

Art écologique et paysage durable : réalisation d'un colloque international et du séminaire préparatoire



Fort-hor © Jeroen Van Westen 2007

Rapport final

Programme paysage et développement durable 2005

MINISTÈRE DE L'ÉCOLOGIE ET DU DÉVELOPPEMENT DURABLE

Équipe de recherche :

Nathalie Blanc (LADYSS UMR 7533 : CNRS – Université de Paris I)

Jacques Lolive (SET UMR 5603 : CNRS – Université de Pau)

Mars 2008

Table des matières

<u>TABLE DES MATIERES.....</u>	<u>2</u>
<u>RAPPORT FINAL</u>	<u>3</u>
<u>I. LA PROBLEMATIQUE ESTHETIQUE DANS LE CHAMP DE L'ENVIRONNEMENT</u>	<u>4</u>
1) CONSTATS	4
2) CADRAGE	5
3) METHODE ET CORPUS	8
<u>II. LE PAYSAGE EST-IL DURABLE ?</u>	<u>14</u>
1) QUELQUES ELEMENTS POUR UNE HISTOIRE DE L'ESTHETIQUE DU PAYSAGE	14
2) UNE ESTHETIQUE DU PAYSAGE QUI EST UNE ESTHETIQUE DE L'ADMINISTRATION DU CADRE DE VIE :	16
3) LES NOUVEAUX PAYSAGES THEORIQUES ET INSTITUTIONNELS.....	19
<u>III. DES MODELES D'ACTION : COMMENT PASSER D'UNE CONCEPTION SUBSTANTIELLE A UNE CONCEPTION ESTHETIQUE DU PAYSAGE DURABLE ?.....</u>	<u>24</u>
1 L'EVALUATION PAYSAGERE	24
2 LE PAYSAGISTE COMME DESIGNER	25
3) LES ARTISTES QUI ŒUVRENT DANS LE CHAMP DE L'ENVIRONNEMENT	26
<u>IV. LA RESTAURATION ECOLOGIQUE : UNE QUESTION TRANSVERSALE</u>	<u>32</u>
1) LES POSITIONS CONTRASTEES DES PROFESSIONNELS : CONSERVATION DES ECOSYSTEMES OU METAMORPHOSE DES LIEUX ?	33
2) RICHESSE ET AMBIGUÏTE DES PRATIQUES ARTISTIQUES	34
3) LE DEBAT DES PHILOSOPHES : IMITER LA NATURE OU IMITER L'ART ?.....	34
<u>V. QUELQUES PERSPECTIVES ET PRECONISATIONS EN GUISE DE CONCLUSION....</u>	<u>36</u>
<u>VI. REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES.....</u>	<u>42</u>

RAPPORT FINAL

Ce rapport résume une démarche de recherche riche et foisonnante ; elle l'est d'autant plus que le sujet de la recherche « art écologique et paysage durable : réalisation d'un colloque international et du séminaire préparatoire » dans le cadre du Programme paysage et développement durable (MEDAD, 2005) rend compte d'une préoccupation encore mal cernée, impliquant de nombreux acteurs et praticiens présents sur le terrain de l'action collective et locale en faveur de l'environnement. Au cœur du projet est l'esthétique environnementale, domaine de recherche à la croisée de plusieurs disciplines et pratiques professionnelles et dont l'art écologique et le paysage durable sont des dimensions « appliquées ». Appliquées dans le sens où ce sont des domaines d'action qui engagent des normes, des institutions ainsi que des acteurs... L'on pourrait croire, s'ensuivant, que la richesse du présent rapport en termes de pistes de recherche est liée à la nouveauté de la thématique, mais il ne suffit pas de l'expliquer ainsi ; il faut encore prendre la mesure des nécessités propres au registre de l'action dans le domaine de l'art écologique et du « paysage durable » ; c'est ainsi que, confrontés en tant que chercheurs, comme géographe, mais aussi comme politiste et aménagiste, à des pratiques qui cherchent leur légitimité et pertinence, à des acteurs qui se retrouvent à travailler nouvellement ensemble (par exemple, les artistes et les scientifiques) nous avons voulu construire une grille d'intelligibilité de façon à rendre justice à ce mouvement inédit.

Il ne s'agit pas de mobilisations au sens classique du terme, c'est à dire qui seraient pensées en réaction à la mise en œuvre d'une politique publique ou face à une injustice sociale. Il s'agit de mobilisations collectives et personnelles qui mettent en évidence une ré-affiliation de l'individu au social qui se traduit par l'engagement à l'égard de l'environnement local et global. Ces mobilisations qui prennent corps en ville, militant pour le droit d'habiter en disposant d'un coin de nature, où à la campagne en réaction à des lignes THT, sont aussi le fait des collectivités locales ou d'associations qui demandent l'aménagement de trames vertes, de corridors verts ou biologiques préservant la circulation d'une biodiversité dans les zones urbaines. La préoccupation à l'égard de l'environnement ne se marque pas uniquement par l'adoption d'un discours « écologiquement correct », ni même par la mise en œuvre de gestes qualifiés de « verts ». Elle résulte d'une demande sociale de verdure, d'air pur, ressentie comme une nécessité corporelle, qui se trahit, par exemple, par l'ouverture des fenêtres en réaction à la pollution ou par le refus de vivre en ville... Ces gestes concrets montrent ce qu'il y a de local et de situé dans l'engagement plus général à l'égard de l'environnement. En outre l'action « militante » ne se mesure pas seulement aux résultats qu'elle obtient dans sa confrontation aux pouvoirs publics ou même en rapport avec ses objectifs, mais aussi par l'apprentissage collectif qu'elle met en œuvre. La transformation d'une rivière, son entretien collectif enseignent le public (émetteur et destinataire d'une action collective) à prendre en charge l'environnement et à se coordonner pour le faire etc. Évaluer une action en fonction de sa seule finalité présumée est réduire cette dernière à ce qu'elle est théoriquement ; l'action a forcément sa dynamique, sa valeur propre en matière d'apprentissage qui est d'être en situation. C'est là, semble-t-il, dans le cours de l'action qu'en matière d'environnement se construisent de nouveaux universaux, référents de l'action.

Qu'ajoute l'esthétique à une telle problématique ? Il ne s'agit pas, bien sûr, de contemplation désintéressée ou de l'unique émotion éprouvée face à un tableau fut-il de nature. L'on peut estimer alors que l'esthétique est la capacité collective à goûter d'un lieu, à

en faire l'expérience, mais aussi à en connaître les « raisons sociales », c'est à dire à mettre en regard son expérience et les attentes relatives à son aménagement et sa gestion. Le sentiment esthétique fait place à la contemplation désintéressée et au plaisir éprouvé dans la transformation d'un lieu. L'universalité de l'action résulte d'un « bricolage » qui est fait d'ajustements successifs à des situations qui s'éprouvent au fur et à mesure dans l'optique d'une nouvelle prise en compte du référentiel Terre.

Dès lors, le constat de départ d'un déficit théorique et empirique face à de nouvelles problématiques socio-environnementales nous contraints, en tant que chercheurs, à expliciter par de nouveaux modèles ces mobilisations tout en en épousant les contours (plutôt qu'en rechercher le sens surplombant) ; cela impliquait de retracer le tournant pragmatiste à l'œuvre dans différentes disciplines des sciences humaines et, notamment, celles des chercheurs à l'origine de ce programme de recherche ; sans dérouler dans le présent rapport les réflexions en cours, puisqu'elles feront l'objet d'un article pour la revue *Natures Sciences Sociétés*, contentons nous ici de dire que, ni pilotage par les fins, ni pilotage par les moyens, l'action militante donne une plus grande place au contexte...

I. La problématique esthétique dans le champ de l'environnement

1) Constats

La recherche en sciences sociales et humaines peine à négocier une légitimité forte au regard des enjeux contemporains de l'environnement. L'adaptation au changement climatique est perçue comme un enjeu technique ou sociétal, mais en termes d'aménagement à la marge (ou d'organisation sous contrainte) du modèle de développement ; les sciences humaines et sociales se cantonnent à l'acceptabilité sociale des mesures prises. Convaincus que cette évolution nous éloigne d'une transformation radicale des modes de vie, convaincus également qu'il ne peut exister d'écologie scientifique qui ne prenne en considération les enjeux humains propres à toute organisation écosystémique, il a semblé nécessaire d'aller dans le sens d'une anthropologie qui tisse les fils d'une habitabilité des milieux de vie. Pour cela, nous proposons de nous appuyer sur l'esthétique. Ce n'est pas un domaine spécialisé de la philosophie qui nous intéresse ici : ni philosophie de l'art, ni philosophie du beau, ni théorie du goût. Notre proposition s'inscrit dans un courant de recherche¹ et de pratiques qui vise à apprécier la composante esthétique des processus d'environnementalisation compris comme des procédures actives et ouvertes d'engagement dans l'environnement. Il existe une saisie esthétique de l'environnement ; la perspective esthétique ne serait pas réservée à l'art ou encore aux monuments culturels. L'appréhension riche des milieux de vie et de l'environnement en dépend. Lorsque l'environnement est disjoint de l'esthétique, il devient peu intelligible. Les recherches sur l'environnement depuis trente ans disjointent la problématique de l'environnement de la question de l'environnement vécu. Dès lors, la

1 Cf. notamment Arnold Berleant, 1992, *The aesthetics of environment*, Philadelphia, Temple University Press. Emily Brady, 2003, *Aesthetics of the Natural Environment*, Edinburgh and Tuscaloosa: Edinburgh University Press and University of Alabama Press. Jean-Pierre Cometti, 2001, *Art, modes d'emploi. Esquisses d'une philosophie de l'usage*, La Lettre volée, essais. John Dewey, 1980 (1^e éd. 1934), *Art as Experience*, New York, Perigee Books.

question de l'habitabilité n'est plus prise en compte puisque l'expérience sensible esthétique de l'habitant et des petites communautés est gommée. Il faut prendre en compte le rapport sensible au milieu (sensoriel, sensible, imaginaire et signifiant, donc esthétique) exprimé par les habitants, et les riverains pour comprendre la modalité spécifiquement humaine d'adaptation créative à son environnement. La saisie esthétique contribue à l'habitabilité du monde.

L'enjeu n'est pas seulement d'ordre scientifique ; il est également de fournir les points d'appui nécessaires, tant en termes théoriques qu'en termes d'observation d'une réalité empirique, d'une transformation radicale des comportements à l'égard de l'environnement. Il s'agit de pistes pour penser une rupture et un autre futur ; un futur qui fasse de l'écologie un enjeu plus général, au niveau scientifique et culturel. Dans ce sens, les pratiques artistiques, mais aussi des réflexions plus philosophiques, notamment dans le champ de l'esthétique et de l'éthique environnementale proposées ici concernent ces enjeux sociaux et leur développement.

Poursuivant ce but, c'est-à-dire l'inscription de la nature dans le champ des sciences de l'homme et de la société, nous considérons l'esthétique comme une modalité d'attachement aux lieux et d'expression de la relation société/nature.

2) Cadrage

Nous traiterons les deux questions suivantes : quelles sont les nouvelles relations qui s'établissent entre l'expérience esthétique et l'environnement ? Comment s'effectue la mise en politique de cette nouvelle esthétique environnementale ?

Pour penser l'ouverture de l'esthétique à l'environnement, nous nous inspirerons de la conception populaire et décloisonnée de l'esthétique proposée par le philosophe pragmatiste John Dewey (1934). Selon lui, l'intégration de la vie et de l'art les enrichit mutuellement. Dewey s'oppose à la « conception muséale de l'art » qui sépare l'esthétique de la vie vécue, pour la cantonner dans un domaine à part, loin des préoccupations des hommes et des femmes ordinaires. Cette « conception ésotérique des beaux-arts » s'appuie sur la sacralisation des objets d'art confinés dans les musées et les collections privées. C'est pourquoi Dewey privilégie l'expérience esthétique sur ces objets physiques qui sont fétichisés comme « art » par la conception traditionnelle. Ainsi, l'expérience esthétique dépasse la seule catégorie des Beaux-Arts, elle peut se produire dans des domaines variés, scientifiques, philosophiques, ou dans la vie de tous les jours. Mais plus encore, nous élargissons l'expérience esthétique à l'appréhension de l'environnement (Berleant, 1992) ; l'expérience esthétique est un processus d'apprentissage essentiel. L'environnementalisation est une adaptation créative à son environnement.

L'accent mis sur l'expérience esthétique affaiblit la dichotomie entre l'artiste, créateur actif et le spectateur, récepteur passif. Ainsi, ces deux auteurs ouvrent la voie à « une conception active, engagée et participative de l'appréciation esthétique » (Brady, 2003). Dans le même esprit, Jean-Pierre Cometti (2001) s'interroge « sur les usages que nous faisons de l'œuvre d'art, soulignant du même coup ce qu'il peut y avoir de problématique dans l'idée kantienne qui fait du beau l'objet d'un plaisir désintéressé ». Cependant, une notion comme l'expérience esthétique ne suffit pas à créer les conditions d'une communication d'un jugement de goût dans l'espace public. L'expérience esthétique procède d'une immersion dans l'environnement ; les procédures d'adhésion dans l'espace public vont de pair avec

l'établissement d'un sujet capable de parole.

D'où les questions qui suivent. Premièrement, quels sont les passages entre l'expérience esthétique, vecteur d'attachement (à l'environnement) et le jugement esthétique, l'une des modalités d'objectivation de l'expérience, associé à une capacité de détachement, dans l'espace public ? Deuxièmement, quelle est la relation entre le jugement esthétique et l'espace public ? Dans ses *Conférences sur la philosophie politique de Kant*, Hannah Arendt se réfère à la conception kantienne du jugement esthétique, c'est-à-dire la faculté de juger pour traiter du particulier, pour définir le jugement politique. L'étroite proximité des deux jugements ne tient que parce que la politique est définie par Arendt comme « la mise en commun des paroles et des actes dans un espace d'apparences » (Arendt, 1983). Selon Immanuel Kant, le goût est un sens commun qui procède d'un rapport désintéressé au monde ; la condition de l'existence des beaux objets est la « communicabilité » qui procède du goût (Kant, 2000). Le jugement des spectateurs constitue l'espace public où apparaissent les beaux objets. La relecture de Kant par Arendt permet de considérer le jugement esthétique comme un acte contribuant au renouveau politique. Cette action, synonyme de liberté, garantit la contribution de l'imagination à l'espace public. Dans cet espace public revivifié, le jugement esthétique s'accorde à l'expérience ; il fait l'objet d'une négociation qui engage la capacité à monter en généralité à partir d'un point de vue particulier. Le jugement esthétique, facteur d'objectivation dans l'espace public valorise l'expérience esthétique, facteur l'attachement et vecteur de création d'un rapport spécifique, informé aux lieux (créateur de formes).

Troisièmement, quelles sont les conceptions du public et les théories de la communication implicites qui sont impliquées dans ce changement de perspective, ce transfert d'une théorisation esthétique de l'art à l'environnement ? L'œuvre d'art participe en réalité à une double temporalité. Elle est un objet de l'univers physique et « constitue effectivement le produit achevé d'un processus passé et définitif. En cela elle ressemble en effet aux objets fabriqués et à toutes les réalisations de la technique, et elle appartient à une temporalité qui est celle du monde. » Mais elle participe également d'une temporalité qui ne « se définit pas par l'existence continue d'une chose dans le temps et dans l'espace, mais par la capacité constante pour un sens d'être réactualisé, découvert et même enrichi par un récepteur. » (Doguet, 2007, page 52) L'œuvre d'art comme objet intentionnel résultant d'une construction intersubjective n'est pas seulement un message linguistique : elle s'en distingue précisément par une double relation avec l'espace et le temps. Cet objet est durable au sens que l'on peut donner à ce mot, c'est à dire qu'il reste disponible pour la réception ; c'est alors qu'il importe de désubstantialiser la conception de l'œuvre d'art. Cette thèse fait de l'art un média privilégié de la rencontre avec autrui. Elle oblige à reconnaître la pertinence de l'esthétique pour enrichir le débat public. Ne serait-il pas souhaitable d'étendre la critique esthétique à l'environnement ? L'une des pistes en ce sens au-delà de la beauté des paysages naturels est la capacité à donner un sens esthétique aux paysages que l'on aménage, un sens que l'on communique et qui peut être partagé par les populations qui y habitent. En effet, la problématique esthétique sollicite aujourd'hui aussi bien le regard sur la nature qu'une création de milieux artificiels, et invite donc à s'interroger sur leur réception. Réception dont traite Jean-Paul Doguet en ce qui concerne l'art invitant à sa démocratisation et à l'élargissement de son public. Reprenons donc ses propos : si quelque chose comme une démocratisation de l'art est possible, c'est d'abord, dit-il page 253, « l'affaire des législateurs et surtout des éducateurs, de tous ceux qui transforment directement l'organisation sociale, et secondairement celle des techniciens et des artistes. » Pour pouvoir comprendre, juger et apprécier les œuvres d'art et donc qu'elles répondent pleinement à leur statut d'objets de

communication, il faut que chacun puisse y associer des expériences de sens « indépendamment des contingences de la naissance et de l'argent. » Peut-être faudrait-il y réfléchir également en ce qui concerne les environnements aménagés.

Quatrièmement : quels sont les positionnements de l'artiste qui en appellent à une autre durabilité ? Alors qu'une première période de l'art insistait sur sa permanence, avec des matériaux et des outils particuliers, les approches contemporaines de l'art insistent davantage sur le processus de création que sur la monumentalisation de l'œuvre d'art. Les travaux de nombreux artistes contemporains incorporent le processus, la durabilité, la pluralité des spectateurs et l'imprédictibilité. Aujourd'hui, l'art tel qu'il s'énonce ressemble fort à la tentative de reformulation de l'espace public par Arendt, comme le montrent les nombreuses expériences « d'art contextuel » liant l'art à l'espace public (Ardenne, 2002). Cette « contextualisation » renforce le poids des coordonnées spatio-temporelles dans l'appréciation esthétique. La valeur de l'opinion, les temporalités de l'instant et le jugement en situation changent les paysages de l'esthétique qui nous poussent à reformuler la durabilité autour de questions nouvelles : quelles sont les nouvelles relations qui s'établissent entre situation et durabilité ? Comment conjuguer durabilité et innovation, transformations paysagères et créativité locale ? En quoi la sélection esthétique joue-t-elle sur la durabilité ? L'objet beau, c'est à dire l'objet d'art esthétiquement réussi puisqu'il reçoit l'assentiment partagé, trouve grâce aux yeux du grand nombre, dans le temps et dans l'espace. Il s'y mêle au plus haut degré un sentiment de permanence associant l'idée de la vie qui dure (et se renouvelle), ce que matérialise une œuvre réussie, et le temps qui passe : l'œuvre d'art est le modèle de l'objet qui résiste à l'érosion temporelle. Cette remarque enrichit la compréhension que l'on peut avoir du terme de « durabilité ». Hannah Arendt explique au sujet des œuvres d'art (1983, page 223) : « nulle part, la durabilité pure du monde des objets n'apparaît avec autant de clarté, nulle part, par conséquent, ce monde d'objets ne se révèle de façon aussi spectaculaire comme la patrie non-mortelle d'être mortels. » Avec l'art se crée un domaine d'activité où se fabriquent les choses qui résistent à l'usure matérielle et idéale ; la valeur esthétique serait-elle porteuse d'avenir ? L'hypothèse est la suivante : reconnaître la valeur esthétique des lieux, objets ou choses est leur attribuer un coefficient de durabilité. Une deuxième hypothèse est que le fait de privilégier les attitudes sur les formes, le processus sur l'objet dans le domaine de l'art², élargit le champ d'objets susceptible d'être affecté par la valeur esthétique ; encore faut-il admettre que l'expérience esthétique est un témoignage de la compétence commune à donner de la valeur, à éprouver le réel³... L'expérience esthétique est ce qui nous permet d'être pleinement humain en témoignant de notre compétence commune à donner de la valeur à l'environnement. Ainsi la valeur esthétique peut contrebalancer la valeur économique. Comme l'argent⁴, elle a cette fonction d'échange, mais elle s'ouvre sur un

2 Si l'art s'est engagé dans un mouvement de dématérialisation, ce n'est pas tant pour substituer les concepts aux œuvres que pour introduire de nouveaux modes de perception des œuvres qui empruntent à la théâtralité...

