PENSÉE DU LIEU
ET CRÉATION PAYSAGÈRE

Communication au congrès de l'Association internationale des critiques d'art
(AICA), Macao, 23-26 septembre 1995

par Augustin BERQUE
Ecole des hautes études en sciences sociales
105 boulevard Raspail, 75006 Paris

RÉSUMÉ - Qu'il s'agisse d'architecture, de land art ou de génie civil, toute création de formes concrètes "grandeur nature" s'implante en un lieu et modifie un paysage. L'objet de cet article est la relation qui en résulte, entre oeuvre humaine, lieu et paysage. Il s'agit de montrer que cette relation ne peut être saisie intellectuellement que dans une perspective ontologique et logique outrepassant le régime de la modernité. Cette perspective, qui sera introduite en référence à la phénoménologie herméneutique de Martin Heidegger et à la logique du lieu de Nishida Kitarô, sera développée dans l'optique du paradigme virtuel, nommé ici écouménal, qui se dessine actuellement dans une synthèse de la phénoménologie et de l'écologie.

ABSTRACT - Whether it be architecture, land art or civil engineering, any full size, concrete creation of forms is located in a place and modifies a landscape. The resulting relation between human work, place and landscape is the object of this article. The aim is to show that this relation cannot be grasped intellectually but in an ontological and logical perspective which passes the regime of modernity. This perspective is introduced in reference to Martin Heidegger's hermeneutic phenomenology and Nishida Kitarô's logic of place. It is developed in the outlook of the virtual paradigm, here called ecumenal, which is presently taking shape in a synthesis of phenomenology and ecology.

MOTS-CLEFS : OEUVRE LIEU PAYSAGE MÉDIANCE TRAJECTION ÉCOUMÈNE
KEY WORDS : WORK PLACE LANDSCAPE MEDIANCE TRAJECTION ECUMENE

À la mémoire de mon père

LE LIEU ET LE SUJET

De Heidegger à Watsuji : lieu et médiance

Déjà dans *Sein und Zeit* (*Être et temps*, 1927), mais plus spécialement après 1950 dans des écrits tels que *Bauen, wohnen, denken* (*Bâtir, habiter, penser*, 1951) et *Die Kunst und der Raum* (*L'Art et l'espace*, 1969), Martin Heidegger a introduit une essentielle distinction entre le lieu dans sa relation à l'existence humaine, d'une part, et d'autre part le lieu dans le "pur espace" du point de vue cartésien sur le monde. Il nomme le premier *Platz* (place) ou *Ort* (site), et le second *Stelle* (emplacement).

Cette distinction s'accompagne de l'idée que l'espace ne précède pas l'oeuvre humaine, mais que celle-ci, au contraire, ouvre un espace (*räumt*); autrement dit, de l'idée qu'il n'y a de lieu qu'en fonction d'une oeuvre ou d'un projet humains.

Le lieu participe ainsi d'un monde empreint de sens par l'existence humaine, et non de l'espace absolu du paradigme moderne classique (cartésien ou newtonien), lequel est le produit abstrait d'une "démondisation" (*Entweltlichung*) - terme qui désigne le processus de retrait du sujet moderne hors d'un monde qu'il va désormais considérer et manipuler comme un univers d'objets.

Complétant cette perspective, et partant corrélativement d'une distinction radicale entre le milieu (*fûdo*) - lequel suppose l'existence du sujet humain - et l'environnement (*kankyô*) - lequel résulte de l'objectivation du milieu par l'effet du retrait du sujet -, Watsuji Tetsurô, dans *Fûdo* (*Le Milieu humain*, 1935), a introduit le concept de *fûdosei* (médiance).

La médiance est propre aux milieux humains. Nous l'entendrons ici comme *le sens de la relation d'une société à l'étendue terrestre*. Elle correspond, en

termes d'espace, à ce que l'époqualité ou l'historialité (*Geschichtlichkeit*) sont en termes de temps chez Heidegger ; c'est-à-dire qu'elle s'établit dans une dimension, celle de la mondéité (*Weltlichkeit*), qui, en ce qu'elle suppose l'existence de sujets humains réels, diffère essentiellement de la physicalité de l'environnement objectif et de l'abstraction du pur espace.

Synthétisons - en toute liberté - cette double perspective par le tableau suivant (où les deux ailes "espace" et "temps" se correspondent symétriquement, de part et d'autre du corps principal "monde ambiant" qui est indissolublement espace et temps):

TEMPS	MONDE AMBIANT	ESPACE
objectivation / abstraction	existence humaine	abstraction / objectivation
universalité	m o n d é i t é	universalité
histoire	époque : milieu	environnement
historicité	époqualité : médiance	physicalité

La thèse que j'argumente ci-dessous part de ce schéma. Le lieu de l'oeuvre humaine s'inscrit d'abord dans un milieu et dans une époque ; c'est-à-dire dans un monde et non pas dans l'espace pur ou absolu, non plus seulement que dans l'environnement objectif ou écologique. Le lieu, comme l'oeuvre, participe d'une médiance qui engage directement l'être du sujet lui-même.

Lieu et trajection

La médiance implique donc une ontologie radicalement étrangère au dualisme du paradigme moderne, spécialement tel que l'exprima Descartes. Pour autant, il ne s'agit pas d'en revenir à la confusion prémoderne du sujet et et de l'objet. Loin d'une régression, en effet, comprendre la médiance nécessite une logique dépassant l'alternative moderne entre ces deux termes : une logique du "mais aussi", qui reconnaisse la double nature - écologique *mais aussi* symbolique - de la relation de l'être humain à son environnement. De même que notre corporéité compose un corps (physique) avec une chair (phénoménale), de même la médiance compose la réalité objective de l'environnement avec nos projections subjectives sur l'environnement.

À la différence de l'arrêt sur objet du regard cartésien, une telle logique ne peut être statique. Elle se développe dynamiquement dans l'espace-temps de la mondéité. Figurons-la par une bande de Moebius, où le dessus devient le dessous, sans pourtant jamais cesser d'être à l'opposé du dessous. Ainsi, dans la médiance, le sujet peut s'identifier à son environnement, sans pourtant jamais perdre son identité de sujet.

