



Metacritique de l'omnipaysage

Michael Jakob

A

Le terme *Omnipaysage* implique que le paysage est désormais *partout* (Jakob, 2009). On n’y échappe plus, nulle part. *Omnipaysage*, cela veut dire qu’il y a saturation. Où ? Justement partout, c’est-à-dire, qu’il n’y a plus, sur terre, de lieu *sans paysage*. Le paysage est sur les iPhone, les PC, les écrans de télévision, les affiches, les pots de yaourt, les camions... Le monde entier, y compris ce qui aurait encore pu aspirer à devenir un paysage, est couvert de paysages. Cette marée omniprésente de paysages, d’images-paysages inonde le monde, bouche les trous. S’agit-il d’un miroir, d’un reflet de ce que nous sommes, ou bien plutôt d’une forme de déchets de notre société ? L’épaisseur de ce paysage au deuxième degré — le *paysage-image*, la représentation paysagère, celle à l’origine du paysage tout court — paraît immense, semble former une énorme croûte. Au lieu de nous surprendre, le paysage s’est *installé* non seulement à l’extérieur (dans le monde), mais aussi à l’intérieur, dans les consciences. Nous avons la tête pleine de paysages. Au lieu de nous surprendre, le paysage nous entoure, il nous encercle, il nous étouffe. Notre propre point de vue — notre corps qui *sait* comment créer des paysages — n’est plus pris en compte, car il est déjà considéré comme acquis, bref : annulé. Au contraire, le point de vue du consommateur, d’un *je* anonyme, s’impose, ce je auquel on ne cesse de présenter, sans qu’il l’ait demandé, un nombre inépuisable de paysages.

B

Certes, le phénomène en question n'est pas tout à fait nouveau. Dans l'un de ses magnifiques récits, *Cent vues du mont Fuji*, l'écrivain japonais Dazai Osamu parle des difficultés qui se présentent lorsque l'on tente de constituer un paysage avec le Fuji (voir l'image 1).

« L'image du Fuji, son "style", avait peut-être la beauté de "l'expression simple" [...] Mais cette forme conique, avec son excessive simplicité, finissait par m'embarrasser : si l'on aimait cela, il fallait aussi aimer les statuettes du Bonheur, que je ne peux pas supporter et que je trouve tout sauf expressives. Non, pensais-je à nouveau, décidément, il y avait quelque chose qui n'allait pas dans cette image qu'offrait le Fuji. » (Osamu, 1993 : p. 82)



Image 1. Le Fuji, mais aussi autres endroits au potentiel paysager important, ne nous surprennent plus dus à la pollution iconique.

Au cours de l'excursion au Fuji, une grande photo remplace la montagne cachée par le brouillard (ce qui provoque le rire) ; une autre photo, prise d'avion, livre une vision ultérieure de l'original galvaudé. La contemplation *in situ* prend des allures grotesques : « Depuis le couloir situé à l'étage, nous étions tous deux à regarder le Fuji. — C'est vraiment tape-à-l'œil ! C'en est vulgaire ! » (Osamu, 1993 : p. 73) Robert Musil (*Hier*

ist es schön) et les romantiques allemands avant lui avaient déjà critiqué ce que l'on peut identifier comme une *pollution iconique* du monde à travers des images-paysages omniprésentes. Le Fuji, mais aussi le Cervin et beaucoup d'autres endroits au potentiel paysager important ne nous surprennent plus. Ils ne se présentent plus, vu le nombre d'images dispersées à travers le monde, *en tant* que paysages ; ils restent en deçà de nos attentes ; ils retombent (au mieux) dans l'indifférence d'une nature muette, celle que Hegel avait caractérisée en 1796 par la formule célèbre : « La vue de ces masses éternellement mortes ne suscita rien en moi, si ce n'est l'idée uniforme et, à la longue, ennuyeuse : *c'est ainsi.* »

Désormais les images en circulation dépossèdent le réel. La belle illusion brillante, parfaite, atemporelle (Jakob, 2007), lisse et cadrée de façon optimale remplace donc le contact avec le monde. S'agit-il cependant, de Musil à Osamu à nous-mêmes aujourd'hui, du même phénomène, c'est-à-dire d'une constante de la modernité ou bien y a-t-il eu à cet égard une accélération, un effet de crescendo ? S'agit-il d'un effet de la fameuse « reproductibilité technique » benjaminienne ? La nature a-t-elle perdu son « aura magique » ? Est-ce la faute de la technique ? Comment expliquer cette saturation du regard ? Mais aussi : le problème soulevé existe-t-il vraiment ? Pourquoi ne pas identifier cette phase récente ou très récente de la présence absolue de l'image et aussi de l'image-paysage avec l'apogée historique du paysage ? Comme le point culminant d'une conquête humaine ? N'est-ce pas, de nos jours, justement à travers toutes ces images que le paysage *vit* enfin réellement et pleinement ?

