



Annuaire du Collège de France

Cours et travaux du Collège de France

112 | 2013
Annuaire du Collège de France 2011-2012

Anthropologie de la nature

Philippe Descola



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/annuaire-cdf/737>

DOI : 10.4000/annuaire-cdf.737

ISBN : 978-2-7226-0325-7

ISSN : 2109-9227

Éditeur

Collège de France

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2013

Pagination : 649-669

ISBN : 978-2-7226-0198-7

ISSN : 0069-5580

Référence électronique

Philippe Descola, « Anthropologie de la nature », *L'annuaire du Collège de France* [En ligne], 112 | 2013, mis en ligne le 22 novembre 2013, consulté le 09 novembre 2024. URL : <http://journals.openedition.org/annuaire-cdf/737> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/annuaire-cdf.737>

Le texte et les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés), sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Anthropologie de la nature

M. Philippe DESCOLA, professeur

COURS : LES FORMES DU PAYSAGE. I.

Le cours de cette année était le premier d'un cycle d'enseignement consacré à l'anthropologie du paysage, dont l'ambition est de répondre à trois questions principales : à quoi se réfère-t-on lorsque l'on parle de paysage ? Peut-on généraliser cette notion au-delà des cultures qui ont élaboré des représentations paysagères, picturales ou littéraires ? Et, dans ce cas, comment définir avec précision le noyau commun d'un schème paysager ? Ces questions furent introduites en présentant des exemples concrets de malentendus paysagers, dont l'un tiré de l'expérience ethnographique du professeur chez les Achuar de la haute Amazonie, malentendu qui l'avait incité à interpréter comme un jugement esthétique sur un paysage une remarque d'un compagnon de voyage amérindien à propos d'un vaste fleuve, le Pastaza, dont l'un et l'autre venaient de découvrir la vue au débouché d'une forêt dense. Or, les conditions historiques et culturelles qui l'avaient lui-même conduit à voir un paysage dans ce panorama – notamment une familiarité avec les conventions de la peinture de paysage et la connaissance préalable des images embellies de ces mêmes régions du piémont andin rapportées par les voyageurs et par des peintres romantiques comme Frederic Church – ces conditions n'étaient pas réunies pour un chasseur Achuar qui ne voyait lui-même probablement dans ce site qu'un environnement bien connu dont chaque recoin, pour sauvage qu'il ait pu paraître l'endroit, lui évoquait une foule de souvenirs personnels plutôt qu'une marine de Van Goyen. Bref, la première leçon à tirer pour un ethnologue de ce genre de malentendu, c'est que l'on ne voit comme un paysage dans la nature que ce que l'on a appris auparavant à regarder comme un paysage, notamment grâce à l'éducation de l'œil par la peinture, leçon que Gombrich fut probablement le premier à formuler dans son fameux essai de 1953.

Le formatage de la vue par un schème perceptif peut même être facilité par l'usage de dispositifs optiques tel le *Claude glass*, ou miroir noir, qui fut en vogue chez les voyageurs anglais entre la fin du XVIII^e et le début du XIX^e siècle, lorsqu'ils faisaient leur *Grand tour* en Italie et qu'ils y recherchaient sur le vif ces paysages arcadiens baignés par la lumière dorée du crépuscule dont ils avaient acquis le goût

dans les tableaux de Claude Lorrain, objets d'un extraordinaire engouement parmi les élites britanniques de l'époque. Ce miroir ovale, légèrement convexe et teinté en gris foncé permettait, en tournant le dos à ce que l'on souhaitait représenter, et en tenant la surface réfléchissante devant soi comme un rétroviseur, d'obtenir un paysage à la Lorrain : le cadre délimite la scène, la convexité contribue à la densifier par l'effet de foyer, tandis que la teinte foncée donne au reflet « une teinte douce et suave, semblable aux tonalités du Maître », comme l'écrit William Gilpin, l'un des théoriciens du pittoresque de l'époque. Le miroir noir indique ainsi de façon tout à fait explicite qu'en matière de paysage on ne voit bien que ce à quoi l'on n'est pas directement exposé, littéralement ou métaphoriquement, et qui ne nous devient dès lors accessible qu'à travers une série de médiations matérielles et cognitives objectivant une réalité inconnaissable en soi.

Une fois fait ce constat, relativement banal, il convenait de se demander si cette définition principalement historique du paysage est suffisante pour en épuiser les différentes significations. Autrement dit, n'y aurait-il de perception paysagère que dans les cultures où s'est développée une tradition de représentation du paysage, c'est-à-dire en Europe et en Extrême-Orient, ou bien peut-on utiliser la notion de paysage de façon anthropologiquement productive, en la détachant de son support esthétique ? Répondre à cette question était l'objectif que l'on s'était fixé pour l'enseignement de cette année.

Quelques considérations générales étaient auparavant nécessaires pour préciser ce que pourrait être une approche anthropologique du paysage. Cette notion renvoie à deux niveaux de réalité distincts, mais difficiles à dissocier. Une réalité « objective », une étendue d'espace offerte à la vue, qui préexiste donc au regard susceptible de l'embrasser et dont les composantes peuvent être décrites de façon plus ou moins précise dans toutes les langues, et une réalité « phénoménale », puisqu'un site ne devient paysage qu'en vertu de l'œil qui le capte dans son champ de vision et pour lequel il se charge d'une signification particulière. Cette double dimension indique d'emblée à quel point l'épistémologie naturaliste est mal armée pour aborder cette notion qui ne saurait se réduire au face à face d'un appareil perceptif et d'une matérialité physique indépendante : le paysage n'est pas plus en dehors de l'observateur qui le contemple, comme un ensemble de propriétés objectives qui n'attendrait qu'un sujet connaissant pour être actualisé, qu'il n'est au-dedans de celui-ci, comme expression d'une expérience interne combinant des stimuli visuels et des schèmes de représentation. Il est la résultante d'une structure d'interaction conjoignant un individu et un site qui fait que, pour cet individu, mais peut-être pas pour celui qui se tient à côté de lui, ce site est un paysage. C'est la leçon que la scène du Pastaza permettait de tirer.

La notion de paysage implique donc l'existence de modèles perceptifs fonctionnant comme une intégration entre des propriétés saillantes de l'objet et des schèmes de représentations culturellement paramétrés de cet objet. Ces modèles sont parfois d'une telle puissance qu'ils se perpétuent à l'identique sur une longue période et au travers de médias différents. C'est le cas, par exemple, de la vue de la baie de Naples depuis le Pausilippe avec un pin parasol sur la gauche dont on trouve des dizaines d'instanciations depuis le XVIII^e siècle jusqu'à présent. C'est le cas aussi, de façon plus subtile, d'un pic qui figure dans de nombreuses peintures qu'Albert Bierstadt a faites des montagnes Rocheuses, notamment celle de Lander's Peak, et dont la forme inimitable est très éloignée des modèles qu'il représente, mais rappelle en revanche beaucoup celle du Cervin vu depuis la vallée de Zermatt que Bierstadt

a eu l'occasion de croquer *in situ* dans sa jeunesse. C'est ainsi que des effets de prototypie aboutissent à des clichés dont la diffusion comme schèmes visuels s'étend bien au-delà de la représentation plus ou moins fidèle du site original. De fait, une fois que le schème visuel d'un site a été propagé dans des images, il devient très difficile de le figurer (et de se le figurer) autrement. Pour qu'il y ait paysage, il faut donc qu'existe dans la conscience du sujet percevant un ensemble de traits prototypiques susceptible d'être affecté ou non aux lieux d'un certain genre offerts à la vue ; s'ils correspondent à ces traits, des spectacles peuvent ainsi « être accrochés à notre cimaise mentale » pour reprendre une heureuse formule de Gérard Lenclud (« L'ethnologie et le paysage », 1995). Bref, ces remarques posent l'alternative suivante : faut-il avoir stocké dans son musée intérieur des images stéréotypées de paysages pour pouvoir contempler une portion d'espace à l'instar d'un tableau, ou bien doit-on admettre que l'absence de représentation paysagère n'implique pas l'absence de l'état intérieur que le concept de paysage désigne ? C'est là un genre de problème classique en anthropologie.

Avant de tenter de répondre à cette redoutable question, il a toutefois paru nécessaire d'examiner les emplois courants de la notion de paysage par les différentes disciplines qui y ont recours afin d'écarter d'emblée certains usages qui paraissent peu productifs. En effet, une définition anthropologique du paysage ne peut être ni trop restreinte – c'est-à-dire réduite aux cultures qui ont développé une esthétique paysagère – ni trop ample – c'est-à-dire élargie à toute appréhension subjective de l'espace. L'inventaire que Jean-Marc Besse a proposé des cinq approches du paysage a fourni un point de départ utile (*Le goût du monde*, 2009).