Cette relation dynamique entre environnement et sujet fait la réalité des milieux humains. Ni seulement subjective, ni seulement objective, elle est *trajective*.

Compte tenu de cette trajectivité, un milieu humain ne peut s'analyser dans les mêmes termes qu'un environnement peut l'être par l'écologie ou la psychologie behavioriste. Les choses de notre milieu ne sont pas des objets mais des *écosymboles* : des entités trajectives qui ont certes une présence physique *mais aussi* toujours sont des représentations. Les pierres, les animaux, les bâtiments de notre milieu sont des écosymboles, avec lesquels nous sommes *en prise* : nous avons prise sur eux, mais ils ont également prise sur notre être, écologiquement et symboliquement.

Les lieux de notre milieu sont également de nature trajective : ils ont une dimension physique, et mesurable objectivement comme telle, *mais aussi* une dimension symbolique, et comme telle incommensurable en termes objectifs.

C'est pour cela que, dans notre présence même en un lieu, nous sommes aussi toujours ailleurs, engagés dans un rapport symbolique avec notre monde. Cette *anachorèse*, selon le mot de Jean-Yves Lacoste, n'est pas une illusion irrationnelle, comme le soutient cet auteur ; c'est bien plutôt - comme l'être-hors-de-soi (*sich Aussersein*) du *Dasein* heideggerien - la condition même de la réalité des lieux de notre existence concrète. L'illusion, au contraire, c'est de croire que les lieux pourraient exister dans la seule condition objective d'un espace absolu. En tant qu'ils sont réels, les lieux du monde sont trajectifs ; ils n'existent que dans la relation médiale (la médiance) qui les lie à notre propre existence.

L'utopie moderne

L'alternative moderne entre le physique et le phénoménal, en faisant du premier terme une réalité objective et du second terme une illusion subjective, a tendu à nier la localité même de tout lieu. Cette tendance, inhérente à la modernité, s'est exemplairement traduite au XXe siècle dans l'uniformité du style international en architecture. Celui-ci est l'héritier du paradigme cartésien-newtonien. Il suppose en effet un espace universel, qui n'est autre que le "pur espace" de la démondisation, ce produit de l'abstraction du sujet moderne hors de son milieu.

L'espace universel de la modernité neutralise et dissout la singularité des lieux. Réduits ontologiquement à la seule condition de l'objectivité physique, ceux-ci en effet cessent d'exister dans la trajectivité qui fonde leur concrétude. C'est pourquoi la modernité a pu être considérée comme *utopique* par essence : elle nie les lieux (*ou topos* : non lieu).

Au sens plus ordinaire de ce terme, celui d'un irréalisme, l'utopie moderne a tendu à rabattre sur la réalité du monde ambiant les abstractions du pur espace né du processus même de la démondisation. Elle a prétendu remplacer la spatialité trajective des milieux humains par celle d'un environnement objectif, ainsi que, de manière homologue, remplacer la temporalité trajective des époques humaines par celle d'une histoire objective. Ce mouvement correspond à ce que, de son côté, Max Weber a nommé *Entzauberung*, le désenchantement du monde.

Ce désenchantement a été utopique dans la mesure où il niait la médiance et l'époqualité de toute réalité humaine ; et c'est dans cette mesure qu'il a engendré son contraire exact : la prolifération de mouvements irrationalistes qui, en cette fin de millénaire, prétendent réenchanter le monde (*New Age*, nouvelle science, divinisation de Gaïa, sectes diverses, etc.). Les lumières de la modernité se sont là rebroussées en la prémodernité la plus obscure.

Cela n'est paradoxal qu'en apparence. En prétendant réenchanter ce qui n'était plus qu'un univers d'objets, cet irrationalisme procède en effet de l'utopie rationaliste qui, en séparant ontologiquement et logiquement les choses de l'identité du sujet, a produit cet univers d'objets.

Aussi loin de cette utopie que de cet obscurantisme, il nous faut désormais reconnaître la trajectivité du monde où nous vivons. C'est à cette condition que nous pourrons, en particulier, fonder ontologiquement et penser rationnellement la création de lieux plus humains que les produits objectivistes du style international (partout la même chose) ou que leur mécanique inversion dans les futilités subjectivistes du postmodernisme (n'importe quoi n'importe où).

La place du mythe

Dans la trajection intervient - c'est le propre des symboles - une identification métaphorique des choses à d'autres choses. Contraire à la logique de l'identité ou du tiers exclu, cette logique est celle du mythe. Elle nous fait voir le monde au gré

de la pensée désirante. Abolissant le temps linéaire des consécutions historiques, elle l'actualise en espace dans les lieux de notre existence. Voilà pourquoi ceux-ci nous apparaissent toujours empreints d'un sens, voire d'une volonté, qui en réalité résument la relation chargée d'histoire dont procède la médiance de notre monde.

C'est pour cela que l'esthétique chinoise a pu parler du *yi* (intention, volonté, sens) des formes du paysage. Une telle expression est métaphorique et magique, puisqu'elle place le *yi* dans les choses et non dans la relation médiale qui les lie à notre être. Du point de vue de la médiance, néanmoins, elle traduit exemplairement la trajectivité du monde où nous vivons.

En effet, la *trajection* qui charge les choses ou les lieux eux-mêmes du sens de la relation médiale ne vaut pas que pour l'esthétique ; elle oeuvre à la source de toute mémoire de l'espace, de toute monumentalité, de toute territorialité humaine. Bref, c'est la condition nécessaire, sinon suffisante, de l'appréhension de toute réalité.

C'est pourquoi, scientifiques y compris, nous sommes toujours portés à penser mythiquement les choses de notre environnement. Cette erreur est celle de tout déterminisme ; par exemple celle du déterminisme géographique lorsque l'observateur, inconscient des contingences (ou bifurcations trajectives) qui ont engendré la médiance du monde où il vit, interprète celui-ci en termes d'enchaînements linéaires de causes objectives. Ce fut inversement l'erreur du naturaliste Imanishi Kinji, qui parlait d'un "avoir à devenir" (*naru beku shite naru*) des espèces vivantes ; car ce n'était là qu'exprimer, en termes de sciences naturelles, le *yi* d'une pensée paysagère - le côté magique de toute réalité.