C

Il n'y a cependant jamais eu, en ce qui concerne la nature, une « aura magique ». L'intérêt 'désintéressé' ou esthétique pour la nature est un produit culturel et non pas quelque chose de simplement *donné*. De plus, la technique a eu son mot à dire dans ce contexte, et notamment dans le cas du paysage. Le paysage est en effet intimement lié — on l'oublie volontiers dans les théories par trop philosophiques et éthérées — à l'essor des technologies modernes. La fenêtre, le *velo* ou *reticolato*, la perspective centrale en général, le théodolite, les techniques de reproduction graphiques et jusqu'à l'appareil photo, la caméra et le GPS ont plus qu'influencé le paysage. Si le paysage est ce qu'il est, c'est aussi grâce à ces technologies.

Le XX^e siècle illustre bien, par ailleurs, le pouvoir des technologies sur le paysage tout court. Rappelons-nous l'attitude, toute récente et déjà



Image 2. Les techniques de reproduction graphiques et jusqu'à l'appareil photo, la caméra et le GPS ont plus qu'influencé le paysage. Si le paysage est ce qu'il est, c'est aussi grâce à ces technologies.

dépassée, du chasseur d'images, de l'homme occidental à la caméra. Une fois que les caméras Hi-8, Mini DV, etc., étaient devenues assez petites et bon marché pour le vaste public, des millions de personnes plus ou moins ridicules ont parcouru le monde en le filmant sans arrêt, jusqu'à l'épuisement. La fin du XX^e siècle a été un moment historique de mise en paysage du monde particulièrement intense. Cette période rappelle la fin du XVIII^e siècle, qui connut un développement comparable ; l'omnipaysage d'alors — sa présence dans la pratique et dans les esprits — provoqua une saturation et un désenchantement. Mais revenons-en au paysage plus proche de nous, celui de la fin du siècle dernier. Cet omnipaysage révèle (tout comme son prédécesseur 200 ans auparavant) le fort lien existant entre l'aspect *iconique*, propre et évident dans le cas du paysage, et l'aspect *verbal*, à savoir l'inscription de la série des images dans un récit. La mise en paysage accomplie par l'homme à la caméra moderne (ou postmoderne) s'insère (ou faudrait-il déjà dire : s'insérait ?) dans une narration. De ce fait, la séquence-film expose aussi bien l'objet, le paysage repris ou surpris par le voyageur, que le point de vue du narrateur, sa présence sur place.

J'insiste délibérément sur ce phénomène apparemment anecdotique ou banal de la création du paysage par le sujet *lambda*. Il dévoile à mes yeux plus que d'autres images les caractéristiques et les ambiguïtés du

phénomène. La quantité énorme de ces narrations (*le paysage et moi, moi et le paysage, nous et le paysage...*) nous renvoie au *parler de paysage* non moins omniprésent. Nous utilisons sans cesse les mots paysage, paesaggio, paysage, Landschaft, landscape... Dans le grand texte de la culture (la totalité des discours), le paysage a désormais une place assurée. Le *mode paysage* est aujourd'hui un onglet universel. Nous nous référons au format paysage et nous utilisons ce mot dans le contexte politique et juridique. Ce terme a trouvé sa place, par exemple, dans la *Convention Européenne du Paysage* : seulement, la *Convention* se réfère-t-elle vraiment au paysage quand elle parle de paysage ? Quand la *Convention* parle de « politiques du paysage visant la protection, la gestion et l'aménagement des paysages », ne confond-t-elle pas le paysage avec le territoire ? Prenons une autre phrase de la *Convention* : l'« *Aménagement des paysages* comprend les actions présentant un caractère prospectif particulièrement affirmé visant la mise en valeur, la restauration ou la création de paysages. » Qu'est-ce, en effet, que de créer des paysages ? Peut-on vraiment créer un paysage ? N'est-ce pas plutôt le temps (le temps géologique) qui les crée, ou le sujet (le temps de la rencontre avec la nature, le moment) ? Je veux signifier par cela que nous pouvons être d'une part satisfaits que le paysage ait pénétré jusque dans le sacro-saint texte de loi, que les textes nationaux et internationaux parlent volontiers et beaucoup de paysage, mais que d'autre part une herméneutique du paysage manque, y compris un commentaire philosophique de la *Convention Européenne du Paysage*.