Typologie des approches du paysage

On a commencé par les deux acceptions du paysage les plus communes : la première, déjà largement évoquée en préambule, envisage celui-ci comme une représentation culturelle et sociale, un point de vue sur un morceau de pays informé par un schème perceptif. Le modèle pictural y joue un rôle prépondérant, notamment en raison de l'idée que l'on ne voit un paysage réel que parce que l'on a appris à regarder un paysage dépeint. Cette approche, issue à l'origine de l'histoire de l'art, a engendré de nombreux travaux d'historiens, d'anthropologues et de sociologues qui abordent le paysage comme le produit d'un ensemble de déterminations sociales et symboliques caractéristiques d'une époque et d'un type de milieu, une sorte de palimpseste sur lequel se superposent des signes à déchiffrer selon des modèles en partie issus d'habitudes esthétiques. C'est une dimension fondamentale de l'approche du paysage sur laquelle on reviendra longuement. La deuxième acception est tout aussi commune, y compris dans l'usage linguistique ; c'est celle qui voit dans le paysage un territoire façonné et habité par des sociétés particulières. C'est, par excellence, le paysage des géographes, notamment de l'école française, qui tranche sur le précédent en ce qu'il est moins constitué par le discours et le regard sur les lieux que par la trace que l'on peut y déceler des activités humaines. En lui se combinent les déterminations physiques, les habitudes culturelles, les systèmes de production et les choix techniques. La distinction classique entre pays et paysage tend ici à s'atténuer, le second étant rabattu sur le premier. Dans cette conception, le paysage est une sorte de lieu de mémoire, non au sens d'un site commémorant un destin partagé, mais comme un endroit où se superposent les empreintes déposées

au fil du temps par des modes d'usage de l'espace, empreintes reconnues jusqu'à un certain point comme siennes par un groupe humain particulier. Cette approche du paysage a l'inconvénient d'avoir été produite pour l'analyse de « l'œuvre paysagique de l'homme » (Pierre Deffontaines) à peu près exclusivement dans les pays tempérés, notamment la France rurale, où cette œuvre – une réalité indissociablement naturelle et culturelle évoluant de façon conjointe au cours des siècles – est visible en tous lieux. Elle est difficilement applicable dans les régions du monde où, faute d'aménagements ostensibles, des sociétés n'ont laissé que des traces à peine discernables de leur présence. Certes, il n'existe pratiquement aucune portion émergée de la planète qui n'ait été anthropisée, mais peut-on pour autant parler de « paysage » en ce sens géographique pour décrire l'environnement des Inuit, des Indiens d'Amazonie ou des pasteurs nomades d'Asie centrale ?

Les limitations de cette dernière approche du paysage ont conduit des géographes à proposer une définition moins anthropocentrée de la notion. Cette définition, la troisième donc, revient tout simplement à faire du paysage le substrat naturel de l'activité humaine, soit une unité d'analyse propre aux sciences de la terre et de l'environnement, caractérisée par une certaine échelle – au-dessus de l'écosystème et au-dessous de la région – qui peut être décrite dans toutes ses composantes physiques de façon exhaustive. L'idée est qu'il y aurait un paysage naturel sur lequel les hommes viennent déposer un paysage culturel, le rôle des sciences qui s'occupent de cet objet étant d'analyser la façon dont le premier conditionne le second ou, dans des variantes plus possibilistes, la façon dont le second s'accommode des contraintes exercées par le premier. L'enjeu, on le voit, est de réconcilier géographie physique et géographie humaine, séparées depuis plusieurs décennies par un divorce sans concessions. Cette approche n'échappe pourtant pas à la difficulté de pouvoir décrire un « paysage global » de façon dynamique, c'est-à-dire autrement qu'en additionnant des études spécialisées de ses composantes physiques et humaines, empilement de micro-analyses relevant de la géomorphologie, de la pédologie, de la botanique, de l'écologie, de l'histoire et de la sociologie rurales, de l'économie, de l'architecture, etc. L'emprunt par Georges Bertrand de la notion de géosystème à l'écologie du paysage soviétique (qui l'avait elle-même adaptée de la *Landschaftsökologie*) ne paraît pas avoir résolu le problème d'une analyse intégrée. En particulier, la manière dont sont traitées les représentations que les acteurs se font d'un territoire (le paysage comme « ressourcement » selon les termes de G. Bertrand) y est peu problématisée, de sorte que l'étude du paysage en ce sens finit par se résumer à l'étude de l'appréhension subjective d'un site par ceux qui l'ont aménagé, l'occupent ou le traversent, une dilution peu satisfaisante de ce qui fait la richesse de la notion de paysage.

La dimension « idéelle » de l'approche naturaliste du paysage – de fait peu pratiquée par les géographes – rejoint ainsi de façon paradoxale une quatrième approche qui paraît se situer à ses antipodes, celle dans laquelle le paysage est au premier chef une expérience sensible des lieux. En elle se retrouvent des auteurs d'origines et de traditions culturelles très diverses, depuis des historiens français comme Alain Corbin qui ont recueilli une partie de l'héritage du Bachelard de *La poétique de l'espace* en s'attachant à décrire des cultures sensibles dans lesquelles le visible ne joue plus le premier rôle, jusqu'à des anthropologues et archéologues anglo-saxons qui ont arraisonné Merleau-Ponty sans beaucoup d'égard pour sa philosophie. Dans l'approche « phénoménologique », le paysage est une certaine manière d'être présent au monde qui résulte de l'interaction entre des sollicitations

sensibles caractéristiques d'un lieu et les attentes patiemment façonnées par l'habitude et l'éducation des individus qui se sont peu à peu appropriés ce lieu comme un prolongement d'eux-mêmes. Qu'il sollicite l'odorat, l'ouïe, la vue ou le toucher, le paysage devient une nappe de stimuli éprouvés et de souvenirs remémorés, tantôt presque autonomes tant ils sont puissants, tantôt inextricablement mêlés dans l'évocation d'un lieu. C'est pour mettre l'accent sur la dimension non visuelle du paysage que l'anglais a multiplié les néologismes construits à partir du *-scape* de *landscape* : *soundscape*, *smellscape*, *touchscape*, voire *taskscape*.

Hormis sa référence sacramentelle à la *Phénoménologie de la perception*, l'approche du paysage qui se qualifie de « phénoménologique » puise dans une riche tradition anglo-saxonne assez mal connue en France et dont on a évoqué des figures importantes. C'est le cas en particulier d'Edmund Carpenter qui fut le premier, sur la base de son ethnographie des Inuit Avilik de l'Arctique canadien, à développer l'idée d'un espace acoustique. Selon Carpenter, le paysage inuit est défini par le son plutôt que par la vue : tandis que la vue identifie des objets déjà présents, le son révèle des présences souvent invisibles et dont l'existence est avérée par l'écho de leurs actions, de sorte que les Inuit entendent des êtres et des choses en devenir, ontologiquement labiles, assignables à des différences qui ne portent pas sur les modalités de l'être mais sur les modalités d'actions des émetteurs de son. Le paysage acoustique n'est pas une surface comme le paysage visuel, c'est une sphère qui se déploie de façon identique dans toutes les directions à partir de l'auditeur ; elle ne préexiste pas au sujet percevant, mais prend sa consistance autour de lui à mesure qu'il s'engage dans des interactions avec son environnement sonore immédiat. Carpenter, Marshall McLuhan (avec qui il a collaboré dans les années 60) et le philosophe canadien Raymond Murray Schafer ont ainsi été des précurseurs du domaine en plein essor aux États-Unis de « l'anthropologie des sens » (Paul Stoller, David Howes, Constance Classen, Steven Feld principalement). Le principe sur lequel s'appuient ces travaux est que les cultures se distinguent les unes des autres non pas tant par le contenu de ce que leurs membres perçoivent que par la façon dont ils le perçoivent : au lieu de présumer que les « visions du monde » diffèrent parce que les gens ont développé des modèles mentaux distincts pour organiser ce qu'ils ont sous les yeux, les avocats de l'anthropologie des sens font au contraire le pari que c'est le poids différentiel attaché à tel ou tel sens qui définit les variations dans la façon dont les mondes sont appréhendés. Tandis que les cultures de la vision, l'Occident moderne au premier chef, privilégieraient le paysage visuel, les cultures de l'ouïe accorderaient plus d'importance au *soundscape* et les cultures de l'odorat au *smellscape* ; il serait donc vain de chercher une orientation paysagère fondée sur des schèmes visuels chez des peuples qui ont accordé la prééminence à d'autres sens dans la façon dont ils interagissent avec leur environnement.

Bien qu'elle soit en vogue chez des historiens et des anthropologues, cette idée est contestable. Ce n'est pas seulement l'Occident moderne qui a accordé une prééminence à la vue sur les autres sens car ce primat semble généralisé ; la différence tient plutôt au fait que les cultures non modernes mobilisent l'ensemble des facultés sensibles dans leur rapport à l'environnement, tandis que la civilisation moderne a eu tendance à minorer les informations non visuelles. À cet égard, le parallèle entre paysage visuel et paysage sonore auquel invite l'œuvre de Steven Feld est très instructif. Influencé par R.M. Schafer et se définissant comme un ethnographe du son plus que comme un ethnomusicologue, S. Feld part de l'hypothèse que « le langage et la musique de la nature sont intimement connectés