L'éthique du lieu

Le mythe est parole commune. Il nous rattache aux autres humains dans la dimension symbolique de notre médiance. Aussi non seulement les milieux sont-ils empreints des valeurs qui fondent une communauté, mais enjoignent-ils à chacun l'observance des règles communautaires. Le milieu humain parle une éthique à travers les lieux qui le composent.

Les formes architecturales en particulier, l'habitation en général expriment cette éthique, voire cette coercition : elles obligent les gens à vivre d'une certaine manière, laquelle à son tour exprime une médiance. De nombreuses étymologies suggèrent que nos langues ont traduit et contribué à imposer ces liens ; par exemple à travers la parenté qui, en latin, conjoint l'*habitare* à l'*habitus*, ou celle qui en japonais place à la source de l'habiter (*sumai*) la purification (*sumu*) par les eaux lustrales du shintoïsme. L'habiter humain doit en effet être *propre* à un monde, et non immonde.

C'est ainsi la volonté commune qui se parle dans l'intention (*yi*) des lieux du monde ambiant, et qui par là s'impose inconsciemment à chacun - du moins antérieurement à la démondisation et au désenchantement modernes. La modernité en effet a délié l'éthique de la physicalité, pour n'en garder qu'un fait exclusivement humain. Elle est obligée pourtant de reformuler ces liens à sa manière, en parlant par exemple de "responsabilité envers les générations futures" à propos des affres écologiques de la planète. Il serait plus rationnel de reconnaître que l'être proprement humain est engagé, valeurs morales y comprises, dans la trajectivité de l'*écoumène* - l'ensemble des milieux, c'est-à-dire *la relation de l'humanité à l'étendue terrestre.*

Appartenance et liberté

Cette réalité morale de l'écoumène n'est autre que le rappel de notre appartenance à la Terre, ou à la nature ; mais cela non point à la manière d'une simple détermination physique. L'humanité n'appartient à la nature que dans la trajectivité d'un *mais aussi*. L'humain est en effet naturel mais aussi culturel ; et réciproquement. La médiance est appartenance mais aussi liberté du sujet à l'égard de son milieu.

Cette relation trajective résume et actualise, dans la réalité de l'écoumène, l'histoire de la nature humaine comme celle, humaine, de la nature ; lesquelles sont issues d'une perpétuelle recombinaison entre appartenance et liberté. Ainsi le paradigme cartésien n'a-t-il émancipé le sujet que pour mieux l'asservir aux lois de la nature, dans les déterminismes de tout acabit que n'a cessé d'engendrer le positivisme moderne. Inversement, si Nishida Kitarô a montré la subsomption du sujet dans le lieu de la subjectité, sa "logique du lieu" (*basho no ronri*), en fin de compte, assuma le débridement de la subjectivité collective japonaise en ultra-nationalisme. Un même rejet du paradigme cartésien a trempé le *Dasein* dans le nazisme - cette autre hystérie du retour aux lieux matriciels de la nature, *Blut und Boden* (le sang et la terre).

Dans la réalité des milieux humains comme dans celle, globale, de l'écoumène, il n'y a d'appartenance que *par* la liberté, de liberté que *par* l'appartenance. L'humain transcendera toujours sa condition physique par l'appartenance de son être à un champ symbolique, dont il se distinguera toujours par la physicalité même de son être individuel. Autrement dit, c'est *parce que* l'être du sujet appartient toujours à un lieu - l'*y* de son *il y a* - qu'il peut toujours être librement sujet.

Cette relation trajective de l'être avec ses lieux comporte une logique d'échelle. Ce qui, à une certaine échelle, est le lieu de la subjectité - par exemple une société vis-à-vis d'un sujet individuel - devient à son tour sujet vis-à-vis d'un lieu d'une autre échelle - par exemple une société vis-à-vis de l'humanité, l'humanité vis-à-vis de l'animalité, l'animalité vis-à-vis de la vie, etc., jusqu'au lieu ultime qui est aussi le sujet ultime : la nature de l'univers. Inversement, le sujet individuel à son tour est le lieu ultime de tous ces lieux emboîtés : je comprends (je saisis) l'univers comme l'univers me comprend (me contient).

Nishida - sans rappeler ici les vues de Pascal, de Spinoza ou de Bergson - préfigurait cette logique d'échelle avec sa "monadologie", dans laquelle se répondent le général (*ippansha*) et le particulier (*kobutsu*) ; mais il a conçu ce rapport dans une optique foncièrement holiste, où c'est le sujet qui "s'engloutit" (*botsunyû suru*) dans le lieu qui le subsume, non pas l'inverse.

Le point de vue de la médiance, quant à lui, pose dans sa raison trajective qu'il y a émergence du sujet par rapport au lieu *qua* l'appartenance du sujet au lieu (de même que, sur la bande de Moebius, l'envers n'émerge en avers que *parce qu*'il en reste l'envers).

C'est ainsi justement parce que le sujet individuel est mortel, tandis que la vie intersubjective transcende sa mort (ce que Watsuji, contre Heidegger, exprimait en disant que l'humain est "être vers la vie", *sei e no sonzai*, non moins qu'"être vers la mort", *Sein zum Tode*), qu'il devient lui-même lieu des sujets ultérieurs. Il le devient par ses oeuvres, sa progéniture, par le souvenir et par le retour de son corps à la terre. S'il était immortel, donc indépassable comme sujet, se figerait alors son rapport d'appartenance aux lieux qui le subsument. Autrement dit, pour l'être humain, se libérer de la mort serait s'engloutir dans la non-liberté d'une absolue non-humanité.

C'est bien là pourquoi, contrairement aux bêtes qui sont asservies à leur lieu (la nature), l'humanité a le culte des morts, et pourquoi l'habiter humain ne saurait se passer de sépultures ni de monuments. Les hauts lieux de notre appartenance fondent notre liberté.

LE PAYSAGE

Paysage, médiance et monde

A la différence de l'environnement, le paysage n'est pas une entité objective. La meilleure preuve que nous en avons est que cette notion n'existe ni à toutes les époques, ni dans toutes les cultures, alors que toute société a toujours un environnement. En Chine, la notion de paysage est apparue à l'époque des Six Dynasties, en Europe à la Renaissance, ailleurs plus tard et sous l'influence de ces deux civilisations.

