

Introduction

Qu'est-ce qu'un paysage culturel de et dans la modernité ?

Reinhard Krüger et Ulrich Ufer

Volume 8, numéro 1-2, 2012–2013

Paysages culturels de la modernité
Kulturlandschaften der Moderne
Cultural Landscapes of Modernity

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1026629ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1026629ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre canadien d'études allemandes et européennes

ISSN

1718-8946 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Krüger, R. & Ufer, U. (2012). Introduction : qu'est-ce qu'un paysage culturel de et dans la modernité ? *Eurostudia*, 8(1-2), v–xviii.
<https://doi.org/10.7202/1026629ar>

Reinhard Krüger et Ulrich Ufer

Universität Stuttgart et Université de Montréal

De tout temps, l'homme interagit avec son environnement, transformant la nature vierge en paysages culturels, desquels il tire ensuite des ressources. Ceux-ci sont également des lieux de prédilection pour se défaire de ses résidus et détritits. De ce fait, l'idée d'une nature pure et intouchée par le métabolisme corporel et l'interprétation intellectuelle de l'homme est plutôt le produit culturel de son désir de réconciliation et d'harmonie avec la nature. À partir du moment où l'homme se conçoit comme un être dissocié de la nature, celle-ci lui devient un objet d'étude distinct qu'il cherche à s'appropriier mentalement par le langage, l'art visuel et d'autres abstractions, alors que son appropriation physique s'exprime par la domestication, la domination et le contrôle sur la nature. En particulier le paysage culturel urbain de la société moderne est la cible des maintes formes d'appropriations concrètes et interprétations symboliques qui cherchent, à leur tour, à façonner l'organisation de l'espace et l'identité de communautés résidentes.

En évoquant des paysages culturels de la modernité, nous abordons des questions fondamentales concernant la relation entre l'homme et son environnement. Cette dernière est d'ailleurs constamment reconfigurée par des dynamiques de changements sociaux, économiques, politiques, artistiques ou idéologiques. L'étymologie du terme « paysage culturel » en langue française – *Kulturlandschaft* en langue allemande ou *cultural landscape* en langue anglaise – remonte au moins jusqu'au début du 20^{ème} siècle. Plus récemment, depuis 1972 pour être plus précis, son champ sémantique a cependant été délimité par la définition qu'y attribue le comité du patrimoine mondial de l'UNESCO. Les « paysages culturels » vont par la suite jouer un rôle clé dans tous les débats concernant la protection mondiale du patrimoine culturel et naturel. Toutefois, comme le tentera de démontrer cette introduction et les chapitres qui suivent, la définition de l'UNESCO n'est ni complète, ni a-t-elle achevé de mettre en valeur l'évolution étymologique et sémantique du terme « paysage culturel ». Cette introduction, ainsi que les



chapitres qui suivent tenteront donc de l'approfondir et d'offrir plusieurs pistes de réflexions.

Un engagement critique envers le concept de « paysages culturels » se retrouve au cœur de toutes les contributions à ce livre, l'ensemble de l'étude propose des analyses pour le moins à cinq niveaux différents. Dans un premier temps, y seront exploités les interventions et façonnages concrets et physiques, volontaires et involontaires de l'homme dans l'environnement. Dans un deuxième temps, s'y ajouteront les attributions de valeurs symboliques à l'aménagement physique de l'espace, par lesquels ce dernier devient porteur de mémoires, lieu de négociations actuelles et mur de projections utopiques. Dans un troisième temps, retrouvera-t-on l'inscription des paysages concrets et de leur aménagement symbolique sur le plan mental des communautés résidentes. Dans un quatrième temps, seront abordées les représentations artistiques, les conceptions politiques des espaces et leurs impacts consécutifs sur les paysages physiques, ainsi que sur leurs valeurs symboliques. Finalement, l'étude s'achèvera par l'analyse des tensions entre les forces de cristallisation, cherchant à figer les paysages culturels et les forces dynamiques qui tentent de les transformer.

