du paysage et les techniques de la perspective linéaire comme outil de contrôle de l'espace, et j'ai énoncé que les deux pouvaient s'envisager idéologiquement comme celui du contrôle sur l'environnement naturel et sur une société que

1 Traduction Choun Tazio « From this juncture, founded in geometry, between practical choreography and a speculative philosophy, I think we can discern a deeper iconography of landscape than the study of land developments or artistics tastes alone can disclose. This is the idea of Landscape symbolising an achieved harmony between human life and the hidden order of creation, landscape as an expression of a « religion of the world », as Yates has termed the hermetic vision of the Renaissance iconography of landscape. » Denis E. Cosgrove, *Social Formation and Symbolic Landscape* (Univ of Wisconsin Press, 1984). p.265.

nous associons à un capitalisme émergent.»²
Dans cet exemple, le paysage synthétise un changement d'ordre social et artistique.

Pour élargir notre idée du paysage et des relations qu'il entretient avec le réel, nous pouvons le comparer à ce que la linguistique appelle le « signe »³. L'idée que le paysage ne renvoie pas à une réalité absolue, mais existe comme un signe ; le lien entre un signifié - le territoire comme réalité matériel - et son signifiant - sa représentation idéologique au travers d'images et de discours. Reconnaître le paysage comme un « signe », incluant simultanément signifié et signifiant, c'est reconnaître qu'il y a une mutabilité possible de ce signe. C'est-à-dire « un déplacement du rapport entre le signifié et le signifiant », en d'autres termes que ce qui est signifié par l'idée de paysage – le territoire - et les signifiants employés - toutes les images et les discours qui le concernent - ne sont pas dans un rapport constant. Notre idée de dialectique peut se trouver en cela que l'idée

76

2 Traduction Choun Tazio « I have suggested already the intimacy of the link between the landscape idea and the technique of linear perspective as a way of controlling space and claimed that both can be regarded as ideologically related to that control over both the natural environment and society which we associated with emerging capitalism » Denis E. Cosgrove, *Social Formation and Symbolic Landscape*, Univ of Wisconsin Press, 1984, p.69

3 Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1971

de paysage est toujours le dépassement d'une confrontation entre ce qui est désigné et les moyens par lesquels on le désigne.

Le paysage comme « signe », c'est une idée du paysage qui perd de son abstraction, à l'instar du signe, quand cette idée est située et objectivée. Si on regarde une carte postale qui dépeint une chaîne montagneuse, elle évoque le lieu et le territoire où se situent ces montagnes, mais ne s'impose pas à nous comme un paysage en soi. Une représentation d'un lieu ne nous renvoie pas à l'idée de sa représentation mais bien à l'idée du lieu.

77

Pour que nous « visualisons » le paysage il faut que celui-ci nous renvoie toujours à une localisation spécifique, qu'il décrive une réalité tangible. Ainsi compris, le mot « paysage » n'indique jamais une réalité arrêtée qui a une existence quelque part et qui peut être constaté, mais toujours une dialectique qui s'opère entre ce qui cherche à être décrit et les éléments que l'on emploie pour formuler cette description.

Réciproquement, se permettre de repenser les moyens par lesquels nous utilisons les images et les discours – l'iconologie - pour retranscrire le réel, nous permet de comprendre quelles sont les idées dans lesquelles naissent le mot « paysage ». Pour Luigi Ghirri, le rapport à l'image devient ainsi la méthode par laquelle il acquiert la connaissance du lieu : « De manière à éviter la dangereuse réitération d'une identité pré-établie, je crois qu'il est nécessaire d'emprunter un autre chemin, moins parcouru, et qui, éventuellement, se déploiera comme le narratif possible du lieu »⁴.

78

Si précédemment nous avons considéré le paysage comme un résultat : celui de l'appropriation ou du détournement du réel par sa représentation idéologique. Nous voudrions à présent le considérer dans sa capacité d'être un outil : celui de dispositif capable d'injecter un sens nouveau au réel. Les deux prochains chapitres traiteront donc du paysage de son point de vue iconologique ; comme d'un instrument que l'on utilise et au travers duquel

4 Traduction Choun Tazio « [I]n order to avoid the dangerous reiteration of a pre-established identity, I believe it's necessary to follow a another path, one less travelled and which eventually unfolds as the possible narrative of a place » Luigi Ghirri, *Luigi Ghirri The Complete Essays, 1973-1991*, London: Mack, 2016, p.191

on fabrique un sens nouveau au réel et, ce faisant, qui nous crée un rapport précis à lui. Dans un premier temps, on examinera l'idée du beau comme d'un jugement sur le monde, et dans un deuxième temps l'idée d'une nature iconologique ; une fausse nature déguisée, camouflée et idéologisée au travers de l'idée de paysage, de manière à paraître vraie.

ICONOLOGIE

L'IDÉE DU BEAU

Nous souhaiterions à présent regarder l'idée du beau au sein du paysage sans en retracer la généalogie ou celle des paradigmes qui lui sont associés. En reconnaissant qu'au sein des grands courants de pensées, nous utiliserons l'idée du beau, tel que nous la comprenons dans le cadre de cet énoncé, à partir de celle du philosophe allemand Emmanuel Kant.

81

« Pour décider si une chose est belle ou ne l'est pas, nous n'en rapportons pas la représentation à son objet au moyen de l'entendement et en vue d'une connaissance, mais au sujet et au sentiment du plaisir ou de la peine, au moyen de l'imagination (peut-être jointe à l'entendement). Le jugement de goût n'est donc pas un jugement de connaissance ; il n'est point par conséquent logique mais esthétique, c'est-à-dire que le principe qui le détermine est *purement subjectif* »¹.

Nous pouvons tirer plusieurs axiomes de cette définition que nous estimons caractériser le mieux l'idée du paysage et qui nous serviront à l'établir comme une relation agencée au monde. Premièrement, le beau est un

1 Kant, Emmanuel, *Critique du jugement*, Librairie philosophique de Ladrance, Paris, 1846, p.65-66

sentiment qui n'émane pas du raisonnement ou de la compréhension, la beauté ne se déduit pas, elle est un sentiment qui a sa cause en nous-même. Le beau n'est pas un attribut ou une propriété des objets, mais la manifestation d'un sentiment découlant d'une connaissance empirique du monde. Le beau ne peut se quantifier comme une donnée objective; il ne peut se déduire en un principe qui trouve sa cause extérieurement à celui qui en fait l'expérience. Les « canons » de beauté ne peuvent se fixer dans des règles invariables, ils se rapportent toujours aux individus qui les établissent. Ainsi, comme le suggère Kant « Les divers sentiments de plaisir ou de déplaisir, de satisfaction ou de contrariété, dépendent moins de la nature des choses extérieures qui les suscitent que de notre sensibilité propre. »² Le beau définit en ces termes conceptualisent le mieux ce qu'il en est de l'idée de paysage ; un rapport de l'individu au réel. Un rapport qui établit le paysage, non pas comme une réalité extérieure et mesurable, mais comme la manifestation intérieure d'une connaissance empirique du monde, et qui se trouve parfois altéré ou établi par nos biais socio-culturels.