Expression d'une médiance, le paysage est une entité trajective. C'est le mode sensible d'un milieu humain, un accord particulier entre le physique et le phénoménal, propre à une certaine culture à une certaine époque. Pour autant, ce n'est nullement une illusion subjective ; le paysage participe toujours de la réalité physique de l'environnement, ne serait-ce que de la matérialité d'un tableau dans une pièce d'habitation bien réelle.

Que le paysage n'apparaisse qu'à une certaine époque de l'histoire est un *effet de monde*. Ce phénomène ne peut se comprendre qu'en référence à la problématique heideggerienne de la mondéité (*Weltlichkeit*) et de l'époqualité, ou historialité (*Geschichlichkeit*). En ce qui concerne l'Europe de la Renaissance, l'apparition du paysage aura été la forme symbolique de l'émergence du monde moderne, de même que l'invention de la perspective linéaire, comme l'a montré Erwin Panofsky, a été celle de l'émergence du sujet moderne.

Analyser des formes symboliques en termes d'objet restera toujours une tâche vaine. C'est en termes trajectifs qu'il faut étudier le paysage, qu'il s'agisse du paysage image ou du paysage grandeur nature. Les deux sont en effet liés. Tous deux sont issus d'une même *artialisation*, selon le terme d'Alain Roger.

L'artialisation est le processus par lequel l'art conditionne nos manières de voir le monde ; plus fortement dit : nous fait voir un monde. Elle participe de l'effet de monde qu'est le paysage. Qu'il s'agisse de la peinture, de la littérature etc., l'art engendre en effet des schèmes, lesquels structurent notre perception de la réalité. C'est par un effet d'artialisation, annonciateur du romantisme, que les Européens n'ont apprécié la montagne qu'au XVIIIe siècle. C'est par un effet d'artialisation, héritier du taoïsme, que les Chinois ont inventé la notion de paysage (*shanshui*) vers le IVe siècle de notre ère. Personnage central dans cette découverte, le poète Xie Lingyun (385-433) posait déjà clairement que le paysage est affaire d'appréciation esthétique. C'est toujours par le filtre d'une certaine sensibilité, marque d'une époque et d'un milieu, que nous percevons le paysage comme tel.

La motivation paysagère

Les progrès récents des sciences cognitives corroborent l'idée que la réalité n'est pas une donnée objective, mais qu'elle s'élabore trajectivement. Notre cerveau ne cesse en effet de projeter des schèmes et des attentes qui, lorsqu'ils entrent en congruence avec les données de nos sensations, deviennent la réalité du monde avec lequel nous sommes en prise.

Le paysage est indissociable de ces projections, par lesquelles, comme l'a montré Heidegger, notre être est toujours en avance sur lui-même. L'esthétique chinoise en a eu très tôt l'intuition. Elle y a systématiquement fait appel avec le *yubai* - l'espace qui est laissé en blanc dans l'image, et dans lequel se projette l'imagination du spectateur. Une même incomplétude marque la littérature de toute l'Asie orientale. Ainsi le temps vécu par le sujet (le temps du lecteur ou du spectateur) pénètre-t-il dans celui de l'objet de la représentation (le temps du récit ou du paysage), faisant de celui-ci une entité d'autant plus dynamique.

Le paysage peint à la manière européenne classique l'est au contraire exhaustivement ; il ne comporte pas de *yubai*. Cette façon de voir le monde, où l'étant acquiert l'autonomie de la complétude, est donc beaucoup plus statique. Elle est inséparable de l'arrêt sur objet qu'implique le dualisme moderne.

Pourtant, la dynamique trajective du paysage étant liée aux processus mêmes de la perception, elle peut être freinée mais jamais arrêtée. L'Europe moderne non plus n'a pas ignoré les projections du sujet sur le monde. Dans *le Lac* de Lamartine, c'est bien le paysage qui dit l'amour blessé du poète. Toutefois, la modernité européenne n'a pu se contredire au point de conceptualiser ces notions et d'instituer en réalités, comme la Chine, l'""intention" (*yi*) ou l'"élan" (*shi*) du paysage.

De nos jours, nous y voyons plus clair dans notre motivation paysagère ; c'est-à-dire dans la trajection par laquelle notre subjectivité se porte à la rencontre des formes du paysage et qu'il en naît un sens, lequel participe de notre être. Certes, à la différence de la tradition chinoise, le point de vue de la médiance ne reconnaît point, magiquement, que la "volonté de peinture" (*huayi*) se trouverait dans les choses elles-mêmes. Dépassant néanmoins le dualisme, il reconnaît que les choses participent comme nous-mêmes de la relation trajective où naît la volonté de peindre ou de bâtir que va focaliser le sujet. Dans cette relation, pour autant que nous la sentons (l'artiste ou le poète y sont plus disposés que d'autres), ce sont aussi les choses, le paysage et le monde qui demandent à l'oeuvre de naître.

Le paysage comme médiation

La trajectivité du paysage opère une médiation entre la dimension physique et la dimension phénoménale des milieux humains. Cette médiation s'exprime dans l'ambiguïté même du mot "paysage", toujours à la fois chose et représentation de la chose. Le cas échéant, l'accent sera mis sur l'une ou sur l'autre ; mais il sera toujours abusif de réduire le paysage à l'une ou à l'autre.

En deçà de l'artialisation, la médiance - l'ensemble des médiations - de tout milieu humain fait que les sociétés interprètent leur milieu en fonction de l'aménagement qu'elles en font, et qu'elles l'aménagent en fonction de l'interprétation qu'elles en font. Cette relation trajective peut ou non s'exprimer dans une esthétique proprement paysagère - comme en Chine à partir du IVe siècle -, mais elle est toujours en oeuvre. Bien que l'histoire montre, par exemple, que ce ne soient jamais les paysans mais les élites cultivées qui découvrent la campagne en tant que paysage, cette artialisation n'est jamais indépendante de la réalité matérielle des campagnes qu'aménagent les paysans. L'on aime en Casamance les paysages de rizières, comme en Cornouailles on aime les paysages bocagers.

La médiation paysagère se combine donc toujours avec d'autres médiations - techniques, linguistiques etc. - dans une certaine médiance, jamais la même selon le milieu ni l'époque. Par rapport à la Chine, l'Europe a ainsi eu

tendance à substantialiser et à statiser le paysage, c'est-à-dire à le considérer comme un objet en soi.