1. DE LA REALITE HISTORIQUE ET LES CATEGORIES QU'ON Y APPLIQUE

Bien que le terme du « paysage culturel de la modernité » semble facile à comprendre, il n'est fixé ni par l'usage ni par la définition aussi clairement que l'on puisse s'en servir comme s'il s'agissait d'un instrument bien établi de la pensée et de la compréhension de ce que, sous forme simplifiée, on voudrait concevoir au sens du paysage culturel de la modernité. Il unit deux termes qui, liés l'un à l'autre, demandent, tout d'abord, chacun, d'être profondément discutés. Nous y avons affaire, d'un côté, avec le terme du « paysage culturel », et de l'autre, avec celui de la « modernité ». Les deux restent, finalement, si peu précis que l'on se demande s'il serait vraiment possible de les mettre ensemble en une telle unité terminologique. Pourtant, c'est précisément le contraire qui semble être le cas : ce que c'est qu'un paysage culturel semble, selon la définition proposée par l'UNESCO, aussi clairement déterminé que ce qu'il faut entendre par modernité. Les deux définitions ne semblent devenir claires qu'une fois que, l'angle de vue restreint et, par là, la complexité extraordinairement réduite, on ne les applique qu'à certains objets. Mais, en réalité, on y rend fort vagues les faits, vu que par de telles définitions on prétend que tout ce qui n'obéit pas à cette définition ne peut se concevoir ni comme paysage culturel ni comme faisant partie de la modernité. De cette façon on perd des yeux aussi bien la diversité que la dynamique réelle de la

pratique humaine à travers l'histoire. Il en résulte, finalement, que l'on n'y comprend plus la dynamique des processus réels.

2. LES PAYSAGES CULTURELS : PROBLEMATIQUE D'UNE DEFINITION INSUFFISANTE

Le terme du paysage culturel a été défini selon le sens d'une détermination proposée par l'UNESCO, selon laquelle on a défini comme paysages culturels tous les paysages qui portent les traces d'une exploitation durable qui vise à garantir la vie de l'homme, et qui continuent à être d'usage. À cette définition proposée par l'UNESCO on pourrait opposer la critique selon laquelle la réduction du terme du paysage culturel à l'activité agricole de l'homme ne tient pas suffisamment compte du fait comment l'homme, à travers son histoire, transforme lui-même son espace vital, afin de l'adapter structurellement et écologiquement à ses propres besoins de vie :

Les paysages culturels représentent les « ouvrages combinés de la nature et de l'homme » désignés à l'Article 1 de la Convention. Ils illustrent l'évolution de la société et des établissements humains au cours des âges, sous l'influence de contraintes et/ou des atouts présentés par leur environnement naturel et les forces sociales, économiques et culturelles successives, internes et externes.

Le terme « paysage culturel » recouvre une grande variété de manifestations interactives entre l'homme et son environnement naturel. Les paysages culturels reflètent souvent des techniques spécifiques d'utilisation viable des terres, prenant en considération les caractéristiques et les limites de l'environnement naturel dans lequel ils sont établis ainsi qu'une relation spirituelle spécifique avec la nature. La protection des paysages culturels peut contribuer aux techniques modernes d'utilisation viable et de développement des terres tout en conservant ou en améliorant les valeurs naturelles du paysage. L'existence permanente de formes traditionnelles d'utilisation des terres soutient la diversité biologique dans de nombreuses régions du monde. La protection des paysages culturels traditionnels est par conséquent utile pour le maintien d'une diversité biologique.

Les paysages culturels – cultures en terrasses, les jardins ou les lieux sacrés, etc. – témoignent du génie créateur de l'être humain, de l'évolution sociale, du dynamisme spirituel et imaginaire de l'humanité. Ils font partie de notre identité collective¹.

¹ <http://whc.unesco.org/fr/PaysagesCulturels#1>, accédé le 14 février 2013.

Cette définition réduit le terme du paysage culturel à l'interaction entre l'homme et la nature, sans laisser de place aux formes de l'interaction qui en dérivent comme fonctions supérieures de l'organisation sociale. Mais, nous trouvons dans la définition de l'UNESCO des types de paysages culturels des points de départ qui s'appliquent productivement là, où l'on parle d'un paysage culturel associatif, qui ne doit pas nécessairement témoigner d'une présence matériellement sensible de la nature, mais peut être le produit de manifestations culturelles de l'homme. L'UNESCO a élaborée la suivante définition :

Les paysages culturels se divisent en trois catégories majeures (Orientations 2008, annexe 3) :

Le plus facilement identifiable est le paysage clairement défini, conçu et créé intentionnellement par l'homme, ce qui comprend les paysages de jardins et de parcs créés pour des raisons esthétiques qui sont souvent (mais pas toujours) associés à des constructions ou des ensembles religieux.

La deuxième catégorie est le paysage essentiellement évolutif. Il résulte d'une exigence à l'origine sociale, économique, administrative et/ou religieuse et atteint sa forme actuelle par association et en réponse à son environnement naturel. Ces paysages reflètent ce processus évolutif dans leur forme et leur composition.