3 Jean-Paul Sartre (1948, page 46) l'exprime ainsi : « un des principaux motifs de la création artistique, est certainement le besoin de nous sentir essentiels par rapport au monde. Cet aspect des champs ou de la mer, cet air de visages que j'ai dévoilé, si je les fixe sur une toile, dans un écrit, en resserrant les rapports, en introduisant de l'ordre là où il ne s'en trouvait pas, en imposant l'unité de l'esprit à la diversité de la chose, j'ai conscience de les produire, c'est à dire que je me sens essentiel par rapport à ma création. »

4 En quoi la valeur esthétique peut-elle contrebalancer notamment la valeur économique ? Pour notre réflexion sur la relation entre l'art et l'argent, nous partirons d'un article de Jean-Pierre Cometti (2002) « Entre les valeurs d'usage des objets, il n'y a pas de commune mesure. Pour qu'ils puissent s'échanger, il faut leur prêter une valeur commune qui ne peut être que leur valeur d'échange. C'est à peu près la même chose pour l'art. La valeur d'un œuvre considérée du seul point de vue de celui qui l'aime ou la possède, est

espace public esthétique. C'est parce que l'esthétique n'est pas objectivable qu'il lui faut un espace public de discussion.

3) Méthode et corpus

Sur le plan de la méthode, l'exploration des liens entre esthétique et environnement a résulté d'une série d'opportunités à défaut d'un champ de recherche déjà constitué. La première a consisté en la rencontre de Nathalie Blanc avec Jacques Lolive, chercheur au SET, lors du colloque de prospective Sociétés et Environnements organisé par l'INSU (CNRS) les 5 et 6 février 2004. Notre volonté de collaboration s'est traduite d'abord par une réflexion problématique qui a débouché sur la publication d'articles et d'un ouvrage collectif, *Aimons la ville !* N. Blanc, J. Lolive (Eds), Édition de l'Aube, coll. Essai, La Tour d'Aigues, en août 2004. Puis nous avons défini le programme de recherche « Environnement, engagement esthétique et espaces publics » dont il est globalement question ici.

La deuxième étape de notre travail a consisté en une réponse à l'appel d'offres dans le cadre d'un programme du ministère de l'Écologie et du Développement durable : « Art écologique et paysage durable : réalisation d'un colloque international et du séminaire préparatoire », réponse à l'Appel à Proposition de Recherche programme Paysage et Développement Durable 2005. Il s'agissait d'ancrer une réflexion sur l'action créative des habitants et des professionnels que cela concerne les paysagistes, les aménageurs, les artistes etc. dans le paysage réel, saisi dans toute son épaisseur naturelle et construite. Nous avons bien conscience des liens historiques entre art et paysage, mais il nous semblait important de dépasser cette conception spectaculaire (et visuelle) du paysage pour aller dans le sens d'une réflexion sur les liens entre représentations et pratiques.

Dans ce sens, le « paysage durable » apparaissait comme une catégorie intégrant et matérialisant différentes dimensions du développement durable : écologie, esthétique et développement local. Dès lors, par « paysage durable » on entendait ce qui pouvait s'inscrire durablement dans une culture et une matérialité donnée. Un tel paysage répondait, en effet, aux représentations et pratiques des populations locales, prenait en compte leurs dimensions symboliques, mais aussi artistiques, c'est-à-dire créatrices et transformatrices des milieux de vie, ainsi que les dimensions biologiques et physiques de ce paysage. Se voulant synthétiques, beaucoup des pratiques des éco-artistes intègrent de manière très significative ces différentes dimensions souvent posées comme antagonistes de l'action écologique.

Notre interprétation de l'expression « paysage durable » consiste donc à penser que :

- l'implication des habitants garantit le respect des critères d'équité sociale.

incommensurable... et c'est pourquoi il est dépourvu de sens de parler à ce sujet de valeur... Une œuvre n'a de valeur que pour autant qu'elle puisse être publiquement appréciée ». Il faut prendre au sérieux cette affirmation de Cometti : l'art est une valeur d'échange au même titre que l'argent, ce sont deux des équivalents généraux. Cependant, il nous semble que les modalités de ces deux opérateurs s'opposent. L'argent tend à déréaliser l'objet, nous venons de le voir avec la déréalisation du paysage opérée par sa monétarisation. Ces mécanismes se renforcent quand ils se couplent avec un programme classique d'aménagement frontal qui tend à amnésier le local, à déterritorialiser. À l'inverse, il nous semble que l'art est un traducteur dont les modalités d'échange et de partage ont tendance à re-concrétiser les choses. L'échange artistique ne se déroule pas dans le marché avec le prix comme seul indicateur de valeur ; il s'effectue dans l'espace public où l'on échange des appréciations sur des formes.

- l'appropriable est une des dimensions du durable : il s'agit de passer du paysage patrimonial figé, élitiste et visuel à une conception généreuse du paysage⁵. Ce mouvement est déjà en cours puisque historiquement, très associé au visuel, le paysage est devenu un outil de la négociation locale et esthétique⁶.
- une fabrication respectueuse de la nature, intégrant ses différentes dimensions, peut participer de la reproduction des ressources naturelles. Une telle conception met en valeur l'importance de l'utopie et du « modèle symbolique » que peuvent constituer les pratiques artistiques dans le développement durable.
- l'intégration des actifs environnementaux, dont certains sont révélés par des pratiques artistiques, permet une autre conception du développement économique.

Du point de vue de la méthode, premièrement, notre travail a consisté en une étude bibliographique (nationale et internationale) commentée. Les travaux à ce sujet étaient peu nombreux. Trois types de recherche ont été explorées.

1) Il s'agissait d'étudier les travaux associant paysage et développement durable. Il n'existait pas à notre connaissance de véritable théorie du « paysage durable », cependant les recherches concernant les évolutions récentes en matière d'action paysagère nous indiquaient la possibilité de sortir d'une conception élitiste, patrimoniale et figée du paysage au profit d'une conception plus généreuse : populaire, innovante et participative (cf. le colloque *De la connaissance des paysages à l'action paysagère*, Bordeaux, 2-4 décembre 2004) ? Cependant, il restait à articuler ces réflexions avec la notion de développement durable, en particulier, nous devons penser comment conjuguer durabilité et innovation, transformations paysagères et créativité locale⁷. Un autre présupposé de notre recherche concernait la prise en compte des dimensions esthétique et sensible du paysage. Nous pouvions nous appuyer sur des recherches bien connues⁸.

2) Il importait de s'intéresser à l'art écologique. Nous nous sommes appuyés sur les réflexions anglo-saxonnes, en particulier l'ouvrage fondateur de Sue Spaid (2002), *Ecovention, Current Art to Transform Ecologies*, qui proposait la notion d'écovention (écologie + invention). Elle participait à un réseau d'artistes, le *Green Museum*⁹, mais il existait d'autres, notamment *Ecoartspace* et le *Community Arts Network*¹⁰, dont le site contenait également des textes de critiques et des réflexions d'artistes fort intéressants.

3) Le troisième programme de lecture concernait ce que nous appelions « l'espace public esthétique ». Faute d'ouvrage spécifique sur la question des rapports entre espace public et

5 Conforme à la conception populaire et décloisonnée de l'art chère à Dewey.

6 Cf. l'analyse de l'évolution législative dans J. Makowiak, *Esthétique et droit*, LGDJ, Bibliothèque de droit de l'urbanisme et de l'environnement, 2004.

7 L'anthropologie avait entrepris de travailler ces questions essentielles au développement. Cf. par exemple Priscilla Stone, 2003, « Is Sustainability for Development Anthropologists? », *Human Organization*, Volume 62/2.

8 Cf. Alain Roger, « Esthétique du paysage au siècle des Lumières, in Odile Marcel (Eds), *Composer le paysage*, Champ Vallon, coll. Milieux, 1989, p. 61-82 et Alain Roger, *Court traité du paysage*, Gallimard, Paris, 1997 ; Yves Luginbühl, « Paysages vernaculaires et paysages savants », in Michel Racine (Eds), *Créateurs de jardins et de paysages en France du XVIe au XXe siècle*, Actes Sud, 2000 ; Augustin Berque, « La transition paysagère comme hypothèse de projection pour l'avenir de la Nature », in Alain Roger, François Guéry (Eds), *Maîtres et protecteurs de la Nature*, Champ Vallon, coll. Milieux, 1991 .

9 <http://greenmuseum.org>.

10 <http://www.communityarts.net/>

esthétique, nous avons repris nos propres analyses (Blanc, Lolive, 2007). Hannah Arendt¹¹ propose une conception de l'espace public inspirée par le jugement esthétique kantien¹², mais totalement reformulé et transformé. Ses réflexions sur l'espace public évoquent une prise en compte de l'esthétique, en particulier son insistance sur l'action, le monde commun, l'apparence, la durabilité, l'imprédictibilité, la passion pour la distinction, le processus, la pluralité, la natalité et la confiance. Plus récemment, Sue Spaid¹³ insiste sur la proximité entre l'art contemporain et l'espace public arendtien. En effet, les travaux de nombreux artistes contemporains « incorporent le processus, la durabilité, la pluralité des spectateurs et l'imprédictibilité. En outre, parce qu'ils ne ressemblent pas à ce qui est considéré habituellement comme de l'art, un jugement esthétique est requis pour qu'ils retiennent l'attention et pour déterminer s'il s'agit d'art ». Cependant, nous partageons la critique du jugement kantien telle qu'elle a été énoncée par Dewey¹⁴. « La conception anémique de l'art » de Kant est, d'une part, trop impliquée dans une structure représentationnelle de l'expérience (comme de ses conditions de possibilité) et, d'autre part, limite le plaisir esthétique à une faculté de jugement entièrement désintéressée et déconnectée des autres parties de la vie. Ces analyses nous ont permis de formuler l'hypothèse d'une esthétisation de l'espace public. L'idée « d'espace public esthétique » introduit le jugement esthétique comme critère démocratique (non expert) dans les débats publics. Elle permet un passage politique entre individu et collectif, entre singulier et susceptible de généralisation, entre expérience esthétique et jugement esthétique.

Les hypothèses qui nous ont conduit à organiser notre lecture (puis les travaux collectifs qui en ont résulté comme le colloque « Environnement, engagement esthétique et espace public ») ont été les suivantes :

1) Nous pensons que l'espace public prenait une dimension esthétique. D'une part, on observait la multiplication des œuvres et interventions d'artistes dans l'espace public ainsi que la place croissante des projets de développement local à composante culturelle et artistique. D'autre part, on constatait l'importance prise par les mobilisations esthétiques, et notamment paysagères, dans le domaine de l'écologie. Elles suscitaient d'ailleurs de nombreuses évolutions législatives (conception négociée du paysage). D'où de manière générale la place prise par la question des milieux de vie, leur qualité, en particulier, en ville. Il convenait tout à la fois de confirmer cette hypothèse et de comprendre le rôle et la place de cette dimension esthétique de l'espace public. Deux aspects de cette question importaient plus particulièrement : quelle place prenaient les artistes dans cet élargissement démocratique ? Comment se faisait le passage entre le monde de l'artiste et le public ? L'artiste créait un milieu de vie et/ou des formes communes ; ces formes permettaient un passage politique entre expérience esthétique et jugement esthétique.

2) Les pratiques artistiques associées à l'*écovention* permettaient un élargissement de la recherche et des actions paysagères par la participation des artistes à un collectif qui comprend des scientifiques et des aménageurs. L'hybridation des pratiques de recherche, la respiration apportée par les artistes, garantissent une créativité plus libre et, plus

11 Hannah Arendt, 1991 (éd. orig. 1982), Juger. Sur la philosophie politique de Kant, trad. Myriam Revault d'Allonnes, suivi de deux essais interprétatifs par Ronald Beiner et Myriam Revault d'Allonnes, Paris, Seuil, coll. Libre examen.

12 Cf. Emmanuel Kant, 2000, Critique de la faculté de juger (1e éd. 1787), Traduction, présentation, bibliographie et chronologie par Alain Renaut, Paris, Garnier-Flammarion.

13 Sue Spaid, 2003, « a political life. Arendtian aesthetics end open systems », Ethics and the Environment, 8 (1).

14 John Dewey, Art as Experience, Perigee Books, New York, 1980 (1e ed. 1934).

spécifiquement, une meilleure capacité de combiner l'histoire culturelle et la restauration écologique. Pour nuancer cette appréciation, les observations concernant ces pratiques s'inscrivaient dans une perspective historique et culturelle.

3) Enfin, l'hypothèse générale est que l'environnement « sensible » assure l'intégration des différentes dimensions du développement durable, l'environnemental, le social et l'économique. À l'intérieur de cette hypothèse, il importait d'analyser la place de l'éco-art et des pratiques artistiques comme des actions fondamentalement hybrides entre plusieurs champs et soucis :

- la durabilité s'ancre à la fois dans une posture morale responsable, soucieuse du bien être des générations futures, et dans une préoccupation esthétique qui préservera la qualité singulière des entités naturelles et leur caractère irremplaçable (similitudes entre la perte d'une œuvre d'art et la perte d'une espèce animale ou végétale).
- les pratiques artistiques intègrent la valeur locale des lieux et donc la singularité esthétique et éthique de leur vécu : elles font ainsi avancer le développement durable.
- les acceptions de la durabilité sont aussi diverses que les lieux et les histoires dans lesquels l'expression s'inscrit. L'expression de développement durable est d'autant plus forte (et fait donc l'objet d'un relatif consensus quant à la nécessité de sa prise en compte) qu'elle se colore différemment selon les cultures.
- la durabilité correspond à un système de valeurs qui met en relation général et particulier. Forcément, de ce point de vue-là, et à défaut d'un dogme figé (le développement durable devant plutôt être compris comme un cadre souple), le développement durable en appelle aux bricolages locaux, aux effets de style, tous ceux-ci ayant une forte dimension esthétique. Il constitue ainsi une autre modalité de la globalité politique.

Deuxièmement, du point de vue de la méthode, notre travail a consisté en la rencontre de nombreux acteurs, praticiens et chercheurs investis dans ces problématiques d'esthétique environnementale (à l'échelle nationale et internationale). Les communautés sur ces questions sont très éparpillées. Un premier travail de mission a permis d'établir un réseau relais, notamment aux Etats-Unis. Nous avons rencontré Arnold Berleant¹⁵ philosophe de l'esthétique environnementale, éditeur de la revue numérique *Contemporary aesthetics*¹⁶. Nous lui avons parlé de l'art écologique¹⁷ qu'il ne connaissait pas. À Boston, un premier

15 Cf. Berleant, 1992 et 2004. Arnold Berleant est un philosophe de l'esthétique internationalement diffusé – ses ouvrages sont traduits en plusieurs langues – qui s'est fait fort d'étendre le contenu de l'expérience esthétique à la relation à l'environnement ; il s'inspire notamment de John Dewey et de Maurice Merleau-Ponty. Il s'efforce, mot après mot, de décrire la richesse esthétique de la relation à l'environnement, sans lequel il n'y pas d'être humain. Il en fait le cœur d'un engagement lui-même motif d'une mobilisation sociale ou communautaire ayant pour visée l'environnement. Les américains désignent cet engagement à l'égard de ce dernier d'un terme difficilement traduisible – le seul terme correspondant est intendance ? – « stewardship ».

16 www.contempaesthetics.org/ est une revue internationale et interdisciplinaire en ligne dans le domaine de l'esthétique appliquée.

17 Nous nous appuyons, pour définir ce terme, sur les réflexions anglo-saxonnes, en particulier l'ouvrage fondateur de Sue Spaid, *Ecovention, Current Art to Transform Ecologies*, Contemporary Arts Center, Cincinnati (Ohio), 2002. Elle propose la notion d'écovention (écologie + invention) qu'elle définit par opposition aux autres catégories classiques (land art, earthworks, environmental art, ecological art) pour désigner « un projet initié par un artiste et qui emploie une stratégie inventive pour transformer physiquement

réseau d'écoartistes et d'universitaires participaient à la convention annuelle des artistes américains (CAA). Ce réseau s'est constitué en 2001 autour du *Green Museum*¹⁸ (musée en ligne regroupant des travaux d'artistes à visée environnementale). Il existe d'autres réseaux, notamment *Ecoartspace* et le *Community Arts Network*¹⁹. *Green Museum* fonctionne aujourd'hui à 40% sur des fonds privés ; les fondations américaines qui, hier, finançaient séparément l'écologie et l'art se mettent aujourd'hui à accorder des fonds à des actions ou interventions à la croisée de plusieurs disciplines. Ces artistes se sont montrés intéressés par notre projet, le premier à faire intervenir autant de domaines disciplinaires. Des eco-artistes, dont l'une fait partie du mouvement civique des *watersheds* de protection et de gestion des bassins versants²⁰, nous ont présenté leurs travaux. À San Francisco, nous avons rencontré des « têtes de réseaux » de l'art écologique. Sam Bower qui a en charge le *Greenmuseum* et Tricia Watts qui organise avec Amy Lipton co-commissaire de l'exposition *Ecovention, l'écoartspace*. L'accueil a confirmé l'intérêt de notre approche et la pertinence de la construction d'un réseau eco-esthétique ; il restait à construire de ce côté là de l'océan – comme du nôtre où les enjeux culturels, médiatiques et symboliques du développement durable ont été progressivement érudés au profit d'enjeux plus représentatifs d'une question technique ou corporatiste : l'environnement a été abordé en termes technique et scientifique (par exemple, la qualité de l'eau) plus que sous l'angle culturel ou même sociologique.

une écologie locale ». Dans son ouvrage, Sue Spaid propose de nombreux exemples d'écoventions qu'elle subdivise en cinq catégories (Activisme pour publiciser les questions écologiques, revaloriser et vivre avec les brownfields, biodiversité, justice environnementale, mise en valeur et restaurations esthétiques).

18 <http://greenmuseum.org>.

19 <http://www.communityarts.net/>

20 Le mouvement des watershed associations est lié à une politique publique de participation inscrite dans la loi. En effet, dans les premières années d'activité de l'Environmental Protection Agency (EPA), la loi sur la qualité de l'eau (Clean Water Act) de 1972 est celle qui prévoit les dispositions participatives les plus avancées, qui donnent lieu à des centaines de processus locaux de formation et de discussion. L'EPA encadre très peu ces processus, certains resteront comme des modèles de participation sur les questions environnementales, mais une grande partie s'avèrent en fait très conflictuels et décevants pour les participants. Mais au cours de cette expérience frustrante, les citoyens acquièrent une meilleure connaissance des dispositifs décisionnels, entrent en contact avec les décideurs publics : collectivités et agences gouvernementales en particulier. Ils prennent également la mesure des difficultés techniques, et de l'obligation d'intervenir et de rechercher des compromis sur les questions d'eau à une échelle écologique, le bassin versant : « What would happen if we saw ourselves as common inhabitants of a naturally defined part of the planet rather than as members of competitive interest groups isolated from each other by property lines » (Californian fisherman Freeman House, quoted by Sirianni 2001, p. 104).

Au début des années 90, le mouvement connaît une recrudescence avec l'appui des institutions locales et fédérales, qui vont jusqu'à encourager la création d'associations, dans le Massachusetts par exemple. Les groupes prennent alors des formes différentes, de l'association militante à une forme plus ouverte et collaborative que prennent les alliances et les Conseils. Ces derniers peuvent devenir eux-mêmes des espaces délibératifs, et sont utilisés par les acteurs économiques potentiellement « pollueurs » pour maintenir un dialogue avec les opposants, plutôt que d'affronter des groupes environnementaux nationaux plus revendicatifs. En 1998, l'Etat du Massachusetts compte trente associations et conseils sur les principales rivières, quarante alliances, et près d'un millier de groupes locaux dédiés à une activité particulière. Ces structures partagent un intérêt équivalent pour l'action directe comme forme d'appropriation collective, et pour les méthodes collaboratives de résolution des conflits :. Ils s'impliquent également dans le suivi des données environnementales du bassin versant, se faisant les stewards du bien environnemental qu'ils estiment avoir en charge : « Their vision entails citizen ownership and community stewardship of watershed systems and collaborative problem solving among all stakeholders » (Sirianni, 2001, page 105). L'auteur classe donc ces groupes dans un mouvement plus général de civic environmentalism, au sein duquel les méthodes participatives ont rencontré les objets environnementaux, autour d'objets sur lesquels les institutions se sont révélées relativement défailtantes. Cf. EPA campaign « Adopt your watershed » : <http://www.epa.gov/adopt> et Charles River Watershed Association, Mass. : <http://www.crwa.org>

Cette partie de notre travail qui visait l'organisation d'un réseau thématique a débouché sur le colloque international « Environnement engagement esthétique et espace public » qui a réuni plus d'une centaine de participants de notoriété internationale les 9, 10 et 11 mai 2007 (programme en annexe) et son séminaire préparatoire dont les trois séances se sont déroulées en 2006 et feront l'objet d'une publication en 2008²¹.