Ceux qui parlent, partout et sans cesse, de paysage, se réfèrent bien souvent plutôt à l'environnement, au territoire, au pays. Le signe paysage se présente ainsi tel un simulacre, tel un mot fétiche¹ qui masque, au moment même où il est utilisé et parce qu'il est là, prêt à l'emploi, sa destitution permanente.

D

L'amplification métaphorique, l'utilisation du terme à grande échelle se lit aussi dans la fortune récente de la formule du *paysage urbain*. Le transfert du paysage dans le milieu urbain pose problème. Historiquement le paysage a été l'autre de la ville, à savoir aussi bien la *non-ville* — une entité rencontrée *extra muros* — que la *non-ville-grâce-à-la-ville* (voir l'image 3), la réalité qui intéresse et existe uniquement grâce au regard

1 Cf. le *parler* du *Heimatschutz*, les textes de Rudorff et de Ruskin qui évoquent la « mélodie sacrée du paysage » etc.

exercé par le citoyen. Cette dialectique ville-campagne a marqué de façon essentielle l'histoire du paysage (de l'époque hellénistique au tourisme paysager du XVIII^e et XIX^e siècles). Pensons également à la temporalité distincte du paysage et de la ville : l'un, l'espace du paysage, est caractérisé par le temps de la nature ; l'autre, l'espace urbain, par le temps des activités humaines. Ou bien à une spatialité distincte, renvoyant à la fois, de par son ouverture, à la *liberté* (Rosario Assunto l'a très bien formulé : « Dans le plaisir de la contemplation, la nature est en effet un objet pour l'homme, qui vit sa propre liberté : la liberté d'être la nature, mais aussi la liberté de se situer face à la nature » [Assunto, 1994 : p. 359]), mais également à la *contrainte*, à un ordre, à une structure qui enferme le sujet. Il y a bon nombre de différences entre la ville et la non-ville potentiellement paysage : clôture vs ouverture, spatialité fermée vs horizon, complexité et densité vs organisation organique etc.



Image 3. Historiquement le paysage a été l'autre de la ville, à savoir aussi bien la *non-ville* – une entité rencontrée *extra muros* – que la *non-ville-grâce-à-la-ville*.

Le terme *paysage urbain* renvoie, certes, à un rapprochement récent entre le phénomène paysage et le phénomène ville. La pratique linguistique en question, à savoir le fait d'utiliser la notion de *paysage urbain*, a évidemment toujours 'raison'. On ne peut pas critiquer l'existence d'un concept, mais on doit toutefois pouvoir l'expliquer. On peut donc critiquer son usage. Voici mon opinion : nous ne gagnons rien en utilisant ce terme, bien au contraire. Nous confondons les choses, nous renonçons à

être précis, comme quand nous parlons d'un *truc* ou d'un *machin*. Avec le terme 'paysage urbain', le paysage devient un *truc*, un *machin*. Peut-être cela sonne-t-il bien, mais est-ce que cela veut effectivement dire quelque chose ? Car, qu'est-ce bien que le paysage urbain ? Concevoir, fixer, constituer un bout de ville *comme* un paysage ? Le paysage ne serait dans ce cas qu'un cadre, une pure forme à remplir ; un dispositif paysager prêt à appliquer à tout, comme l'appareil photographique qui peut reprendre tout, un bout de nature, un bout de ville, un bout de visage, un bout de moteur, etc. Le paysage ne serait donc qu'un schéma perceptif, une sorte de *velo* ou *reticolato* pratique tel que Dürer l'a illustré : on peut utiliser le dispositif pour capter un bout du corps féminin, mais on peut aussi le déplacer pour capter un paysage. Le bout de nature ou le bout de ville seraient ainsi de façon indistincte des paysages parce que produits par le dispositif paysager. Ce serait, en fin de compte, la même chose, une même chose constituée par le sujet maître du monde.