Ils se subdivisent en deux catégories :

un paysage relique (ou fossile) est un paysage qui a connu un processus évolutif qui s'est arrêté, soit brutalement soit sur une période à un certain moment dans le passé. Ses caractéristiques essentielles restent cependant matériellement visibles ;

un paysage vivant est un paysage qui conserve un rôle social actif dans la société contemporaine étroitement associé au mode de vie traditionnel et dans lequel le processus évolutif continue. En même temps, il montre des preuves manifestes de son évolution au cours des temps.

La dernière catégorie comprend le paysage culturel associatif. L'inclusion de ce type de paysage sur la Liste du patrimoine mondial se justifie par la force d'association des phénomènes religieux, artistiques ou culturels de l'élément naturel plutôt que par des traces culturelles tangibles qui peuvent être insignifiantes ou même inexistantes².

² <http://whc.unesco.org/fr/PaysagesCulturels#1>, accédé le 14 février 2013.

Si l'on élargit la détermination réductrice de l'UNESCO, citée au début, on devrait concevoir comme paysages culturels toutes les formes de la transformation permanente de l'espace géographique qui visent à garantir les conditions de vie de l'homme. Car, il s'agit en tout cas de la transformation d'une réalité géographique et naturelle donnée, qui a pour but d'adapter celle-ci aux conditions de vie et aux besoins de l'homme. On pourrait dire, par conséquent, que chaque fois que l'homme intervient dans son entourage, dans le but de le transformer selon ses propres besoins, il y naît un paysage culturel qui peut être exploité plus ou moins durablement.

En plus, il nous semble absolument nécessaire de réduire le terme du paysage culturel aux traces matérielles d'activités humaines que l'on reconnaît à l'extérieur de ce monde, et cela, face à une redéfinition indispensable de ce qu'il faut entendre par le mot de 'matériel'. Les représentations mentales de faits externes sont également de nature matérielle, dans la mesure où elles sont présentes à l'esprit de l'homme sous forme de connexions neuronales concrètes et mesurables ; et qu'au-delà d'un individu, elles peuvent également se présenter, sous forme d'idées collectives, chez un nombre de plusieurs personnes, voir chez des groupes d'hommes ou des peuples entiers³. C'est, en règle générale, le cas pour tous les systèmes de signes sémiotiques utilisés par l'homme. Mais, cela peut également être le cas pour les idées qu'ont les hommes de leurs rapports entre eux. Finalement, même les idées que l'on a de la façon dont se comporter réciproquement dans l'espace et dont organiser celui même, peuvent être partagées par de grandes parties de la société, étant ainsi, en tant que savoir commun, mémorisé par les réseaux neuronales, une réalité matérielle. Par rapport à un espace, cela signifie qu'il peut exister également sous la forme d'une représentation neuronale collective et constitue ainsi, en tant que construction mentale, un paysage culturel, en tant qu'il est mémorisé dans les conceptions telles que l'homme les a formé de l'espace dans lequel il vit.

Un point de départ pour examiner également des représentations mentales de l'espace dans le contexte de l'analyse de paysages culturels s'offre par la convention de l'UNESCO sur le *Patrimoine culturel immatériel de l'humanité*, adoptée en 2003. Selon celle-ci, ce patrimoine se définit comme suit :

On entend par patrimoine culturel immatériel les pratiques, représentations, expressions, connaissances et savoir-faire – ainsi que les instruments, objets, artefacts et espaces culturels qui leur sont associés –

³ Il faudrait reconsidérer ici la notion des « immatériaux ». Cf. Jean-François Lyotard *Les Immatériaux, Album et inventaire* (Éditions du Centre G. Pompidou : Paris, 1985).

que les communautés, les groupes et, le cas échéant, les individus reconnaissent comme faisant partie de leur patrimoine culturel. Ce patrimoine culturel immatériel, transmis de génération en génération, est recréé en permanence par les communautés et groupes en fonction de leur milieu, de leur interaction avec la nature et de leur histoire, et leur procure un sentiment d'identité et de continuité, contribuant ainsi à promouvoir le respect de la diversité culturelle et la créativité humaine. Aux fins de la présente Convention, seul sera pris en considération le patrimoine culturel immatériel conforme aux instruments internationaux existants relatifs aux droits de l'homme, ainsi qu'à l'exigence du respect mutuel entre communautés, groupes et individus, et d'un développement durable⁴.