à la nature du langage et de la musique » de sorte que l'ambiance acoustique d'un lieu peut être vue comme le résultat d'une sorte de coévolution esthétique et écologique. Ceci l'a conduit à délaisser peu à peu l'étude ethnomusicologique savante au profit de la présentation commentée de paysages sonores, d'abord avec ses vignettes acoustiques sur les Kaluli de Nouvelle-Guinée, puis avec son travail sur les cloches. Mais est-il légitime de parler de paysage sonore de la même façon que l'on parle d'un paysage visuel ? Si l'on prend la notion de paysage au sens le plus commun, c'est-à-dire comme une représentation d'un lieu informée par un schème perceptif, cela suppose par analogie une double question : d'une part, un paysage sonore est-il à la fois la chose que l'on représente – un environnement – et la chose représentée – un enregistrement de cet environnement ? D'autre part, l'environnement sonore est-il perçu à partir de notre habitude d'écoute de la chose représentée – l'enregistrement ? Ces questions ont été âprement débattues par les théoriciens de l'environnement acoustique, notamment Schafer. Pour lui, le *soundscape* est au premier chef un environnement sonore circonscrit et non un paysage à proprement parler, c'est-à-dire une élaboration secondaire, une « artialisation » de cet environnement qui rendrait possible de le percevoir en retour comme un paysage. Du reste, il s'est fait l'avocat de l'enregistrement des environnements sonores, non pour constituer des tableaux de paysage électro-acoustique à la manière de paysages visuels, mais afin d'étudier ces environnements et de pouvoir les transformer le cas échéant. C'est là qu'une véritable inflexion paysagère se dessine chez Schafer, puisqu'il milite en faveur du *sound design*, une entreprise qui vise à améliorer l'environnement acoustique en éliminant des sources de pollution sonore et en créant des paysages sonores qui pourraient constituer des sources de satisfaction pour ceux qui y sont immergés. L'analogie avec la mission des architectes paysagistes est ici patente : il s'agit de substituer aux paysages réputés appauvris ou discordants de l'ère industrielle et postindustrielle des paysages qui permettent un meilleur épanouissement individuel et collectif. Certains acteurs du *sound design* récussent même l'idée qu'un paysage sonore puisse être référentiel ou iconique à l'instar d'un paysage visuel et prônent au contraire une pédagogie de l'écoute permettant de mieux saisir la complexité et la richesse des environnements sonores, quels qu'ils soient.

Quelles leçons tirer de ces considérations pour la question des parallèles entre paysage sonore et paysage visuel ? D'abord qu'il ne faut pas confondre environnement sonore et paysage sonore : l'environnement sonore est l'ensemble des sons perçus par un individu en un temps et un lieu donnés, tandis que le paysage sonore exige une approche réflexive rendue possible par la capture et la discrétisation du premier au moyen d'enregistrements réécoutables à volonté et permettant de ce fait une expérience sur l'écoute et une structuration consciente de l'espace acoustique. Il y a pourtant entre l'environnement sonore perçu *in situ* et le paysage sonore enregistré le même type de rapport complexe qu'entre l'environnement regardé et le paysage dépeint. Il s'agit bien dans les deux cas de signes iconiques renvoyant à un référent et qui transforment des caractéristiques de ce référent du fait de la transposition. Même lorsque le son n'est pas délibérément travaillé en studio pour accentuer ou gommer des composantes de l'espace acoustique, l'enregistrement n'est jamais parfaitement homologue à ce qui est perçu *in situ* par l'oreille humaine et constitue de ce fait une artialisation de la matière sonore, ne serait-ce que par le cadrage temporel qu'il opère. Certes, la transformation apportée au prototype n'est pas de même nature que celle réalisée dans le paysage visuel – où il s'agit pour l'essentiel

d'une réduction d'échelle accompagnée d'une élimination des autres dimensions sensibles. Dans le paysage sonore enregistré il y a aussi suppression des autres informations perceptives, tandis que le changement d'échelle prend la forme d'une transposition du volume sonore, l'intensité et la netteté de certains sons étant soumises à fluctuation. Or, l'effet de ces changements d'échelle est analogue dans les deux cas : il conduit à une forme singulière d'appréhension de l'objet dans laquelle la connaissance du tout précède celle des parties. Comme une peinture ou une sculpture, les enregistrements sonores permettent une véritable expérience sur l'objet. En outre, de même qu'un morceau de pays embrassé par la vue demande une éducation du regard par la peinture afin d'être perçu comme un paysage, de même l'enregistrement d'un environnement sonore ne peut être entendu comme un paysage acoustique que si l'on parvient à y discerner des sons habituels renvoyant à des événements connus. Bref, un paysage sonore n'est audible – au sens où sa structure et ce à quoi il renvoie peut émerger du bruit – que si l'on a déjà intériorisé l'usage de ce dont il est le paysage.

Les artistes du *sound design* qui produisent des paysages sonores non mimétiques afin de permettre un travail sur l'attention auditive et l'imagination acoustique qu'elle favorise rejoignent d'autres praticiens qui créent des paysages *in situ* entièrement nouveaux de façon à remplacer ou à modifier des paysages existants, une ambition poétique caractéristique d'une cinquième approche du paysage qui est celle des architectes paysagistes. Une brève histoire de l'art du *landscape gardening* depuis ses origines en Angleterre au XVIII^e siècle montre une série d'étapes dans la conception du paysage comme projet de rendre le monde mieux habitable dans lequel le lien entre l'œuvre paysagère et la peinture de paysage est dans tous les cas fondamental. Les premiers grands parcs anglais – où s'illustrent William Kent, Charles Bridgeman, Henry Hoare ou Capability Brown – sont des imitations revendiquées des tableaux du Lorrain ou de Poussin, y compris dans les édifices qui les parsèment. René-Louis de Girardin, qui acclimate en France le *landscape gardening*, va s'éloigner de ce modèle sans renier l'inspiration picturale : dans la composition d'un jardin, il ne s'agit pas d'imiter servilement un tableau, mais d'être attentif aux équilibres naturels et au plan d'ensemble telle que l'observation des grands peintres de paysage invite à les discerner. Cette apologie de la propédeutique du regard a imprimé sa marque de façon subtile sur l'art des jardins et l'on en retrouve des traces jusque chez les architectes paysagistes contemporains. Pour eux, le paysage n'est pas un espace neutre que l'on peut façonner à sa guise, mais un ensemble complexe de facteurs physiques et historiques avec lesquels il faut composer afin de transformer un site sans lui être infidèle. L'observation attentive du lieu est donc impérative, en même temps que l'éducation du regard, pour déceler dans l'endroit à aménager les lignes de force, la dynamique des formes, les modes de liaison entre les éléments. Toutefois, ce n'est plus l'œil du peintre qui guide dans le déchiffrement de ce palimpseste, c'est celui du géographe, habitué qu'il est à lire les milieux anthropisés et à les articuler les uns aux autres à différentes échelles. Bref, le paysage des architectes paysagistes, c'est l'actualisation des structures formelles d'un site par un regard expert et leur traduction ostensible dans une œuvre qui a pour ambition de séduire ceux qui l'observent et la parcourent en sollicitant leurs sens et leur imagination. Comme inspiration du moins, la peinture de paysage n'est pas très loin.

Au terme de ce premier inventaire des approches du paysage, il devenait possible d'opérer un tri. Non pas pour décréter une acception légitime du paysage – ce qui serait absurde, puisque toutes le sont à l'intérieur de leur univers de référence –, mais

afin d'aboutir à une conceptualisation de cette notion qui soit productive sur le plan anthropologique, c'est-à-dire renvoyant à des pratiques sociales suffisamment répandues à différentes périodes de l'histoire et dans différentes régions du monde pour permettre de penser qu'elles s'appuient sur des dispositions communes à une partie de l'humanité. Bref, peut-on laver le paysage du péché d'ethnocentrisme sans le diluer pour autant dans une vague approche subjective de l'espace qui n'aurait ni expression spécifique ni traduction matérielle ? On a donc commencé par exclure. De toutes les approches du paysage, celle qui semble la plus particularisée est celle qui l'envisage comme un territoire façonné par l'action humaine ou, de façon plus restrictive, comme un substrat biophysique sur lequel se dépose en couches successives l'histoire de sociétés singulières. Le paysage n'est ici qu'une étiquette descriptive pour désigner un objet d'étude idéal défini par défaut et que la notion d'environnement – à vrai dire guère plus convaincante – tend peu à peu à remplacer. On en a fourni un exemple en examinant l'enquête, par ailleurs remarquable, sur la formation anthropique des îlots forestiers du nord de la Guinée menée par les anthropologues James Fairhead et Melissa Leach (*Misreading the African Landscape*, 1996), laquelle repose sur un usage contradictoire de la notion de paysage puisqu'elle désigne alternativement une unité d'analyse écologique idéalement climacique et un écosystème anthropisé, en tout cas jamais les valeurs que les populations locales attachent à leur milieu. En outre, la conceptualisation du paysage que l'on peut appeler géographique au sens large – d'autres que des géographes y adhèrent, on l'a vu, et tous les géographes n'y adhèrent pas – possède une caractéristique qui rend son usage malaisé dans une perspective anthropologique, c'est-à-dire qui entend échapper aux effets de déformation ethnocentrique d'une ontologie particulière : elle est paramétrée par une épistémologie dualiste qui sépare, d'un côté, des réalités biophysiques, de l'autre des valeurs culturelles. De sorte que, lorsque l'on veut réintroduire le poids des secondes dans l'évaluation des premières, comme beaucoup de géographes souhaitent le faire, la fracture initialement posée entre nature et société rend cette opération impossible. La conséquence est double. D'une part, la dimension paysagère d'un site ou d'un territoire ne peut plus dès lors apparaître que comme un effet dérivé de ses caractéristiques biophysiques, une sorte d'onde idéologique se déployant à partir d'un socle matériel ; d'autre part, l'étude des paysages dans des civilisations où une division entre substrat naturel et perception culturelle n'a guère de sens ne peut dès lors être conçue que comme une transposition de l'étude des paysages dans les civilisations où une telle dissociation existe.