82

2 Emmanuel Kant, *Observations Sur Le Sentiment Du Beau Et Du Sublime.*, trad. par Roger Kempf, seconde édition, Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1969, p.18

Si on s'accorde pour dire que le beau n'est pas une propriété du monde mais toujours le résultat d'une observation de celui-ci, alors il est compris comme une relation au monde. Notre connaissance et notre rapport au territoire et sa représentation ne peut se faire par l'entendement. Notre évaluation, la valeur que nous leur accordont, se fait alors dans cette relation, et précisément par cette relation qu'est le beau. De cette manière, le paysage ne peut devenir paysage quand nous estimons que le territoire est digne d'être désigné comme beau.

83 Ainsi, ce n'est pas seulement dans le champs de la signification qu'émerge la notion de « paysage » mais aussi dans le sentiment du beau. L'idée de paysage, dans toutes les formes qu'elle a de se décliner : dans des tableaux, des cartes postales, des poèmes, des lois, ne constitue pas seulement un ensemble de représentations idéologiques du territoire, mais aussi un ensemble de représentation qui matérialise l'idée d'une certaine beauté de ce territoire³, et donc de sa valeur. Le beau comme nous le comprenons,

3 Karsten Harries, « What Need Is There for an Environmental Aesthetics? », *The Nordic Journal of Aesthetics* 22, n° 40-41 (2011), <https://tidsskrift.dk/nja/article/view/5186>.

est une notion iconologique, il peut être utilisé comme un instrument pour scruter le réel, pour l'évaluer, pour le juger.

Quelles sont les conséquences des principes du beau tel qu'énoncés plus haut ? Concernant le monde, comme nous l'avons montré, il n'y a pas de beauté intrinsèque, tout sentiment du beau, se fait nécessairement dans une proximité de l'homme au monde. Le territoire n'a pas une beauté a priori, celle-ci n'est possible que dans un contact avec l'homme. Cependant, elle ne résulte pas nécessairement d'une création de son esprit, comme cela pouvait être le cas pour le philosophe allemand Georg Wilhelm Friedrich Hegel :

84

« Mais l'élévation de l'esprit et de la beauté artistique opposée à la beauté physique n'est pas seulement, quelque chose de relatif; l'esprit seul est le vrai, qui comprend tout en soi, de sorte que toute beauté n'est véritablement belle qu'autant qu'elle participe de l'esprit et est engendrée par lui. En ce sens, le beau dans la nature n'apparaît que comme un reflet de la beauté de l'esprit, que comme une beauté imparfaite qui, par sa substance

même, est renfermée dans celle de l'esprit».⁴

Ainsi, si nous privilégions la définition de Kant sur celle de Hegel, c'est que nous pensons que l'idée contemporaine de paysage, indépendamment de toute réalité, ne tire pas son principe de beauté dans celui d'un artéfact, ou dans celui d'une œuvre d'art, c'est-à-dire comme création de l'homme, mais dans l'homme capable d'un sentiment venant d'une appréciation sensible.

85

C'est dans cette dernière idée, le beau comme résultat d'une appréciation empirique plutôt que résultat d'une matérialisation de la création de l'esprit, que nous trouvons le ressort théorique et conceptuel pour le développement du prochain chapitre, « nature vraisemblable ». Il aborde, à partir des hypothèses posées dans ce chapitre, la relation établie entre l'homme et l'idée de nature.

⁴ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Esthétique*, deuxième édition, vol. 1, Paris: Librairie Germer-Baillère, 1835, p.16

ICONOLOGIE

NATURE VRAISEMBLABLE

Les notions présentées jusqu'alors postulent que le paysage se fait dans la dialectique entre la réalité matérielle d'un territoire et sa représentation idéologique, entre son élaboration physique et son idéal imagé, ou encore entre un lieu et son expérience sensible. Qu'il s'agisse d'une représentation culturelle ou d'une représentation proprement individuelle, l'idée du paysage est dans la distance entre l'observateur et le réel. C'est-à-dire dans la confrontation entre ce que l'on nous donne à voir et l'acte de regarder. Dans l'idée du paysage, la « nature » comme pour le beau, ne se traduit pas en une représentation idéologique du réel, elle se traduit en une idée que l'on y injecte et qui n'a plus d'existence concrète. Ce chapitre proposera donc d'envisager une « nature » qui n'existe plus que sous la forme d'une idée.

La « nature » est une notion récurrente du discours appliqué à définir le paysage, et pourtant, le mot est toujours chargé de présupposés non formulés quant à sa signification exacte. Qu'entendons-nous exactement par « nature » ?

Par « naturel » on pourrait désigner tout ce qui trouve sa cause en elle-même, qui n'est pas initié, altéré ou entretenu par l'homme. Par là, considérer tout ce qui, dans sa finalité, est sans conception humaine, tout ce qui de surcroît, pousse, se modifie, évolue, se transforme, sans intention qui lui soit étrangère. Une définition anthropocentrique de la nature qui suppose que quelque chose de naturel dans sa composition matérielle ne l'est pas forcément dans sa forme si celle-ci se fait dans un dessein extérieur.