Par rapport à un paysage culturel matériel, réalisé par la pratique de l'homme dans l'espace externe, cela signifie que les représentations mentales de modèles de se comporter dans les espaces et des espaces eux-mêmes peuvent en quelque sorte se concevoir comme programmes de comportement dans l'espace ou comme paysages culturels latents, donc comme paysages culturels mentaux⁵. Dans ce sens, des groupes de personnes qui se caractérisent par un comportement commun face à l'espace, possèdent des régulateurs mentaux, par lesquels ils interprètent l'espace, et selon lesquels ils se comporter face à celui même. Dans ces cas-ci, c'est donc la pratique concrète de communautés d'hommes qui transforme l'espace, par leurs propres actes, de la latence mentale en réalité pratique. À mon avis, sous ces aspects, une étude sur les paysages culturels implique absolument la nécessité d'entendre les concepts mentaux concernant l'espace comme partie intégrante des recherches sur les paysages culturels.

3. EST-CE QU'ON PEUT DEFINIR « LA MODERNITE » ?

La deuxième catégorie qui joue un rôle dans le terme du paysage culturel de la modernité est concrètement le terme de la modernité. Celui-ci a été tant thématiqué qu'il est devenu impossible de le définir, et ne serait-ce que de façon du moins partiellement satisfaisante. Cela est surtout lié au fait que notre conscience du présent est tellement amalgamée avec le terme de la modernité qu'en général, nous supposons que seulement ce qui existe dans notre présent peut être moderne. Mais, détachons le terme de la modernité de ses fonctions

⁴ <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=fr&pg=00006>, accédé le 14 février 2013.

⁵ Pour éclaircir cette perspective il faudrait appliquer ici et probablement aussi réviser la notion des non-lieux de Marc Augé. Voir Marc Augé *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité* (Paris : Le Seuil, 1992).

idéologiques actuelles, et nous ne tarderons pas à constater qu'il s'agit, tout d'abord, d'un terme par lequel un présent exprime sa conscience dans les conditions spécifiques de la vie dans ce présent même, tout en essayant de la délimiter du passé. Le terme de la modernité est né au moment où les historiens voulaient périodiser le temps historique, structurant ainsi l'histoire selon le schéma tripartite du passé, du présent et d'une période intermédiaire. Cela signifie pratiquement qu'il devrait être possible à tout temps de parachever cet accès à l'histoire par trois étapes, ce qui, autrement dit, signifie qu'il faut toujours poser à nouveau la question de savoir quand la modernité actuelle commence. Il en résulte que toute époque doit inventer ses propres « seuil d'époque », afin de définir en quelque sorte le début de la propre époque par rapport aux époques antérieures. Dans la réalité, cela conduit aux tentatives nécessairement absurdes de toujours redéfinir ce que c'est que moderne, vu que nous disposons également d'une multitude de définitions qui indiquent le moment où l'histoire aurait atteint une configuration qui corresponde à ce qui est conforme au standard actuel de la pratique de la vie. Les limites entre les époques se déplacent ainsi nécessairement avec le cours du temps et de ceux qui, à leur époque, aspirent à définir le début du nouveau. En tant que cas extrême on pourrait considérer ici l'opinion, exprimée par certains médiévistes, selon laquelle, sous l'aspect des conditions infrastructurales matérielles et administratives, le Moyen Âge aurait déjà commencé dans l'Antiquité, à l'époque où Columella avait écrit son livre sur l'agriculture. En tant que contre-position extrême on pourrait en citer une autre, selon laquelle l'Antiquité n'aurait trouvé sa fin que par l'invasion des puissances arabomusulmanes dans l'espace méditerranéen au 7^{ème} siècle. Sous des aspects linguistiques, juridiques, administratifs et religieux, on pourrait même être d'avis que l'Antiquité existe partiellement jusqu'à nos jours, perdurant, par exemple, sous forme des langues romanes.

Ces discussions, si ingénieuses qu'elles soient, manquent la reconnaissance de toute la dynamique historique. Elles n'interviennent pas dans la grande dialectique, bien évidente à partir de perspectives historiques, de la tradition et de l'innovation, laquelle a déterminé, en tant que dynamique fondamentale de la pratique culturelle de l'homme, toute son histoire jusqu'à présent.