Si l'on veut donc demeurer fidèle aux dimensions les plus originales de ce à quoi le terme paysage renvoie à l'origine, on devra prendre garde de préciser que le terme ne peut s'appliquer qu'à la représentation d'un lieu, c'est-à-dire à un objet produit ou aménagé par des humains afin qu'il fonctionne comme un signe destiné à rendre présent sous une autre forme une autre portion d'espace accessible à l'expérience sensible. Il faut en outre que ce caractère de signe soit explicite et recherché, donc qu'il soit reconnaissable comme tel par ceux à qui il est destiné sans qu'il soit nécessaire pour autant de lui affecter une valeur esthétique. Enfin, cette représentation peut être actuelle ou simplement potentielle, c'est-à-dire qu'elle peut exister simplement comme un schème perceptif au moyen duquel des morceaux d'environnement seront perçus comme s'ils étaient des représentations matérielles interpolées. Ainsi une peinture peut représenter un site et je peux voir un site comme si c'était une peinture ; un jardin peut représenter le modèle réduit d'un pays et je peux voir un pays comme si c'était un vaste jardin ; une pièce de musique ou

un enregistrement sonore peut représenter l'environnement acoustique d'un lieu et je peux percevoir un environnement acoustique comme si c'était une musique, etc. Or, ce que les géographes appellent un paysage ne peut pas l'être vraiment en ce sens si celui-ci ne possède pas pour ceux qui l'ont fait ou qui l'occupent une dimension représentationnelle globale. Par exemple, les traits saillants d'un « paysage bocager » – les haies, les arbres disposés en alignement ou en sujets isolés dans les prés, l'apparence et la dimension des champs et des pâtures – peuvent sans doute constituer des signes, mais ce sont des indices isolés – de la tenure foncière, de la richesse des sols, du type d'assolement pratiqué, des zones exposées au vent –, non une représentation complète et idéalisée de ce site en tant que site ou d'autre chose dont, dans sa totalité, il tient lieu. Si l'on admet une telle restriction, destinée à conserver à la notion de paysage un caractère opératoire sans la réduire pour autant à ses seules expressions dans l'art, il faut revenir plus longuement sur deux des approches du paysage introduites dans l'inventaire préalable et qui recouvrent en partie cette définition provisoire : le paysage comme représentation culturelle et sociale informée par un schème perceptif et le paysage comme espace de l'expérience sensible.

Le paysage comme représentation

La conception du paysage comme une représentation est très liée aux travaux des historiens de l'art qui, depuis Clark et Gombrich, ont mis l'accent sur l'exceptionnalité de la figuration picturale des paysages dans deux régions du monde, l'Europe, à partir de la Renaissance, et l'Extrême-Orient – en Chine dès les premiers siècles de l'ère chrétienne. Plutôt que de revenir en détail sur cette histoire bien connue, on a préféré discuter les reformulations récentes de l'approche esthétique du paysage par des auteurs qui ne se réclament pas directement de l'histoire de l'art, au premier chef Augustin Berque et Alain Roger.

Bien que géographe, A. Berque propose une définition très étroite du paysage (*Les raisons du paysage*, 1995), de fait inapplicable ailleurs que dans les deux parties du monde où une esthétique paysagère s'est développée : les « sociétés à paysage » doivent en avoir tout à la fois des représentations linguistiques (un ou des mots pour désigner le paysage), des représentations littéraires (chantant les beautés du paysage), des représentations picturales (ayant pour thème exclusif le paysage) et des représentations jardinières (traduisant une appréciation esthétique de la nature) ; là où ces critères extrêmement restrictifs ne sont pas réunis, les sociétés n'ont que des « protopaysages », c'est-à-dire des rapports visuels à leur environnement codifiés par des habitudes perceptives. L'entreprise de Berque est sans doute salutaire car le paysage doit être qualifié de façon stricte si l'on ne veut pas que la notion perde complètement en extension ce qu'elle a d'original en intensité. Toutefois, la dissociation tranchée entre « protopaysage » et « paysage » n'est guère satisfaisante puisqu'elle définit le premier stade en quelque sorte par défaut, comme une ébauche inaboutie du second auquel seules quelques civilisations seraient parvenues. C'est probablement pour cette raison que Berque a par la suite remanié ses critères, y rajoutant les indices livrés par la toponymie – Bellevue, Mirabeau, Fairview, Bellavista, etc. –, une architecture aménagée pour jouir d'une vue agréable et une réflexion explicite sur le paysage (*La pensée paysagère*, 2008). Ce dernier élément permet à notre auteur de raffiner la distinction entre une « pensée

[au sujet] du paysage », c'est-à-dire qui prend le paysage pour objet de façon réflexive, et une « pensée paysagère » en acte, que l'on peut déceler dans des aménagements de l'espace et une préoccupation pour la disposition des édifices dans des situations particulières où se manifeste un souci évident de jouir de la beauté des lieux ou d'embellir ceux-ci. Berque va d'ailleurs jusqu'à affirmer que la pensée du paysage est contradictoire avec la pensée paysagère : plus l'on s'est préoccupé du paysage comme d'un objet de réflexion théorique, moins l'on a été capable de créer et d'entretenir de beaux paysages.

L'idée qu'il existe un lien étroit entre la naturalisation du monde et la pensée réflexive sur le paysage n'est elle-même pas nouvelle ; c'est une thèse que Joachim Ritter avait déjà développée sous une forme un peu distincte et sur laquelle il a paru utile de revenir (*Landschaft*, 1963). Selon Ritter, en effet, le remplacement du « monde ptoléméen » par le « monde copernicien », c'est-à-dire l'avènement du naturalisme en Europe à la fin de la Renaissance, aurait engendré par compensation une esthétique paysagère. Face au désenchantement du monde que la nouvelle cosmologie instaurait, il fallait restaurer les liens entre l'homme et l'univers, reconstituer l'unité cosmique que le dualisme avait dissoute, et c'est la fonction que l'esthétisation du paysage a remplie, un processus plutôt positif pour Ritter, qui voit comme préalable à la jouissance esthétique de la nature la domination que la société a su établir sur elle : « la nature-paysage (*Natur als Landschaft*) ne peut exister que sur la base de la liberté, dans le cadre de la société moderne ». En réalité, tout indique que c'est l'inverse qui s'est produit : la peinture de paysage, loin d'être la conséquence d'une autonomisation de la sphère non humaine en a été au contraire l'une des conditions, et probablement l'une des plus importantes. Car ce qui caractérise la nouvelle façon de peindre qui naît en Bourgogne et en Flandres dès le XV^e siècle, c'est-à-dire avant que les bouleversements scientifiques et les théories philosophiques de l'âge classique ne donnent à l'ontologie naturaliste la forme argumentée qui signale d'ordinaire l'accouchement de la période moderne, c'est notamment un souci de figurer la continuité physique des êtres et des choses dans un espace homogène et la précision inédite avec laquelle tous les détails de la matérialité sont rendus. Le monde physique devient digne d'être observé et décrit pour lui-même et c'est dans la peinture de paysage que cette ambition commence à se manifester.

Mais Berque va plus loin : il y aurait incompatibilité entre la pensée paysagère en acte et l'esthétique paysagère, de sorte que le naturalisme moderne entraînerait nécessairement la destruction des paysages. Et cela tiendrait au fait que le naturalisme institue un univers purement géométrique, parfaitement neutre, tandis que l'espace du paysage est toujours singulier, relatif et irréductible à la mesure puisque limité par un horizon inatteignable. La *res extensa* serait donc antithétique au paysage. Il convient toutefois de nuancer cette proposition en rappelant que le paysage des Modernes est le produit d'un recouvrement entre une technique de construction des images et une technique de discernement visuel qui a peu à peu enseigné à apprécier des vues ressemblant à des tableaux. Or, la perspective artificielle qui s'est imposée dans la peinture de paysage ne correspond pas à un espace absolu et acentré, même s'il est mathématiquement construit ; comme Panofsky l'a mis en évidence, il est axé à partir d'un point de vue arbitraire, celui de la position de l'observateur. Autrement dit, c'est bien une impression subjective, c'est-à-dire construite à partir de la position arbitraire d'un sujet, qui sert de point de départ à la rationalisation d'un monde de l'expérience où l'espace phénoménal de la perception est transposé dans un espace mathématique. Cette « objectivation du subjectif » est une condition

de la pensée paysagère des Modernes – elle-même tributaire de l'éducation du goût par la peinture de paysage – qui n'est donc pas réductible à l'espace universel et mesurable des coordonnées cartésiennes.

Tout en partageant le souci d'Augustin Berque de définir le paysage à partir de critères clairement définis, Alain Roger trouve ceux du géographe trop contraignants, notamment parce qu'ils déniaient une sensibilité paysagère « complète » aux Romains, alors que tout indique le contraire – la peinture de paysage, la poésie bucolique, l'art des jardins, et peut-être même un terme qui serait équivalent à paysage (*Court traité du paysage*, 1997). Surtout, Roger préfère définir le paysage moins par des critères substantifs que par le processus qui l'engendre, à savoir l'artialisation, terme emprunté à Lalo qui l'avait lui-même repris de Montaigne, et qui désigne l'opération de mise en art de l'objet naturel, corps humain ou environnement. L'artialisation se présente sous deux modalités : l'une est directe, l'artialisation *in situ*, c'est-à-dire l'aménagement d'une portion de la nature, le plus souvent sous la forme d'un jardin ; l'autre est indirecte, l'artialisation *in visu*, et s'exprime dans des codes figuratifs régissant la représentation des paysages et structurant de ce fait les schèmes perceptifs qui conditionnent la manière dont on va regarder un morceau de pays. La proposition est intéressante, notamment parce qu'elle souligne la nécessité, lorsque l'on impute à une civilisation ou une culture une saisie paysagère de certains éléments du monde, de mettre en évidence des indices concrets d'artialisation, faute de quoi l'on court le risque d'ethnocentrisme, c'est-à-dire de projeter dans l'expérience sensible d'autrui les filtres au moyen desquels s'est structurée sa propre expérience sensible. Mais les problèmes soulevés par une telle distinction ne sont pas minces non plus et on les a longuement discutés.