Est-ce qu'un végétal, disons une plante verte en pot, qui pousse sans le concours de l'homme est « naturelle » ? Si nous décidons d'admettre que oui, alors posons-nous la question suivante: si cette même plante est arrosée quotidiennement, s'agit-il toujours de nature ? Nous pourrions argumenter que la plante possède toujours son principe de croissance en elle même, les plantes sont capables de continuer à pousser sans l'assistance de l'homme. Nous serions même surpris de penser qu'une plante arrosée cesse d'être naturelle, suivant qu'elle soit arrosée par nos soins ou qu'elle soit arrosée par la pluie. Supposons à présent que nous

altérons le code génétique d'une plante pour que celle-ci puisse croître avec moins d'eau, pourrait-elle toujours être considérée comme naturelle ? Dans le cas de l'arrosage ou dans le cas d'une modification plus profonde de son génome, le principe de croissance est altéré, contrôlé et décidé par un procédé humain. Quelle distinction opérons nous entre les deux ? Est-elle dans la portée de l'intervention ? Dans le geste de modifier le génome, il y a un degré d'altération inégalable avec celui de l'arrosage. Pourtant nous argumenterons qu'il ne s'agit pas seulement d'intensité, mais d'apparence. L'hypothèse est que ce qui nous paraît naturel dans l'arrosage, c'est que le principe de l'arrosage est une imitation d'un phénomène extérieur à l'homme, qui existe sans lui et qui est simplement re-exécuté par lui. Une conception de la nature où la simulation des conditions qui l'engendre peut prétendre à sa réalité. Le principe de nature n'a pas besoin d'être vrai pour opérer, il a besoin d'être vraisemblable. C'est à travers cette angle précis, que la « nature » peut être comprise dans l'idée plus globale du paysage.

Comme montré plus haut, on suppose à tort que certaines interventions humaines sont naturelles et que d'autres ne le sont pas. Le croisement de certaines plantes pour créer de nouveaux hybrides, la bouture de plantes stériles qui ne survivraient pas sans l'homme, l'agriculture, l'entretien des forêts sont tous des gestes qui n'empêchent pas de considérer l'existence d'une nature, même si ceux-ci s'appliquent largement à l'entretenir.

Le concept d'une nature sans réalité sous-jacente et qui prend la place du réel, pourrait être rapproché des concepts de « simulation » et d'« hyperréalité » utilisés par le philosophe Jean Baudrillard pour caractériser notre rapport au réel dans une société post-moderne : « [U]ne substitution au réel des signes du réel[...] »¹ En utilisant ces idées, nous pourrions dire que se joue dans le paysage la mise en scène de la nature interprétant son propre rôle. Le paysage rendrait possible une nature « hyperréelle », le fantasme d'une nature « sauvage » dans une « simulation, en ce qu'elle s'oppose à la représentation. Celle-ci part du principe d'équivalence du signe et du réel [...]. La simulation part à l'inverse de

90

1 Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Galilée, 1989, p.10

l'utopie du principe d'équivalence, part de la négation radicale du signe comme valeur, par du signe comme réversion et mise à mort de toute référence. »²

Mais l'idée d'une nature «hyperréelle» existante comme une simulation, n'est pas suffisante pour expliquer le rapport qui s'installe entre l'idée d'une « nature sauvage » et la possibilité pour notre environnement d'être réellement naturel ; c'est à dire la possibilité d'être sa propre cause.

91

C'est dans l'idée même du paysage que la notion d'un « environnement naturel » est idéologiquement mis en scène par notre culture, pour ne pas uniquement revendiquer la véracité d'une fausse nature mais surtout pour mettre en scène le rapport entre l'homme et cette nature supposément réelle.

Dean Maccannell nous donne un exemple de la mise en scène par notre culture, de notre rapport à la nature, dans l'exemple des grands parcs nationaux américains :

« Nous détruisons à échelle sans précédent, et en réponse à nos torts, nous créons des parcs qui remettent en scène

2 Ibidem, p.16

l'opposition nature/société maintenant entièrement cadrée par notre société. Les grands parcs ne sont plus en aucune manière naturels dans le sens originel du mot. Ils sont une nature délimitée, interprétée, et muséifiée. Le parc devient le rappel pour la nature de ce à quoi elle ressemblerait si elle existait toujours »³.

La mise en scène de ce rapport, est possible dans la manière dont l'aménagement territorial dispose des espaces de la faune et de la flore . En ne considérant pas « l'environnement naturel » comme possédant son intégrité, mais comme une ressource qu'il faut gérer et exploiter. Comme nous l'indique John Brinckerhoff Jackson; « [...] dans le paysage politique le milieu naturel n'a pas d'identité intrinsèque ; c'est simplement un moyen au service d'une fin, une fin humaine. Par conséquent l'espace est organisé de façon que chaque groupe, chaque activité ait son espace déterminé »⁴. Il en résulte une ironie fallacieuse du fait qu'on désigne la nature

92

3 Traduction Choun Tazio, « We destroy on an unprecedented scale, then in response to our wrongs, we create park which re-stage the nature/society opposition now entirely framed by society. The great park are not nature in any original sense. They are marked-off, interpreted, museumized nature. The park is supposed to be nature reminder of what nature would be like if nature still existed. » Dean MacCannell, *Empty Meeting Grounds: The Tourist Papers* (Routledge, 2002), p.115

4 John Brinckerhoff Jackson, *A la découverte du paysage vernaculaire* (Actes Sud, 2003), p.90

pour ce qu'elle n'est précisément pas. Elle devient, à la manière d'un pylône électrique, un élément constructif que l'on dispose sur le territoire. Ce paradoxe est rendu visible à l'art. 18b de la loi fédérale suisse sur la protection de la nature et du paysage : « Dans les régions où l'exploitation du sol est intensive à l'intérieur et à l'extérieur des localités, les cantons veillent à une compensation écologique sous forme de bosquets champêtres, de haies, de rives boisées ou de tout autre type de végétation naturelle adaptée à la station ».

93

À ce stade, il est difficile de formuler clairement, où s'arrête, où commence ce qui est de l'ordre du pur aménagement ; dans un monde entièrement indexé et administré, la nature ne peut subsister qu'à l'état d'évocation métaphorique d'un milieu sauvage inexploré par l'homme. La nature est principalement iconologique à l'égard du paysage. Ainsi, pour l'ensemble de notre « environnement naturel » au sein de nos territoires, et particulièrement pour le cas de la Suisse, nous pourrions émettre l'hypothèse qu'elle a son existence en prenant la forme d'un gigantesque jardin, à la manière dont l'historien du paysage John Dixon

Hunt nous le définit : « Il s'agit d'un terme moderne forgé pour désigner l'intervention par laquelle, dans un espace donné, des hommes et des femmes façonnent et créent un nouvel environnement pour eux-mêmes ou pour une société ou une culture données. En ce sens, l'art des jardins se définit le mieux comme un art du milieu »⁵.