Il n'appartenait pas seulement à certains avant-gardistes, comme Guillaume Apollinaire, Louis Aragon ou Samuel Beckett d'entendre, au 20^{ème} siècle, précisément cette dialectique entre répétition et divergence, tradition et innovation, comme dynamique fondamentale de la vie. C'était surtout en suivant la théorie de l'approximation des états quasi-stationnaires de Ludwig

von Bertalanffy⁶, que des mathématiciens et des scientifiques se sont également consacrés au phénomène de la stabilité dynamique des entités vivantes⁷. En général, on peut constater que toute vie gagne sa constance précisément par le fait de se trouver dans un processus de reproduction permanente et dynamique de sa forme, ayant besoin de se répéter infiniment – la constance de la forme en étant toujours le but. Mais, premièrement, on ne peut jamais concevoir la répétition comme identique, par la logique des processus de la reproduction de la forme et de l'apparence, car il s'y ajoute toujours de nouveaux éléments, intégrés selon les règles du système existant dans le système intégral, et celui dans le but de consolider celui-ci. Deuxièmement, il peut s'y produire des divergences par rapport à la construction de base, surtout lors de la répétition d'un schéma, bien que cette divergence implique nécessairement l'innovation. Cette innovation implique pourtant aussi bien la décadence des formes qui existaient auparavant que, y étant donné le lien dialectique, leur triomphe innovateur. Ainsi, la vie se fait au sens d'un processus de répétition permanente d'un bleu présumiblement préexistant, mais toujours aux conditions d'une divergence inévitable.

Ce qui vaut pour des organismes singuliers, vaut de même pour les systèmes et les pratiques d'action qui se constituent par des organismes. Les hommes, par exemple, dépendent de la supposition fondamentale selon laquelle le monde continuera, demain, à tourner essentiellement selon les conditions d'aujourd'hui. Et pourtant, par toute nouvelle journée, qui dans toutes ses conséquences et dans tout point reste parfaitement irrenouvelable, germe déjà nécessairement la divergence par rapport à ce qui, auparavant, était encore valable.

Transmis sur les pratiques de l'homme, cela signifie qu'à long terme, elles se présentent au sens d'une interaction entre répétition et divergence. Les hommes en tant qu'êtres vivants biologiques sont faits, par leur nature, de façon que ceux qui ont su transmettre héréditairement leurs caractéristiques, ce sont, en premier lieu, ceux qui étaient capables de s'adapter constamment à de nouvelles conditions ; c'est-à-dire, de nouvelles conditions climatiques, de nouvelles conditions géographiques, de nouvelles conditions du métabolisme et de l'environnement microbiologique ; et finalement, aussi de relever et de

⁶ Cf. Ludwig von Bertalanffy, « Zu einer allgemeinen Systemlehre », *Biologia Generalis* 195 (1948), 114–129, ainsi que Ludwig von Bertalanffy *General system theory : foundations, development, applications* (New York : Braziller, 1968).

⁷ Voir aussi Norbert Wiener *Cybernetics or control and communication in the animal and the machine* (New York : Wiley, 1948).

braver de nouveaux défis, présentés par d'autres cultures. Nous, les hommes, nous vivons essentiellement selon un programme génétique, donné et demandé par le résultat d'une adaptation permanente, devenue habituelle, aux conditions de vie en changement constant. Du point de vue génétique, en tant qu'êtres humains nous sommes prévus pour une vie qui se déroule dans un champ de tension entre la tradition et l'innovation, ayant été devenu ainsi des acteurs au sein de la biosphère. Il existe d'autres formes de vie qui, de même que l'homme, pouvaient s'autonomiser par rapport aux conditions climatiques concrètes, surgissant, elles aussi, comme acteurs dans la biosphère – ce qui nous contraint d'envisager tout un éventail de formes de vie, à partir de microbes jusqu'aux êtres vivants tels les rats, les chiens, les renards et d'autres.

Qu'est-ce que tout cela a à faire avec la question de la modernité ? Si la vie des primats et des hominides se déroule depuis des millions d'années dans un rapport d'équilibre entre la tradition et l'innovation, il se pourrait que ce ne soit qu'à partir d'un certain moment que l'expérience de l'innovation semblait particulièrement séduisante ou, par contre, particulièrement menaçante. Il se pourrait que dans une situation bien équilibrée entre la tradition et l'innovation, les paramètres ont été soudainement déplacés en direction de l'innovation, de façon que l'on ait pris conscience de celle-ci comme une propre valeur.

Il n'est pas facile de bien préciser ce moment, et une telle question reste, sans doute, réservée aux recherches archéologiques. Mais nous reconnaissons déjà dans *l'Epopée de Gilgamesh* qu'il se présente ici un souverain comme Gilgamesh qui aspire à changer les conditions et les règles de la vie de façon à ce qu'il y ait contre lui, de la part du peuple, une conspiration dont la situation conflictuelle aboutisse, finalement, au compromis entre Gilgamesh et Enkidu, c'est-à-dire, dans « l'amitié » établie entre les deux. Si dans la littérature la plus antique le nouveau nous apparaîtrait comme une problématique, un bon millier d'années plus tard, nous nous voyons confrontés, dans la littérature grecque, au fait que quelqu'un comme Pindare se présente et se vante de nous faire écouter des chants complètement nouveaux. Ici, le nouveau a déjà acquis le statut de valeur propre et autonome à laquelle peut se référer le poète afin de souligner la légitimité de sa production poétique. Depuis l'Antiquité, nous rencontrons à maintes reprises de telles références au nouveau, ce que l'on pourrait interpréter au sens que, par le nouveau, devenu une valeur autonome, l'innovation est aussi devenue une qualité systématiquement recherchée ainsi que le résultat d'actions humaines.