La première difficulté concerne moins le cœur de l'argument de Roger que la question très débattue de savoir s'il y a bien eu invention du paysage à la Renaissance, ainsi qu'il l'affirme à la suite d'une pléiade d'historiens de l'art, ou s'il s'agit plutôt du développement spectaculaire d'un mouvement commencé dans l'Antiquité. Transformée en vulgate à la suite de Gombrich, mais remontant au moins à Burckhardt, voire à Alexandre de Humboldt, la thèse de l'absolue nouveauté de la jouissance esthétique de la nature chez les Modernes a été mise en cause de diverses manières ainsi que l'a rappelé Hervé Brunon dans une fort utile synthèse (« L'essor artistique et la fabrique culturelle du paysage à la Renaissance », 2006). On a reproché à cette thèse d'avoir voulu isoler une forme pure du paysage, un état initial surgissant tout constitué du néant, ce qui permettait d'assigner un point de départ conjoint à la peinture de paysage et à la modernité, au lieu de considérer cette expression picturale à la Renaissance comme une étape parmi d'autres d'un processus graduel débuté bien avant. À cette fin, Gombrich et ses continuateurs auraient minimisé l'apport du Moyen-Âge et surestimé l'apport de la peinture dans l'émergence d'une sensibilité paysagère. Cela dit, il y a autant de savants partisans de l'invention du paysage à la Renaissance qu'il y en a pour la contester. Dans cette querelle d'historiens, il a paru à l'anthropologue que la thèse des avocats de la rupture était mieux étayée que celle des défenseurs du gradualisme, notamment parce que la première rend mieux intelligible le rôle central de la figuration de la nature dans l'émergence d'une ontologie nouvelle au XV^e siècle.

La deuxième difficulté soulevée par la notion d'artialisation méritait une plus ample discussion car elle est de nature proprement anthropologique, au sens où cette notion est tributaire d'une distinction entre nature et culture – pays objectif et paysage subjectif, substrat physique et transformation esthétique – qui est propre à

une ontologie particulière, le naturalisme, dont la peinture de paysage a précisément été l'une des conditions d'avènement. En effet, nous n'avons jamais accès par les sens à une nature brute qui se laisserait décomposer en un paquet de qualités premières, indépendamment des dispositions émotionnelles et des conditionnements perceptifs qui définissent les circonstances dans lesquelles nous appréhendons n'importe quel réalité sensible. Du reste, il est douteux que l'artialisation rende compte de façon adéquate des opérations figuratives menées dans l'autre région du monde où une tradition de représentation du paysage s'est épanouie. La peinture chinoise des montagnes et des eaux – *shan shui* – n'est aucunement une mise en art ou une artificialisation d'un environnement naturel, mais la mise en image d'une correspondance entre l'homme et le cosmos qui donne à voir ce qui, dans le monde, entre en consonance avec les dispositions humaines. Que l'image prenne l'apparence d'une peinture sur rouleau, d'un jardin miniature ou d'un objet usuel – brûle-parfum ou encrier – imitant un paysage, il s'agit toujours d'un « monde en petit », pour reprendre l'expression de Rolf Stein, c'est-à-dire d'une réduction maîtrisable du cosmos, un monde minuscule et pourtant total qui reproduit le grand Monde au sein duquel l'homme peut à la fois tisser des affinités et trouver un refuge. On est loin de l'idée d'un traitement esthétique d'un environnement donné au départ comme naturel. Sans compter que, comme l'a bien vu Gérard Chouquer, l'artialisation peut aussi être un processus d'épistémisation (*Quels scénarios pour l'histoire du paysage ?* 2007). De même que les sciences de la nature ont progressivement découpé leurs objets dans le tissu du réel en s'attachant à mettre en évidence des lois qui caractérisent les qualités premières des phénomènes, de même les sciences de la culture ont-elles voulu, un peu plus tard, se constituer des domaines d'objet autonomes qui ne pouvaient plus dès lors être définis qu'en creux par rapport à ceux que les sciences de la nature avaient déjà préemptés. Il ne leur restait plus que l'étude des qualités secondes, des propriétés des choses telles qu'elles sont perçues subjectivement par des individus et telles qu'elles sont construites en systèmes au sein de collectifs singuliers. De ce point de vue, l'artialisation est un pendant exact de la naturalisation. Aux sciences de l'environnement, l'étude des propriétés objectives du relief, des sols, de la végétation, du climat ; aux sciences du paysage, l'étude des représentations de l'environnement et des mécanismes d'artialisation au moyen desquels un milieu peut être transformé en objet esthétique, *in visu* ou *in situ*. De ce fait, il est difficile de se saisir de l'artialisation directement comme un concept général qui permettrait de rendre compte de ce qu'est le paysage dans d'autres contextes historiques et culturels. Il demeure qu'A. Roger a mis en évidence un point fondamental pour toute réflexion sur le paysage : il existe une différence irréductible entre un environnement quelconque et sa transformation délibérée, que celle-ci se réalise *in situ*, sous la forme d'un aménagement de l'espace, ou *in visu*, sous la forme d'un schème perceptif servant de modèle à des figurations. On est longuement revenu sur ce point ultérieurement.

Le paysage comme expérience sensible des lieux

Si l'on admet qu'il ne peut y avoir de paysage que dans les cas où existe une représentation d'un objet dont on est capable de détecter une trace, qu'elle soit matérielle ou discursive, alors se pose la question du statut qu'il convient de donner à cette approche du paysage ordinairement qualifiée de « phénoménologique » et qui voit celui-ci comme un espace d'expérience sensible rebelle aux différentes formes

d'objectivation, voire comme une certaine façon d'être présent au monde et attentif aux lieux. Comment peut-on étudier une « pensée paysagère » (Berque), une « sensibilité paysagère » (S. Briffaud), « *a practical experience of landscape* » (C. Tilley) ? Comment caractériser le paysage dont des anthropologues et des archéologues nous disent qu'il est, dans les sociétés sans écriture, produit par la pratique, entretenu par le parcours, cristallisé par la toponymie, vivifié par la mémoire, si ce paysage n'est pas objectivé d'une façon ou d'une autre par ceux qui le perçoivent ?

Plutôt que de présenter un panorama, nécessairement incomplet, de l'approche phénoménologique, on a préféré mettre l'accent sur deux de ses auteurs les plus représentatifs, Eric Hirsch et Christopher Tilley. Le premier est l'éditeur intellectuel d'un volume qui fait autorité en anthropologie (*The Anthropology of Landscape*, 1995) et dont l'introduction représente l'une des meilleures synthèses de ce type d'approche. Il y développe l'argument que l'idée-force du paysage, celle qui permet de réunir des faits disparates provenant des cultures les plus diverses, est la notion d'un mouvement de va-et-vient entre premier plan et arrière-plan, caractéristique de la vie sociale. De même que le tableau de paysage jouerait sur cette distinction des plans, soit à l'intérieur même de la toile, soit dans la relation entre le spectateur et le tableau, de même la vie sociale serait toujours tendue entre un arrière-monde idéal et la scène prosaïque de la vie ordinaire. Bref, la représentation conventionnelle du paysage en Occident ne serait qu'une expression figurative particulière d'une relation beaucoup plus générale entre ces deux plans que l'on retrouve partout à l'œuvre dans l'expérience de la vie sociale. Pourtant, non seulement l'oscillation entre premier plan et arrière-plan n'est qu'une dimension parmi d'autres de la notion de paysage, et probablement pas la plus significative, mais elle est loin aussi d'être universelle. Les illustrations que Hirsch en propose dans les sociétés non occidentales – les Piro de l'Amazonie péruvienne et les Yolngu du nord de l'Australie – en sont même des contre-exemples parfaits. Le rapport entre le village piro et la forêt profonde ne s'exprime pas sous les espèces d'une opposition entre un premier plan de la vie domestique, lieu de l'entre-soi des parents, chargé de subjectivité et d'affects, et un espace forestier se déployant au-delà de l'expérience commune et fournissant à celle-ci une toile de fond de projections imaginaires et idéalisées ; car la forêt des Piro est tout autant un lieu de sociabilité domestique que la maison et le village, un lieu où se tissent au quotidien de multiples interactions entre les humains, vivants et morts, comme avec diverses sortes de non-humains, animaux, plantes, esprits, tous traités comme des personnes. Et le constat peut être étendu à toute l'Amazonie indigène. Le contraste que propose Hirsch semble encore moins justifié dans le cas de sociétés très mobiles de chasseurs-cueilleurs ou de pasteurs nomades pour lesquelles on serait bien en peine de préciser en quoi consiste au juste la différence entre le premier plan, le lieu de l'expérience commune qui se déplace parfois chaque jour au gré des campements, et l'arrière-plan qui, dans ce cas, ne peut être que le site où l'on n'a pas campé aujourd'hui et où l'on campera peut-être demain, non pas un espace idéalisé dans lequel la vie sociale puise ses fondements, mais un endroit sans profondeur ni vrai mystère puisque voué lui aussi à offrir le moment venu un cadre ordinaire à la vie ordinaire. Sur le fond, cette interprétation du paysage est contestable parce qu'elle s'appuie sur la projection dans l'espace d'une opposition plus ou moins explicite entre l'immanence de la vie quotidienne (le premier plan) et la transcendance d'un monde idéal (l'arrière-plan), opposition qui transpose en Amazonie ou en Australie des conceptions typiquement occidentales de l'arrière-monde issues d'une hybridation de la philosophie

platonicienne – le contraste entre l'imperfection du monde sensible et la perfection du monde des Idées – avec la cosmologie judéo-chrétienne marquée par le stigmate de la Chute et l'espoir de la rédemption dans l'au-delà, conceptions que l'on serait bien en peine d'identifier chez les Aborigènes et chez les Amérindiens. Sans compter que l'interprétation de Hirsch propose une acception du paysage si ample et si métaphorique qu'elle n'entretient plus qu'un rapport très vague avec ce que l'on entend couramment par cette notion.