L'un des principes actifs de colloque et qui explique ces liens entre recherche et action est la volonté d'investiguer de nouveaux modèles d'action qui ne sont pas régis par des principes surplombants mais gouvernés par des envies, qui, bon gré, mal gré, transforment le territoire. Face à la crise qu'évoque le développement durable, crise de l'action aménagiste, crise de la rationalité de l'action de manière plus générale, crise du développement tel qu'il a été conçu comme progrès pour l'homme, l'on voit apparaître les prémices d'une action nouvelle, possible, non-linéaire, faite d'ajustements et de bricolages successifs. Face à ces nouvelles problématiques, que font les acteurs, quelles solutions sur le plan problématique et théorique proposent-ils ? Comment leur action même est-elle source d'innovations ? Quel va et vient entre ces différentes constructions de la recherche doit faire le chercheur pour mieux apprécier ce qu'il en est de ces prémices ? L'énormité de ces questions, mais aussi leur valeur exploratoire explique en partie l'idée selon laquelle il ne s'agit pas d'avoir recours seulement à une expertise théorique ; quelques auteurs ont développé des essais présentant un panorama des théories de l'action (Joas, 1995). Notre propos n'est pas seulement empirique ; nous ne nous contentons pas d'observer ce qui se passe sur le terrain. Nous faisons en sorte que des acteurs de terrain, des universitaires et des chercheurs se rassemblent, mettent en commun leurs convergences et divergences. Il y a donc une action volontariste, une sorte d'envie téléologique de favoriser la nouveauté pour ce qu'elle permet de mettre en scène des ressources nouvelles. Sur le plan de la méthode de recherche, une telle démarche emprunte au théorique, à l'empirique sans être vraiment systématique. Pourquoi ? Convaincus qu'il ne s'agit pas de mettre en scène une nouvelle théorie globale, ni de coller cependant purement à l'action au risque de paraître dépourvu de toute perspective critique, l'on a choisi un va et vient dont la cohérence et même la consistance vient de ce qu'il est nécessaire aujourd'hui d'ancrer la recherche dans le cours de l'action, de lui donner ce tour réflexif immédiat. Une telle démarche de recherche situe cette dernière comme faisant partie de la construction de la société que l'on analyse comme n'étant jamais stabilisée, et faisant face à des défis majeurs et nouveaux, à savoir l'intégration de l'environnement. Il n'est donc pas question de s'arrêter à la production d'un colloque, moment ponctuel de recherche ; il s'agit d'aller bien au-delà et de stabiliser de manière souple cette démarche entre recherche, expérimentation et action.

L'objectif fondamental de ces rencontres est donc de constituer à plus long terme **un réseau interdisciplinaire et international** de chercheurs, d'artistes et de praticiens dans les domaines croisés de l'esthétique et de l'environnement. Un tel réseau éco-esthétique a pour finalité de créer des liens entre des praticiens aux préoccupations diverses ; des artistes issus de filières artistiques classiques, des praticiens de l'écologie (ingénierie écologique) ou des théoriciens du développement durable, des paysagistes et des aménageurs. Il s'agit de réfléchir aux relations de ces pratiques professionnelles entre elles avec pour but de contribuer à :

- une démocratisation du développement durable : d'une part, le sensible et l'imaginaire sont des critères légitimes dans l'espace public ; d'autre part, de façon

21 Blanc, N., Lolive J. (Eds), 2007, Esthétique et espaces publics, Paris, éditions Apogée/Cosmopolitiques.

croissante, les artistes sont invités à participer à l'élaboration paysagère et, plus généralement, éco-esthétique des territoires du commun.

- un enrichissement des pratiques artistiques et de leur ouverture sur l'espace du commun, du public.
- une réflexion plus approfondie sur l'idée d'action paysagère et aménagiste au prisme des pratiques artistiques écologiques.

Ce réseau permettra l'échange sur ces questions et l'élargissement de l'interdisciplinarité dans le domaine de l'environnement. Il se construit actuellement à travers les contacts que nous établissons durant nos missions à l'étranger, il s'est éprouvé lors des séances du séminaire et du colloque. Pour le stabiliser, nous envisageons donc la constitution du Groupement de recherche international sur le thème pour lequel des pré-financements de la part des instances de tutelle du LADYSS (Département SHS et EDD) ont été obtenus (GDRI Cf. annexe) et d'un **Centre d'Esthétique Environnementale** (en cours de création avec des acteurs de terrain et notamment Thierry Vendé <http://www.art-nature-project21.org/> et Michel Giran de créateur d'ADOME²² et de Planète Urgence <http://eedd.scola.ac-paris.fr/dd.htm>) pour impulser échanges, recherches et expériences nationales, européennes et internationales dans ce nouveau champ. Ce sont nos interlocuteurs, notamment étrangers, qui nous ont conforté dans cette stratégie. En effet, notre projet a rencontré les attentes des chercheurs, artistes et paysagistes européens et américains concernés au-delà des espérances.

En définitive, ce qui sous tend ces recherches est le désir de définir le mot « environnement » autrement qu'en des termes en faisant un horizon surplombant des politiques publiques. De telles considérations ne peuvent que provoquer le débat.

II. Le paysage est-il durable ?

1) Quelques éléments pour une histoire de l'esthétique du paysage

Un des éléments fondateurs de l'esthétique du paysage²³ se résume en une esthétique de la représentation, des premières représentations du paysage considérées comme des décors des

22 ADOME : créée en Juin 1996, sous l'impulsion de Michel Giran, a réalisé de nombreux produits multimedia autour du développement durable... Membre du Collectif des ONGs françaises au Sommet de Johannesburg, du Comité 21, de l'Alliance des ONGs pour la planète etc, ADOME s'insère dans un vaste réseau de partenaires.

23 Gérard Tiné (2002) explique : Alain Roger (1997) dit que « tout paysage est un produit de l'art ». « Pour mémoire, le paysage est une découverte récente, qui émerge au 15^e siècle dans l'Occident européen, avec ce moment incroyable où l'homme décide de contrôler l'étendue spatiale à partir de son point de vue projeté sur le tableau comme signe infini de sa maîtrise. Moment incroyable où le sujet ordonne depuis son regard la disposition proportionnée et unitaire d'une portion d'espace avec la mise au point de la perspective. (...) Ou encore avec cette découverte sur laquelle insiste A. Roger, toujours à propos de l'apparition de la fenêtre, «...cette veduta (N.D.L.R.: «vue», en italien) intérieure au tableau, mais qui ouvre ce dernier sur l'extérieur. Cette trouvaille est tout simplement l'invention du paysage occidental ». Dès le début, avec les peintres, la fenêtre - mais déjà le cadre qui isole - sélectionne à l'intérieur du tableau un segment de pays et le transforme en paysage. Par conséquent, le paysage comme invention de la peinture au travers de la fenêtre, de la «veduta». A. Roger émet l'hypothèse que c'est là une « ...invention de citadins », une vue sur « ...un lieu domestiqué, cultivé, paisible, un pays-sage, un paysage, la campagne proche et visible de la ville ». Mais le

scènes religieuses, on passe progressivement, dès le 15^e siècle, à des vues de plus en plus précises au travers notamment de fenêtres, de fonds de ville, de campagne qui situent le cadre de l'action. De nombreuses représentations rendent compte du paysage au travers d'illustrations de la vie quotidienne au champ (Cela ne renvoie t-il pas à l'idée de bon gouvernement ?), l'histoire des villes venant plus tard. À partir du 17^e siècle, notamment en Flandres, les êtres humains progressivement se fondent dans le paysage qui devient le cadre d'expression de scènes d'action. Se développe également en Italie une expression paysagère particulière qui se verra liée à la naissance du terme « paysage » (Franchesci, 1997). Le romantisme mettra l'homme seul aux prises avec la démesure paysagère (il suffit d'évoquer les tableaux de Caspar Friedrich) dans une confrontation dont ce dernier ne sortira pas indemne. C'est la mise à l'épreuve du sujet dans son authenticité. À partir de la fin du 19^e siècle les expérimentations picturales, dont rendront compte les impressionnistes notamment, feront de la lumière l'outil, le pinceau d'une nouvelle expression paysagère : la montagne Sainte Victoire, les paysages tahitiens, le guinguettes en bord de Marne feront l'objet d'une nouvelle conception de la touche picturale, d'un rapport inédit aux volumes dans l'espace, d'une réflexion sur la couleur comme plan paysager. Du côté du paysage urbain, c'est également à partir du 19^e siècle que les peintres feront de la vie urbaine un sujet d'actualité, une nouvelle façon de voir la ville, une nouvelle perspective rendant compte des innovations technologiques propres au milieu technique qu'est la ville (vues aériennes, stéréoscopiques, panoramas...) et des innovations sur le plan des modes de vie (passages...) dans cette représentation de la ville comme le montre l'exposition *La Ville* pilotée par François Choay à Beaubourg (1994), la Nature a peu de place, elle se résume à quelques canards sur les plans d'eau du Parc Montsouris et des Buttes Chaumont, à quelques boulevards plantés, l'essentiel du paysage urbain est social ou monumental. La scène change à partir de l'après guerre, les artistes font de l'intervention monumentale en extérieur. Ils inaugureront une nouvelle manière de faire de l'art en lien avec la transformation des lieux qu'ils veulent poétique ou militante sans toujours parler de paysage. L'art environnemental naît dans ce contexte, à partir

paysage, selon le géographe Yves Lacoste, est en premier lieu une invention de militaires : « Bien avant qu'on porte aux paysages réels (par opposition aux paysages représentés) une attention esthétique, les hommes de guerre y avaient porté une attention extrême étroitement liée bien sûr à des soucis stratégiques et surtout tactiques ». Observation du terrain depuis un point de vue dominant, pour organiser la scène du champ de bataille, sinon sa mise en scène: de cette attention portée, bien plus efficace que la lecture d'une carte, naît le paysage. Un regard projeté sur la terre, sur le terrain des opérations, une pratique guerrière (Y. Lacoste). En fait, le paysage est un art de la guerre avant d'être une pratique de l'art. (...) Mais Y. Lacoste note également ce qui pourrait être un paradoxe: l'idée du beau est «souvent associée à la vue que l'on a d'un paysage lorsqu'on le regarde d'un point qui se trouve être, pour des hommes de guerre, une position tactique très favorable. (...) Dans chaque région, il y a une grande coïncidence entre les positions fort avantageuses sur le plan de la tactique militaire et les points de vue d'où l'on peut voir de beaux paysages (...). De là où l'officier voyait espaces battus, espaces défilés, axes de tir, balayage, progression par bonds, lignes de défense, point à tenir..., on se campera dans une attitude d'artiste et, sans même s'en rendre compte, on cadrera la photo comme celles que l'on a vues sur les affiches ou dans les magazines. » Autrement dit, il y a là collusion des intérêts de la conquête militaire, des arts et du tourisme. On peut noter, par exemple, la manière dont les constructions militaires, en exploitant les reliefs géographiques des terrains de conquêtes, ont construit les délectations esthétiques de beaucoup de sites qui deviendront des paysages - château fort, site fortifié... -, certes, pas pendant le temps de la guerre mais après, lorsque ce genre de constructions guerrières est devenu obsolète et inoffensif (cf. les blockhaus sur les plages atlantiques). L'invention du paysage serait donc marquée par cette origine projective des stratégies guerrières tout autant que par l'origine projective du tableau qui ordonne l'esthétique de la peinture occidentale. Comme si le paysage se constituait simultanément d'un regard tactique et d'un regard esthétique. Donc comme si le paysage était redevable, pour être créé et pour exister, à la fois d'un point de vue éthique et d'un point de vue esthétique.

de la fin des années 1960. S'il ne se préoccupe pas toujours expressément de paysage, il n'en reste pas moins perçu en lien avec la transformation paysagère qui affecte le 20^e siècle à une échelle sans précédent. Ces premiers artistes de l'art environnemental interviendront essentiellement à des échelles monumentales ; c'est ce paysage monumental, ces scènes de nature pittoresque, ces monuments historiques qui feront les premiers l'objet d'une intervention administrative. En effet, face à la crise du paysage dont rendent compte les premiers textes le concernant à la fin du siècle dernier, crise qui se manifeste essentiellement comme sursaut face à l'industrialisation et à la laideur de la modernité (Morand-Deville, 1994), l'État se chargera de mettre en place une protection des paysages qui consacrent l'identité française via la patrimonialisation de lieux de nature et de culture.

2) Une esthétique du paysage qui est une esthétique de l'administration du cadre de vie :

On distingue deux grandes tendances dans la patrimonialisation du paysage au cours du XX^e siècle :

Une première tendance concerne le passage du « paradigme du pittoresque » — le paysage s'impose comme objet patrimonial dans la mesure où il se prête à un rapprochement avec une œuvre peinte (lois 1906 et 1930 sur les sites et monuments naturels) — au « paradigme de l'environnement » à partir des années 1950 : inscription et classement, dans les années 1960 et 1970, de grands paysages naturels et apparition d'une nouvelle politique qui s'attache, au-delà de la simple protection, à mettre en œuvre une véritable gestion des sites. Puis au « paradigme du paysage social » depuis les années 1980 : attention portée au paysage en tant que forme sensible d'une interaction dynamique du naturel et du social et surtout du paysage comme vecteur de lien social²⁴.

Une deuxième tendance concerne le passage du paysage grandiose, d'exception, aux paysages du quotidien. Au départ, l'État s'est donc peu à peu doté de pouvoirs réglementaires importants, notamment en faveur des paysages exceptionnels dits patrimoniaux (1930). En France, en 1971 a été créé un ministère chargé de la protection de la nature et de l'environnement. Les premiers paysages naturels qui sont protégés (La Dune du Pilat l'est en 1978) rendent compte du fonctionnement d'écosystèmes exceptionnels. L'évolution a dans le sens d'une prise en considération des paysages plus quotidiens comme le montre la loi Paysage (1993) et enrichie en 1995 (Loi Barnier²⁵). Il faut rappeler que la plupart des instruments de protection paysages relève des collectivités locales. Les élus locaux jouent un rôle central car ils se font les porte-parole des attentes de leurs administrés et ils justifient la pertinence locale des problèmes paysagers avec une argumentation sociale. La progressive décentralisation de l'action paysagère ainsi que la compétition territoriale dans laquelle entre le tourisme, mais aussi l'avancée de la démocratie participative explique en partie l'importance croissante accordée aux paysages de la vie quotidienne et donc l'intérêt d'une expérimentation paysagère à l'échelle du quotidien et d'une esthétique environnementale habitante. Consécration de ces préoccupations, la Convention européenne du paysage signée à

24 Cf., par exemple, les projets lauréats de l'appel à projets « paysage et intégration urbaine », proposé en 1996 par la Délégation interministérielle à la ville, la Caisse des dépôts, l'Union des HLM, le GIE « Villes et Quartiers » et le ministère de l'aménagement et de l'environnement.

25 La loi Barnier n° 95-101, du 2 février 1995, relative au renforcement de la protection de l'environnement renforce les conceptions du paysage précédemment exposées. Ainsi, le paysage est une catégorie d'espace définie comme à protéger dans le cadre de la reconnaissance juridique et sociale d'une problématique environnementale, au même titre que milieux, espaces naturels et que sites.

Florence en 2000, outre le souci de gestion ou de préservation qu'elle démontre, met en évidence le paysage comme outil d'aménagement relevant de l'interaction nature société et intégrant la dimension des producteurs de paysage au quotidien.

Le tableau suivant détaille ces évolutions.

Tableau 1 – Évènements et lois fondatrices du paysage

Date	Titre	Objectif
1901		Fondation d'une société pour la protection des paysages et de l'esthétique de la France
Loi du 21 avril 1906	relative à la protection des sites pittoresques, historiques et légendaires	Protéger les monuments et sites prenant en compte des éléments « naturels » et des ensemble (sites) en fonction d'un caractère « pittoresque » dont la définition claire n'est pas précisée
Commentaire <i>Dans ce texte non appliqué qui sera repris dans la loi de 1930, il s'agit de « protéger des territoires peu étendus autour d'un élément pittoresque (rocher, cascade, arbre isolé) » considéré comme « monument naturel » (IFEN, 1999), protection étendue dès 1943. Car, dit Jacqueline Morand-Deville (1994) : « À l'instar des monuments historiques, les monuments naturels sont de plus en plus perçus comme partie intégrante du patrimoine national ».</i>		
Loi du 2 mai 1930	relative à la protection des monuments naturels et des sites de caractère artistique, historique, scientifique, légendaire ou pittoresque	Institue un mécanisme juridique de protection des sites et monuments naturels en s'inspirant de la loi du 31 décembre 1913 sur les monuments historiques
Commentaire <i>Dans le texte de 1930, seuls les termes de monument naturel et de site apparaissent ; celui de paysage est absent, mais ces premiers termes sont précurseurs de l'émergence de la question du paysage. En effet, conçue à l'origine comme une mesure devant s'appliquer à des territoires peu étendus, « la pratique administrative, confirmée par la jurisprudence a fait application de la loi à de vastes paysages naturels » comme le souligne Jacqueline Morand-Deville (1994). L'idée centrale de protection domine ; la nécessité de la gestion du patrimoine commun est soulignée.</i>		
Loi du 25 février 1943	concernant la protection des abords des monuments historiques	Réglementation sévère de l'aménagement et de l'urbanisation dans un périmètre de 500m autour des monuments historiques
Loi du 10 juillet 1976	Relative à la protection de la nature	Respect du paysage essentiellement « naturel »
Commentaire <i>Le développement du paysage en tant que tel dans les politiques émerge parallèlement au développement d'une sensibilité de la population et des pouvoirs publics aux « problèmes d'environnement ». La loi du 10 juillet 1976 relative à la protection de la nature consacre cet intérêt.</i>		
Loi du 3 janvier 1977	Sur l'architecture	Intérêt public du « respect des paysages naturels et urbains » associés au patrimoine
Circulaire du 21 août 1978	Relative à l'autorisation des clôtures, des installations et aux travaux divers	Conservation des territoires en l'état
Commentaire <i>En 1977, la loi du 3 janvier sur l'architecture stipule que « le respect des paysages naturels et urbains ainsi que du patrimoine sont d'intérêt public ». Le registre reste celui de la protection de territoires essentiellement ruraux qualifiés parfois d'environnement. En témoigne, en 1978, la circulaire relative à l'autorisation des clôtures, dont l'objectif est d'apprécier « l'effet sensible [des clôtures] sur l'environnement ou le paysage urbain ou rural », et où le paysage est étroitement associé à l'environnement : l'idée centrale est la conservation de portions du territoire jugées dignes de rester en l'état, c'est-à-dire de ne pas être « défigurées » ou modifiées suivant des critères esthétiques qui relèvent exclusivement du juge. Les refus d'installation et travaux divers peuvent être opposés au motif qu'ils pourraient porter atteinte « aux sites, aux paysages naturels ou urbains, à la conservation des perspectives monumentales ».</i>		
Loi du 8 janvier 1993 (« Loi Paysage »)	Sur la protection et la mise en valeur des paysages et modifiant certaines dispositions législatives en matière d'enquêtes publiques	Protection du paysage comme élément de l'environnement, notamment lors d'actions d'aménagement