Cependant, la question reste à savoir si on parle d'innovation dans chacun de ces cas. Depuis la fin du 16^{ème} siècle, les discours politiques et officiels s'accommodent de l'innovation sur le plan technologique. Les inventions fonctionnelles – servant à la production ou à l'armée – prennent alors la place importante qu'elles ont gardé jusqu'à nos jours. Pour les innovations sociales, politiques ou religieuses par contre, c'est une toute autre histoire. Ici, l'innovation continue à faire mauvaise presse jusqu'au début du 20^{ème} siècle⁸, et même jusqu'à aujourd'hui les innovations sociales semblent être plus difficile à réaliser que les innovations technologiques.

De façon conservatrice, il s'oppose donc à l'attitude innovatrice la position de la tradition, selon laquelle tout doit être gardé, sans que rien n'ait le droit de changer. C'est ce que nous trouvons surtout dans la tradition écrite égyptienne et hébraïque. Ici, rien du texte ne peut être ni omis ni changé, s'il doit perdurer. Il s'agit ici, si l'on veut, de la manifestation philologique de la conscience traditionnelle. Le cas échéant, c'est toujours la conscience traditionnelle que l'on invoque contre la pratique innovatrice, alors que la nouvelle qualité devrait être atteinte, dès que l'appel de garder la tradition se fait entendre au sens de l'attachement idéologique à une position qui s'oppose à l'innovation. En général, cet appel à la tradition ne résonne qu'au moment où les innovateurs sont déjà passés aux actes.

C'est l'auto-affirmation du nouveau de Pindar à laquelle devra se référer Louis Aragon, en 1918, dans sa propre revue dadaïste *Littérature*, et par laquelle il représente la longue tradition de la lutte entre la répétition et le renouvellement. Louis Aragon suit ainsi une position qui, à peu près, avait déjà été présentée, en 1904, par Gabriel Alomar, dans son essai *El futurisme* : Il existe selon lui l'histoire sans fin d'une dialectique entre tradition et innovation qui constitue, finalement, la dynamique fondamentale de l'histoire et de la pratique de vie de l'homme⁹. Pourtant, la notion de *futurisme* de Alomar n'est pas à confondre avec celle de Marinetti, qui en a seulement puisé le mot sans comprendre le concept de celui qui a forgé cette parole.

Devant cet arrière-plan, apparaissent tout simplement vaines les discussions sur le moment où la recherche du nouveau et de son estimation positive était devenue une valeur fondamentale, et par là même la question de

⁸ Cf. Benoit Godin, « 'Meddle Not With Them That Are Given to Change' : Innovation as Evil » (Project on the Intellectual History of Innovation, Working Paper No. 6, 2010), www.csiic.ca/innovation.html, accédé le 14 février 2013.

⁹ Cf. Gabriel Alomar, *El futurisme i altres assaigs*, dir. par Antoni-Lluc Ferrer (Barcelona : Edicions 62, 1970).

savoir à partir de quel degré de capacité innovatrice on pourrait parler de modernité. Par conséquent, la modernité ne se laisse ni saisir ni définir en catégories absolues. On dirait plutôt qu'il nous est juste possible de constater qu'à un moment donné la recherche du nouveau est devenue une attitude humaine qui marque la mentalité, et qui débouche sur une dynamique de la pensée, devenue depuis irrésistible.

À partir de cette perspective, et par rapport aux paysages culturels, la modernité n'est rien d'autre que la transformation d'une première pratique primitive de l'homme, visant à surmonter les données naturelles, et donc l'innovation, telle qu'elle l'accompagne, par rapport aux formes de vie que l'homme invente, dans le but, si c'est possible, de vivre, dans l'espace une fois choisi, de façon encore plus adaptée. Ce qui, dans ce sens, fait partie des paysages culturels de la modernité, c'est la grande ville moderne comme forme de l'organisation de l'espace pour la vie sociale, dans laquelle l'homme a réussi à vivre au sein d'une population encore plus dense, marquée par des rencontres bien plus nombreuses qu'auparavant.