A l'intérieur de l'Europe elle-même, cette tendance a été plus marquée dans les pays de langues germaniques, sans doute parce que le mot de paysage (*landschaft, landskip, landscape* etc.) a préexisté, quoique dans d'autres acceptions, à l'apparition d'une conscience paysagère lors de la Renaissance. Dans ces régions, la notion de paysage est née de l'aménagement plastique (*schaffen, shape* etc.) du territoire physique (*land*), alors que dans les pays de langues latines, c'est l'image peinte qui a précédé l'apparition du mot.

Il est possible que cette médiation linguistique ait un lien avec le fait qu'au XXe siècle, les *land artists* anglo-saxons aient généralement pensé que leurs oeuvres plastiques n'étaient pas *dans* le paysage, mais qu'elles *étaient* le paysage ; tandis que des francophones comme Lassus ou Vérame disent peindre *dans* le paysage, et distingent leurs oeuvres des choses qu'elles recouvrent (des immeubles chez le premier, des roches au désert chez le second).

Il est certain par ailleurs qu'il y a des langues plus ou moins "paysagères", si l'on peut dire. Comparé aux langues indo-européennes, le japonais par exemple est une langue paysagère, en ce qu'il incline structurellement le locuteur ou le lecteur à s'investir dans l'ambiance, par son imprécision quant au sujet grammatical ou par l'interférence du temps subjectif de l'énonciation dans le temps objectif de l'énoncé. Sans doute ces caractéristiques ont-elles porté Nishida à concevoir sa "logique du lieu", dans laquelle l'identification du sujet au prédicat, i.e. les projections subjectives de la métaphore, acquiert le statut d'un paradigme opposé à celui de l'indéfectible identité du sujet aristotélicien et cartésien.

La force du paysage

Dans le monde ambiant, à la différence de l'univers démondisé du linguiste ou du sémiologue, la chose et le mot (ou la représentaton en général) sont une seule et même réalité ; d'où la magie, "science" du monde ambiant. D'où aussi la force du paysage, qu'imprègne toute la puissance des fantasmes humains et qui la fixe en des formes concrètes.

Ces formes concrètes, ce sont les écosymboles de notre milieu. Suivant notre culture, nous en privilégions le pan symbolique ou le pan écologique (ou physique). La civilisation moderne, quant à elle, a opté radicalement pour le second. De ce fait, elle a non seulement défait (désenchanté) le pan symbolique de l'écoumène - attitude qu'Egar Morin a justement qualifiée de "dia-bolique" -, mais en ignorant délibérément, de par son dualisme, la trajectivité de tout milieu, elle a tendu à défigurer tous les paysages.

À l'inverse, la civilisation chinoise a privilégié la symbolicité de son milieu. Dès l'origine de la notion de paysage, elle a placé celui-ci dans la nature même des choses : *shanshui*, le paysage, c'est proprement la montagne (*shan*) et les eaux (*shui*), et c'est à partir de là que, naturellement ou spontanément (*ziran*), cela devient un fait humain. Au contraire, en Europe, c'est le fait humain (*-schaft, -age*) qui s'est affirmé comme condition première de l'accession de l'étendue (*Land, pays*) au statut paysager. Le processus est diamétralement opposé.

C'est pour la même raison qu'en Chine, l'aménagement physique du milieu a été conçu selon les lois du paysage lui-même : *dili*, ou *fengshui*. Ces termes sont souvent traduits par "géomancie". Effectivement, d'un point de vue positiviste, il s'agit simplement d'un tissu de superstitions, codifiant des correspondances magiques entre le site, la disposition des oeuvres humaines (les tombes, les maisons et les villes) et la circulation du souffle vital ou cosmique (*qi*) dans les lignes de force du paysage. Ces correspondances n'ayant pas de réalité

mesurable physiquement, elles sont dès lors occultées comme relevant du fantasme collectif. Il est vrai, corrélativement, que le *dili* a tendu à fonctionner comme un éthosystème (un système de comportement) plutôt que dans le respect des écosystèmes. Experte en paysage, la civilisation chinoise a en effet gravement détérioré son environnement. C'est qu'en Chine comme ailleurs, l'écologique n'est pas le symbolique.

Il nous faut aujourd'hui aller au-delà de cette moderne alternative. Le *dili*, ce ne sont effectivement pas les raisons (*li*) de la terre (*di*) en tant que corps physique, c'est-à-dire en soi ; mais ce sont bien celles de la relation trajective qui s'établit entre la terre et l'habiter humain. La symétrique erreur de la tradition chinoise d'une part, d'autre part de la condamnation moderne du *dili* comme simple superstition, ce fut de voir ou de refuser de voir le *qi* dans la terre elle-même et non dans cette relation, à savoir dans la médiance qui allie la terre et la société chinoises.

Au-delà des apparences

C'est ainsi en privilégiant le pan symbolique de ses écosymboles que la Chine en est venue à donner au *dili* un statut homologue à celui de la géologie dans l'Occident moderne; ce qui, du point de vue physicaliste de la science, l'a rejeté vers les ténèbres du mythe.

Or la démarche du *dili* vers le symbolique est symétriquement la même que celle de la science moderne vers le physique (ou l'écologique) ; à savoir que, dans les deux cas, il s'agit d'aller au-delà des formes immédiates de l'expérience. L'essentielle différence (la ligne de partage des eaux), c'est que la science mesure d'abord physiquement les phénomènes, tandis que le *dili* (ou le *shanshui*) les apprécie d'abord symboliquement. Nonobstant, de même que le géophysicien a besoin de tout un appareillage technique et conceptuel pour sonder la nature de la Terre, de même le sitologue (*dilisht*) doit savoir en interpréter les figures au moyen d'une boussole très savante. Le bon site (*longxue*, le "trou du dragon") n'est en effet jamais immédiatement décelable dans le paysage.

C'est ce même principe qu'avaient déjà posé les premiers théoriciens du paysage, comme Zong Bing (375-443). Le peintre doit savoir aller au-delà de la forme externe (*waixing*) pour rendre véritablement le paysage. Ce n'est qu'à cette condition qu'il peut en saisir l'intention, l'élan et la nature propre (*xing*).