Le danger que j'entrevois — outre la caractéristique franco-française du concept de 'paysage urbain', beaucoup moins évident dans d'autres cultures et d'autres langues — est le fait que, à notre époque, tout, absolument tout, est transformé en paysage. Pour nos étudiants en architecture du paysage, il est tout à fait évident d'appliquer le mot paysage à tout et n'importe quoi : un aquarium — c'est un paysage, bien sûr ; un mur, aussi ; la rue, évidemment. Le panorama, c'est un paysage, sans aucun doute, une veduta de même. C'est cela aussi, ce que j'entends par *omnipaysage*, le fait que le réel soit aujourd'hui *recouvert* sur le plan verbal par le paysage. On comprend, même si l'angle d'attaque de l'auteur est différent, la remarque d'Eugenio Battisti : « Il y a des sujets qui ont le pouvoir de me déprimer immédiatement ; le paysage est l'un d'entre eux » dans son texte au titre révélateur, *Odiando il paesaggio* (Battisti, 2004 : p. 367).

E

Et alors ? N'est-ce pas au triomphe du paysage que nous assistons de nos jours ? *Enfin le paysage vint*, semble-t-il ; le voilà partout et donc enfin partout dans nos consciences. Ma critique peut sembler (et elle doit réagir à cette reproche) nostalgique, passéiste, comme la poésie d'Yves Bonnefoy qui rêve d'un sens du lieu disparu dans notre société, d'un *vrai lieu* (de la présence). Loin de moi cependant de prôner une sorte d'authenticité du bon paysage vs l'inauthenticité du mauvais paysage. Il n'y a pas de bon ou de mauvais paysage, sauf dans l'idéologie réactionnaire d'un Schultze-Naumburg, l'auteur des *Kulturarbeiten* qui pensait savoir indiquer ce qu'étaient les paysages acceptables et les paysages inaccep-

tables. La distinction heideggérienne authentique / inauthentique est, elle aussi, profondément idéologique et dangereuse. Je ne pense pas non plus à une *Vergessenheit*, à un oubli du vrai paysage de la part des *hoi polloi*. Dans notre domaine il n'y a jamais de *hoi polloi*, mais des personnes, des individus qui constituent des paysages, ici et maintenant.

Qu'est-ce qui dérange alors dans *l'omnipaysage* ? Qu'est-ce qui y apparaît comme inauthentique (je ne dis pas 'mauvais') ? Quel est ce *trop* impliquant un *pas assez* ? Formulons-le ainsi : il y a, si nous pensons au paysage aujourd'hui, quelque chose d'imposé, de forcé. Nous subissons, nous sommes passifs, complètement passifs (il ne s'agit pas d'une passivité contemplative, dense, 'active') ; nous constituons nos paysages mécaniquement, nous ne sommes que des appareils à prendre des paysages. Imposé — cela veut dire, qu'il n'y a plus de surprise, qu'il y a peu d'implication, peu d'attention également, qu'il n'y a point de rencontre.

Il existe donc une passivité et une uniformité quant à la réception-constitution du paysage, un état de faits ayant également des répercussions sur la gestion ou la création de 'paysages' (voici une autre façon de parler que l'on devrait repenser : peut-on créer, bâtir, aménager des paysages ou faudra-t-il plutôt dire que nous intervenons dans des territoires qui se donnent en tant que paysages ?).

Mais attention : je ne veux point affirmer par cela, à la façon d'Henri Maldiney (dont j'admire l'œuvre pas assez connue), que le paysage est un phénomène foncièrement rare. Pour Maldiney le paysage est rare dans la peinture et aussi en tant qu'expérience *in situ* : « Sans doute existe-t-il, et en nombre, des peintres de régions précises, de campagnes particulières. Mais ces représentations de villes ou de régions déterminées sont des vues, des portraits si l'on veut, mais non des paysages. » (Maldiney, 2000 : p. 129). D'après lui, nous désignons par ce terme bien des choses — surtout dans l'ère de *l'omnipaysage* —, mais le paysage est difficile à saisir : « Il est extrêmement rare qu'un artiste arrive à saisir, à l'état naissant [...] l'ouverture de l'espace du paysage » (Maldiney, 2000 : p. 129). Le philosophe français pense donc à une « expérience inaugurale », à un état, où « nous sommes perdus ». « Être perdu c'est ne plus avoir ses marques dans le monde, ce qui est n'avoir plus de monde. Il faut pour l'éprouver se trouver transporté d'un coup, sans transition ni souvenir, hors de l'espace géographique et historique. » (Maldiney, 2000 : p. 128). Compris à partir d'un tel point de vue radical ou 'pur', *l'omnipaysage* serait en effet le contraire du paysage. D'un côté, le paysage comme *Ereignis*, événement inaugural et déstabilisant, de l'autre, le babil incessant des vues, portraits, descriptions, la re-connaissance de ce qui est déjà classé.