4. LES CHAPITRES DANS CE LIVRE

Dans une banlieue située au sud-est de Berlin, la transformation, dès le 17^{ème} siècle, d'un marais en paysage culturel, est l'objet de l'analyse de Reinhard Krüger. Ici, divers facteurs ont eu un impact sur la modification d'un lieu qu'on aurait d'abord pu classer comme étant « naturel ». Ces facteurs ont déclenché le développement d'un paysage culturel marqué par une agriculture en déclin et, simultanément, l'apparition de la petite industrie et de structures urbaines. En tant qu'installations technologiques, la construction d'un chemin de fer et l'établissement du premier aéroport en Allemagne ont réussi à marquer ce paysage de leur propre caractère et besoins, pour le transformer en paysage-techno. La fin de l'aéronautique, imposée par le traité de Versailles, a mené à la contemplation de nouvelles possibilités de travail : alliant les hangars et les installations technologiques. En effet, quelques propriétaires d'usines aéronautiques ont installé dans leurs hangars des studios pour la production cinématographique et ont ainsi créé un paysage-média qui persiste jusqu'à aujourd'hui. En parallèle à cet espace représentatif des technologies de la modernité, s'est développé un campus universitaire en partenariat avec des entreprises privées. Celles-ci y pratiquent de la recherche en haute technologie, à savoir l'informatique et la technologie de la photovoltaïque.

Dans le second chapitre de cette étude, Ulrich Ufer met de l'avant l'hypothèse selon laquelle les paysages culturels moderne doivent être compris en tant que productions d'espace, résultats d'intérêt, de volontés et de pouvoirs sociaux. Par cela, ils contribuent à leur tour à façonner l'organisation de l'espace et les identités et pratiques des communautés résidentes. Plus le tissu de l'économie capitaliste couvre-t-il l'espace, plus ce dernier devient-il un lieu de négociation entre les différentes priorités accordées à sa valeur d'usage et d'échange. À l'aune de trois études de cas, les modes participatifs et durables seront discutés comme formes de l'organisation spatiale et sociale qui rivalisent le mode économique néolibéral. Tout en relativisant la vision d'un modernisme restreint, limité par les prétendues « nécessités économiques » et qui ont marqué les paysages urbains néolibéraux des dernières décennies, l'émergence de formes alternatives d'organisation spatiale témoigne de l'émergence d'un pouvoir d'agir et de la réappropriation de la valeur d'usage de l'espace par les citoyens.

Selon Leonardo Ordóñez Díaz, le métabolisme humain a un effet paradoxal sur les paysages culturels de la modernité, compris ici au sens large : la pollution provoquée par l'essor du capitalisme industriel prend aujourd'hui des proportions planétaires. En même temps, ces mêmes industries, avec le soutien des gouvernements et des médias, mettent en vedette la désinfection et la propreté. Comment alors expliquer l'actuelle prolifération d'ordures dans le monde entier, qui s'oppose précisément à cette culture de l'hygiène ? Premièrement, les effets de la pollution sur les paysages de la modernité tardive sont étudiés ici à l'aune de l'évolution de nos pratiques en matière d'évacuation de déchets ; deuxièmement, la Plaque de déchets du Pacifique Nord exemplifie par excellence l'environnement contemporain pollué. Ces deux théories ont un fil conducteur commun : elles suggèrent le besoin de repenser les rapports métaboliques entre les sociétés humaines et la biosphère à la lueur des conséquences du processus de globalisation en cours, afin de mieux répondre aux défis environnementaux actuels.

Les paysages culturels de la modernité sont également terrains de négociations et de contestations politiques. L'article de Lucio Castracani met en lumière cet aspect sous l'angle de l'accessibilité des paysages culturels modernes : y préfigurent des questionnements portant autant sur l'exclusion et la marginalisation, que l'acceptation et l'inclusion. Le cas de Lampedusa, île méditerranéenne où la gestion d'immigration africaine entre en conflit avec la protection de la frontière européenne et l'économie touristique de l'île, met en lumière la complexité des enjeux en question.

L'analyse d'Alex Perreault rappelle le fait, souvent négligé, que les négociations et les luttes pour l'appropriation des territoires peuvent également prendre une dimension acoustique. Cette dimension est rendue perceptible à la lueur de la perspective phénoménologique. L'auteur l'applique d'ailleurs dans son analyse des métaphores employées par les activistes et les forces du pouvoir pendant la grève étudiante québécoise de 2012. De plus, analyser les paysages culturels à travers l'ouïe démontre également les limites de la notion de « paysages culturels », telle que définie par l'UNESCO. En effet, celle-ci ne prend pas en compte les particularités et les fonctions acoustiques qui participent pourtant au façonnage et à l'appropriation politique des lieux publics.