Ne relevant donc pas de la forme externe, la nature du paysage peut s'exprimer dans des domaines et en des lieux différents. C'est ainsi que les "huit paysages" de la Xiang et la la Xiao (*Xiao-Xiang ba jing*) ont essaimé dans toute l'Asie orientale. On appelle en japonais *mitate* (instituer par le regard) le principe de ces assimilations, lequel n'est autre que le "voir-comme" de toute métaphore. Ce voir-comme du paysage, en Asie orientale, a fonctionné dans l'espace (par exemple entre le lac Donting et le lac Biwa) comme il a fonctionné entre les divers registres de l'expression humaine (la poésie, la peinture, les jardins etc.).

Comme celui de la métaphore, ce fonctionnement requiert l'institution d'un champ de sens commun. C'est à ce champ de la sensibilité collective que font appel les procédés de l'incomplétude formelle, comme le *yubai*. Cela implique l'existence d'une échelle des formes, entre les plus matricielles et les plus externes, laquelle se rattache à la problématique du lieu que l'on a évoquée plus haut. Aller en effet au-delà des formes externes du lieu particulier, c'est se diriger vers les lieux matriciels d'un ordre plus général. Si le peintre chinois ne peint pas sur le motif, c'est qu'au niveau externe, l'acteur humain n'observe que des formes distinctes de lui-même. Il est donc porté, comme Descartes, à en faire des objets. Aux niveaux plus internes, en revanche, il est lui-même, avec ces

formes externes, englobé dans une forme plus générale, matricielle, où distinguer l'acteur humain de la chose agie n'a plus de sens. La langue japonaise appelle *kata* ces formes matricielles, qui s'appliquent aux comportements humains comme aux choses, au-delà des formes particulières de l'apparence locale.

Ces formes matricielles sont les schèmes trajectifs de nos milieux et de l'écoumène. C'est par elles que notre subjectivité participe de la réalité du monde ; et c'est aussi à leur niveau que se joue la création de l'oeuvre. Aujourd'hui toutefois, nous devons et pouvons les interpréter non moins physiquement (ou écologiquement) que symboliquement.

L'EXPRESSION CRÉATRICE

La dimension du site

Le site (*Ort*) n'est ni un objet ni l'emplacement (*Stelle*) d'un objet. Il s'instaure dans la dimension trajective du milieu humain. Les *land artists* en ont été particulièrement conscients, qui font écrire à Gilles Tiberghien : "Le lieu, ou le site, est ce qui permet de rendre visible ce qui n'est pas lui (...) le site est l'oeuvre elle-même" (1998 : 90 et 96, à propos de *Double Negative* de Michael Heizer).

Cette vision heideggerienne mène à s'interroger plus outre sur la *situalité* de l'oeuvre, à savoir l'expression créatrice du rapport qui s'instaure entre l'acteur humain (l'artiste) et non pas seulement le site matériel du produit objectif de ce rapport, mais les lieux matriciels de la subjectité de l'acteur, qui se projettent sur le site matériel : ces couches profondes et englobantes qui, d'une identité individuelle au mouvement de l'univers, situent l'existence humaine. Dans l'oeuvre, ce n'est en effet pas seulement l'individu artiste qui s'exprime, ce sont aussi les lieux stratifiés de sa subjectité : sa culturalité, son humanité, son animalité, sa vitalité, sa matérialité, sa naturalité.

Dans ce rapport scalaire et trajectif, le lieu devient sujet (en s'exprimant à travers celui-ci), et le sujet devient lieu (il focalise en lui-même la force du monde, et il l'exprime).

Ce rapport s'instaure chaque fois à toutes les échelles de la genèse des formes. Imanishi le voyait par exemple au niveau de l'évolution des espèces vivantes, en parlant - sous l'influence directe de Nishida - de "subjectivation de l'environnement, environnementalisation du sujet" (*kankyô no shutaika, shutai no kankyôka*). Au même niveau, Francisco Varela parle quant à lui d'*enaction*, c'est-à-dire de détermination mutuelle du sujet et de l'environnement.

Le problème que de tels auteurs laissent entier, c'est celui de l'échelle respective des diverses couches de la subjectité, entre le moi et l'univers, et de la co-détermination qui s'exerce entre elles. Dans l'oeuvre de Nishida, il est clair que c'est le lieu (*basho*) qui, subsumant le sujet, l'engloutit en fin de compte ; ce qui mena ce philosophe à assumer les slogans du militarisme nippon, tels que *botsuga kiitsu* ("abolition du moi, retour à l'un"). Chez Heidegger, la terre n'est certes l'assise d'un monde, le sol natal d'un peuple etc. que dans la mesure où elle est oeuvrée, mais l'oeuvre humaine en général ne se développe que sous la détermination d'un "commencement" (*Anfang*) qui a déjà situé le *Dasein* ; d'où ce commentaire de Michel Haar : "Être pour le *Dasein* signifie avoir à être (...) la réalité fondamentale n'est pas déterminée par l'action humaine" (1985 : 158 et 159).

Ce sont là en effet des pensées de l'appartenance et non de la liberté ; lesquelles se ramènent à l'idée que les échelles spatio-temporelles inférieures de la subjectité (i.e. ses couches profondes) sont plus déterminantes que celles qui s'extériorisent dans le moi-ici-maintenant.

Du point de vue de la médiance, la situalité - la *chôra*, pour employer le terme platonicien - de tout être, de toute oeuvre est toujours réciproque : la détermination s'exerce dans les deux sens, trajectivement, d'une échelle à l'autre . C'est là peut-être ce que Jacques Derrida exprime par "situation du site" et "anachronie de l'être" (1993 : 49 et 25). Un rapport trajectif n'a en effet rien à voir avec l'enchaînement univoque des déterminations causales : l'oeuvre convoque toujours en elle toutes les dimensions spatio-temporelles de l'humain, jusqu'à l'universalité, par et dans la présence particulière du site.

Passage et liberté

Dans la réalité des milieux humains, il y a émergence et non point fabrication de l'oeuvre. Celle-ci est en effet irréductible à la causalité. Contingente elle est par nature, et de ce fait, peut-être émancipatrice. Mais il faut qu'il y ait appartenance pour qu'il y ait liberté (et réciproquement) : la pure indépendance, tout comme l'immortalité, ne ferait qu'abolir l'oeuvre et la liberté humaines.