Ainsi, pour en saisir les conséquences il nous faut comprendre ce que la nature comme jardin signifie. Dans son ouvrage, *L'art des jardins et son histoire*, John Dixon Hunt nous explique que l'on peut trouver trois déclinaisons de l'idée de nature, la première est une nature à proprement parler sauvage, elle est celle qui désigne « des phénomènes naturels vierges de toute intervention ou interférence humaines »⁶. La deuxième nature est dérivée de la première, c'est une nature que nous pouvons qualifier de « domestiquée », la nature utilisée à des fins de production, « cette seconde nature n'existe que par l'entremise de l'homme, elle est seconde puisqu'elle est dérivée d'une autre nature »⁷. À ces deux premières idées nature,

94

5 John Dixon Hunt, *L'art du jardin et son histoire*, Odile Jacob, 1996, p. 16

6 Ibidem, p.29

7 Ibidem, p.28

tiré par Hunt de la lecture de Cicéron, s'ajoute une troisième nature lorsque la « Renaissance italienne réinventa le jardin d'agrément ». Cette troisième nature découlait elle aussi de la « nature » précédente : « la troisième nature, en d'autres termes, n'a fait que reprendre et raffiner des modèles agraires déjà existants »⁸. Néanmoins, inscrite dans le concept de jardin, elle prît une signification précise pendant l'époque dite Baroque. Il s'agissait pour le jardin d'être la restitution, l'imitation du monde, non pas encore vu comme un art, mais comme une copie fidèle de l'environnement : « En résumé, l'ambition d'un jardin est de représenter dans son cadre propre et par ses ressources propres la totalité des richesses naturelles et culturelles du monde (et c'est sur sa capacité à y parvenir que nous fondons notre jugement critique) »⁹. C'est dans cette idée de « troisième nature », que nous trouvons le mieux les formes d'existence de la nature comme nous la rencontrons actuellement dans le territoire : comme la représentation d'un idéal de nature sauvage où le territoire fait figure de jardin démesuré. Et en poursuivant dans cette lignée conceptuelle

8 Ibidem, p.35

9 Ibidem, p.49

des déclinaisons des différentes natures, nous pourrions même élaborer l'idée qu'aujourd'hui est présente une « quatrième nature ». Elle serait l'imitation de la troisième nature : une imitation de l'imitation. Une nature qui existe alors que ce qu'elle prétend imiter a disparu, c'est-à-dire la fin d'un espace réellement sauvage et une agriculture qui n'est plus de l'ordre de la domestication des plantes, mais de l'ordre de la mono-culture industrielle de plantes améliorées par croisements successifs.

Cette méta-nature, que serait la quatrième nature, pourrait fonctionner comme les « non-sites » de l'artiste Robert Smithson, c'est à dire comme un portraits tridimensionnel logique de la nature servant à évoquer l'idée de nature :

96

«Le Non-Site (une œuvre en terre dans un intérieur) est un portrait tri-dimensionnel logique qui bien qu'étant abstrait, représente un site réel [...] C'est par cette métaphore dimensionnelle qu'un site peut en représenter un autre qui ne lui ressemble pourtant pas – c'est le non-site. Comprendre ce langage des sites, c'est apprécier la métaphore entre la

construction syntaxique et le complexe des idées, en laissant le premier site fonctionner comme une image en trois dimensions qui ne ressemble en rien à une image »¹⁰.

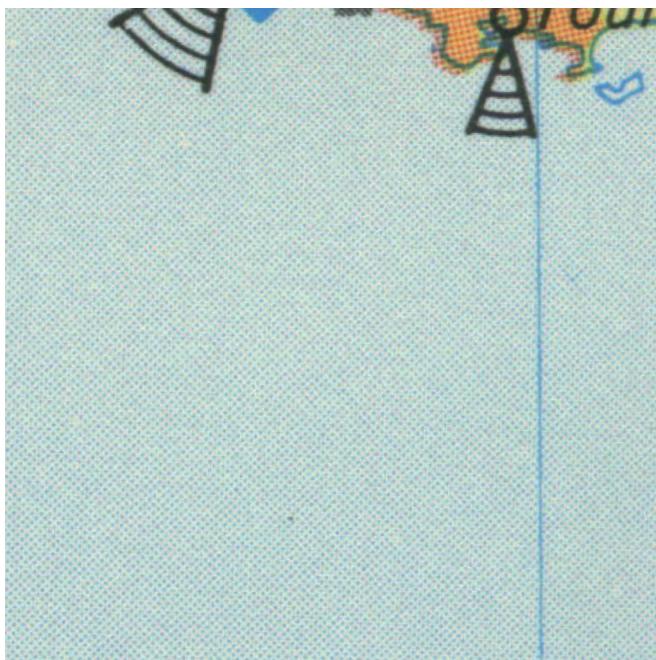
À travers, le concept de non-site, ainsi que ceux cités plus hauts, nous cherchons à décrire une nature qui n'est pas ou plus une réalité matérielle, mais une relation idéologique entre l'homme et son environnement. La nature existant uniquement sous la forme d'une relation à son idée ; la relation dialectique entre une fausse nature et le concept même de nature.

97

Ainsi, ce que l'on pourrait aujourd'hui désigner le plus facilement par nature, serait peut-être la mauvaise herbe qui pousse à l'arrière des parkings, les bosquets des bordures d'autoroutes, et cette végétation abrupte de friches à l'abandons. Retrouver par là, un phénomène qui est véritablement sa propre cause.

10 Traduction Choun Tazio, « *The Non-Site (an indoor earthwork)* is a three dimensional logical picture that is *abstract*, yet it *represents* an actual site in N.J. (The Pine Barrens Plains). It is by this dimensional metaphor that one site can represent another site which does not resemble it - this *The Non-Site*. To understand this language of sites is to appreciate the metaphor between the syntactical construct and the complex of ideas, letting the former function as a three dimensional picture which doesn't look like a picture » Jack Flam, *Robert Smithson: The Collected Writings*, Second revision, Edition Berkeley, University of California Press, 1996, p.110

LE PAYSAGE DIALECTIQUE



Jusqu'alors nous nous sommes servi du mot « paysage » pour décrire une relation entre un territoire et sa représentation. Nous avons essayé par là de montrer le lien entre le réel tel que nous le construisons, comme une composition d'espaces façonnés que nous appelons le territoire, et le réel tel que nous en faisons la représentation, les moyens par lesquels nous matérialisons ce territoire.

Dans l'énonciation de cette relation nous avons reconnu qu'il existe des typologies distinctes qui permet de qualifier certains rapport entre le territoire et les images qu'il génère.