Décret du 11 avril 1994	En application de la loi du 8 janvier 1993	Définition de l'intérêt des paysages comme ensemble patrimonial et ayant un rôle de témoin
Circulaire du 21 novembre 1994	Circulaire prise pour l'application du décret du 11 avril 1994	Définition précise des paysages autour d'éléments isolés, d'ensembles ou de systèmes cohérents. Les composantes visuelles sont essentielles : des « cônes de visibilité » peuvent être conservés
<p>Commentaire <i>La loi du 8 janvier 1993 sur le paysage contribue à insérer l'idée de paysage comme un élément essentiel des politiques d'environnement. Du point de vue des moyens d'action et des outils, la loi propose d'étendre au paysage les possibilités d'action qu'offrent les Zones de protection du patrimoine architectural et urbain (ZPPAU). « Paysager » y est alors adjoint. Elle définit un intérêt paysager qui devra être pris en compte dans l'aménagement et les documents d'urbanisme. Mais les directives paysagères élaborées par l'État et censées garantir cet intérêt paysager n'ont pas connu le développement attendu. Une seule directive, celle du Mont Salève, a vu le jour, dont le décret d'application est paru le 27 février 2008 et quelques autres sont en préparation (massif des Alpilles, abords de la cathédrale de Chartres...)</i></p>		
Loi du 2 février 1995 (« Loi Barnier »)	Relative au renforcement de la protection de l'environnement	<ul style="list-style-type: none"> - Consolidation des conceptions du paysage comme espace à protéger au titre de la conservation patrimoniale de l'environnement - Création d'une commission des sites, paysages et perspectives remarquables au sein du conseil départemental de l'environnement (cf. décret 98-865)
Circulaire 95-23 du 15 mars 1995	Relative aux instruments de protection et de mise en valeur des paysages	<ul style="list-style-type: none"> - Paysage = patrimoine, à protéger, - Une ressource à valoriser et exploiter
<p>Commentaire <i>La circulaire 95-23 du 15 mars 1995 souligne la « qualité et la diversité des paysages », constitutives d'un « patrimoine exceptionnel et irremplaçable ». Elle justifie la protection des paysages en la qualifiant de « créatrice d'emplois et facteur essentiel de développement économique, notamment touristique ». Elle valorise l'exploitation de cette ressource. Finalement, avec le paysage, on valorise la création locale de territoires dans un rapport négocié avec l'État et ses instances décentralisées, la conservation de ces territoires, tant comme ressource que comme cadre permanent d'une population et de son identité. D'une certaine façon, ce mouvement normalise sur le plan esthétique les territoires en les décrivant comme paysages ; de même, il définit la manière de les étudier en mettant au point une véritable méthodologie.</i></p>		
Circulaire 95-24 du 21 mars 1995	Sur les contrats pour le paysage	Banalisation des paysages (ordinaires et non plus seulement exceptionnels) et passage du rural à l'urbain avec mention des abords de ville
<p>Commentaire <i>La circulaire 95-24 du 21 mars 1995 met en évidence le développement de l'usage du terme de paysage comme catégorie politique ; ce terme concernera désormais « les paysages remarquables comme les paysages plus ordinaires ». Le paysage se banalise et, donc, se généralise du point de vue de son emploi. Cette circulaire évoque aussi, pour la première fois, les abords des villes et le passage du rural à l'urbain.</i></p>		
Circulaire 96-32 du 13 mai 1996	Relative à l'application de l'article 52 de la loi du 2 février 1995	Réglementation du bâti le long des voies et aux abords des villes (entrées de villes)
Décret 98-865 du 23 septembre 1998	Fixant les missions, la composition, le mode de désignation et les modalités de fonctionnement des commissions départementales des sites, perspectives et paysages et de la commission supérieure des sites, perspectives et paysages	
Arrêté du 8 décembre 2000	Portant création d'un conseil national du paysage	Évaluer l'évolution des paysages et faire un bilan de l'application de la loi de 1993
Convention européenne du Paysage signée le 20		Elle définit le paysage comme « une partie de territoire tel que perçue par les populations, dont le caractère résulte de l'action de facteurs naturels et/ou humains et de leurs interrelations ».

octobre 2000 à Florence		
Commentaire <i>La convention de Florence est le premier traité international dédié au paysage et émane d'une initiative des pouvoirs locaux et régionaux. La convention aborde la question du paysage en privilégiant son utilité sociale : « Le paysage est partout un élément important de la qualité de vie des populations : dans les milieux urbains et dans les campagnes, dans les territoires dégradés comme dans ceux de grande qualité, dans les espaces remarquables comme dans ceux du quotidien ... il constitue un élément essentiel du bien-être individuel et social ... ». Les parties signataires s'engagent à mettre en place « des procédures de participation du public, des autorités locales et régionales, et des autres acteurs concernés par la conception et la réalisation des politiques du paysage (visant la protection ». Le paysage ne doit pas être un sujet réservé au cercle des experts mais devient un sujet politique à part entière, un sujet débattu démocratiquement.</i>		
Loi 2005-1272 du 13 octobre 2005	Autorisant l'approbation de la Convention européenne du paysage	
Circulaire du 1 ^{er} mars 2007	La politique des paysages : promotion et mise en œuvre de la Convention européenne du paysage	
Commentaire <i>La transposition de la convention européenne en droit français permet sa mise en conformité avec la culture politique française. La circulaire de 2007 fait référence aux enjeux et procédures nationales (loi montagne, loi littoral, etc.). L'accent y est mis sur l'identification et la qualification des paysages, c'est-à-dire sur l'expertise qui soutiendra l'action publique dans le champ du paysage. Enfin les réticences bien connues à l'égard de la participation du public s'expriment et celle-ci s'efface au profit de l'information et la sensibilisation du public. Les Préfets sont en charge de l'organisation de réunions annuelles d'échange d'informations entre les acteurs du paysage.</i>		

3) Les nouveaux paysages théoriques et institutionnels

Le paysage constitue un terrain privilégié pour analyser cette valorisation de l'expérience esthétique dans le champ politique qui épouse alors les enjeux du « paysage durable ». Comment passer d'une conception patrimoniale, figée, élitiste et visuelle du paysage à une conception plus généreuse, historique, populaire, performative et engagée du paysage ? Sur quelles évolutions théoriques et institutionnelles peut-on fonder ce référentiel alternatif ?

Des évolutions théoriques et institutionnelles

La théorie du paysage qui se dessine actuellement refuse à la fois « la réduction écologisante et le formalisme esthétisant » (Nadaï, 2004). En effet, pour s'opposer aux pratiques des aménageurs qui tendent à réduire le paysage à l'environnement physique, défini par des critères quantitatifs, les théories relationnelles du paysage insistent sur le système de représentation, notamment artistique, qui nous permet d'appréhender le paysage et contribue à sa production (cf. le colloque *Paysages et valeurs. De la représentation à la simulation*, organisé par les laboratoires CeReS GEOLAB, Limoges, 24-25 octobre 2005).

Ainsi, pour Alain Roger (1997), le pays constitue le degré zéro du paysage dont le déploiement est qualifié d'artialisation parce qu'il s'effectue par la médiation des modèles artistiques qui modèlent le regard. Ces théories ont permis de conforter un domaine théorique, le paysage, et un champ d'intervention spécifique, le paysagisme, mais en insistant sur la contribution déterminante des artistes et des paysagistes, elles risquent l'élitisme (Luginbühl 2000), privilégiant les hauts lieux paysagers, gommant la part prise par d'autres producteurs du paysage comme les paysans et les habitants. Le primat accordé au regard du peintre conduit à négliger l'action propre du pays et il nous enferme dans une représentation visuelle

et formelle du paysage. Cependant, une prise de conscience est perceptible (cf. le colloque *De la connaissance des paysages à l'action paysagère*, Bordeaux, 2-4 décembre 2004).

Les pratiques évoluent dans le même sens. Ainsi, la *Convention Européenne du Paysage*, dite convention de Florence, récemment adoptée par le Conseil de l'Europe, vient sanctionner la pluralité des situations du paysage — en distinguant paysages remarquables, paysages du quotidien et paysages dégradés — et la pluralité des stratégies paysagères. « Elle propose des éléments pour une gouvernance du paysage : la participation du public à la définition du paysage dans lequel il veut vivre et l'intégration des objectifs paysagers dans le plus grand nombre de politiques publiques » (Monédiaire, 2007).

Cette évolution préfigure le passage d'un droit *de* l'esthétique à un droit *à* l'esthétique (Makowiak, 2004). Elle indique quelques pistes pour une conception du paysage durable qui associe une conception historique de l'environnement (et de la question de l'intégrité paysagère) avec l'implication des habitants et des producteurs patentés du paysage (aménageurs, paysagistes, paysans, artistes).

Après ce premier balisage, examinons à présent quels sont les termes du débat académique concernant le paysage durable.

Quelques éléments du débat actuel sur le paysage durable

À lire les revues spécialisées (cf. les derniers numéros de la revue *Landscape and Urban Planning* 2006 ; en particulier le numéro 75, numéro spécial *Landscapes and sustainability*) le constat qui se dessine actuellement dans la communauté académique de la Landscape Ecology est le suivant (nous reprenons l'éditorial de *Landscape and Urban Planning*, 2006 et l'article de Potschin et Haines-Young). Le sommet de Johannesburg (2002) a modifié l'équilibre entre les trois piliers du développement durable formulés au sommet de Rio, dix ans plus tôt. Les durabilités sociale et économique et la participation du public sont désormais considérées comme les prérequis pour la durabilité environnementale. En d'autres termes, il faut donner un poids (plus) égal à la durabilité environnementale, sociale et politique. Il a suscité le besoin d'une science de la durabilité s'appuyant sur un nouveau contrat social pour la science :

- la transformation de la « science publique » actuellement dominante en « science civique ou citoyenne », ce qui suppose l'implication du public dans la prise de décision et la légitimation des savoirs locaux, profanes à côté de ceux des experts dans les processus décisionnels.
- des nouveaux modèles d'écologie qui fassent un pont entre les divisions disciplinaires et soient réellement intégrés et interdisciplinaires.

En tant que lieu de l'interaction de l'homme avec la nature, le paysage est au cœur de la durabilité. Il est urgent de transformer les concepts issus des sciences naturelles qui ont été au cœur de la plupart des travaux d'écologie du paysage pour les rendre pertinents dans le contexte de la société humaine. Il faut développer une discipline du paysage qui soit plus au cœur du triangle utilisé pour décrire les piliers de la durabilité. Cela requiert une réorientation du paradigme usuel qui est fortement centré sur les éléments biophysiques du paysage. Passer des approches purement écologiques de l'écologie du paysage à des approches ancrées dans l'étude des paysages culturels dans lesquelles le rôle des gens dans le modelage et la

compréhension des motifs et des processus est centrale. Prendre en considération les paysages de la vie de tous les jours, construits par l'homme et dans lesquels chacun d'entre nous vit et travaille.

Comment ne pas être d'accord avec ce constat ? Il conforte deux stratégies dominantes, celle des paysages de la biodiversité et celle de l'économie durable, qui réinterprètent la notion de paysage durable pour proposer des actions conformes.

La première stratégie d'opérationnalisation est portée par les naturalistes s'appuient sur la biodiversité pour conforter le pilier écologique de la durabilité et rapprocher le paysage durable de l'écosystème. Ainsi, pour les écologues du paysage Paul Opdam, Eveliëne Steingröver et Sabine van Roijj (Opdam et al., 2006), le concept de réseau écologique comme une base appropriée pour insérer la conservation de la biodiversité dans le développement durable du paysage. Pour que les paysages soient écologiquement durables, les structures du paysage devraient supporter ces processus écologiques requis pour procurer la biodiversité aux générations présentes et futures. Dans un paysage multifonctionnel, dominé par les humains, la conservation de la biodiversité nécessite des écosystèmes dont la structure spatiale est cohérente et de grande taille. La théorie et le savoir empirique des réseaux écologiques fournissent un cadre pour concevoir de telles structures. Deuxièmement, les réseaux écologiques peuvent dépasser le paradoxe entre la conservation au sein d'une réserve (qui fixe la nature dans l'espace et le temps) et le développement qui implique le changement. C'est parce que les réseaux écologiques peuvent changer de structure sans perdre leur potentiel de conservation. Troisièmement, les réseaux écologiques facilitent les prises de décisions des porteurs d'enjeux sur des objectifs réalisables de biodiversité. Ils aident à mettre l'accent sur l'échelle spatiale effective. Selon les auteurs, l'élargissement du concept de réseau écologique avec les indicateurs multifonctionnels est une étape prometteuse vers le développement du paysage durable et la prise de décision des *stakeholders*. Ainsi, la nécessité d'organiser des réseaux écologiques pour maintenir et développer la biodiversité débouche sur des propositions de recherche — analyser les réseaux écologiques existants — et d'action territoriale — développer les réseaux en connectant les espaces de biodiversité pour faciliter la circulation des espèces — qui seront débattus au sein de dispositifs de participation où le poids des associations sera renforcé. Cette stratégie tend à abstraire et objectiver le paysage qui se calque sur la théorie des écosystèmes. La politique proposée est fondée sur les sciences écologiques, en particulier l'écologie des paysages. Pour sa mise en œuvre, elle s'appuie sur les différents réseaux associatifs et cela suffirait pour l'ouvrir sur la société, à en croire les auteurs.

Les propositions de Potschin et Haines-Young (2006) nous semblent représentatives de la seconde stratégie qui s'appuie sur le pilier économique du développement durable pour redéfinir la notion de paysage durable. Ces auteurs proposent un paradigme alternatif pour l'écologie des paysages qui est basé sur le concept de biens et de services écosystémiques ou du capital naturel. Il propose de passer d'une priorité accordée à l'écologie à un point de vue plus anthropocentrique dans lequel les paysages et les écosystèmes associés sont considérés comme des ressources qui procurent une gamme de produits et de services pour la population. Un paysage durable est celui dans lequel la production de ces biens et services est maintenue et la capacité de ces systèmes à procurer des bénéfices pour les générations futures n'est pas compromise que ces bénéfices soient évalués en termes monétaires ou non. Ils proposent un modèle conceptuel, « le modèle de la langue (*tongue model*) » qui vise à prendre en compte la nature multifonctionnelle des paysages et la nécessité de garder ouvertes les options futures. Il

s'appuie sur la capacité supposée de l'écologie du paysage d'identifier les configurations optimales du paysage qui autorisent la durabilité. Il s'agit de proposer un choix de configurations alternatives peut plus ou moins soutenir la gamme des biens et services de l'écosystème couramment identifiés et valorisés comme essentiels ou désirables par les gens. Le problème posé par le modèle est soulevé par les auteurs eux-mêmes : « nous avons une compréhension rudimentaire de comment les limites biophysiques des écosystèmes varient spatialement et comment les différentes dispositions structuralo-fonctionnelles des paysages mosaïques peuvent potentiellement fournir une gamme donnée de biens et de services écosystémiques ».

Plus généralement, la plupart des concepts qui sont proposés pour ouvrir l'écologie du paysage aux sciences humaines et/ou pour opérationnaliser le concept de paysage durable, présentent les mêmes caractéristiques. Ces concepts, comme *Natural Capital* (Hawken et al. 1999), *Conservation Economy* (Ecotrust 2003) et *Quality of Life Capital* (Countryside Agency et al.) sont inspirés par la pensée économique et se réfèrent rarement au paysage. Le paysage n'est pas vu ici comme un concept intégrateur, holiste. Par exemple, seuls des aspects fragmentaires du paysage sont inclus dans le cadre général de la *Conservation Economy* (Antrop 2006). Le rôle intégrateur revient à l'économie grâce à la monnaie qui fonctionne comme un équivalent général. Cependant, ce primat de l'économie pourrait occulter le problème posé par l'intégration de l'économie elle-même avec les valeurs de l'écologie et de l'héritage historique. En effet, l'idée de durabilité peut s'interpréter de deux manières (Antrop 2006). 1) La notion se réfère à la conservation de certains types de paysages et des valeurs qui leurs sont attachées et implicitement à la continuation des pratiques qui maintiennent et organisent ces paysages. 2) La notion peut se rapporter à la durabilité comme le principe essentiel qui guidera les concepteurs des futurs paysages. Elle se réfère aux potentiels dont disposent les paysages pour accroître la durabilité. La première conception met l'accent sur le rôle intégrateur du paysage à l'égard des qualités et des valeurs qu'il faut maintenir. La seconde perspective est congruente à la percée du paradigme économique. Elle s'attache à maintenir certaines activités dans un paysage qui n'est plus alors considéré comme un tout intégrateur. L'intégration par l'économie s'effectue par la mise en commensurabilité des différentes composantes du paysage qui sont monétarisées, c'est-à-dire métamorphosées en capital social, naturel ou économique ; la protection des activités s'appuie essentiellement sur leur contribution à la formation de capital. Cependant, cette protection nous semble toute relative dans la mesure où la monétarisation débouche également sur la substituabilité généralisée des biens, des services et des activités. Ainsi la méthode *Quality of Life Capital* préconise une approche par substitution (Countryside Agency, 2006) dont l'idée centrale est que ce sont les bénéfices que la population tire de l'environnement, de l'économie et de la société qui comptent et qui doivent être managés. La méthode permet d'évaluer les plans, programmes, décisions et projets de manière à ce qu'ils maintiennent ou augmentent les bénéfices en question. Ce maintien peut s'effectuer de deux manières : soit le projet évite d'interférer avec les sources des bénéfices en préconisant par exemple des réserves pour protéger un site de grand intérêt flori-faunistique ; soit, et c'est ce qui est préconisé par la méthode, en s'assurant que le changement qui réduit un bénéfice sera compensé par un autre changement qui augmentera le même bénéfice. Ce sont les bénéfices qui doivent être maintenus et non les choses sur lesquels ils sont basés. Cette stratégie s'appuie donc sur les abstractions économiques. Elle « déréalise » le paysage qui y devient le simple support spatial d'activités et de biens délocalisables. Il suffit de détacher les usages des rapports multiformes noués par les habitants avec leurs territoires de vie pour rabattre les valeurs d'usage sur la valeur d'échange par excellence qu'est l'argent. Débarrassés de leurs singularités

« rugueuses », les paysages, et plus généralement les territoires, s'ouvrent aux changements : ils sont disponibles pour les projets de développement à venir, qu'ils soient durables ou pas.

Si l'on considère la durabilité comme un champ d'intervention balisé par trois polarités, économique, écologique et sociale, les deux stratégies dominantes dont nous venons de parler sont également légitimes, puisque l'une déplace le paysage durable vers son pôle économique, l'économie durable, l'autre vers son pôle écologique, la biodiversité écosystémique. Les porte-parole de la durabilité économique et ceux de la durabilité écologique semblent pouvoir s'équilibrer, mais qu'en est-il des représentants d'une durabilité plus sociale, que nous qualifierions d'esthétique pour prendre en compte certaines spécificités du paysage (rôle de l'expérience esthétique dans les processus paysagers...)?

Peut-on concevoir une stratégie s'appuyant sur l'esthétique pour promouvoir les paysages durables ? Nous formulons l'hypothèse d'une troisième stratégie d'opérationnalisation du paysage durable où esthétique et politique vont de pair. Elle rapproche le paysage durable de la politique des formes. La politique des formes vise à permettre un passage politique entre individu et collectif, entre expérience et jugement esthétique. Le primat de l'expérience esthétique restitue la place centrale de l'individu au cœur du paysage et la richesse des liens (sensoriels, causaux, sensibles, imaginaires et symboliques) qui l'unissent à ses territoires de vie. L'introduction du jugement esthétique dans les débats permet un recadrage esthétique de l'espace public et son ouverture à d'autres types de saisies du réel – notamment esthétiques – que celui de la science. Trois formes d'énonciation et de représentation commune sont présentes dans les décisions politiques et/ou les nouvelles mobilisations et pourraient valider l'expérience esthétique dans les débats publics : le paysage, le récit et l'ambiance.

Dans cette stratégie du paysage durable esthétique, les formes esthétiques tiendraient le rôle d'équivalent général, traditionnellement dévolu au calcul et à la monnaie, dans les deux autres stratégies. Quelle est sa légitimité de cette hypothèse ? En quoi la valeur esthétique peut-elle contrebalancer notamment la valeur économique ? Pour notre réflexion sur la relation entre l'art et l'argent, nous partirons d'un article de Jean-Pierre Cometti (2002) « Entre les valeurs d'usage des objets, il n'y a pas de commune mesure. Pour qu'ils puissent s'échanger, il faut leur prêter une valeur commune qui ne peut être que leur valeur d'échange. C'est à peu près la même chose pour l'art. La valeur d'un œuvre considérée du seul point de vue de celui qui l'aime ou la possède, est incommensurable... et c'est pourquoi il est dépourvu de sens de parler à ce sujet de valeur... Une œuvre n'a de valeur que pour autant qu'elle puisse être publiquement appréciée ». Il faut prendre au sérieux cette affirmation de Cometti : l'art est une valeur d'échange au même titre que l'argent, ce sont deux des équivalents généraux. Cependant, il nous semble que les modalités de ces deux opérateurs s'opposent. L'argent tend à déréaliser l'objet, nous venons de le voir avec la déréalisation du paysage opérée par sa monétarisation. Ces mécanismes se renforcent quand ils se couplent avec un programme classique d'aménagement frontal qui tend à amnésier le local, à déterritorialiser. À l'inverse, il nous semble que l'art est un traducteur dont les modalités d'échange et de partage ont tendance à re-concrétiser les choses. L'échange artistique ne se déroule pas dans le marché avec le prix comme seul indicateur de valeur ; il s'effectue dans l'espace public où l'on échange des appréciations sur des formes. Si cet espace de discussion peut échapper à l'abstraction, c'est parce qu'il n'est pas constitué seulement de jugements comme le pense Kant, les formes circulent aussi qui permettent de valoriser l'expérience esthétique de chacun des participants au débat. L'expérience esthétique est ce qui nous permet d'être pleinement humain en témoignant de notre compétence commune de donner de la valeur.