Christopher Tilley, spécialiste du néolithique et du mésolithique dans les îles britanniques, a lui aussi proposé une extension de la notion de paysage fondée sur une perspective se réclamant de la phénoménologie (*A Phenomenology of Landscape*, 1994). En dépit de cette revendication, toutefois, il peine à échapper à une perspective culturaliste traditionnelle selon laquelle l'environnement naturel objectivement spécifiable serait perçu par une subjectivité culturellement filtrée afin de se convertir en paysage. Dit autrement, un paysage naturel devient un paysage culturel parce qu'un sujet l'appréhende à travers ses dispositions affectives et les codes symboliques que son éducation lui a transmis. On peut légitimement se demander en quoi cela constitue-t-il un paysage et non, plus simplement, la perception subjective des lieux ouverte à tout humain. Surtout, comment s'assurer que nous pouvons avoir accès à cette perception dans le cas d'individus qui vivaient il y a plus de deux millénaires et qui n'ont pas laissé de traces écrites ? Ou alors, il n'y aurait de paysage qu'individuel, toujours exposé à la malédiction solipsiste, et l'on voit mal la pertinence qui pourrait être attachée à ce terme. Peut-être parce qu'il est conscient de cette aporie, Tilley s'oriente ailleurs vers une autre définition du paysage, inspirée par les considérations de Michel de Certeau sur la marche : de même qu'il y a des actes de parole qui actualisent et font vivre une langue, il y aurait des « actes de marche » qui actualisent et font vivre un paysage. Mais le problème du solipsisme se repose : par contraste avec le langage où il existe des garanties minimum que deux locuteurs parlent bien une même langue, comment m'assurer que le marcheur croisé sur le chemin se déplace dans le même paysage que moi puisque chaque itinéraire, assimilé à une succession d'énoncés, est nécessairement singulier. Une autre façon encore de caractériser le paysage qui transparaît dans l'œuvre de Tilley, elle aussi fondée sur l'expérience du mouvement, consiste à en faire tout à la fois le cadre et le résultat des déplacements d'un sujet entre des lieux. Le paysage devient alors ce qui structure les endroits que l'on parcourt, chacun d'entre eux parfaitement singulier, mais rendus signifiants tous ensemble par la connexion qu'un sujet producteur de sens opère entre eux tout au long de son itinéraire. La question se pose à nouveau : en quoi ce fil conducteur est-il un paysage et non un cadastre, une carte de géographie, un livre de bord, le cadre narratif d'une épopée ou le récit d'un voyage au pays des morts ? En fin de compte, qu'y a-t-il de commun dans ces quatre acceptions du paysage que Tilley adopte tour à tour : le paysage comme une portion d'espace vue à travers l'expérience d'un sujet, le paysage comme ce qui résulte de l'évocation subjective d'un lieu par son nom, le paysage comme l'itinéraire singulier d'un marcheur analogue aux énoncés singuliers d'un locuteur, le paysage, enfin, comme une série de lieux parcourus par un sujet ? Le point commun c'est l'appréhension subjective de l'espace, la perception d'un environnement par un corps situé, doté d'intentionnalité et façonné par des codes culturels. Pourquoi appeler cette banalité un paysage ? En définitive, il faut bien admettre que les approches phénoménologiques du paysage ne tiennent pas leurs promesses en ne parvenant guère à échapper à une définition triviale de cette notion,

pour l'essentiel réduite à la perception de l'espace par un sujet, une définition certes universalisable, mais dont le contenu vague empêche tout usage anthropologique dans des comparaisons fécondes.

Quelques outils pour l'analyse du paysage

Une fois achevé le parcours critique des approches du paysage, une première synthèse pouvait être tentée. Deux démarches semblent mener à une impasse, que l'on appellera « extensionniste » et « intensionniste ». La démarche extensionniste consiste à rompre avec l'acception conventionnelle du terme paysage pour l'envisager dans un sens très englobant qui n'a plus guère de rapport avec sa définition spécialisée telle qu'elle s'est construite en Europe à partir de la Renaissance afin de désigner des représentations littéraires ou picturales dépeignant des morceaux de pays. La montée en généralité de la notion peut s'opérer selon trois stratégies distinctes qui exploitent chacune à sa manière le flou sémantique dont la notion est entourée dès qu'on l'extrait de son contexte d'usage original. La première stratégie, la plus commune dans les sciences sociales, consiste à poser que l'objet « paysage », entendu comme un résultat du travail humain sur l'environnement, est un phénomène objectif qui peut être étudié partout en suivant la voie ouverte par la géographie humaine dans son étude des terroirs des pays tempérés. C'est la montée en généralité par l'analogie. Le paysage, ici, c'est l'histoire économique, politique et technique déposée en couches successives sur un substrat qui fut jadis naturel et qui l'est de moins en moins après le passage de centaines de générations. Certes, rien n'interdit d'employer « paysage » en ce sens – une foule d'historiens, de géographes, d'archéologues et d'anthropologues ne s'en prive guère –, mais l'on voit bien que c'est là un usage de pure commodité qui ne retient rien d'intéressant des dénominations initiales du terme, et qui impose en outre une conception dualiste de l'environnement propre au naturalisme – un socle physique socialisé par des actions humaines, chacun des pôles pouvant être étudié à part – conception qui fait violence à la manière dont les civilisations non modernes appréhendent les lieux qu'elles habitent. La deuxième stratégie pour universaliser la notion de paysage consiste à en dériver une caractéristique plus englobante dont on peut faire l'hypothèse qu'elle possède une validité générale. Le paysage n'est plus ici un objet substantiel ou un type de relation à l'espace, mais un mécanisme de nature essentiellement perceptif. C'est ce que l'on pourrait appeler la montée en généralité par la transposition. Une bonne illustration en est la proposition faite par Eric Hirsch de définir le paysage comme l'expérience du va-et-vient entre un premier plan, l'espace profane de la vie quotidienne, et un arrière-plan où transparait un univers à la fois plus normatif et plus fantasmatique, proposition dont on a souligné qu'elle importait de façon clandestine dans des civilisations où elles n'ont pas cours des conceptions typiquement européennes de l'opposition entre l'ici-bas et l'arrière-monde. Ce qui est transposé à d'autres cultures sous les allures de l'universel, ce n'est pas le paysage banalement eurocentrique de l'histoire de l'art, c'est, de façon plus subtile, une propriété dérivée par hypothèse des conditions de sa perception, mais dont l'application est tout aussi limitée dans le temps et dans l'espace que le modèle visuel où elle prend sa source. La dernière stratégie de montée en généralité de la notion de paysage est sans doute la moins imaginative. C'est celle qui prend le terme dans son acception la plus lâche, comme l'espace appréhendé par un sujet. Et comme tout humain a une appréhension subjective de l'espace, chaque lieu offrant à chaque sujet le support d'une expérience

singulière liée à sa biographie, à sa sensibilité, et aux usages dans lesquels il a été élevé, il en résulte qu'il y a autant de paysages que d'individus, de sorte que l'on ne peut plus dire grand chose du paysage en général. C'est ce que l'on pourrait appeler la montée en généralité par la trivialisation. Aucune de ces trois façons de rompre avec l'acception conventionnelle du paysage ne paraît anthropologiquement productive parce que la montée en généralité qu'elle opère, soit ne respecte pas l'originalité de la notion telle qu'elle s'est initialement développée en Europe, soit au contraire ne respecte pas les particularités des sociétés auxquelles on l'applique. L'autre approche du paysage, que l'on peut appeler « intensionniste », celle d'Augustin Berque en particulier, est plus fidèle à la conception traditionnelle du paysage inspirée de l'histoire de l'art qui y voit une représentation picturale ou littéraire d'un morceau de pays. De ce fait, elle requiert des indices manifestes de présence d'une schème paysager – des mots, des énoncés, des figurations en deux ou trois dimensions, des créations ou des aménagements de sites – en faisant valoir le point de vue raisonnable que l'on n'a pas accès autrement à la sensibilité d'autrui. Mais cette attitude raisonnable a l'inconvénient, en définissant des critères *a priori*, de clore l'enquête avant qu'elle n'ait commencé : on saura identifier à coup sûr ce que Berque appelle une « pensée du paysage », mais l'on sera démuné pour repérer ce qu'il qualifie de « pensée paysagère ».