99

Nous avons nommé paysage classique cette relation où le territoire est perçu comme le cadre dans lequel les actions de l'homme et son existence en tant que collectivité peuvent acquérir une signification. En présence du paysage classique, trois figures nous servent de métaphores. Dans la première, la métaphore du photomontage, l'idée émise est que l'image du territoire peut être conceptualisé comme une agrégation des images qui lui pré-existent.

Envisagé comme cela, tout paysage culturel n'est pas seulement le fait d'une expérience tangible, mais procède de l'assemblage d'image qui viennent avant toute confrontation matérielle avec le réel. La métaphore du parc-d'attraction, quant à elle, postule que le tourisme est à la fois une représentation du territoire et l'expérience qui la rend possible, en inscrivant de nouvelles formes à notre culture et que c'est en cela que s'établit un rapport au paysage. Le diorama nous propose de considérer que le territoire dans sa configuration et dans son élaboration se fait par rapport à une idée canonique et idéalisé de lui même. Ce même territoire, construit sur un mode idéal, devient ensuite le référent sur lequel se constitue notre entendement. Comparativement le diorama a cette capacité de restituer un réel idéalisé mais d'une manière où il le contamine et le transforme pour s'y substituer, nous incluant dans cette substitution.

Ces métaphores ne sont pas mutuellement exclusives et n'agissent pas comme une catégorisation du paysage, mais viennent justement expliciter les rapports entre le réel et sa description.

Au paysage classique nous opposons ce que nous avons ensuite nommé un « paysage empirique ». Par ces termes nous entendons une relation entre le territoire et l'image qui s'établit sur une expérience sensible du réel et qui produit, non pas un point de vue admis par la collectivité, mais une pluralité de perceptions lié à lui. Pour en donner le caractère, nous avons considéré que ce paysage s'articule autour de trois idées. Premièrement, qu'à la manière de la poésie c'est un territoire en prose, en cela qu'il s'oppose à une conception canonique et codifiée du territoire et de sa représentation. Plus qu'un territoire c'est une étendue discontinue et fragmentaire, qui peut être perçue comme une sorte de territoire hétérotopique. Deuxièmement, il survient dans une idée de banalité, en cela qu'il est la condition d'un espace situé, et s'attache à définir l'ordinaire. Troisièmement, ce territoire existe comme un artefact, sous la forme d'un produit, qu'il existe comme une entité entièrement manufacturé. Cette manufacture s'exerce comme autant de rationalités et de morphologies qui lui sont associées. À ce stade cette relecture d'un paysage qui puisse être empirique nous permet, non pas

seulement de le comprendre vis-à-vis d'un paysage qui soit classique, mais de reformuler les rapports du territoire à son occupant.

Ce qui a rendu possible de considérer le paysage sous l'angle de typologies différentes c'est comprendre les discours associés à ses images. L'iconologie du territoire propose de considérer le paysage non pas comme appropriation des images du réel, mais comme capacité de lui injecter un sens nouveau, de créer des rapports à lui. En particulier deux idées tentent d'affirmer que le paysage ne peut se comprendre en dehors d'un point de vue iconologique. Premièrement, notre regard est soumis à l'idée du beau, un jugement qui se formule dans l'expérience du monde, et qui n'a sa cause que dans l'observateur qui l'émet. Deuxièmement, l'idée de la nature qui, ne pouvant exister dans un territoire entièrement connu et aménagé sans trahir son principe, survit sous la forme d'une représentation, d'une simulation, d'une imitation ou d'une évocation logique d'elle-même.

Jusqu'alors notre exploration s'est concentrée sur la nature dialectique des relations que nous venons d'énumérer. Saisir l'élaboration du territoire et l'élaboration de son imaginaire comme deux notions qui se dépassent réciproquement pour nous offrir une idée plus profonde du paysage. Serait-il possible, plus que d'envisager un paysage qui se comprend comme une dialectique, d'envisager un paysage qui serait à proprement parler dialectique ? Autrement dit, pourrait-il exister une situation où la relation entre l'élaboration du territoire et celle de son imaginaire devienne le processus par lequel le paysage est fabriqué ?

103

Le paysage que l'on pourrait appeler dialectique se base sur l'idée postulée par Robert Smithson lorsqu'il invoque celui de Central Park de New York, lors de sa construction : « Nous ne pouvons nous restreindre à une vision unilatérale du paysage dans cette dialectique. Au lieu de considérer un parc comme une « chose-en-soi », on peut l'appréhender comme un processus continu de rapports et d'échanges existant dans un domaine physique : le parc devient une

« chose-pour-nous » »¹. Dans cette phrase, Robert Smith évalue la capacité du parc, lors de son élaboration, de transcender son statut d'objet disposé dans la ville en devenant le rapport conscient et changeant que l'on construit avec une portion du territoire.

Cette façon d'envisager la dialectique, est spécifique à Smithson et s'écarte du sens traditionnel que l'on donne au terme : un processus de développement de la pensée par lequel la connaissance est produite par le dépassement des contradictions inhérentes à une idée. Robert Smithson, envisage la dialectique, sous son aspect de la méthode et non seulement comme une finalité : « Alors qu'une dialectique Hégélienne opère sous l'auspice de l'élimination d'une contradiction, dans son dépassement en une forme supérieure de la conscience, la dialectique de Smithson prend une tournure matérialiste et non téléologique. Comme Hegel, il souligne la contradiction – l'introduisant dans une présentation sensée dans ses œuvres – mais contrairement Hegel, il ne

104

1 Traduction Choun Tazio «We cannot take a one-sided view of the landscape within this dialectic. A park can no longer be seen as « a-thing-in-itself », but rather as a process of ongoing relationship existing in a physical region - the park becomes a "thing for us »» Robert Smithson, *Robert Smithson: The Collected Writings*, 2nd Rev Ed edition, Berkeley: University of California Press, 1996, p.110

s'essaie pas à la résoudre synthétiquement. En rejetant la prééminence de l'humain, la méthode dialectique de Smithson, permet l'apparition de forces irrationnelles dans ses arrangements artistiques ». ²

L'artiste devient pour lui, un acteur potentiel, qui tente de saisir la nature de cette dialectique.