Quel type de valeur l'expérience et le jugement esthétiques donnent-ils aux choses : premièrement, des valeurs de permanence ; les belles choses sont immortelles (parce qu'elles évoquent la vie qui continue) et font partie du patrimoine transmis ; le legs consiste en la transmission de ce que l'on croit beau, qui a de la valeur... Deuxièmement, des valeurs d'œuvre ; ainsi l'œuvre est-elle le résultat du jugement d'une singularité, celle de l'artiste ou, au contraire, d'une collectivité, celle plus abstraite que gouverne l'action politique, et qui a comme œuvre elle-même ; l'environnement comme producteur d'un horizon de réflexivité de la société sur elle-même est maintenant au cœur de cette question du patrimoine... De même puisque la question de l'intention est sous-jacente à toute interrogation sur la séparation nature culture, traiter de l'œuvre est supposer l'intention ; à l'origine, la main fragile ou toute puissante. De là, ce que l'on admire est la capacité à produire. On rejoint là la question du culturalisme puisqu'on rejoint la question de la valeur que nous attribuons aux produits des différentes cultures. Troisièmement, des valeurs de transformation créatrice, de renouveau possible et de fragilité de l'œuvre... La fragilité et la beauté de l'œuvre sollicitent l'action créatrice.

Ainsi la valeur esthétique peut contrebalancer la valeur économique. Comme l'argent, elle a cette fonction d'échange, mais elle ne débouche pas sur une clôture individuelle, elle s'ouvre sur un *espace public esthétique*. Cet espace qui est aussi un espace des formes (une matière appréhendée de manière intégrée, totale : informée) sollicite les jugements de valeur : or qu'est-ce une forme, sinon la valeur appliquée au contenu ; de ce point de vue (partiellement) la forme peut-être ramenée à ce qu'elle évoque en trames de valeur suivant les trois axes partiellement identifiés. L'esthétique n'est pas objectivable ; il lui faut un espace public de discussion... Esthétique et politique vont de pair.

III. Des modèles d'action : comment passer d'une conception substantielle à une conception esthétique du paysage durable ?

Comment faire bouger les pratiques actuelles ? Comment éviter l'objectivation du paysage durable alors qu'il faut construire des paysages d'action ? L'exploitation de notre bibliographie nous indique trois possibles points d'appui que nous présenterons rapidement : la diversité des pratiques des concepteurs de paysage du côté de l'effet ; la place des artistes dans la compréhension des processus à l'œuvre du côté de la finesse ; la critique de l'évaluation paysagère, procédure existante d'importance puisqu'elle engage le dialogue (acteurs publics/acteurs privés) autour des conceptions vécues du paysage (dans le meilleur des cas). Les trois suscitent des postures qui vont rentrer dans l'espace public de différentes manières complémentaires. Ils apportent tous les trois des solutions et ramènent dans la question du concret et de la forme dans l'espace politique (public)

1 L'évaluation paysagère

Notre première piste s'appuie sur l'analyse des procédures existantes de gestion et d'évaluation paysagère pour proposer des transformations. Ainsi, les procédures d'évaluation paysagères sont nombreuses et certaines ont recours au sentiment esthétique pour aider le public à prendre conscience des enjeux d'aménagements, mais aussi l'aider à se figurer ses propres possibilités d'intervention. Ces interventions sont parfois caricaturales et visent

l'acceptabilité sociale. Prenons, par exemple, le *Landscape Character Assessment* en Grande-Bretagne (Countryside Agency, 2002) ; ces procédures d'évaluation affichent une volonté de prendre en compte les qualités esthétiques et perceptuelles qui fondent le caractère singulier du paysage évalué. Cependant, la crainte du subjectivisme conduit les évaluateurs à favoriser les méthodes quantitatives et négliger cette dimension relationnelle des composants du caractère du paysage qui sont simplement objectivés et incorporés dans un langage purement descriptif et axiologiquement neutre (Brady, 2003). La richesse hybride du concept de paysage situé à l'interface subjectif/objectif est gommée tout comme cette capacité humaine par excellence qu'est la saisie esthétique des choses. Si le caractère du paysage est le produit d'une expérience esthétique individuelle ou collective qu'il est difficile de communiquer, le récit qui synthétise l'hétérogène pourrait y contribuer. En effet, non seulement le récit pointe vers le passé quand il participe d'une mémoire locale mais il peut être une forme de projection dans le futur et guider l'élaboration d'une métamorphose. Ainsi, le débat sur le caractère du paysage ne débouche pas forcément sur la prescription d'une conservation de l'intégrité esthétique présente du paysage, en référence à un état a-historique. L'ouverture à la « *dimension diachronique* » pourrait inscrire le paysage dans un récit historique, celui des événements humains et naturels qui prennent place dans l'expérience des habitants et des amoureux du lieu. Elle débouche sur une négociation pour choisir « *la trajectoire appropriée* » qui puisse « *le mieux continuer le récit* » paysager (Holland, O'Neill 1996, p. 4, repris dans Brady 2003). L'évaluation paysagère qui se dessine à travers les procédures instituées nous propose un premier mode d'accès à l'espace public marqué par l'expertise. Les experts (géographes, paysagistes...) y instruisent le public en lui fournissant les critères d'appréciation pertinents. Les pratiques paysagères deviennent un art d'opinion à l'usage « des bons élèves ». Attention, le modèle de l'éducation étant fondamental en démocratie, il ne s'agit pas de croire qu'il est mauvais en soi. Il s'agit de distinguer ce qui relève de l'éducation comme d'un placage de l'expérience, de l'éducation comme l'apprentissage de la capacité à apprendre ; apprendre de ses propres sentiments et réflexions, apprendre des récits qui naissent d'une lecture en public à la vue d'un paysage...

2 Le paysagiste comme designer

La seconde piste qui se dessine consiste à s'ouvrir à la diversité réelle des pratiques des concepteurs du paysage (aménageurs, paysagistes, *designers*...) et s'appuyer sur leur réflexivité de praticiens. Nous évoquerons seulement l'exemple des paysagistes. Pour évoquer la fabrication du paysage, ils utilisent une notion intéressante, celle de site (Nadaï, 2007). Le paysagiste parle de site quand le lieu rentre en projet. Le site est une catégorie de l'action : il désigne un lieu en remaniement. « Le paysagiste engage une recomposition conjointe de nature et de lieu : il plante, implante, replante et recompose dans le même temps un lieu destiné à des usages publics ». Le travail du projet paysager fluidifie le lieu, il « met en suspens les usages sédimentés dans le lieu pour pouvoir en déployer les enjeux et redéfinir de nouveaux usages... Pays, paysage, habitants, seraient les formes stabilisées respectives du projet, du site et des usages ». Le site du paysagiste montre que nature et paysage sont co-construits. Il les affranchit de l'argument essentialiste et rouvre les débats. « En effet, si nature et paysage sont co-construits, il ne peut plus s'agir de se demander si l'on doit ou non les préserver. La seule question qui fait sens est celle qui se demande comment on doit les faire évoluer » (Nadaï, *op. cit.*). Ce faisant, les paysagistes, et les *designers* en général, attirent notre attention sur les effets attendus. L'expérience esthétique dépend de l'activité dont elle est la conséquence, et singulièrement de l'expérience vécue qui accompagne la fabrication.

Cependant, les *designers* sont des aménageurs qui se distinguent des artistes par leur formatage de l'espace public.

Ils visent à produire un citoyen prédictible avec des comportements attendus²⁶. En témoigne le témoignage d'un paysagiste, Marc Pouzol²⁷ « *En ce qui concerne l'habitant, notre intérêt est plutôt de montrer la place du jardin dans la ville. Une des caractéristiques de l'atelier le Balto est que nous aimons à mettre en scène le visiteur. Le visiteur fait partie de notre jardin. Le jardin l'étonne, le surprend, donc, il ralentit son pas, change son attitude. Le jardin le transforme en acteur. Les plantes en deviennent les spectateurs... À Francfort-sur-l'Oder nous avons essayé d'être encore plus proche des habitants et dans certains cas, ils se sont proposés spontanément pour entretenir le jardin. Et ils le faisaient en respectant complètement ce que le concepteur avait voulu faire, même si parfois ils disaient que, eux, ils feraient autrement* »

Souvent, les pratiques des paysagistes ressortent ainsi des politiques publiques : « *Une année, lors des Jardins Temporaires qui s'intitulaient « cultiver le regard », nous voulions vraiment montrer aux politiques, aux architectes de la ville et aux décideurs, les potentiels de leur ville. C'est ce que nous avons appelé "cultiver le regard". Et nous voulions montrer que cela était possible par des petites interventions temporaires qui ne nécessitaient pas de gros moyens financiers ni de permis de construire, etc. Notre intervention était politique en quelque sorte. Et afin de rester indépendant, nous n'avons jamais demandé d'aide financière à la ville. Leur soutien fut uniquement technique et administratif* » (Marc Pouzol, idem).

3) Les artistes qui œuvrent dans le champ de l'environnement

Il paraît plus facile compte tenu des nombreuses informations dont nous disposons après de multiples entretiens, rencontres, recherches en ligne de dresser un tableau des postures artistiques en termes de polarités ; il est bien évident qu'aucun artiste ne souscrit entièrement à l'une ou l'autre des postures décrites. D'autant plus qu'elles sont soumises à révision constante au gré des évolutions et révolutions dans le champ de l'art, qu'elles subissent le contrecoup de la peur d'une instrumentalisation au nom d'une ingénierie sociale et/ou écologique.

Première orientation, l'artiste se rapproche du scientifique (chimiste, biologiste, physicien, océanographe, écologue etc.) : bien que les artistes travaillent avec les scientifiques depuis les années 1950 au moins, ces travaux à mi-chemin entre art et science n'ont que récemment été prises en considération au point que de telles collaborations apparaissent normales aujourd'hui. Sue Spaid (2007) commissionnaire de l'exposition *Ecovention : Current Art to Transform Ecologies*, qui a regroupé des collaborations entre artistes, scientifiques, politiques, membres des communautés locales, urbanistes, architectes et paysagistes, analyse les différences entre art et science : Cf. encadré 1. Par *ecoventions*, elle désigne des projets d'artistes qui emploient des tactiques inventives pour transformer physiquement les écologies locales². L'hybridation des pratiques de recherche, la respiration apportée par les artistes²⁸,

26 Cf. les réflexions en cours d'Olivier Soubeyran sur ce thème.

27 Marc Pouzol, entretien du 21 mars 2004.

28 C'est le philosophe Étienne Tassin qui a le premier proposé cette notion de respiration pour distinguer chez Hannah Arendt le monde fabriqué par l'artifice humain et l'espace déployé par les actions des hommes (Cf. Etienne Tassin, 2003, Un monde commun. Pour une cosmo-politique des conflits). Pour Jacques Lolive, la respiration permet de « défataliser » l'environnement et de réanimer la politique « morte », institutionnalisée

garantissent une créativité plus libre et, plus spécifiquement, une meilleure capacité de combiner l'histoire culturelle et la restauration écologique²⁹. L'idée est que les habitants sont les « administrateurs » de cette nouvelle écologie, en quelque sorte les garants. Au-delà des travaux de production propre à ces oeuvres, il convient de s'intéresser à leur réception. Elle n'est pas une comme en témoigne le travail de Lynne Hull (Cf. encadré 2). En effet, le public est celui du parc mais aussi les employés eux mêmes. Dans le cas de certains travaux de Brandon Ballengée, il s'agit plutôt d'activisme ou même de journalisme. Le public est donc en constante invention. Mel Chin, par contre, se trouve confronté à un public d'experts, scientifiques et artistiques, chargées d'évaluer son œuvre sous son double aspect. En termes artistiques ne reste que l'image qui témoigne à travers le temps d'un rond d'herbe qui fût différent (Cf. encadré 3).

Encadré 1

Practical Differences Between Science and Ecoventions	
SCIENCE	ECOVENTIONS
<ul style="list-style-type: none"> • scientific community • laboratory setting/field • background hypotheses • goal to build/test theory • or to solve problem • costs more as science • major funding available • success requires paper • generates codified rules and specified approaches. • CAN end- when scientists repay funders and move on to test new theory. 	<ul style="list-style-type: none"> • community stakeholders • public works/mostly outdoors • hunches & intuition • goal to try something new • or to resolve situation • costs less as public art • requires persuading funders • success alters perspectives • alters course of history • engenders myriad approaches. • NEVER ends- must assign local stewards to protect and maintain works, which risk decay, if not decomposition.

Encadré 2

Lynne Hull

Lynne Hull, who views wildlife as her clients, has worked with scientists on and off for over a decade. Studying different eco-zones, she explores local wildlife needs in order to devise useful structures. She designs “biofeedback loops” into her projects, enabling support of one species to support other species, leading to greater biodiversity.¹ Scientists routinely monitor her projects after they're built to determine their effectiveness. Three such projects include *Lightning Raptor Roosts* (1994), 20-foot tall nesting platforms for eagles and hawks alongside Route 80 in Wyoming's Red Desert; *Turtle Island* (1997), a branchy platform floating in Springfield, Illinois' Lincoln Memorial Gardens that hosted eleven species of waterfowl, amphibians, reptiles, and insects

pour leur restituer une dimension expérimentale et pragmatique. La respiration redéfinit la démocratie comme une pulsation entre des séquences d'innovation marquées par l'action politique et des séquences de stabilisation institutionnelle et socio-technique où la politique vive se coagule, se cristallise. (cf. Vincent Berdoulay, Paolo da Costa Gomes, Jacques Lolive (Eds), (2004), *L'espace public à l'épreuve : régressions et renaissances*, Bordeaux, Presses de la MSHA).

29 Cf. ci-dessous la prise en compte du symbolique dans l'écosystème illustrée par le projet « Ulsan Park » de Patricia Johanson.

one summer; and *Texas Text* (2000), another raptor roost fastened from reworked windmills, sited on a playa lake on the grounds of the Texas Tech Research Farm in New Deal, Texas. In 2003, she helped French scientists restore a wetland near *Ateliers des Arques*, an artist residency where created *Entre La Dame Blanche et L'Homme*, a ladder-like marker crawling up a castle turret to indicate owls residing inside, which she hopes will secure their protection.

Seeking to hear a scientist's perspective regarding working with eco-artists, I interviewed Playa Biologist David Haukos, a US Fish and Wildlife Service employee who also teaches in the Department of Range, Wildlife, and Fisheries Management at Texas Tech University in Lubbock, Texas. He confirmed that *Texas Text* still stands, and will for many years, given its materials and west Texas' semi-arid climate. Raptors, such as hawks and falcons, and other birds, such as songbirds and swallows, continue to perch there and build nests on it. While it is not strictly monitored, he drives past this desolate locale once or twice a month to check it out. He was evidently more open to the idea of ecological art than his fellow workers, who were less aware of its concept and purpose prior to her arrival. He noted that his "first impression was one of amazement of the proposed concepts and how dedicated she was to fit the project into the landscape and local history."

Most important is his observation that "it took some time to realize that the project worked. By worked, I mean the work attracted attention to our little-appreciated landscapes and provided a different perspective for those that may have previously dismissed our seemingly stark landscape." Using a playa (endemic wetland) as the center point enables spectators to realize that playas are the *key to life in the High Plains* and that everything is connected to playas. "Lynne was able to take a rather simple concept and readily available native materials to produce art pieces that represented local icons that connected to the natural landscape." Haukos remains incredibly optimistic about eco-art's potential, especially over the lecture hall setting, to alert otherwise uninterested individuals about the benefits of long-term sustainability. Regarding opportunities to work with eco-artists, he advises other scientists "to have an open mind."ⁱⁱ

Encadré 3

Mel Chin

Collaborating with USDA senior research scientist Dr. Rufus Chaney, Mel Chin constructed *Revival Field I* at Pig's Eye Landfill in St. Paul, Minnesota, a "Superfund" site laced with cadmium. Planted for three growing seasons between 1990 and 1993, the field was formally laid out, a circle within a square, bisected by two crossed paths, signifying the earth as a target for regeneration. By contrast, *Revival Field II* (1992-1996) in Palmerton, Pennsylvania is a quarter circle planting in a community badly damaged by zinc fallout from nearly 80 years of zinc smelting in the area. The soils of the area have become highly toxic and the mountains near the zinc plants have been totally stripped of vegetation. Chin also created two circular *Revival Fields* in the Netherlands. One is a control site at Zoetermeer, a planned community near Den Haag, the other is on a contaminated smelting site near the Belgian border. More recently, Chaney and Chin collaborated with Dr. Römheld to plant several test fields at Hohenheim University. Given that phytoremediation is projected to be a half-billion dollar business, the various *Revival Fields* have been successful in terms of gathering data and raising awareness of the potential of hyperaccumulator plants. It was initially quite suspect as art. The National Endowment of the Arts awarded Chin a \$10,000 grant for the first *Revival Field*, but later reneged because they considered it more science than art. Chin then plead his case to John Frohnmayer, chairman of the arts, who reinstated the grant after Chin compared the process of plants' absorbing heavy metals from the soil to the fine art's etching process whereby acid carves out the metal plate. The plants can be harvested, incinerated and resold as ore to cover processing costs. No less controversial, the City Council of Palmerton expected Chin's *Revival Field II* to generate a pretty garden, not a complex science project. But for Chin, this project is sculpture in unseen material (biochemistry and agriculture) whose aesthetic is revealed in the return of growth to revitalized soil. Chin has included more subtle symbols in the design of the fences and plot markers at each site. By introducing elements of Mayan mathematical notation, Chin references other cultures' human relationships to earth.

Deuxième orientation, l'artiste se rapproche de l'habitant et travaille avec les communautés locales : de nombreuses expositions *Groundworks* (dans le cadre du *STUDIO for creative inquiry* à l'université de Carnegie Mellon, deux universitaires cherchent à développer des tactiques créatives permettant de dépasser l'optique utilitariste à l'égard de la nature), *Beyond green : towards a sustainable art*, Smart Museum of art, university of Chicago, 2005, etc. en rendent compte. Certains artistes choisissent de se mettre au service de la communauté avec l'idée d'une invention sociale de l'art (Cf. par exemple fallingfruit.org qui recueille les fruits des jardins de banlieues dans l'optique de les redistribuer aux plus pauvres des quartiers collatéraux), d'une modestie nécessaire ou encore empreint de vérité de l'esthétique relationnelle... D'autres choisissent cette posture plutôt dans l'idée d'éveiller les consciences, de contribuer à la prise en main d'un destin collectif : tel est le cas du collectif Barcelonais Sitesize qui fait du paysage métropolitain le lieu de la démonstration. Enfin, certains artistes choisissent la forme recyclée. Qualité du matériau chargé d'histoire ? Vérité de la posture qui se soucie de l'épuisement des ressources naturelles ? Beauté de l'invention qui consiste à transformer une forme en une autre ? Tout cela est vrai, mais il reste surtout à noter le fait que l'artiste qui indique le chemin d'un recyclage réussi montre le chemin possible à ceux qui n'ont rien d'une réinvention du quotidien. Ainsi Dan Peterman artiste situé en bordure de l'université et du quartier noir de Chicago a-t-il transformé son atelier en un lieu collectif de recyclage des vélos, d'impression d'un journal communautaire etc. (Cf. encadré 4) Jeroe van Westen (entretien réalisé le 28 novembre 2005), artiste néerlandais, s'associe aux habitants pour redéfinir le paysage ; carnet de croquis à la main, il s'efforce de représenter les liaisons et les formes issues de leurs souvenirs. À l'opposé des dessins réalistes, ces formes visuelles abstraites ont fait naître un « paysage de rivière ». L'approche collaborative impliquant les habitants –avec, comme technique, le dessin– montre bien la nécessité d'une projection paysagère pour parvenir à se représenter l'avenir des lieux. Le public de ces œuvres est au moins double, les exclus, les mobilisés, les habitants et d'une manière générale les gens concernés par ces problèmes d'une part, les galeristes, les gens des collectivités locales, des entreprises soucieux de l'expertise apportée par le travail de ces artistes ; enfin, le public de l'art au sens général.