C'est pourquoi une troisième voie paraît nécessaire qui pourra servir de guide à l'approche du paysage développée dans cet enseignement. Elle repose sur l'idée que, si l'on veut exploiter la caractéristique sans doute la plus originale de ce à quoi la notion de paysage faisait référence originellement, on ne peut l'appliquer qu'à la représentation d'un lieu, quelle que soit la nature de cette représentation, et non à la seule appréhension subjective de l'espace. Un paysage est d'abord un objet produit ou façonné intentionnellement par des humains afin que, parmi une diversité d'autres usages possibles – utilitaires, récréatifs, religieux –, il fonctionne aussi comme un signe iconique tenant lieu d'autre chose que lui, en l'occurrence d'une portion d'un espace réel ou imaginaire. Admettre cette différence entre les matériaux de la composition – la végétation, le relief, les eaux, les édifices – et l'élaboration à laquelle ils sont soumis – que ce soit un jardin ou un tableau – n'implique nullement que l'on doive pour autant suivre Alain Roger sur le fait que le processus qu'il appelle « artialisation » relève d'une esthétisation, c'est-à-dire de la quête consciente d'un résultat qui plaise aux sens, ni que celle-ci suppose une séparation tranchée entre un substrat physique existant hors de toute représentation, d'une part, et une poïésis culturelle qui lui donnerait *a posteriori* une signification, d'autre part, deux inconvénients majeurs de l'artialisation telle que Roger la conçoit. Quelles conditions une artialisation productrice de paysage devrait-elle satisfaire si l'on voulait éviter ces inconvénients ? Trois semblent impératives : il faut d'abord que le résultat de l'opération soit recherché, non le résultat fortuit d'une action menée à d'autres fins ; il faut ensuite que cette opération ne soit pas exclusivement utilitaire, à savoir visant à l'aménagement ou à l'amélioration technique d'un espace productif, défensif ou d'habitat ; il faut enfin qu'au terme de cette opération, il y ait bien conscience par ceux qui l'ont menée d'une différence de nature entre les éléments de l'environnement dont ils disposaient au départ et leur métamorphose dans ce que l'on conviendra d'appeler un paysage. Bref, ni esthétisation ni grand partage entre nature et culture ne sont ici requis. La représentation qui résulte de l'action paysagère peut être soit actuelle – une peinture de paysage, un jardin, une crèche – soit simplement potentielle, c'est-à-dire n'exister que comme un schème visuel au

moyen duquel des morceaux d'environnement seront perçus par le regard comme s'ils étaient des représentations de pays. Mais pour qu'un tel mécanisme soit possible, pour qu'un site quelconque soit perçu et apprécié parce qu'il ressemble à une image, il faut que des représentations matérielles ou discursives de paysages préexistent à l'aperception paysagère de l'environnement et le conditionnent. Autrement dit, un aménagement de l'espace n'est pas un paysage si cet aménagement n'a pas de fonction représentationnelle globale.

Cette précision vise à dissiper deux malentendus. D'abord, il est évident que de nombreux éléments d'un environnement hautement anthropisé ont une fonction de signe social et ont été introduits délibérément à cette fin – une haie vive en Europe tempérée, une haie de cordylines en Nouvelle-Guinée, une rangée de bananiers dans un jardin amazonien sont des marqueurs de tenure foncière et fonctionnent donc comme des signes. Mais ces signes disséminés dans un environnement sont des indices isolés de telle ou telle de ses caractéristiques – des formes sociales de son appropriation, de ses différents modes d'usage, de ses potentialités, des circonstances techniques ou imaginaires de sa formation – et ils demandent à être déchiffrés séparément. Pour que tous ces signes disjoints soient réunis dans une représentation complète et idéalisée d'un site, il faut que ce site tout entier, ou d'autres semblables à lui, ait d'abord fonctionné comme signe d'autre chose que lui. Le deuxième point tient à l'éventuelle dimension esthétique de ces éléments disjoints qui ont été introduits dans un milieu avec une fonction de signe. Une haie fleurie est plaisante au regard, tout comme l'est un beau chêne, source d'ombre pour le bétail au milieu d'un pré, ou un étang creusé au fond d'un vallon. L'aménagement d'un espace fonctionnel n'est donc pas contradictoire avec un souci d'embellissement, au coup par coup, de certaines de ses composantes. Toutefois, ce souci d'embellissement ne devrait pas être pris comme une indication d'une visée paysagère générale, et cela pour deux raisons : d'abord parce que le goût que beaucoup d'humains manifestent pour disposer des éléments de leur environnement, notamment végétal, en étant attentifs aux contrastes de formes et de couleurs, aux parfums, aux effets de symétrie et de rythme, ce goût n'est pas en soi suffisant pour témoigner d'un véritable projet paysager ; ensuite, et surtout, parce qu'il serait absurde de réduire le paysage à la seule esthétisation de l'environnement. C'est probablement parce que nous percevons dans l'aménagement d'un site le projet de traiter une portion d'espace comme un signe que sommes éventuellement conduits à appréhender ce site comme beau, non parce qu'on a voulu faire de lui l'équivalent d'une belle image. Ceci ramène à la discussion de la notion d'artialisation. Autant la distinction entre artialisation *in visu* et artialisation *in situ* est pertinente, autant le terme même d'artialisation est sujet à caution pour des raisons déjà exposées. C'est pourquoi on a proposé de l'abandonner et de lui substituer la notion de « transfiguration ». La transfiguration est une métamorphose d'un genre particulier, littéralement un changement de figure. Or, comme l'a bien montré Eric Auerbach dans son analyse du rapport entre *forma* et *figura* en latin (*Figura*, 1993), la figure est non seulement l'apparence extérieure des choses, leur aspect visible, mais aussi le gabarit abstrait, l'empreinte du moule qui subsiste en creux et qui s'incorpore dans des images conformes à son apparence initiale : c'est à la fois la figure-image (le tracé, l'enveloppe) et la figure-forme (le schème). De sorte que la transfiguration peut être caractérisée comme un changement d'apparence délibéré qui révèle un schème caché, une bonne définition de l'opération par laquelle un paysage advient et qui permet d'éviter la charge d'esthétisation que le terme « artialisation » comporte. Au

terme de sa transformation *in situ*, de sa figuration picturale ou de sa conversion en un schème visuel, le paysage devient donc quelque chose de différent de qu'il transfigure, différence consciemment perçue par ceux qui la produisent ou qui en sont les témoins.

Vient maintenant la question cruciale pour une enquête anthropologique : à quoi reconnaît-on ce changement d'apparence, cette transformation en signe d'un morceau d'environnement lorsque l'on ne se trouve pas dans le cadre des cultures paysagères où les critères d'A. Berque sont tout à fait pertinents ? Répondre à cette question exige une double stratégie : d'une part, il faut élargir la définition de ce qu'est une transfiguration *in visu*, de façon à y inclure d'autres formes de représentation mimétique du monde que celles reconnaissables dans la peinture de paysage conventionnelle ; d'autre part, et dans les cultures où n'existe aucun témoignage figuratif d'une transfiguration *in visu*, il faut tenter de déceler des indications d'une transfiguration *in situ*. Quelques pistes à suivre dans l'une et l'autre direction ont été suggérées, dont l'exploration fournira la matière du cours de l'année prochaine. On les rappellera ici brièvement.

Pour ce qui est des indices de transfiguration *in situ*, deux pistes paraissent prometteuses : la transfiguration des jardins vivriers et la présence d'observatoires (ce dernier point avait déjà été mentionné par A. Berque). On admet depuis longtemps que les jardins d'agrément constituent une expression légitime de transfiguration *in situ* débouchant sur des formes plus ou moins extensives de façonnement du paysage, tandis que l'on a eu tendance à considérer les jardins de subsistance comme n'ayant d'autre fonction qu'utilitaire. Or c'est loin d'être le cas : on le sait bien pour l'*hortus conclusus* médiéval, mais c'est également très net dans les jardins de polyculture de la ceinture intertropicale, notamment en Océanie, en Amazonie et en Asie du Sud-Est, lesquels, outre leur fonction vivrière, fonctionnent aussi dans leur totalité comme des signes d'autre chose qu'eux-mêmes (prototype de fertilité, modèle réduit de la forêt environnante ou du cosmos, demeure des esprits, etc.) Quant aux observatoires, il va de soi qu'ils peuvent être édifiés exclusivement à des fins défensives, de surveillance ou d'observation astronomique. Mais dans certains cas, ils servent à fixer la position du spectateur afin qu'il contemple un rapport de complémentarité entre le premier plan et l'arrière-plan, généralement caractéristique d'un mouvement d'échange entre le macrocosme et le microcosme. Ce dispositif de cadrage bien connu dans l'architecture monumentale andine et mésoaméricaine n'est pas sans évoquer les techniques « d'emprunt de l'arrière-plan » caractéristiques des jardins japonais. Quant aux formes inhabituelles de la transfiguration *in visu*, notamment la miniaturisation iconique en trois dimensions, elles constituent un champ immense et presque inexploré de représentation paysagère dans des cultures où, là encore, on ne s'attendrait pas à la trouver. À côté des « jardins en miniature » d'Extrême-Orient dont le début en Chine est contemporain des premières peintures de paysage, on trouve dans de nombreuses régions du monde des modèles réduits plus ou moins mimétiques d'environnements, soit sous forme d'artefact – du type crèche provençale – soit sous forme de jardins, non pas tant miniatures que condensant dans un espace réduit les éléments typiques d'un paysage, à l'instar de certains sites sacrés des hautes terres de Madagascar. La miniaturisation tranche sur le procès normal de connaissance d'un objet par ses parties en ce qu'elle permet une appréhension synthétique et donne ainsi l'illusion gratifiante de saisir cet objet plus complètement et donc de la maîtriser. Ceci est le propre de toute image figurant un objet à une

échelle réduite. Ce qui fait de la figuration d'un paysage un modèle réduit d'un genre particulier, c'est qu'il s'agit de la miniaturisation, non pas tant d'un objet, ou d'une collection d'objet, que d'un contexte d'interactions potentielles, c'est-à-dire du cadre circonstancié d'une relation au monde. La capacité maintes fois soulignée « d'entrer » dans une figuration de paysage, de se déplacer à l'intérieur de l'image, vient ainsi renforcer le sentiment de contrôle sur la scène dépeinte que procure déjà l'appréhension synthétique d'un tout.