105 Ainsi, parlant de grand forage minier ou de grandes transformations qui touchant à l'échelle du territoire, il préconise la présence d'un artiste employé par la compagnie minière elle-même et qui serait le consultant capable d'accompagner par son intervention la transformation qui s'opère. Par là, construire notre rapport aux territoires émergents qui se fabriquent par nous : « Nous devrions commencer à développer une éducation artistique basé sur la relation à des sites spécifiques. La manière dont nous percevons les choses et les endroits n'est pas une

2 Traduction Choun Tazio « Where as Hegelian dialectics operate under the auspices of undoing contradiction through sublation into a higher shape of consciousness, Smithson's dialectics take a non-teleological and materialistic bent. Like Hegel, he emphasizes contradiction — bringing it into a stark sensible presentation in his works — but unlike Hegel he does not attempt to synthetically resolve it. By rejecting the prominence of the human, Smithson's dialectical method allows for the presentation of irrational forces in artistic arrangements. » Shannon Mussett – *Hegelian Legacies of Robert Smithson*, consulté le 21 novembre 2017, <http://eventalaesthetics.net/aesthetics-after-hegel-vol-1-no-1-2012/shannon-mussett-hegelian-legacies-of-robert-smithson/>.

préoccupation d'ordre secondaire, mais primaire.»³

Aucun paysage, n'est purement classique ou empirique, il s'agit toujours d'un mélange, d'une hybridation de toutes les relations que nous avons cherché à décrire. L'opération de séparation, que nous effectuons dans cet énoncé, n'est possible que mentalement. Comment pouvons-nous, dès lors, envisager l'idée de paysage autrement qu'en le déconstruisant, si celui-ci est inextricablement le fait d'un entremêlement d'idées et de perceptions ? Nous sommes convaincus que dans le paysage dialectique, se trouve non pas qu'une analyse, mais un projet. En essayant d'appliquer la méthode dialectique de Robert Smithson au paysage, ils nous est permis de le considérer non sous sa finalité comme confrontation entre l'élaboration physique et figuration idéologique, mais comme le processus qui en soi le définit. C'est dans cette manière d'envisager le paysage ; dans la relation elle-même, que l'on peut activement construire et

106

3 Traduction Choun Tazio « We should begin to develop an art education based on relationships to specific sites. How we see things and places is not a secondary concern, but primary. » Robert Smithson, *Robert Smithson: The Collected Writings*, 2nd Rev Ed edition (Berkeley: University of California Press, 1996, p.110)

utiliser comme méthode d'élaboration, qui lui donnerait un devenir considérable. Le paysage dialectique offrirait le cadre conceptuel, où évaluer une construction ou la perception de cette construction, serait secondaire, voir trivial, devant l'acte lui même de construire qui s'imposerait véritablement comme seul projet. Un acte qui alors s'accompagnerait nécessairement d'une conscience de ce que le mot « paysage » veut signifier.