Encadré 4

Dan Peterman

Cette analyse est basée sur un entretien avec l'artiste (12 mars 2006) et un entretien avec D. Wang (2005).



*Thank You for Your Patronage: Chairs from Street Carts (1989) Altered metal shopping carts, Limited edition
Various shopping carts once used as street scavenging carts and abandoned at South Side Chicago recycling buy-back site refashioned into usable chairs.*

L'Experimental building, par exemple, est un lieu utopique au sens où sa fonction, son fonctionnement n'est pas prédéterminé par un projet, mais prend la liberté de l'insertion locale. On ne peut mieux accepter l'échange et le dialogue avec l'environnement. Un échange et un dialogue que l'artiste traduit ainsi : « I can't say that I brought all my ideas and strategies to this situation, and then simply fleshed them out here. It was a very open and exploratory process, and that takes time. A lot of obvious things about the Building appealed to me when I first got involved in it. While I was a student at the University of Chicago, the building was still operating as a

recycling center and was known as a cheap place to browse for almost anything. I immediately took a liking to it and over time came to better understand how it had come into existence. It was a chaotic but materially rich setting, partly because of the years of recycling related activities and a great reluctance to throw things away, and partly due to many small scale alternative ventures. Most of the ventures, including book and clothing exchanges, a bakery, gardens, and a bikeshop had run out of energy. Their physical remains were still more or less there, and embedded with a rich social history. It was a window into a period of time that had faded away most everywhere except in Christiania, outside of Copenhagen, and that really attracted me to it. The activities associated with the Building definitely were rooted in Sixties counterculture, and the environmental aspect was part of it, but there were other dimensions as well. Many of the people who organized those activities were still around and available when I got here, and became my friends and colleagues. So being here allowed me to unpack a period of time that was really interesting to me, and to explore social structures along with environmental and artistic strategies.

There is room for thinking about how you can act in a culture and not have to just accept the way things are. Ken Dunn and the other Resource Center people were saying there are some really neat and different ideas out there—what if we tried to put them into action? There was something instinctively activist about this situation that drew me here. It was clearly a shoe-string operation. When I came to the Resource Center they were operating probably the largest fleet of beat-up old VWbuses anywhere outside of the Third World. And yet they were engaged in a highly reasoned practice of recycling, with a very simple ecological mission, but one that took into account the social complexity across both the University of Chicago and the intensively disinvested neighborhood of Woodlawn, in addition to environmental activism. For example, the Resource Center provided a model of employment for people who had fallen through all other safety nets... » Dan Peterman investit délibérément la posture politique et la position éthique : l'art est expérimentation d'une humanité à venir.

Le recyclage est une manière de dessiner la durabilité : « I'm interested in finding ways to float propositions that can be very utopian. Beginning with simple exchanges of things. The bike shop is a good example of trying to build a small economy. The shop provides tools, resources, positive social contacts between adults and young people, a safe place, and job training for kids who are sorely lacking constructive things to do—and it's fueled by old bikes donated from apartment building basements. So that kind of basic economy can become a really complex sort of thing—it is wildly utopian in terms of it gathering all the loose ends of society and then getting the most you possibly can out of it all. »

Le recyclage construit la forme.

La dernière orientation correspond à l'artiste qui se rapproche des aménageurs : il en est proche par l'activité, la façon d'engendrer l'œuvre, utilise des méthodes et des techniques qui l'en rapproche ; il en est proche car ils travaillent ensemble dans le cadre d'un projet hybridant leurs pratiques respectives ; il en est proche enfin car sa pratique est très formelle, parfois formaliste même, si elle répondait par ailleurs à un souci de fonctionnement écologique ou symbolique (Cf. encadré 5, Patricia Johanson) qu'elle entend résoudre. Certains artistes comme Robert Morris pris au jeu de la commande publique, sommé parfois de faire œuvre de réparation sur des sites abîmés choisissent le langage déceptif : s'agit-il alors, comme dans d'autres cas, de restauration écologique ?

Encadré 5

Patricia Johanson est une éco-artiste de notoriété internationale née à New York. Ses travaux multidisciplinaires combinent l'art, l'écologie, le paysagisme et les réseaux techniques. Ses grands travaux incluent notamment Fair Park Lagoon, Dallas (1981), Endangered Garden/Sunnydales Facilities, San Francisco (1988), Ulsan Park, Corée du Sud (1996), Enhancement Wetlands and Treatment Wetland, Petaluma, Californie (2003). Notre analyse s'appuie principalement sur le contenu de son site web et, notamment sur un entretien de 2003.³⁰ Elle évoque sa

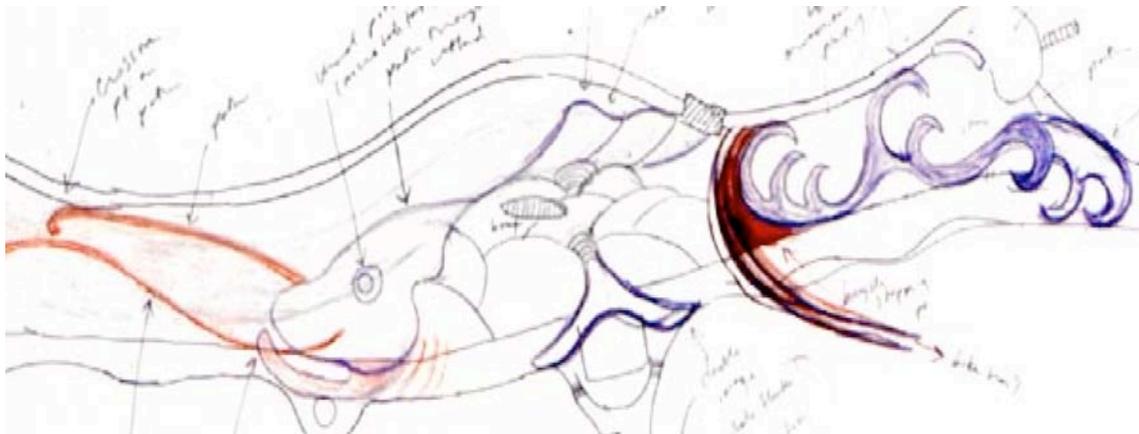
30 An Interview with Patricia Johanson, Recipient of the 2003 Arts and Healing Network Award, by Danny Hobson, Director of the Arts and Healing Network. L'entretien est consultable en ligne sur le site suivant : <http://www.patriciajohanson.com/ahninterview/>

trajectoire, le mode de composition hybride de son monde et de son œuvre : « *Over the years, as the physical size and ambition of my projects increased, I have gradually incorporated many extraneous issues into my art, such as communities of flora and fauna, restored natural ecosystems, functional infrastructure, and solutions to environmental and social problems such as garbage, sewage, and habitat loss. I have developed this hybrid art slowly, laboriously, and independently over a period of forty years ...* »

Ses propos illustrent bien la réserve d'un jeu artistique enrichi par les préoccupations écologiques. Johanson vise une fécondation, le lien aux processus vivants : « *Each of my projects serves as a model for an inclusive, mutually-supportive, and self-sustaining world that combines art, man, and nature. By building such projects we reconnect people with natural processes... I finally thought, why interpret living nature if you can incorporate it intact ? Why bulldoze living communities on the assumption you can create something more significant than what is already there ? I think artists have always been inspired by the natural world – colors, forms, sunlight and shadows, intricate relationships, and ultimately the mystery – because so much of what we see is beyond our ability to comprehend.* »

C'est pourquoi elle cède la main un moment à un autre opérateur, la nature qui va « coopérer » avec elle pour bâtir ses paysages urbains écologiques : « *Cyrus Field, (her first project) which runs for miles through the forest near my home, was built in 1970... Cyrus Field and the forest have co-evoluted for more than thirty years, and this has served as the model for most of my later public work, such as Fair Park Lagoon in Dallas, which also celebrates the commingling of art and life* ». L'œuvre d'art continue sa vie propre : elle continue d'évoluer bien après sa réalisation.

La cosmologie de l'artiste se déploie notamment à travers les formes composées par Patricia Johanson pour le modelage d'Ulsan Park en Corée du Sud. « *I knew it was important to use the pattern of mountains and valleys to frame the public spaces, and reconnect the flow of disrupted water, the life force of the site. But the psychological key to my design was to restore living ecological communities that would sustain the beloved plant and animal guardians of Korean mythology, thus establishing resonance between local visible landscape and inner beliefs. My initial plan for Ulsan Park scattered manifestations of the dragon throughout the site, unifying trails with waterways, microhabitats, and park infrastructure... Many elements in the Ulsan Park function simultaneously as art, cultural symbol, habitat, and utilitarian structure...* »



Légende : CARP PLAYGROUND - © Patricia Johanson 1996

A "Carp Playground" consists of a series of fish-scale terraces that flow from the mountainside down to the floodplain. A rivulet, manually activated by pumps, waterwheels, and sluice gates teaches children about water management as they fill reservoirs and wading pools and build cities of pebbles and sand. At the bottom of the play terraces are narrow paths that lead through wetland planting, vernal pools, and a variety of floodplain microhabitats, such as amphibian breeding grounds³¹

31 Le dessin de carpe tracé par Patricia Johanson pour le projet d'Ulsan Park est accessible sur le site suivant : <http://www.patriciajohanson.com/naptexts/>

Parce que les Coréens aiment et vénèrent la Nature, Johanson utilise, pour dessiner son projet, des images d'animaux tirées des mythes de Corée et des peintures populaires ou bien des représentations naturalistes d'espèces vivantes ou non. Ainsi l'histoire culturelle est reliée aux restaurations écologiques au sein d'Ulsan Park ; les mythes et images du passé s'associent aux formes de vie contemporaines.

Les sculptures paysagères de Johanson, ces formes à haute teneur symbolique et/ou naturaliste, ont une surprenante efficacité comme si le dessin des réalités mondaines par les artistes rejoignait le dessein du monde, en autorisant le bon fonctionnement des relations écosystémiques. Comme si les motifs³² morphologiques de l'environnement affectaient les motivations, les comportements humains, Patricia Johanson évoque ainsi la nécessité de mettre en résonance les paysages locaux visibles et les croyances intimes.

Par ce jeu général des correspondances, l'artiste fabrique un monde où joue l'épistémè de la ressemblance, l'ordre qui précède la représentation classique³³. Selon Foucault, la ressemblance joue alors un rôle majeur : elle guide l'herméneutique, organise le jeu des symboles, permet la connaissance des choses visibles et invisibles. Foucault considère que la relations entre les mots et les choses à la Renaissance était dominée par cette idée de leur imbrication mutuelle à travers des chaînes de correspondances qui sont la marque de l'ordre divin.³⁴ L'idée du microcosme, et donc des rapports du macrocosme et du microcosme, joue un rôle fondamental dans cette épistémè : elle fonctionne comme une catégorie de pensée qui « *garantit à l'investigation que chaque chose trouvera sur une plus grande échelle son miroir et son assurance macroscopique ; elle affirme en retour que l'ordre visible des sphères les plus hautes viendra se mirer dans la profondeur de la terre* »³⁵.

Patricia Johanson n'est pas une écologue scientifique qui cherche à reconstituer un écosystème affaibli en respectant les seules théories écologiques, sa créativité est beaucoup plus libre : elle cherche à incorporer la nature vivante dans son monde artiste « accueillant, de soutien mutuel, autosuffisant » tout en plaçant le symbolique au cœur des processus naturels. Ses réalisations fonctionnent comme des modèles qui stimulent notre imagination et élargissent le champ des possibles.

Les artistes environnementaux ne sont pas les seuls à adopter cette entrée esthétique dans le champ de l'environnement. La thématique transversale de la restauration écologique s'est bâtie autour de la même problématique : faut-il imiter l'art ou la nature ?

IV. La restauration écologique : une question transversale

Le thème de *la restauration écologique* a fait l'objet de nombreuses interventions lors du colloque. Cette question transversale balise un champ théorico-pratique où se croisent les enjeux d'aménagement, les débats philosophiques et les réflexions sur les pratiques d'artistes. C'est un débat très développé dans les pays anglo-saxons mais qui arrive en France³⁶. Nous

32 Cf. Augustin BERQUE, « Milieu et Motivation Paysagère », L'Espace géographique, N°4, 1987.- p. 241-243.

33 Cf. Michel FOUCAULT, Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines, Gallimard, Paris, 1966.

34 Foucault distingue 4 modes de ressemblance : 1) la convenance est une ressemblance liée à la proximité spatiale (le voisinage des lieux) ; 2) l'émulation est une ressemblance à distance (elle a quelque chose du reflet et du miroir) ; 3) l'analogie est une ressemblance qui ne s'appuie pas sur des éléments visibles, mais sur des relations, des enchaînements (l'homme est le centre privilégié des analogies) ; 4) la sympathie (avec son envers l'antipathie) enfin est une ressemblance qui suscite les rapprochements et provoque les changements spatiaux et qualitatifs. Idem.

35 Ibid., p. 46.

36 En France le débat semble plutôt se focaliser sur les questions plus techniques d'ingénierie écologique qui ne manquent pas d'intérêt d'ailleurs. Mais la situation est en train de changer comme en témoigne l'exemple de James Aronson qui est responsable du groupe « Restauration Écologique » au sein du Centre d'Écologie Fonctionnelle et évolutive (CEFE UMR 5175 CNRS CIRAD INSA Universités de Montpellier I, II, III).

explorerons cette question essentielle de la restauration écologique et nous réaliserons un ouvrage collectif sur ce thème « Les enjeux de la restauration écologique » qui sera proposé aux éditeurs pour la fin de l'année 2008. En attendant, nous vous proposons un petit état des lieux formulé à partir des interventions du colloque et d'une petite recherche bibliographique.

1) Les positions contrastées des professionnels : conservation des écosystèmes ou métamorphose des lieux ?

On trouve des positions contrastées chez les professionnels qui interviennent dans le champ de la restauration écologique et de la réhabilitation des sites post-industriels selon qu'il s'agisse des « restaurationnistes », les professionnels de la restauration écologique au sens strict, qui adoptent une posture naturaliste ou bien des autres intervenants dans ce champ, aménageurs, architectes ou paysagistes qui ont une posture plus nuancée. La *Society for Ecological Restoration International* (SER) est représentative du premier courant. Elle naît de la foresterie dans les années 1930. Elle fait explicitement référence à la théorie scientifique des écosystèmes et elle adopte une conception conservatrice ou plutôt « conservationniste » pour guider son activité :

« Ecological restoration is the process of assisting the recovery of an ecosystem that has been degraded, damaged, or destroyed. It is an intentional activity that initiates or accelerates ecosystem recovery with respect to its health (functional processes), integrity (species composition and community structure), and sustainability (resistance to disturbance and resilience). »³⁷

La SER est ainsi influencée par un des pères fondateurs de la pensée écologique américaine, le forestier et environnementaliste Aldo Leopold. Défenseur de la préservation de l'environnement et des espaces naturels, Leopold fut un des fondateurs de la Société des Espaces Naturels en 1935. Nommé en son honneur, l'espace naturel Aldo Leopold se trouve aux frontières de la forêt nationale de Gila, au Nouveau Mexique. Leopold contribua à l'obtention de la gestion de Gila en tant qu'espace naturel. En conséquence, la forêt nationale de Gila devint en 1924 le premier espace naturel officialisé par le gouvernement américain. On considère souvent la création de la forêt nationale de Gila et de l'espace naturel Aldo Leopold comme le point de départ du mouvement moderne de conservation des espaces naturels aux États-Unis.

Cependant cette première position évolue et une jonction s'opère entre son idéologie conservationniste initiale et les objectifs du développement durable durant les années 1990 ; ce qui introduit progressivement les activités humaines dans le champ d'activités et la philosophie de la SER. Comme en témoignent les orientations récentes de la société.

« Our Mission is : « to promote ecological restoration as a means of sustaining the diversity of life on Earth and re-establishing an ecologically healthy relationship between nature and culture... All activities have human and social dimensions as well as environmental ones. »³⁸

James Aronson est le coordinateur avec un autre spécialiste d'un ouvrage récent qui fait la synthèse sur cette question du point de vue des professionnels : Andre F. Clewell James Aronson (dir.), *Ecological Restoration Principles, Values, and Structure of an Emerging Profession*, Island Press, Washington, 2007.

37 Society for Ecological Restoration International Guidelines for Developing and Managing Ecological Restoration Projects, 2nd Edition Andre Clewell, John Rieger, and John Munro. December 2005.

38 Five Year Strategic Plan 2007-2011 de SER International

Un porte-parole de la seconde position est l'architecte-paysagiste Tilman Latz dont nous allons commenter l'intervention « Réinterprétation et métamorphoses : sur le potentiel des sites industriels délaissés » durant le colloque (Latz 2007). Pour lui la référence à la conservation de la nature n'existe plus. La question esthétique devient centrale et elle intervient dans la restauration d'une expérience positive des lieux. La question de la restauration écologique cède la place à la transformation inventive des lieux. Celle-ci « suit l'esprit des lieux, le Genius Loci », c'est-à-dire pour Latz, la richesse d'information polysémique qu'ils recèlent. La métamorphose des lieux renforce le plaisir d'être dans ces lieux : elle produit de nouvelles images, de nouveaux usages, de nouvelles expériences joyeuses pour le public. « Des autoroutes ou des installations industrielles peuvent également être des lieux de vie et d'agrément à condition de savoir conserver leurs âmes et de les respecter en les maintenant visibles. ». Ainsi les houillères de Thyssen-Meiderich à Duisburg, la friche industrielle de Turin, la décharge Hiriya de Tel Aviv deviennent des parcs paysagers ludiques où les citoyens escaladent les hauts fourneaux ou font du canot pneumatique dans les anciens réservoirs de gaz.

2) Richesse et ambiguïté des pratiques artistiques

Quand l'artiste œuvre dans le champ de l'environnement, il est souvent confronté aux problèmes de durabilité mais il n'agit pas comme un simple aménageur. Ses pratiques sont beaucoup plus ambiguës. Lors du colloque, l'historienne d'art Adeline Lausson (Lausson 2007) a fait la chronologie d'un mouvement d'art écologique les *Reclamation Artists* ou *Land Reclamation Artists*. Les artistes débattent sur l'utilisation de l'art à des fins écologiques. Faut-il faire œuvre de réparation sur des sites abîmés par la pollution industrielle et l'exploitation effrénée des gisements ? Certains veulent échapper à l'instrumentalisation de leur travail par les responsables de la dégradation des sites et leurs pratiques sont ambiguës ou décevantes à l'égard des commanditaires et du public.

Ce n'est pas pour autant que les équilibres environnementaux ne revêtent pas d'importance pour les artistes. Bien au contraire, dès les années 60, certains d'entre eux (Mel Chin, Agnes Denes, Patricia Johanson, Allan Sonfist...) adoptent une posture très différente. Ils se détournent de la question éthique et politique que pose l'écologie conservacionniste, pour œuvrer dans le champ d'une écologie d'ordre scientifique qu'ils enrichissent fortement. Ainsi Patricia Johanson n'est pas une écologue scientifique qui cherche à reconstituer un écosystème affaibli en respectant les seules théories écologiques, sa créativité est beaucoup plus libre : elle cherche à incorporer la nature vivante dans son monde artiste « accueillant, de soutien mutuel, autosuffisant » tout en plaçant le symbolique au cœur des processus naturels.

Ainsi, les uns dénoncent les ambiguïtés de l'idéologie qui sous-tend l'écologie conservacionnelle ; les autres visent une « transmutation » des projets de restauration écologique par le recours aux formes symboliques.

3) Le débat des philosophes : imiter la nature ou imiter l'art ?

La restauration écologique doit-elle imiter la nature ou l'art ? Le peut-elle ? Tel est le débat qui divise les philosophes anglo-saxons depuis le célèbre article « Faking Nature »³⁹ de Robert Elliott paru en 1982. Pour Elliott, en effet, « la pratique de restauration des écosystèmes

39 Robert Elliott, « Faking Nature », *Inquiry* n°25, 1982, p. 81-93.

altérés est semblable à la contrefaçon d'une œuvre d'art. De même que la copie d'une œuvre d'art ne peut reproduire la valeur de l'originale ; la nature restaurée ne peut reproduire la valeur de la nature originelle conçue comme une forme non-anthropocentrique et intrinsèque de valeur par opposition à une valeur purement instrumentale ». Cette opinion reprise par d'autres auteurs comme Eric Katz⁴⁰ est fondée sur la défense d'une distinction forte entre nature et culture. Pour Katz, la restauration écologique qu'il définit comme la pratique de restaurer des écosystèmes endommagés ne conduit pas à une nature restaurée avec une apparente santé écosystémique ; au contraire elle dévalue la nature.