Le rapport appartenance/liberté, qui se joue dans la situalité de l'oeuvre, est la mise en présence d'échelles qui - de l'univers au moi - sont incommensurables et ne peuvent donc s'ajuster que dans un séisme (j'interprète ici une image familière à Bernard Lassus : "C'est dans les tremblements de terre que l'on comprend le paysage"). De manière plus neutre, parlons de l'instauration d'un sens, par lequel l'oeuvre nouvelle modifie une médiance. L'art contemporain a sciemment joué de ces bouleversements, des "fontaines" de Marcel Duchamp aux cascades inversées de Yoshimura Motoo.

Cette puissance cosmogénétique suppose, comme le jeu, des limites spatio-temporelles que l'on outrepasse pour entrer, justement, dans le jeu de l'oeuvre. Dans l'art classique, c'est le cadre de l'image, le piédestal, l'enceinte-coupure (*temenos*) du temple, etc. C'est encore, plus généralement, le "trait-déchirant" (*Riss*) dont parle Heidegger.

Du point de vue de la médiance, le passage de ces limites (le renversement de Duchamp, comme les emboîtements des *Ceci n'est pas une pipe* de Magritte) peut se comparer au rapport scalaire des lieux de la subjectité : il y a sens et liberté parce qu'il y a passage, mais il y a passage parce qu'il y a limite, et donc embrayage entre ces diverses couches de l'être. Comme le souligne Nakamura Yûjirô, la *chôra* dont parle Platon dans le *Timée*, c'est un lieu matriciel, mais c'est aussi un tamis.

Lieu et pouvoir

Dans une vision "orientale", la situalité de ce tamis n'aura jamais de fond. Nishida par exemple voit comme lieu ultime le néant absolu (*zettai mu*). Il ne fait en cela que traduire une option première de la pensée indienne comme de la pensée chinoise, contraire fondamental de l'option européenne sur l'être. Mieux vaudrait d'ailleurs écrire, dans l'un et l'autre cas, le Néant et l'Être, avec de théologiques majuscules.

En cette fin de millénaire, il est certain que la pensée occidentale, au-delà du paradigme moderne et de son substantialisme, s'est rapprochée de l'option orientale. Les entités émergentes de la biophysique d'un Prigogine, par exemple, ne supposent en dernière instance qu'une "fluctuation quantique", laquelle, de l'espace vide, engendrerait la matière ; tandis que celle d'un Varela, sous la double influence de Nagarjuna (penseur indien des IIe-IIIe siècles) et du poète Antonio Machado, invoque "la marche pour chemin". Autrement dit, l'existence est à elle-même son propre lieu ; l'hypothèse de l'être, *a fortiori* celle de l'Être, est donc inutile ou du moins seconde.

Quant à lui, le point de vue de la médiance ne remonte pas à ces options métaphysiques ; son point de départ - celui d'un géographe - est seulement de constater que monde il y a, et en cela trajectivité, comme également possibilité de distinguer substantiellement le sujet de l'objet. Les options en question, qui sont des jugements humains, sont par le fait même inscrites à l'intérieur d'un monde et conditionnées par une médiance, comme le prouvent leur histoire et leur culturalité.

Il s'agit à partir de là de reconnaître, historiquement, les mises en scène par lesquelles un certain pouvoir engendre un monde, à telle ou telle échelle : celle du jardin d'Hadrien (r. 117-138) à Tibur, comme celle de l'empire han de Wudi (r. 140-86 AC) ; et comment des oeuvres particulières ont actualisé ces mondes, en engageant chaque fois toutes les dimensions de l'existence humaine.

Les dimensions éthique et politique de l'oeuvre sont aujourd'hui nommément convoquées dans ce qui touche à l'image, comme l'illustre la médiologie de Régis Debray ; mais ce problème n'est que l'expression actuelle de la puissance cosmogénétique de toute oeuvre. Toute oeuvre en effet, comme toute réalité intelligible, s'empreint de volonté par son existence même au sein d'une médiance. La question essentielle est celle du sens de cette volonté ; va-t-elle vers plus de liberté ou plus d'appartenance - au risque, dans les deux cas, d'aboutir à son contraire?

C'est dans cet équilibre mouvant que l'oeuvre, s'effectuant, pose aujourd'hui à chacun la question de l'appartenance et de la liberté ; dans les nations riches en particulier, où, comme l'a remarqué Hans Jonas, s'est quasi réalisée l'utopie marxienne : le travail y devient à soi-même sa propre fin, en cette issue de la modernité qui, elle, fut industrieuse en vue de satisfaire des besoins. C'est moins de fabriquer des produits qu'il s'agit aujourd'hui pour l'être humain - les machines s'en chargent - que de créer des oeuvres sous le rapport singulier d'un lieu, d'un moment et d'une personne.

Le paradigme écouménal

La phénoménologie herméneutique de Heidegger, ou l'onto-logique du lieu de Nishida, ne sont pas seules à permettre d'interpréter ce mouvement par lequel l'universalisme même de la modernité a engendré son contraire : l'exaltation de la singularité de chaque lieu. Par de tout autres voies - celle des sciences de la nature -, l'écologie en est venue aussi à montrer l'interrelation nécessaire des biotopes (les lieux singuliers) et de la biosphère (le lieu matriciel de tous les biotopes). On a pu dire par exemple de Wladimir Vernadsky, dont *La Biosphère* (1929) est contemporaine d'*Être et temps* (1927), que dans sa vision "chaque sujet ne conquiert son autonomie que pour autant qu'il reste un élément du fond, c'est-à-dire du cosmos" (cité dans Deléage : 221).

Cette figure est voisine de celle de la bande de Moebius qu'invoque la raison trajective, et qui s'y exprime en une dialectique appartenance/liberté. Le point de vue de la médiance ne fait là en effet que prendre en compte l'homologie qui s'est dessinée au XXe siècle entre écologie et phénoménologie : à la mondéité de Heidegger a répondu la biosphère de Vernadsky, Arthur Tansley a introduit la notion d'écosystème l'année même où Watsuji publiait *Fûdo* (1935), etc.