Je dirais plutôt et de manière moins radicale avec W.J.T. Mitchell que : « Le paysage est un moyen d'échange entre l'humain et le naturel, entre soi-même et l'autre. À ce titre, il est comme l'argent : bon à rien en lui-même, mais exprimant une réserve potentiellement illimitée de valeur. » (Mitchell, 2002 : p. 5). Et que face à la manipulation profonde que nous subissons, à cause du nombre inflationnaire de 'paysages' qui circulent à travers le monde, cet échange (« échange ») devient de plus en plus difficile. Dit autrement et plus simplement : si tout est paysage, alors rien n'est paysage, car rien ne nous surprend véritablement.

Tel que j'entends le discuter, *l'omnipaysage* — ce concept indique un faisceau de problèmes et n'en représente pas l'explication — est certes lié à la représentation et plus précisément au règne de l'image. Dire qu'il y a aujourd'hui trop d'images, trop d'images-paysages, blâmer l'image serait toutefois trop simpliste. Le problème réside plutôt dans la mêmété de ces images, dans le fait que les paysages deviennent toujours plus identiques à eux-mêmes. En paraphrasant Guy Debord : nous nous déplaçons pour voir ce qui est banal et nous le faisons de façon banale, (« Sous-produit de la circulation des marchandises, la circulation humaine considérée comme une consommation, le tourisme, se ramènent fondamentalement au loisir d'aller voir ce qui est devenu banal. » [Debord, 1992 : p. 164]).

Aussi, invoquer une instance qui impose, dissémine, commercialise le paysage correspond-t-il à une tentative d'indiquer un champ, là où il



Image 4. Nous devrions retrouver la lenteur, la patience, les temps 'morts', et donc l'attention, également dans la sphère esthétique.

faudra chercher des explications, plutôt que de dénoncer un diktat idéologique ou bien un discours (lequel, justement ?). Ce que j'entends exprimer par le terme *omnipaysage*, c'est qu'il y a un sens de fatigue, quelque chose de galvaudé, c'est que le cliché et la routine semblent l'emporter sur une autre expérience, une alternative plus riche et plus complexe. Cette situation n'est pas originale (le phénomène s'était déjà présenté vers 1800), mais elle exige peut-être une autre attitude. Tout comme le mouvement *Slow Food*, nous devrions retrouver la lenteur, la patience, les temps 'morts', et donc l'attention, également dans la sphère esthétique (voir l'image 4). Il faudra regagner le point de vue d'un Robert Walser marcheur, ou de Natsume Sôseki (*Kusamakura*). Voilà une recette simple et efficace pour sortir de l'omnipaysage.

Références bibliographiques

- ASSUNTO, Rosario (1994). *Il paesaggio e l'estetica*. Palermo : Novecento, p. 359.
- BATTISTI, Eugenio (2004). *Iconologia ed ecologia del giardino e del paesaggio*. Firenze : Leo S. Olschki, p. 367.
- DEBORD, Guy (1992). *La Société du Spectacle*. Paris : Gallimard, p. 164.
- JAKOB, Michael (2007). *Paysage et temps*. Gollion : Infolio.
- (2009). *Le paysage*. Gollion : Infolio.
- MALDINEY, Henri (2000). *Ouvrir le rien l'art nu*. La Versanne : Encre Marine, p. 129.
- MITCHELL, W.J.T. (2002). "Imperial Landscape", dans *Landscape and Power*. Chicago : The University of Chicago Press, p. 5-34.
- OSAMU, Dazai (1993). *Cent vues du Mont Fuji*. Paris : Philippe Picquier, p. 82.