Ph. D.

SÉMINAIRE

L'objectif du séminaire était d'accompagner le cours sur le paysage avec des développements sur des questions plus particulières. On a commencé par souligner que, en dépit de similitudes apparentes de contenu ou de sujet, les différentes formes reconnues de figuration paysagère, notamment les deux principales – extrême-orientale et européenne –, répondent à des intentions figuratives et des types d'agence iconique qui sont sans commune mesure. Ce point a été illustré par des développements sur la figuration de paysage à la Renaissance, dans l'Antiquité romaine, en Chine et dans des formes de représentation plus contemporaines que l'on a pris l'habitude de qualifier de paysage : la peinture du *dreamscape* par les Aborigènes australiens, les « visions animistes » des « végétalistes » shipibo (Amazonie péruvienne) ou de l'école des Woodlands (Canada), en spécifiant dans chaque cas les principes ontologiques différents que les figurations mettent en scène.

Une série d'exposés a ensuite permis d'examiner ce point plus avant sur la base d'études de cas ou de processus. Ont tour à tour été abordés, le 8 mars 2012, la façon dont Faulkner perçoit et décrit le paysage du comté de Yoknapatawpha, le décor de la plupart de ses romans (Jean Jamin, EHESS) ; le 15 mars 2012, la topologie politique de l'engagement dans les lieux chez les Totonagues du Mexique (Nicolas Ellison, EHESS) ; le 22 mars 2012, le rôle des sons, des mouvements, et des relations aux non-humains dans l'appréhension de l'environnement en Nouvelle-Guinée (Florence Brunois, CNRS) ; le 29 mars 2012, les formes et perceptions du paysage en Grèce ancienne (Cecilia D'Ercole, EHESS) ; le 5 avril 2012, l'évolution des paysages anthropomorphes depuis la Renaissance jusqu'aux praticiens contemporains du bio-art (Jeanette Zwingenberger, historienne et critique d'art) ; le 12 avril 2012, la miniaturisation rituelle en Mésoamérique comme forme d'action sur le paysage (Perig Pitrou, University College, Londres) ; le 3 mai 2012, les conceptions de l'environnement et de la morphogénèse des Aborigènes australiens (Marika Moisseeff, CNRS) ; le 10 mai 2012, l'origine, l'historicité et l'instrumentalisation des « bois sacrés » dans les savanes du sud du Bénin et du Togo (Dominique Juhé-Beaulaton, CNRS).

PUBLICATIONS

Ouvrages

Descola Ph. *et al.*, *Les grandes civilisations*, Paris, Bayard, 2011.

Descola Ph. (éd.), *Claude Lévi-Strauss. Un parcours dans le siècle*, Paris, Odile Jacob, coll. « Collège de France », 2012, 302 p.

Articles et contributions

Descola Ph., « Naturalismes d'aujourd'hui », Entretien avec A. Bertrand, F. Burbage et N. Chouhan, *Cahiers philosophiques*, 127/ 4, 2011, 23-40.

Descola Ph., « Diversité biologique, diversité culturelle et développement durable », in Théodorou S. (éd.), *Identités à la dérive*, Marseille, Éditions Parenthèses, 2011, 335-352.

Descola Ph., « Notre nature si singulière », in Haber S. et Macé A. (éd.), *Anciens et Modernes par-delà nature et société*, Coll. « Annales littéraires », Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2012, 21-45.

Descola Ph., « Formes naturelles et classifications symboliques », in Changeux J.-P. (éd.) *La vie des formes*, Paris, Odile Jacob, coll. « Collège de France », 2012, 67-90.

AUTRES ACTIVITÉS

- Directeur d'études cumulant à l'École des hautes études en sciences sociales.
- Directeur du Laboratoire d'anthropologie sociale (UMR 7130 du Collège de France, du CNRS et de l'EHESS).
- Président de la Société des américanistes.

Colloques, enseignements et missions à l'étranger

Communications à des colloques

- « Catégories d'êtres et types d'inférences ontologique », journée d'études « Ce qui fait les êtres. La caractérisation des êtres naturels et surnaturels », Centre Jacques Berque, Rabat, 19 octobre 2011.
- « Éthique et condition humaine : un point de vue d'anthropologue », colloque « Éthique et condition humaine. Autour de l'œuvre d'André Jacob », ENS Ulm, 2-3 décembre 2011.
- « Culture et civilisation », colloque « Diplomatie culturelle, un atout pour la France », Institut français et Collège de France, le 12 décembre 2011.
- « Claude Imbert et l'anthropologie », colloque « Claude Imbert / Questions contemporaines ouvertes », ENS Ulm, 13-14 décembre 2011.
- « L'animation des images », colloque « De l'objectivité figurée aux figures du savoir », Institut national d'histoire de l'art, Institut d'études avancées et ENS Ulm, 30 janvier 2012.
- « Presence, attachment, origin: ontologies of incarnates », colloque « Appraising and Renewing the Anthropology of Religion », Europäische Akademie, Berlin, 14-18 avril 2012.
- « Ontologies of Images », conférence inaugurale du colloque « Image and Ontology in Comparative Perspective », Institute of Fine Arts, Université de New York, 28-29 avril 2012.
- « La domestication de la pensée sauvage », colloque « Hommage à *La Pensée sauvage*. Nature, apports et rapports des savoirs autochtones », Collège de France, 14-15 mai 2012.
- « Ontological boundaries and political borders », colloque « On Borders », Institute of Advanced Study, Princeton, 4 juin 2012.
- « Ontological pluralism as anthropological critique », Plenary Conference « What kind of critique does anthropology produce ? », EASA 12th biennial Conference, Nanterre, 11 juillet 2012.

Enseignement

Enseignement délocalisé en Suède : université d'Uppsala, cycle de 3 conférences ; au département d'anthropologie, « The Anthropology of Images », le 8 novembre 2011 et « An Introduction to the Anthropology of Nature », le 10 novembre 2011 ; au département d'archéologie et d'histoire ancienne, séminaire du World Historical Ecology Network, « The Institution of Collectives », le 9 novembre 2011.

Conférences

– Université de Liège, « L'usage du tableau : anthropologie et histoire des sciences. Un dialogue entre Philippe Descola et Bruno Latour », le 28 septembre 2011 ; conférence-débat « La vie des images », le 29 septembre 2011.

– Bibliothèque nationale du Royaume du Maroc à Rabat, conférence-débat « La fabrique des images », le 18 octobre 2011.

– Université Cadi Ayyad de Marrakech, Faculté des Lettres, « Introduction à l'anthropologie de la nature », le 20 octobre 2011.

– Université Paris Diderot, Laboratoire de changement social, « Histoire de vie et choix théoriques : le parcours d'un anthropologue », le 16 novembre 2011.

– Maison française d'Oxford, « Animating images: An anthropological approach », le 18 janvier 2012.

– Institut Frobenius et Institut français d'histoire en Allemagne, Université Goethe, Francfort, « Jenseits von Natur und Kultur », le 26 janvier 2012.

– Université Paris-Sorbonne, département de philosophie, « Ontologie et anthropologie », journée d'étude « Le statut de l'ontologie et des ontologies dans l'anthropologie contemporaine », le 24 mai 2012.

– Collège de France, « L'analyse anthropologique du paysage », intervention au séminaire de Gilles Clément, chaire de création artistique, le 24 mai 2012.

LABORATOIRE D'ANTHROPOLOGIE SOCIALE

Le Laboratoire d'anthropologie sociale est une unité mixte du Collège de France, du CNRS et de l'EHESS (UMR 7130) qui compte cinquante-six membres permanents, dont sept du Collège de France ; il publie deux revues d'anthropologie générale, *L'Homme* et *Études rurales* (aux Éditions de l'EHESS) et une collection d'anthropologie, *Les Cahiers d'anthropologie sociale* (aux Éditions de L'Herne). Il abrite une bibliothèque d'anthropologie générale riche de 25 000 volumes et de 386 périodiques, dont 190 vivants, et un centre documentaire unique en Europe, les *Human Relation Area Files*. Une centaine d'étudiants y préparent des thèses. Les investigations ethnographiques menées au Laboratoire d'anthropologie sociale concernent l'Europe, l'Afrique, l'Amérique du Sud et du Nord, l'Australie, la Mélanésie et l'Asie orientale. Les chercheurs poursuivent individuellement leur activité selon les grands axes de recherche classiques de l'anthropologie sociale ; ils participent aussi collectivement à des recherches dans le cadre d'équipes auxquelles sont associés des doctorants et des chercheurs d'autres unités. Le laboratoire compte actuellement huit équipes de recherche en activité et est partie prenante du labex *transfers* (Collège de France-École normale supérieure).