Ces homologies annonçaient l'instauration d'un paradigme closant la modernité : un paradigme *écouménal*, dans lequel le sujet humain, ni indépendant ni asservi, s'engage de par sa liberté même en une appartenance à la Terre. Ce rapport d'appartenance/liberté de l'humanité vis-à-vis de la Terre, c'est en effet notre *écoumène* : l'ensemble matriciel des milieux humains.

Aujourd'hui en effet, en tout lieu, toute oeuvre humaine est de plus en plus accomplie et jugée en fonction de ce virtuel paradigme ; c'est-à-dire comme, *à la fois*, physique et phénoménale, écologique et symbolique (voire, comme eût dit Heidegger, ontologique et ontique, autrement dit générale et particulière). Certes, de telles appréciations n'invoquent pas consciemment ledit paradigme ; car c'est justement le propre des paradigmes que d'instaurer le lieu inconscient de nos tournures de pensée. L'urbanisme allemand, par exemple, n'aménage plus seulement des espaces verts, c'est-à-dire des lieux amènes ; il se préocccupe systématiquement d'y créer des biotopes. À une autre échelle, le réembocagement du Maine, dans la région de Loué, ne recrée pas seulement un paysage, mais aussi un écosystème.

Ce mouvement s'accompagne, certes, du risque de réduire le symbolique à l'écologique ; mais l'oeuvre, quelle qu'elle soit - "réussie" ou non, du geste individuel aux travaux publics - ne peut pas ne pas exister comme écosymbole dans un milieu humain. Même si la facilité pousse nos administrations (nos États ou bien nos routines intellectuelles et morales) à substantialiser et à réduire le paysage à l'environnement - puisque celui-ci, mesurable, permet d'instituer normes et ratios -, il existe bel et bien une demande de paysage, à côté des exigences de l'environnement. Réciproquement, ce besoin esthétique ne peut plus s'abstraire d'une conscience écologique.

Autrement dit, c'est bien de milieux humains et de médiance qu'il s'agit. L'oeuvre, aujourd'hui, se doit d'être créatrice en cette dimension même, où l'art se joint à la nature.

Mitaka, juin 1995.

RÉFÉRENCES

BERQUE Augustin (1986) *Le Sauvage et l'artifice. Les Japonais devant la nature.* Paris : Gallimard.
BERQUE Augustin (1990) *Médiance. De milieux en paysages.* Montpellier : RECLUS (diff. Paris : Documentation française).
BERQUE Augustin (1995) *Les Raisons du paysage. De la Chine antique aux environnements de synthèse.* Paris : Hazan.
CHANGEUX Jean-Pierre (1994) *Raison et plaisir.* Paris : Odile Jacob.
CHENG François (1989) *Souffle-Esprit. Textes théoriques chinois sur l'art pictural.* Paris : Seuil.
DEBRAY Régis (1992) *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident.* Paris : Gallimard.
DELÉAGE Jean-Paul (1992) *Histoire de l'écologie. Une science de l'homme et de la nature.* Paris : la Découverte.
DERRIDA Jacques (1993) *Khôra.* Paris : Galilée.
DEWITTE Jacques (1993) Monde et espace : la question de la spatialité chez Heidegger. *Ousia . Le Temps et l'espace.* Bruxelles (diff. Paris : Vrin), 201-219.
Etudes phénoménologiques (1993) *L'Ecole de Kyôto.* Vol. 18.
FINK Eugen (trad. 1966) *Le Jeu comme symbole du monde.* Paris : Minuit.
HAAR Michel (1985) *Le Chant de la terre. Heidegger et les assises de l'histoire de l'être.* Paris : l'Herne.
HEIDEGGER Martin (1993) (1927) *Sein und Zeit.* Tübingen : Niemeyer.
IMANISHI Kinji (1990) *Shizen no tenkai.* Tôkyô : Kôdansha.
JONAS Hans (trad. 1993) *Le Principe responsabilité.* Paris : Cerf.
JULLIEN François (1992) *La Propension des choses. Pour une histoire de l'efficacité en Chine.* Paris : Seuil.
LACOSTE Jean-Yves (1994) *Expérience et absolu.* Paris : PUF.
LAVELLE Pierre (1990) *La pensée politique du Japon contemporain.* Paris : PUF .
MIURA Kunio (1988) *Chûgokujin no toposu.* Tôkyô : Heibonsha.
MORIN Edgar (1991) *La Méthode, IV. Les idées.* Paris : Seuil.
NAKAMURA Yûjirô (1989) *Basho toposu.* Tokyo : Kôbundô.
NAKAMURA Yûjirô (1994) Basho no ronri no kanata e. *Shisô*, 1994, 1, 4-40.
NISHIDA Kitarô (rééd. 1966) *Basho. Nishida Kitarô zenshû, vol. IV.* Tokyo : Iwanami.
NISHIDA Kitarô (trad. et com. par P. LAVELLE, 1991) *La Culture japonaise en question.* Paris : Presses orientalistes de France.
NIWA Fumio (1993) *Nihonteki shizenkan no hôhô. Imanishi seitaigaku no imi suru mono.* Tokyo : Nôsangyoson bunka kyôkai.
OBI Kôichi (1988) *Chûgoku no inton shisô.* Tokyo : Chûôkôronsha.
OMURO Mikio (1981) *Gekijô toshi. Kodai Chûgoku no sekaizô.* Tokyo : Sanseidô.
PRIGOGINE Iya (1993) *Temps à devenir. À propos de l'histoire du temps.* Québec : Musée de la civilisation.
Revue philosophique de Louvain (1994, n. 4) *La Réception européenne de l'École de Kyôto.*
ROGER Alain (1978) *Nus et paysages.* Paris : Aubier
TIBERGHIEN Gilles (1993) *Land art.* Paris : Carré.
VANDIER-NICOLAS Nicole (1982) *Esthétique du paysage en Chine. Des origines aux Song.* Paris : Klincksieck.
VARELA Francisco *et al.* (1993) *L'Inscription corporelle de l'esprit. Sciences cognitives et expérience humaine.* Paris : Seuil.
WATSUJI Tetsurô (1979)(1935) *Fûdo. Ningengakuteki kôsatsu.* Tokyo : Iwanami.

(48 432 s.)