IMAGERIE

108

46°32'43.8"N 6°37'13.1"E



46°32'32.8"N 6°37'02.3"E



50°55'20.5"N 7°12'40.0"E



49°40'28.4"N 0°09'46.3"E



45°51'58.3"N 7°09'06.3"E



49°40'28.4"N 0°09'46.3"E



46°31'29.8"N 6°34'12.8"E



46°31'29.8"N 6°34'12.8"E



46°30'39.6"N 6°44'27.2"E

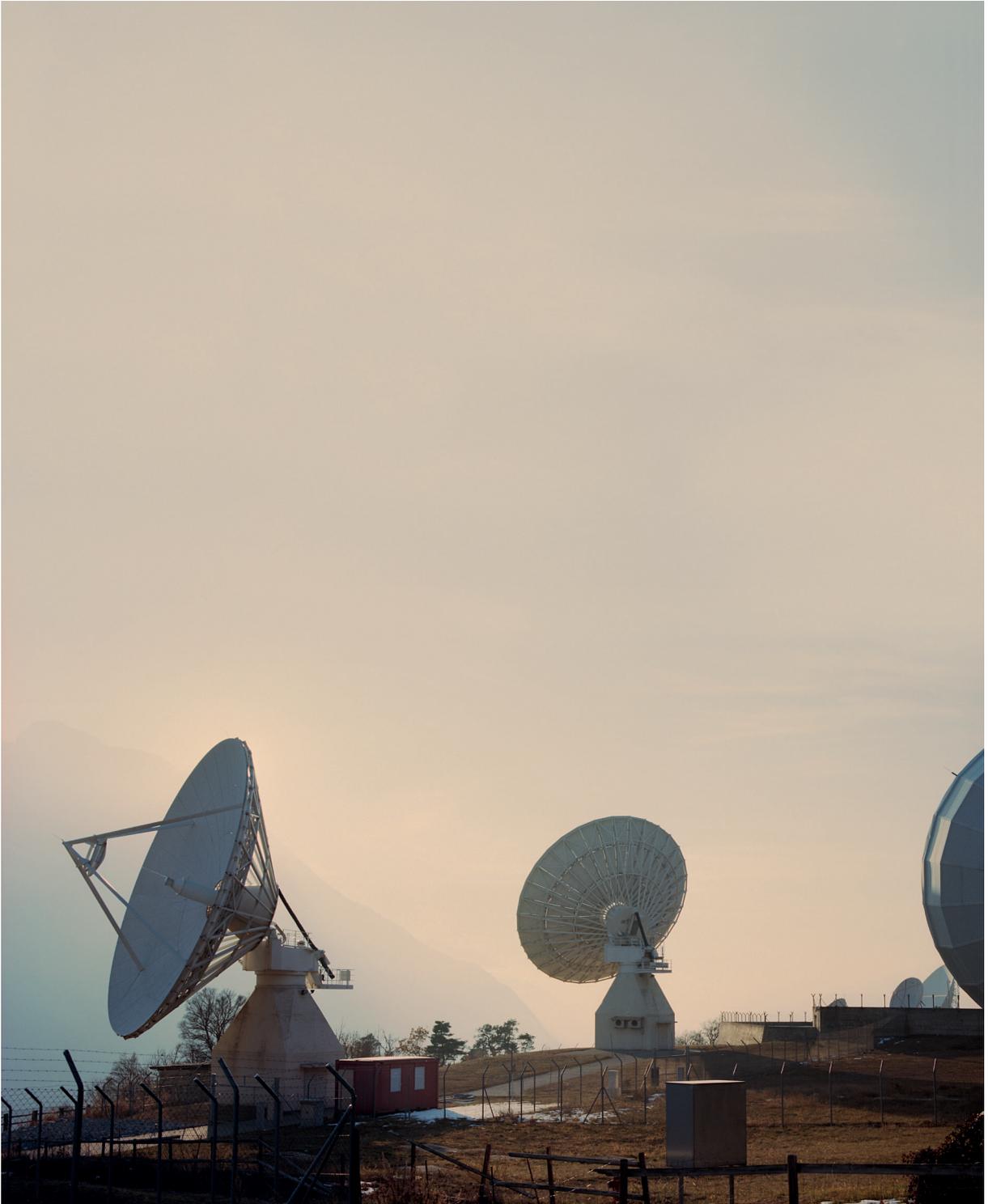


46°36'14.5"N 6°31'31.0"E

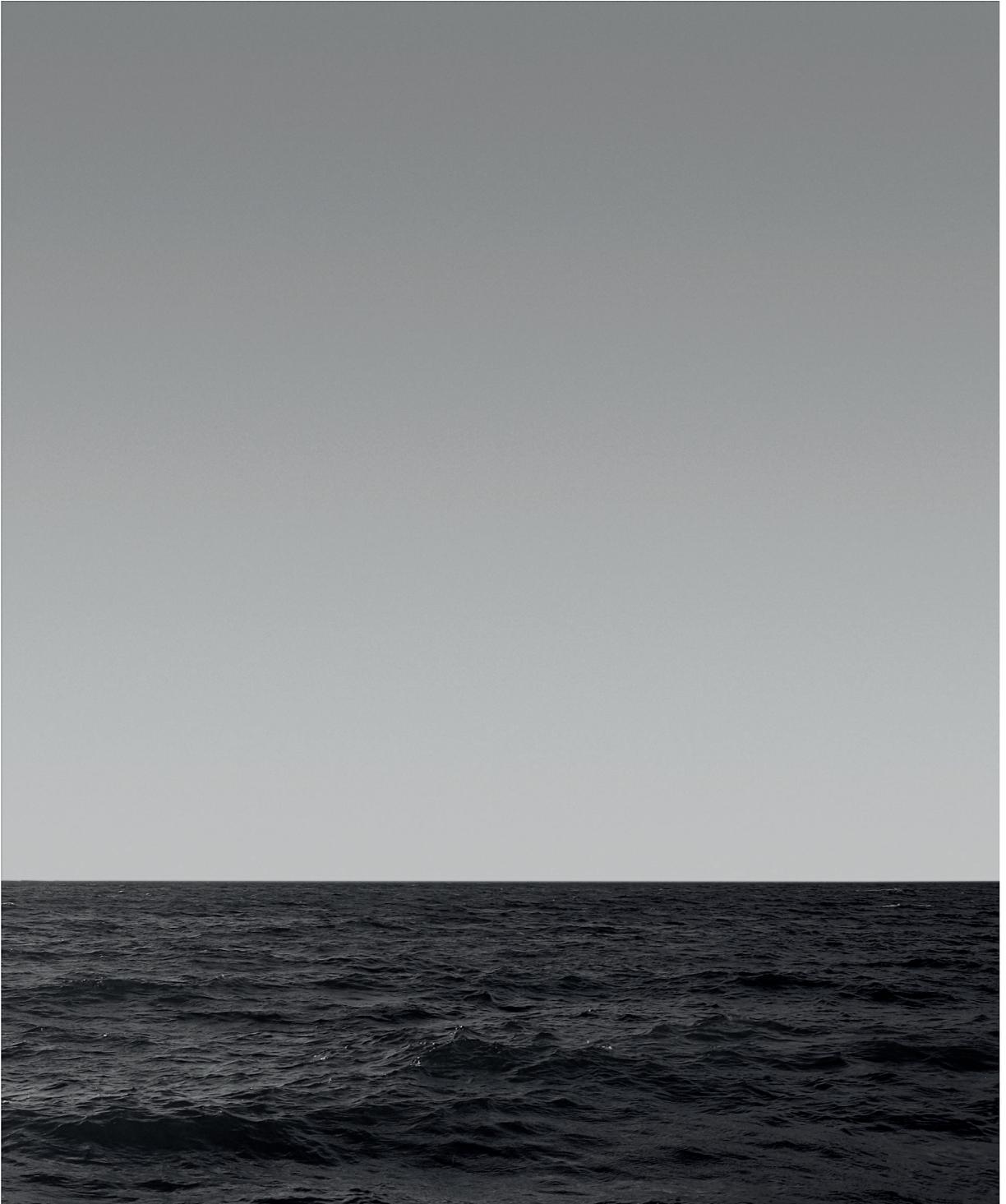


46°19'09.7"N 7°38'44.0"E





46°19'09.7"N 7°38'44.0"E



46°30'32.4"N 6°36'56.9"E

BIBLIOGRAPHIE

- Adams, Robert, Lewis Baltz, Bernd Becher, Hilla Becher, Joe Deal, Frank Gohlke, Nicholas Nixon, John Schott, Shore, Stephen, et Henrey Jr. Wessel. *New Topographics. Photographs of a man-altered landscape*. Rochester: International Museum of Photography at George Eastman House, 1975.
- Alain. *Système des beaux-arts*. NRF. Gallimard, 1920.
- Alberti, Leon Battista. *De la peinture = De pictura (1435)*. Macula, 1992.
- Aristote. *Sur la nature*. Paris: Librairie Philosophique Vrin, 1990.
- Baudrillard, Jean. *Simulacres et simulation*. Galilée, 1981.
- Corboz, André. *Le Territoire comme palimpseste et autres essais*. Besançon: Editions de l'Imprimeur, 2001.
- Cosgrove, Denis, et Stephen Daniels. *The Iconography of Landscape: Essays on the Symbolic Representation, Design and Use of Past Environments*. Cambridge University Press, 1988.
- Cosgrove, Denis E. *Social Formation and Symbolic Landscape*. Univ of Wisconsin Press, 1984.
- Daguerre, Louis-Jacques-Mandé. *Historique et description des procédés du daguerréotype et du diorama / rédigés par Daguerre, ornés du portrait de l'auteur ; et augmentés de notes et d'observations par MM. Lerebours et Susse frères*. Paris: Susse frères, 1839.
- Foucault, Michel. *Dits et écrits: (1954-1969)*. Editions Gallimard, 2014.
- Gadanho, Pedro. *Filip Dujardin: Fictions*. Bilingual. Ostfildern: Hatje Cantz, 2014.
- Geiser, Reto, Nathalie Herschdorfer, Martino Stierli, et Philip Ursprung *Bildbauten - Philipp Schaerer*. 1st edition. Basel: Standpunkte, 2016.
- Ghirri, Luigi. *Luigi Ghirri - Kodachrome*. 2nd edition. London: Mack, 2012.
- Ghirri, Luigi. *Luigi Ghirri The Complete Essays, 1973-1991*. London: Mack, 2016.

- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Esthétique*. Deuxième édition. Vol. 1. Paris: Librairie Germer-Baillère, 1835.
- Hunt, John Dixon, et Gilbert Dagron. *L'Art du jardin et son histoire*. Paris: Odile Jacob, 1996.
- Jackson, John Brinckerhoff. *A la découverte du paysage vernaculaire*. Actes Sud, 2003.
- Jackson, John Brinckerhoff. *De la nécessité des ruines et autres sujets*. Traduit par Sébastien Marot. Ed. du Linteau, 2005.
- Kant, Emmanuel. *Critique du jugement*. Librairie philosophique de Ladrance. Paris: Librairie philosophique de Ladrance, 1846.
- Kant, Emmanuel. *Observations Sur Le Sentiment Du Beau Et Du Sublime*. Traduit par Roger Kempf. Seconde édition. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1969.
- MacCannell, Dean. *Empty Meeting Grounds: The Tourist Papers*. Routledge, 2002.
- MacCannell, Dean. *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*. University of California Press, 1976.
- Burtynsky, Edward. *Manufactured Landscapes: The Photographs of Edward Burtynsky by Burtynsky Edward Pauli Lori Haworth-Booth Mark Baker Kenneth Torosian Michael (2003-03-11) Hardcover*. Yale University Press, 2009.
- Marot, Sébastien. *Du paysage à l'hyperpaysage*. La Villette. Paris: Catherine Maumi, 2010.
- Marot, Sébastien. *L'Art de la mémoire, le territoire et l'architecture*. Paris: La Villette, 2010.
- Princen, Bas. *The Construction of an Image*. London: Bedford Press, 2015.
- Roberts, Simon. *Sight Sacralization - (Re)framing Switzerland*. Lars Müller Publishers. *Unfamiliar Familiarities - Outside Views on Switzerland*. Zürich, 2017.
- Rowell, Margit. *Ed Ruscha: Photographer*. 01 éd. Göttingen : New York: Steidl Verlag, 2006.
- Sartre, Jean-Paul. *L'imagination*. Presses universitaires de France, 1948.
- Saussure, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale*. Payot. Paris, 1971.
- Smithson, Robert. *Robert Smithson: The Collected Writings*. 2Rev Ed edition. Berkeley: University of California Press, 1996.

Smithson, Robert, Eva Schmidt, Roel Arkesteijn, Nancy Holt, et Theo Tegelaers. *Robert Smithson: die Erfindung der Landschaft = Robert Smithson: the invention of landscape: Broken Circle, Spiral Hill & film*. Köln: Snoeck, 2012.

Struth, Thomas. *Nature & Politics*. London: Mack, 2016.

Thomas, Jean-François. « Sur l'expression de la notion de paysage en latin : observations sémantiques, Abstract ». *Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes* Tome LXXX, n° 1 (2006): 105-25.

Viganò, Paola, et Anne Grillet-Aubert. *Les territoires de l'urbanisme, le projet comme producteur de connaissance*. Édition revue et augmentée. Métis Presses, 2014.

Articles :

- Debarbieux, Bernard. « *Actualité politique du paysage* ». *Journal of Alpine Research Revue de géographie alpine*, n° 95-4 (15 décembre 2007): 101-14. <https://doi.org/10.4000/rga.382>.
- Décultot, Élisabeth, et Christian Helmreich. « *Présentation Paysage et modernité* ». *Revue germanique internationale*, n° 7 (10 janvier 1997): 5-16. <https://doi.org/10.4000/rgi.598>.
- Harries, Karsten. « *What Need Is There for an Environmental Aesthetics?* » *The Nordic Journal of Aesthetics* 22, n° 40-41 (2011). <https://tidsskrift.dk/nja/article/view/5186>.
- Leenhardt, Jacques. « *Sur l'entropie et le paysage : à propos de Robert Smithson* ». *Images Re-vues. Histoire, anthropologie et théorie de l'art*, n° Hors-série 5 (1 janvier 2016). <http://journals.openedition.org/imagesrevues/3491>.
- Maybee, Julie E. « *Hegel's Dialectics* ». In *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, édité par Edward N. Zalta, Winter 2016. Metaphysics Research Lab, Stanford University, 2016. <https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/hegel-dialectics/>.
- Miller, Fred. « *Aristotle's Political Theory* ». In *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, édité par Edward N. Zalta, Winter 2017. Metaphysics Research Lab, Stanford University, 2017. <https://plato.stanford.edu/archives/win2017/entries/aristotle-politics/>.
- Musset, Shannon. « *Irony and the Work of Art: Hegelian Legacies in Robert Smithson* ». *Evental Aesthetics*, n° 1 (2012): 48-76.
- Rousseau, Philippe Louis. « *Le dehors du paysage. Dialectique du pittoresque et de l'ordre naturel à travers deux écrits de Robert Smithson et quelques matières plus anciennes* ». *Images Re-vues. Histoire, anthropologie et théorie de l'art*, n° 11 (9 novembre 2013). <http://journals.openedition.org/imagesrevues/3158>.
- Thomas, Jean-François. « *Sur l'expression de la notion de paysage en latin : observations sémantiques* ». *Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes* Tome LXXX, n° 1 (2006): 105-25.
- Zangwill, Nick. « *Aesthetic Judgment* ». In *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, édité par Edward N. Zalta, Fall 2014. Metaphysics Research Lab, Stanford University, 2014. <https://plato.stanford.edu/archives/fall2014/entries/aesthetic-judgment/>.

Atlas Iconologique du Paysage

De la relation dialectique entre
l'élaboration du territoire et sa
figuration

Choun Tazio

Enoncé théorique du projet de Master
EPFL, ENAC, Architecture
Semestre d'automne 2017 - 2018
Janvier 2018

Sous la direction de :
Professeur Nicolà Braghieri, directeur
pédagogique
Professeure Paola Viganò
Assitant-Doctorant André Patrão

Remerciements :

Prof. Nicolà Braghieri, pour son enthousiasme confiant
André Patrão, pour son esprit critique, son intérêt
sincère et sa disponibilité

Pauline Meylan, pour ses remarques pertinentes et
ses corrections

Younès Klouche, pour son conseil avisé
Étienne Malapert, pour m'avoir généreusement prêté
son matériel photographique