Dans la même lignée, Karoline Schirmer insiste à son tour sur l'aspect acoustique des paysages culturels de la modernité. À partir de l'œuvre de R. Murray Schafer, elle analyse et décrit l'interaction entre l'homme et son environnement sonore dans le but d'élargir la perspective de Schafer vers une reconnaissance du paysage sonore en tant que patrimoine.

Les paysages culturels de la modernité sont également présents sur le plan de la représentation littéraire et artistique des perceptions sensorielles. L'article de Tobias Haberkorn interroge l'expérience sensorielle de la ville de Naples, en se concentrant sur la représentation des perceptions visuelles, olfactives et gustative dans la littérature. Les écrits de Goethe, Sartre, Malaparte et Saviano révèlent les changements que les concepts spatiaux et sensoriels de « ville » et d'« expérience » ont subis depuis le 18^{ème} siècle.

Un changement plus récent dans les représentations de l'expérience urbaine est mis de l'avant par Sophie Morand. Son article soutient, et par la même occasion applique, la notion de « paysage culturel » dans un contexte artistique. L'art numérique, à l'exemple de l'œuvre *Paysage n°1*, remet en cause le paysage institutionnel existant des Beaux-arts et pose des questions critiques concernant le paradigme de la modernité.

À son tour, Dolorès P.-Rodriguez s'interroge sur les enjeux concernant les représentations artistiques des paysages culturels modernes et de leurs institutions. Son étude de la performance de l'artiste Frank Uwe Laysiepen, *Da ist eine kriminelle Berührung in der Kunst*, dans le contexte berlinois des années 1970, permet de questionner à la fois le rôle de l'artiste, de l'objet d'art et des musées. Ces derniers se révèlent être des « paysages culturels concentrés », lieux d'exposition d'une modernité inachevée dans l'Allemagne d'après-guerre.

Les paysages culturels de la modernité sont aussi des lieux de représentations et d'expressions d'identités culturelles, et cela sous influence d'une négociation continue entre le passé, l'actuel et les visions de l'avenir. L'article de Dave Poitras explore la manière dont un paysage culturel spécifique – celui de la ville de Dixmude en Flandre – est affecté aujourd'hui par les pratiques mnémoniques. Il existe, par exemple, un pèlerinage, ainsi que toute une série d'activités organisées annuellement au site de la Tour de l'Yser, afin de rendre hommage aux soldats flamands tombés au combat lors de la Grande Guerre. La relation particulière entre les vivants et les morts qui s'inscrit dans ce paysage culturel, grâce à des tels rites, témoigne de l'identité culturelle flamande.

À travers l'étude des Chinatowns, Yue Liu abordera un nouveau concept de paysage culturel lié à la modernité. Il est ici question d'examiner la façon dont ces quartiers, expressions de l'identité culturelle des émigrés chinois depuis des siècles, sont façonnés par l'émergence de diverses variations de la modernité. À titre d'exemple, l'auteur aborde la question suivante : comment ces quartiers sont-ils affectés par l'intensification moderne de la mondialisation ?

Mohamed Lazhar lui, insiste dans son article sur l'aspect identitaire des paysages culturels urbains, déclinable par les différentes définitions de modernité dans un contexte postcolonial. Le paysage culturel urbain au Maghreb est composé de trois grands ensembles : la médina (la ville traditionnelle), la ville nouvelle (moderne) et les bidonvilles. L'accent ici est placé sur le rôle du substrat culturel traditionnel et l'impact de la stratégie idéologique moderne dans le façonnage de ce paysage urbain. L'analyse mettra en relation les états du développement urbain avec les facteurs historiques qui ont contribué à leur production. En fait, comme les couches superposées d'une coupe géologique, les villes maghrébines représentent les étapes d'une histoire qui n'est pas seulement sociale mais économique, politique et culturelle.

Finalement, Jose Comas démontre que les pratiques de loisirs façonnent et transforment les paysages culturels urbains. À Buenos Aires, la plus grande ville d'Argentine, également appelée *la ville des stades*, on trouve non seulement plus de soixante grands stades de football professionnel, mais également des *potreros*. Ces derniers sont des espaces de terrain vague adaptés à la pratique non-professionnelle du football, en particulier dans les quartiers pauvres. La trace de ce sport affecte non seulement l'apparence de la ville, mais aussi les façons populaires de vivre et d'exprimer une identité culturelle.