Durant le colloque, deux philosophes sont intervenus dans ce débat de la restauration écologique pour critiquer cette position. Le premier, Andrew Light (Light 2007), professeur à l'Université de Seattle à Washington définit ainsi la controverse de la restauration écologique : Faut-il recréer un état de nature antérieur fantasmé ou bien intégrer des paysages durables dans l'histoire locale ?

"I argue that the best environmental design will not necessarily follow nature, but rather integrate the creation of sustainable landscapes with the local story of the relationship of people to the environments around them. Focusing on an example of one project in western Pennsylvania, I will argue that we have moral and aesthetic obligations to both past and future human communities to retain elements of industrial or agricultural legacies, or "disturbance memories", in environmental design."

Jonathan Maskit (Maskit 2007), professeur de philosophie à l'Université de Denison (USA) aborde la restauration des sites post-industriels dans son intervention « Le "post-industriel" comme problème pour l'esthétique du paysage ». Selon lui, la restauration des sites post-industriels ne doit pas masquer l'intervention humaine pour la dédouaner et oublier l'histoire industrielle du site.

« Cet oubli est sujet à plusieurs objections. 1) Tout d'abord, c'est malhonnête. Robert Eliott et Eric Katz ont démontré que les restaurations qui veulent cacher l'intervention humaine trompent. Peu importe si telles restaurations veulent rendre le site à son état antérieur ou si elles cherchent à créer un nouvel endroit ressemblant un jardin, elles essaient d'effacer le passé du site. 2) D'ailleurs, cet oubli du passé industriel d'un site ne respecte pas les hommes et les femmes qui l'on construit... Que notre attitude vers cette histoire est plutôt ambiguë ne nous donne pas raison d'oublier ceux qui ont sacrifié leur vie (souvent littéralement) afin de construire les sites industriels que nous essayons de recouvrir aujourd'hui. 3) Peut-être le plus important, c'est que l'oubli contribue à la myopie dont souffre l'humanité moderne. A moins que nous nous souvenions de notre passé récent, y inclus nos graves erreurs, nous risquons de le répéter »

Quand Robert Eliott et Eric Katz évoquent la copie d'un œuvre d'art pour critiquer la restauration écologique, il ne faut pas s'y tromper. La référence à l'art permet de dévaloriser la création humaine qui ne fait pas le poids face à la Nature qui constitue le véritable modèle. Dans le champ philosophique américain, la question de la restauration écologique est pensée par référence à la *wilderness*, la nature vierge, les grands espaces sauvages. La nature recrée

40 Eric Katz, « The Big Lie : Human Restoration of Nature », Research in Philosophy and Technology n°12, 1992, p. 231-241.

par l'homme ressemble-t-elle à la nature sauvage ? La question de la mimesis prime. Au contraire, nous pourrions considérer l'art comme un modèle positif. Dire que la restauration écologique imite l'art, c'est considérer que la création artistique s'apparente à un processus naturel. L'œuvre proliférante de certains artistes évoque la *Phusis*, le vieux terme grec qui désigne la productivité prodigieuse de la Nature et le jaillissement des formes naturelles. Ce qui confère à sa démarche créatrice le caractère nietzschéen d'un processus vital. La démarche des écoartistes et des architectes paysagistes les plus audacieux nous interroge : l'art pourrait-il recréer une nature, refaire de la nature ?

V. Quelques perspectives et préconisations en guise de conclusion

Si la théorie tient naturellement la place principale dans ce rapport de recherche, ses enjeux ne sont pas uniquement théoriques. Notre voyage au cœur de l'esthétique environnementale nous a permis de rencontrer des acteurs inventifs, artistes, représentants associatifs et professionnels qui se mobilisent et expérimentent bien au-delà de nos perspectives académiques. Ils stimulent nos réflexions théoriques et nous encouragent à adopter une posture de recherche plus impliquée dans les évolutions en cours.

Les pratiques imaginatives des artistes stimulent notre créativité de chercheurs

Les pratiques des artistes qui interviennent dans le champ de l'environnement nous permettent de penser autrement l'environnement en le considérant comme un art, le produit d'une activité de composition qui associe les fonctionnements écologiques, sociaux, symboliques et esthétiques. Bien entendu adopter cette entrée esthétique dans le champ de l'environnement pour se l'approprier du point de vue des sciences humaines et sociales n'est pas la seule posture possible, loin de là, mais la référence aux artistes nous aide d'abord à mieux penser les cadrages légitimes du monde académique mais elle nous permet également d'entrevoir les degrés de liberté importants, les audaces que l'on ne s'autorise pas assez au nom de la scientificité. Quand Patricia Johanson façonne de nouvelles « écologies locales », les écosystèmes concernés ne semblent pas « se porter plus mal » malgré les nouvelles contraintes symboliques que l'artiste leur impose. Après tout, c'est logique puisque l'ensemble de notre planète est « anthropo-formée » mais c'est la capacité de notre monde argumentatif à formater qui est ainsi interrogée. Cette percée d'une conception et surtout d'une perception esthétique, à la limite poétique (au sens fort) pourrait bien constituer à l'avenir une sorte d'aiguillon qui stimulera la recherche et qui réinterroge déjà complètement la question environnementale.

Le croisement des questions environnementales avec le référentiel esthétique devient un enjeu stratégique international

Le croisement des questions environnementales avec le référentiel esthétique qui me semble constituer un enjeu stratégique est encore peu traité en France sans doute à cause de la domination sans partage dans les sciences humaines et sociales d'un modèle épistémologique inspirée des sciences exactes et de la relative faiblesse de l'engagement environnemental chez les artistes français. Cependant, il est bien présent dans le champ international comme l'ont montré le dernier colloque et les séminaires que nous avons organisés en 2006 et 2007. Cette

situation nous oblige à mettre l'accent sur un enjeu stratégique qui devient essentiel pour mener à bien notre programme de recherche. Comme nous l'avons déjà évoqué en présentant notre méthodologie, notre objectif essentiel est désormais de constituer un réseau transdisciplinaire, décloisonné et international de chercheurs, d'artistes et de praticiens dans les domaines croisés de l'esthétique et de l'environnement pour renforcer et structurer le nouveau champ de recherche sur lequel nous travaillons. Il réunit des chercheurs (philosophes, politistes, géographes, écologues etc), des artistes et des praticiens (paysagistes, urbanistes, architectes, aménageurs etc.) et international (Canada, Etats-Unis, Grande-Bretagne, France). Pour le stabiliser, nous sommes en train de monter un *Groupement de Recherche International* (GDRI) « Environnement, Esthétique et Espace Public » pour impulser échanges, recherches et expériences nationales, européennes et internationales dans ce nouveau champ. Déposé en janvier 2008, notre projet est en cours d'évaluation par le CNRS.

La rencontre des trois mondes conforte notre posture de recherche

Lors du colloque, nous sommes parvenus à mettre en relation trois mondes qui s'ignoraient : des chercheurs (philosophes, sociologues, géographes, anthropologues), des artistes et des professionnels (aménageurs, urbanistes, paysagistes, architectes). Ainsi les chercheurs académiques spécialisés dans l'esthétique environnementale (Arnold Berleant, Emily Brady, Augustin Berque...) ignoraient jusqu'à l'existence des écoartistes, les artistes intervenant dans le champ de l'environnement, dont l'action va au-delà de leurs théories et de leurs rêves les plus optimistes. Donc les artistes stimulent nos recherches comme on l'a déjà dit. De même les échanges avec les professionnels nous ont conforté dans notre posture de recherche qui est à la fois académique et proactive. Nous souhaitons participer aux évolutions qui se dessinent dans le champ de l'aménagement afin qu'il s'ouvre aux questions environnementales. Nous souhaitons en particulier, concourir à l'amélioration de l'action aménagiste et à la démocratisation du développement durable par nos propositions concernant la prise en compte de l'habitant dans les politiques d'aménagement.

L'implication des habitants dans les politiques d'aménagement est nécessaire mais difficile

L'implication des habitants est nécessaire et difficile. Nécessaire pour légitimer l'action publique territorialisée car l'habitant détient la clé de l'acceptation ou du refus des projets et des politiques dans les territoires d'application et d'implantation. Elle est nécessaire pour enrichir les expertises par le recours à des « ethno-savoirs » locaux concernant l'environnement. L'implication des habitants dans les politiques publiques est difficile à mettre en œuvre car c'est l'expérience de l'habitant qui est au cœur des enjeux stratégiques. La source des intérêts et des mobilisations habitantes réside dans l'expérience qu'ils se font des transformations de leurs milieux de vie. Les savoirs locaux qui légitiment leur intervention dans la conception et la mise en œuvre des politiques sont eux-mêmes basés sur l'expérience d'un lieu et des pratiques quotidiennes. Peut-on fonder une politique sur cette « boîte noire » qu'est l'expérience habitante, sensible, imaginative et en partie implicite. Comment prendre en charge cette dimension habitante dans les politiques publiques en général et les politiques d'aménagement en particulier ? L'esthétique pourrait constituer un recours si l'on en juge par les expérimentations où des artistes collaborent avec des mouvements d'habitants. Nous nous contenterons de trois exemples

L'alliance entre les artistes activistes et les associations de quartier dans les mobilisations urbaines barcelonaises

L'analyse de quelques mobilisations urbaines à Barcelone nous permet d'imaginer une évolution des territoires de vie qui soit recevable par les habitants. Nous prendrons l'exemple d'un collectif d'artistes, *Sitesize* (Sitesize 2007) pour évoquer l'alliance entre les associations de « voisins » (de quartiers) et les nouveaux collectifs urbains qui permet une complémentarité des pratiques. Les « voisins » s'appuient sur l'ancrage dans des lieux de vie qui confèrent des compétences ; il existe un lien fort entre des PME innovantes et des artistes dans le passé du quartier de Poble Nou à Barcelone. Ces « voisins » se réfèrent au *genius loci*, à la singularité d'une écologie locale (le quartier du Bon Pastor) et à la mémoire — des traces matérielles et des récits conformes (mémoire ouvrière et révolutionnaire des lieux) — pour fonder leur combat. Mais comment garantir la durabilité de ces communautés parfois vieillissantes dont les membres sont chassés du quartier par les rénovations et la hausse des prix du logement ? Le débat ne débouche pas forcément sur la prescription d'une conservation de l'intégrité. Les communautés de quartier s'inscrivent dans un récit historique celui des événements humains et naturels qui prennent place dans l'expérience des habitants et des amoureux du lieu.

L'alliance avec des nouveaux collectifs, composés de jeunes radicaux (anti-libéraux) et animés par des artistes, permet de désenclaver les mouvements de quartiers. Les nouveaux collectifs agissent souvent dans les zones de transformation rapides, dans les fronts (frontières), là où l'urbain restructure la ville, suscitant la contestation des « voisins ». Ils proposent des occupations temporaires (squats, jardins de quartiers...) d'espaces stratégiques. Les projets communautaires qu'ils dessinent, imaginent avec les « voisins » esquissent la trajectoire appropriée qui puisse le mieux continuer le récit de la communauté des voisins. Le type de projet alternatif que les artistes activistes dessinent (par exemple Nau 21) n'est plus un dispositif technique clos et figé dans la posture de contre-expertise ; c'est un processus collectif, une expérimentation mouvante parfois éphémère. Le projet communautaire et le style de vie deviennent la production esthétique de ces artistes-citoyens.

L'évolution des territoires de vie doit être conforme à un récit, celui des habitants, à une tradition. Dans l'exemple choisi ici, le projet alternatif des artistes permet d'envisager cette évolution car il combine mémoire des habitants et capacité d'invention des artistes.

L'écoartiste hollandais Jeroen Van Westen collecte des histoires d'habitants qui servent à confectionner un ruisseau

Jeroen Van Westen, éco-artiste et paysagiste néerlandais (Van Westen 2007), s'appuie sur le paysage pour mettre en évidence la manière dont une culture s'articule à une nature. La méthode qu'il a utilisée s'appuie sur les récits d'habitants pour dessiner le nouveau ruisseau qui animera le projet de revitalisation agrotouristique d'un ancien paysage de tourbières.

Dans le nord-est de la Hollande, proche de la ville d'Emmen, se trouve un petit ruisseau appelé De Runde. *Signé par, De Runde – Was getekend, de Runde* — est un projet qui vise à revitaliser un paysage mort. L'agriculture industrielle a épuisé le sol et les 25 ans d'exploitation de la tourbe (durant les quatre derniers siècles) pour l'énergie urbaine ont complètement asséché le marais initial. Il reste seulement deux cents hectares de ce qui était un marais de 100 kilomètres de long nord-sud et de 5 à 40 kilomètres de large. Laissons Jeroen Van Westen nous conter son expérience.

« En Hollande, toute nature existe en fonction de conditions culturelles. Il n'existe pas de sauvagerie, de paysage qui ne soit en partie humain. dans un paysage,

changer de place veut dire changer de vue, c'est à dire changer les relations entre les objets, les couleurs etc. Je saisis ce lien et je compris qu'il était possible de relier le concept de signature à la fois aux histoires des gens localement inscrits et au « trésor caché » comme il est décrit dans les rapports qui accompagnent le projet paysager. Si je pouvais comprendre les histoires des locaux et la valeur qu'ils donnent aux objets, aux « localités » dans le paysage, je pouvais les valoriser et les marquer comme des énergies positives ou négatives. Kandinsky dit qu'une ligne droite est un lien entre deux points sur un territoire neutre. Cette ligne sera tordue vers des points positifs d'attraction et s'éloignera des énergies répulsives. Pour créer ces lignes courbées, il fallait que je fasse en sorte que les gens partagent leur expérience, leur connaissance intime du paysage, un paysage dont ils n'étaient pas fiers en général...

Au départ, l'aventure a consisté à inviter les habitants des cinq hameaux à un symposium sur leur paysage. Un tract fut fait introduisant l'idée de paysage : leur paysage comme une œuvre d'art, qui attendait la signature lui donnant vie ; un ruisseau qui serait créé grâce à leurs histoires. *Was getekend, de Runde* est un projet où l'artiste se révèle cueilleur et collectionneur d'histoires, des histoires qui servent à confectionner un ruisseau, *De Runde*, qui devient à son tour, un créateur... Il s'agit pour l'artiste d'ancrer autant d'histoires que possible, autant de sources de nouveaux contes, de nouvelles possibilités. Le design conditionnel correspond à la recherche d'ouvertures. Il faut transformer notre relation à la nature : de contraignante elle doit devenir une relation de création de possibilités, d'éventualités. C'est donc une invitation au changement. »

Ce projet revalorise l'expérience des riverains par une transformation des histoires vécues en schémas qui polarisent le design de ruisseau. À lire Jeroen van Westen, le dessin deviendrait presque alors un outil de participation, voire un instrument d'ingénierie sociale. En effet, il incorpore également les logiques aménagistes. Le projet *Was getekend, de Runde* s'intègre dans un programme plus vaste de restructuration du foncier. Le gouvernement à l'échelon national finance ces programmes afin de conserver l'activité agricole qui soutient cette zone rurale tout en développant un tourisme basé sur la consommation paysagère.

Un collectif d'artiste montréalais revivifie un quartier en déshérence par des œuvres « d'art relationnel » qui modifient les relations entre les habitants

L'expérimentation du collectif d'artiste Dare-Dare a été analysée par l'historienne d'art et géographe Suzanne Paquet de l'Université Laval à Québec. Dans son intervention lors du colloque que nous avons organisé en mai 2007, Suzanne Paquet (Paquet 2007) analyse le rôle des artistes dans les transformations de l'espace public, en particulier la place publique urbaine, qui produisent de nouvelles formes, mais aussi de nouvelles situations, de nouvelles relations entre les habitants.

Elle analyse deux places publiques. L'une, la place Jean-Paul Riopelle, créée en 2004 dans le nouveau quartier international de Montréal, utilise l'art public, en l'occurrence *la Joute*, une belle fontaine de l'artiste Jean-Paul Riopelle, qui crache des flammes et de la fumée tout aussi bien que de l'eau, comme « une adjonction souhaitable de la *mise en représentation* des places publiques, celles-ci fonctionnant en retour comme des figures symboliques ou des emblèmes de la ville ». À quelque distance de cette place récemment aménagée se trouve le square Viger, bâti lui aussi autour d'un œuvre d'art, *l'Agora*, une sculpture-place publique de

Charles Daudelin, qui a été conçue par son auteur comme un équipement à l'usage des citoyens. Cette place « correspond, elle, à une image peu souhaitable ou carrément indésirable (car) les personnes itinérantes du centre-ville en font bientôt un lieu d'habitation ». Sa destruction est programmée lorsqu'un collectif d'artistes, *Dare-Dare*, s'y installe pour expérimenter directement dans le domaine public. La restitution de l'expérience vécue des SDF par les artistes de Dare-Dare contribue à les réintégrer dans la communauté du quartier. L'expérience attire des curieux et des amateurs d'art.

Par ces deux exemples, Suzanne Paquet oppose l'espace public défini par les aménageurs basé sur l'image formelle et les espaces publics alternatifs façonnés par l'action de ces artistes et nourris de l'apport relationnel. Selon nous, ces exemples illustrent une autre opposition constitutive de l'espace public. L'intervention des artistes dans les nouveaux collectifs permet la fluidification de l'espace public. Elle constitue une nouvelle modalité de respiration démocratique. Ces performances dans l'urbain expriment la reconquête d'une liberté politique qui s'oppose à l'espace public durci. Elles réaniment la politique morte (cristallisée dans les lois, les institutions, les équipements normatifs, l'architectonique urbaine et les lieux de mémoire) pour lui redonner une dimension expérimentale et pragmatique. Des formes éphémères et mobiles, des performances d'art relationnel, viennent revivifier l'espace public qui s'était monumentalisé, cristallisé et usé. L'économie de moyens qui caractérise l'intervention des artistes procure le maximum d'effets : le travail de Dare-Dare intervient aux marges, il se caractérise par des interventions légères qui produisent un gros effet de redéfinition. L'expérience de DARE-DARE attire notre attention sur la plasticité des formes qui reflète leur vie mouvementée. Il s'en dégage une véritable tableau de la *vie politique des formes* : comment *l'Agora*, la sculpture-place publique de Montréal, devient une forme durcie, monumentalisée dans un premier temps et puis marginalisée par son appropriation exclusive par les sans-abri et l'évolution résidentielle du quartier. Elle est menacée de démolition jusqu'à ce que l'action d'un collectif d'artistes DARE-DARE (re)vivifie pour un temps cette forme « fatiguée » qui (re)devient le support de relations nouvelles avec une communauté locale diversifiée.

Pour une esthétique participative

Dans ces expériences, les acteurs de l'esthétique (artistes, paysagistes architectes) restituent l'expérience des habitants pour la légitimer et la mettre en débat. En nous inspirant de ces exemples, nous formulons l'hypothèse suivante : pour impliquer les habitants dans l'action publique, il faudrait pouvoir mettre en forme leur expérience sensible pour qu'elle puisse être restituée, devenir recevable, circuler et être mise en débat. Pour cela, on pourrait utiliser les savoir-faire des spécialistes de la mise en forme (artistes, romanciers, paysagistes, scénographes...) et recourir aux formes communes de représentation et d'énonciation (ambiances, paysage, récits, images...) comme l'indiquent ces mêmes spécialistes.

Cette hypothèse se double de trois recommandations. La première concerne *l'esthétique participative*. C'est le vécu environnemental de l'habitant qui doit fonder le processus participatif susceptible de l'inclure. Ce qui suppose l'existence d'une chaîne de transmission : que les concepteurs et les metteurs en œuvre de la politique s'attachent à transmettre suffisamment d'éléments de l'expérience riveraine pour qu'elle soit communiquée aux autres participants de la procédure. C'est à cette condition que le débat public sera informé, voire structuré par le sensible et l'esthétique. Il portera sur des questions nouvelles : la richesse des liens de riveraineté qui attachent l'habitant à ses territoires de vie ; l'importance qu'ont ces

liens de riveraineté pour les habitants ; les modalités d'évolution de cette riveraineté dans un sens plus conforme aux attentes des habitants

La seconde recommandation porte sur *la combinaison des formes et des supports* de transmission de cette expérience des habitants. Cette volonté de combiner les récits d'habitants avec les restitutions de paysage et d'ambiance, de mêler les supports visuels, narratifs et audio permet d'échapper à l'emprise du visuel (dans le paysage) comme au primat de l'écrit (dans le récit) qui affaibliraient le rendu de l'expérience. Les « spécialistes » de la mise en forme, les artistes (plasticiens, romanciers, hommes de théâtre...) sont appelés à jouer un rôle central dans la politique des formes mais il ne faut pas souscrire à une conception trop représentative où l'artiste serait le représentant attiré des habitants, il est sans doute préférable de le considérer comme un médiateur, le garant du bon fonctionnement de la chaîne de transmission des formes. Le recours à l'éducation esthétique pour tous pourrait donc constituer un garant de la démocratie esthétique. Apprendre la grammaire des formes aux participants et aussi la vigilance car la grammaire sera bien sûr toujours dépassée dans la création. Il s'agit donc de fournir aux habitants des critères esthétiques et leur fournir aussi la capacité de les faire évoluer. Ainsi l'esthétique participative pourrait donc s'accompagner d'ateliers divers : ateliers d'écriture des habitants avec un écrivain, ateliers musicaux avec un compositeur, ateliers chorégraphiques...

La troisième recommandation consiste à imaginer *des procédures de participation qui puissent inclure l'émotion et le sensible*. L'expérience de l'habitant est une expérience environnementale et esthétique au sens fort. Cette expérience est délégitimée à l'heure actuelle parce qu'elle recèle beaucoup trop de données sensibles et émotionnelles qui appartiennent à la sphère de l'intime. Par exemple, la souffrance des riverains exposés à des transformations violentes de leur environnement s'exprime souvent par un discours décousu, des « coups de gueule », une certaine violence peu compatibles avec un échange serein d'arguments⁴¹. Pour pouvoir être prise en compte dans le débat et les choix publics, cette dimension sensible et affective nécessite un traitement préalable, une mise en forme esthétique qui cristallise l'émotion, le sensible dans une forme refroidie, détachée du sujet qui s'en trouve apaisé d'autant. Mais il ne s'agit pas pour autant de faire passer l'ensemble de la sphère sensible et affective dans le domaine public au nom d'une injonction de transparence trop en vogue actuellement. En effet, la richesse de l'expérience se prête mal au principe de non-contradiction qui régit les échanges d'arguments tout comme au langage rationnel des intérêts stratégiques stables et bien compris. Deux caractéristiques de l'expérience s'y opposent : la nécessaire cohabitation des contradictions au sein d'un individu ou d'une communauté et la réserve de latence nécessaire pour le maintien par exemple des « choses douces », ambiances et atmosphères diffuses, qui ne résistent pas à l'explicitation. Force est d'admettre qu'il faudra inventer des procédures de participation qui ne soient pas régies exclusivement par un régime de transparence et accordent une place légitime à l'implicite, voire à l'opacité. Des procédures qui, à l'instar des forums hybrides, n'assignent pas *a priori* d'identités définitives ou d'intérêts bien définis aux participants.

⁴¹ Cf. la recherche en cours d'Anne Tricot sur les riverains du Saint Laurent en butte à l'érosion des berges amplifiée par le changement climatique.

VI. Références bibliographiques

Théories esthétiques, art public et espace public esthétique

- Paul Ardenne, 2002, *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation d'intervention et de participation*, Paris, Flammarion.
- Paul Ardenne, 2004, La ville objet d'art, matériau et médium, *L'observatoire des politiques culturelles, Ce que les artistes font à la ville* 26, 26-28.
- Hannah Arendt, 1983, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Levy.
- Hannah Arendt, 1978, *The life of the mind*, New York, Harcourt.
- Hannah Arendt, 1991 (éd. orig. 1982), *Juger. Sur la philosophie politique de Kant*, trad. Myriam Revault d'Allonnes, suivi de deux essais interprétatifs par Ronald Beiner et Myriam Revault d'Allonnes, Paris, Seuil, coll. Libre examen.
- Cécile Bando, 2003, *Publics à l'œuvre : appropriation et enjeux des dispositifs artistiques participatifs*, thèse de doctorat en sciences de l'information et de la communication, Grenoble, Université Stendhal.
- Nicolas Bourriaud, 2001, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel.
- Carmen Cirrianni, 2001, *Civic Innovation in America*, Berkeley, CA, University of California Press.
- Jean-Pierre Cometti, 2001, *Art, modes d'emploi. Esquisses d'une philosophie de l'usage*, La Lettre volée, essais.
- Jean-Pierre Cometti, 2002, La monnaie de la pièce Remarques sur l'art, l'échange et la valeur, *Parachutes* 106.
- John Dewey, 1980 (1^e éd. 1934), *Art as Experience*, New York, Perigee Books.
- Jean-Paul Doguet, 2007, L'art comme communication. Pour une re-définition de l'art, Armand Colin.
- Thierry de Duve, 1989, *Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité*, Paris, Minuit.
- Mark ETC, 2004, Perturber l'espace public, un enjeu artistique et citoyen, *L'observatoire des politiques culturelles, Ce que les artistes font à la ville* 26, 54-56.
- Marc Jimenez, 2004, *L'esthétique contemporaine, tendances et enjeux*, Paris, Klincksieck.
- Hans Joas, 1995. *The Creativity of Action*, Chicago, Chicago University Press.
- Emmanuel Kant, 2000, *Critique de la faculté de juger (1^e éd. 1787)*, Traduction, présentation, bibliographie et chronologie par Alain Renaut, Paris, Garnier-Flammarion.
- Fabrice Lextraît, 2001, Projets, aventures, friches, squats, fabriques : de nouveaux espaces publics en construction, *Mouvements* 17, 65-70.
- Jacques Maquet, 1993, *L'anthropologue et l'esthétique*, Paris, Métailié.
- Jacques Rancière, 2000, *Le partage du sensible*, Esthétique et politique, Paris, La Fabrique.
- Jacques Rancière, 2004, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée.
- Paul Ricœur, 1975, *La métaphore vive*, Paris, Le Seuil.
- Jean-Paul Sartre, 1948, « Qu'est-ce que la littérature ? » *In Situations, II* Paris, Gallimard.
- Richard Shusterman, 1999, *La fin de l'expérience esthétique*, trad. Jean-Pierre Cometti, Fabienne Gaspari, Anne Combarnous, Publications de l'Université de Pau.

Théories du paysage, management paysager et paysage durable (en caractère gras les articles et interventions réalisées dans la cadre du présent programme)

- Marc Antrop, 2006, Sustainable landscapes : contradiction, fiction or utopia ?, *Landscapes and Urban Planning*, vol. 75, issues 3-4 (Landscapes and sustainability), 187-197.
- Augustin Berque, 1990, *Médiance. De milieux en paysages*, GIP/Reclus, Montpellier
- Augustin Berque, 1991, La transition paysagère comme hypothèse de projection pour l'avenir de la Nature, in : Alain Roger, François Guéry (Eds), *Maîtres et protecteurs de la Nature*, Champ Vallon, coll. Milieux.
- Augustin Berque, 2000, *Écoumène, introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Belin, coll. Mappemonde.
- Augustin Berque, 2002, L'habitat insoutenable. Recherche sur l'histoire de la désurbanité, *Espace géographique* 3, 241-251.
- Anne Cauquelin, 2000, *L'invention du paysage*, Paris, PUF Quadrige.

Countryside Agency, the English Heritage, English Nature and The Environment Agency, 2003, *Quality of Life Capital*, <http://www.qualityoflifecapital.org.uk> (accès au site le 20 mars 2006)
http://www.countryside.gov.uk/Images/report_6_substitution_tcm2-8896.pdf

Ecotrust, 2003, Principles of a Conservation Economy. <http://www.conservationaleconomy.net>

Editorial, 2006, Sustainable landscapes, *Landscapes and Urban Planning*, vol. 75, issues 3-4 (Landscapes and sustainability), 155-161.

The European Landscape Convention, 2000
http://www.coe.int/t/e/Cultural_Co-operation/Environment/Landscape/

Catherine Franchesci, 1997, « Du mot paysage et de ses équivalents dans cinq langues européennes », in : Michel Collot (dir.), *Les enjeux du paysage*, Paris, OUSIA, 75-112.

Paul Hawken, Amory Lovins, and Hunter L. Lovins, 1999, *Natural capitalism : creating the next industrial revolution*, New York, Little, Brown and Company, Warner Books

Landscapes and Urban Planning, 2006, vol. 75, issues 3-4 (Landscapes and sustainability), 155-322.

Yves Luginbühl, 1990, *L'arbre élu*, Ministère de l'environnement/SRETIE.

Yves Luginbühl, 2000, Paysages vernaculaires et paysages savants, in : Michel Racine (Eds), *Créateurs de jardins et de paysages en France du XVIIe au XXe siècle*, Actes Sud.

Yves Luginbühl, 2003, Jardins de tous les désirs d'Europe centrale, *Les Cahiers du paysage*, Actes sud/ENSP 9 & 10, 228-258.

Yves Luginbühl, 2007, une esthétique du vivant, intervention au colloque international *Environnement, engagement esthétique et espace public : l'enjeu du paysage*, organisé par Nathalie Blanc et Jacques Lolive, 9, 10 et 11 mai, ENGREF, Paris.

Jessica Makowiak, 2004, *Esthétique et droit*, Limoges, Lgdj.

Guy Mercier, 2002, « La norme paysagère. Réflexion théorique et analyse du cas québécois », *Cahiers de Géographie du Québec*, vol. 46, n°129, p. 357-392.

Gérard Monédiaire, 2007, Les paysages du droit – Florence 2000, in Nathalie Blanc, Jacques Lolive (Eds), *Esthétique et espace public*, Paris, éditions Apogée/Cosmopolitiques, p. 179-190

Jacqueline Morand-Deville, 1994, Environnement et paysage, *L'actualité juridique, Droit administratif*, 20 septembre, 588-595.

Paul Opdam, Eveliene Steingröver, Sabine van Rooij, 2006, Ecological networks : A spatial concept for multi-actor planning of sustainable landscapes, *Landscapes and Urban Planning*, vol. 75, issues 3-4 (Landscapes and sustainability), 322-332.

Alain Nadaï, 2004, Degré zero : portée et limites de la théorie de « l'artialisant » dans la perspective d'une politique du paysage, contribution au colloque du CEMAGREF, *De la connaissance des paysages à l'action paysagère*, Bordeaux, 2-4 décembre 2004

Alain Nadaï, 2007, « Site ou l'émergence d'un paysage », in Nathalie Blanc, Jacques Lolive (Eds), *Esthétique et espace public*, Paris, éditions Apogée/Cosmopolitiques p. 121-135.

Marion Potschin, Roy Haines-Young, 2006, "Rio+10", sustainability science and Landscape Ecology, *Landscapes and Urban Planning*, vol. 75, issues 3-4 (Landscapes and sustainability), 162-174.

Sylvie Rimbart, 1973, *Les paysages urbains*, Paris, A. Colin.

Alain Roger, 1997, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard.

Alain Roger, 1989, Esthétique du paysage au siècle des Lumières, in : Odile Marcel (Eds) *Composer le paysage*, Champ Vallon, coll. Milieux, 61-82.

Gérard Tiné, 2002, Histoire du paysage, enjeu économique, esthétique et éthique, Edité par la Mission Agrobiosciences. <http://www.agrobiosciences.org>

François Tremblay, Philippe Poullaouec-Gonidec, 2002, « Contre le tout paysage : pour des émergences et... des oublis », *Cahiers de Géographie du Québec*, vol. 46, n°129, p. 345-355.

Réflexions écologiques, philosophie de l'environnement, esthétique environnementale et art écologique (en caractère gras les articles et interventions réalisées dans la cadre du présent programme)

John Beardsley, 1984, *Earthworks and Beyond: Contemporary Art in the Landscape*, New York, Abbeville Press, Inc.

Arnold Berleant, 1992, *The aesthetics of environment*, Philadelphia, Temple University Press.

Arnold Berleant, 2004, « Beauty and the way of modern life », article en ligne sur le site

<http://www.autograff.com/berleant/pages/recentart3.html>

Pauline von Bonsdorff, 1998, *The human habitat, Aesthetic and axiological perspectives*, Jyvaskyla, Gummerus Kirjapaino oy.

Emily Brady, 2003, *Aesthetics of the natural environment*, Edinburgh university press.

Baird Callicott, 1989, *In Defense of the Land Ethic: Essays in Environmental Philosophy*, Albany: State University of New York Press.

Allen Carlson, Arnold Berleant, 2004, *The aesthetics of natural environments*, New York, Broadview Press.

Robert Elliott, Faking Nature, *Inquiry* n°25, 1982, p. 81-93.

Eric Katz, The Big Lie : Human Restoration of Nature, *Research in Philosophy and Technology* n°12, 1992, p. 231-241

Grant Kester, Patrick Deegan et al., 2005, *Groundworks, Environmental collaboration in contemporary art*, Carnegie Mellon University

Catherine Larrere, 1997, *Les philosophies de l'environnement*, Paris, PUF.

Catherine Larrere, Raphael Larrere, 1997, *Du bon usage de la nature. Pour une philosophie de l'environnement*, Paris, Alto/Aubier.

Tilmann Latz, 2007, Réinterprétation et métamorphoses : sur le potentiel des sites industriels délaissés, intervention au colloque international Environnement, engagement esthétique et espace public : l'enjeu du paysage, organisé par Nathalie Blanc et Jacques Lolive, 9, 10 et 11 mai, ENGREF, Paris

Adeline Lausson, 2007, L'enjeu écologique dans le travail des Reclamation Artists, intervention au colloque international Environnement, engagement esthétique et espace public : l'enjeu du paysage, organisé par Nathalie Blanc et Jacques Lolive, 9, 10 et 11 mai, ENGREF, Paris.

Andrew Light, Ecological Restoration and the Culture of Nature : A Pragmatic Perspective, 2000, in *Restoring Nature: Perspectives from the Social Sciences and Humanities*, eds. P. Gobster and B. Hull, Washington, D.C.: Island Press, pp. 49-70.

Andrew Light, Restoration, the Value of Participation, and the Risks of Professionalization, 2000, in *Restoring Nature: Perspectives from the Social Sciences and Humanities*, eds. P. Gobster and B. Hull, Washington, D.C.: Island Press, pp. 163-181.

Andrew Light, 2007, Faking Art and Faking Nature : The Art Analogy and Restoration Ecology, intervention au colloque international Environnement, engagement esthétique et espace public : l'enjeu du paysage, organisé par Nathalie Blanc et Jacques Lolive, 9, 10 et 11 mai, ENGREF, Paris.

Victor Margolin, 2005, Reflections on art and sustainability, *Groundworks, Environmental collaboration in contemporary art*, Carnegie Mellon University.

Barbara Matilsky, 1994, *Fragile Ecologies - Contemporary Artists. Interpretations and Solutions*, Rizzoli International Publications.

Jonathan Maskit, 2007, Le "post-industriel" comme problème pour l'esthétique du paysage, intervention au colloque international Environnement, engagement esthétique et espace public : l'enjeu du paysage, organisé par Nathalie Blanc et Jacques Lolive, 9, 10 et 11 mai, ENGREF, Paris.

Suzanne Paquet, 2007, Les pratiques migrantes de la diffusion de l'art. Immixtion et regard sur la ville en représentation, intervention au colloque international Environnement, engagement esthétique et espace public : l'enjeu du paysage, organisé par Nathalie Blanc et Jacques Lolive, 9, 10 et 11 mai, ENGREF, Paris

Yrjö Sepänmaa, 1993, *The Beauty of Environment*, Denon (Texas), Environmental Ethics Books.

Stephanie Smith, 2005, *Beyond Green. Towards a sustainable art*, Smart Museum of Chicago University of Chicago, Independant Curators International New York.

Society for Ecological Restoration International *Guidelines for Developing and Managing Ecological Restoration Projects*, 2nd Edition Andre Clewell, John Rieger, and John Munro. December 2005.

Sitesize, 2007, Récupérer la ville : transformations urbains et mobilisations à Barcelone, in Nathalie Blanc, Jacques Lolive (Eds), Esthétique et espace public, Paris, éditions Apogée/Cosmopolitiques, p. 85-95.

Sue Spaid, 2002, *Ecovention, Current Art to Transform Ecologies*, Contemporary Arts Center, Cincinnati (Ohio).

Sue Spaid, 2003, A political life. Arendtian aesthetics and open systems, *Ethics and the Environment*, 8 (1).

Sue Spaid, 2007, The Science of Art : Five Artists, Thousands of Experiments, intervention au colloque international Environnement, engagement esthétique et espace public : l'enjeu du paysage, organisé par Nathalie Blanc et Jacques Lolive, 9, 10 et 11 mai, ENGREF, Paris

Heike Strelow, 2004, *Ecological aesthetics. Art in environmental design : theory and practice*, Berlin, Birkhäuser.

Jeroen Van Westen, 2007, *De Runde. Une expérimentation paysagère avec l'habitant*, in Nathalie Blanc, Jacques Lolive (Eds), *Esthétique et espace public*, Paris, éditions Apogée/Cosmopolitiques, p. 73-85.

Dan Wang, 2004, *Downtime at the experimental station, a conversation with Dan Peterman*, Temporary services : <http://www.temporaryservices.org/downtime.pdf>

Publications des deux promoteurs du projet centrées sur le programme de recherche (en caractères gras, les publications et interventions réalisées dans le cadre du présent programme)

Vincent Berdoulay, Paolo da Costa Gomes, Jacques Lolive (Eds), 2004, *L'espace public à l'épreuve : régressions et renaissances*, Bordeaux, Presses de la MSHA.

Nathalie Blanc, 1996, *La nature dans la cité*, Thèse de doctorat. Paris 1.

Nathalie Blanc, 1999, L'écologie urbaine et le rapport ville/nature : 1925-1990, *Espace géographique* 4, 289-299.

Nathalie Blanc et al., 2003, *Des paysages pour vivre la ville de demain*, Rapport Ministère de l'environnement.

Nathalie Blanc, 2008, *Vers une esthétique environnementale*, Paris, Editions QUAE Coll. NSS Indisciplines.

Nathalie Blanc, Jacques Lolive, 2004, La part esthétique de la ville, in : Nathalie Blanc, Dominique Boullier, Jacques Lolive (Eds) *Cosmopolitiques « Aïmons la ville »*, 68-74.

Nathalie Blanc, Jacques Lolive, *Tomorrow : the world will be hybrid*, Technonatures III, 37th World Congress of the International Institute of sociology, Stockholm, July 6th-9th 2005.

Nathalie Blanc, Jacques Lolive, 2007, Les subjectivités cosmopolitiques et la question esthétique, in : Jacques Lolive, Olivier Soubeyran (Eds), *Émergence des cosmopolitiques et mutation de la pensée aménagiste*, Paris, La Découverte.

Nathalie Blanc, Jacques Lolive, 2006, « Aesthetic experience, small worlds and public spaces », intervention, Annual Meeting of Association of American Geographers (AAG), March 7-11, 2006, Chicago, USA

Nathalie Blanc, Jacques Lolive (Eds), 2007, *Esthétique et espace public*, Paris, éditions Apogée/Cosmopolitiques (ouvrage réalisé à partir des actes du séminaire de 2006).

Nathalie Blanc, Jacques Lolive, (à paraître 2008), « Les inégalités environnementales au prisme de l'esthétique », in G. Faburel (dir.) *Inégalités et justice environnementales L'environnement comme facteur de cohésion urbaine et sociale ?*

Jacques Lolive, « Des forums hybrides à l'esthétisation : controverses et transformations récentes des espaces publics en France », *Cahiers de Géographie du Québec*, vol 50 n°140, septembre 2006, p. 151-171.

Jacques Lolive, Olivier Soubeyran (Eds), 2007, *Émergence des cosmopolitiques et mutation de la pensée aménagiste*, La Découverte.

Quelques sites collectifs d'art écologique (ou partiellement consacré à l'art écologique)

<http://greenmuseum.org/>

<http://www.ecoartspace.org/>

<http://art-nature-project.ouvaton.org/>

<http://www.cla.purdue.edu/WAAW/Cohn/index.html>

http://www.communityarts.net/archivefiles/public_art/index.php

<http://www.earthworks.org/>

<http://www.weadartists.org/>