

LA FABRIQUE DU PAYSAGE. DU QUANTITATIF AU QUALITATIF

Jacques MONNIER-RABALL

Ecole polytechnique fédérale
Lausanne

« (...) qu'est-ce que c'est que ces fameux «paysages»,
si nous n'y avons mis la main ? »

Charles Ferdinand Ramuz

Résumé

La notion de paysage est à la fois l'image d'une représentation et la résultante du comportement des acteurs sociaux dans le territoire. Le paysage est contradictoirement perçu comme une donnée naturelle et comme un lieu d'aménagement, c'est-à-dire comme une portion de territoire à conserver et comme une portion de territoire à transformer.

L'image de synthèse permet de produire des modèles de paysage, dont la visualisation qualitative dépend d'une approche purement quantitative fondée sur des données numériques. IDERALPE développe un instrument informatique interactif d'aide à la décision, en portant l'accent sur le vérisme de la représentation, sur les textures notamment.

Si l'usage d'un tel instrument ne s'est pas encore répandu, tout porte à croire qu'il constituera bientôt l'interface indispensable entre les différents opérateurs –collectivités, promoteurs, décideurs– et les usagers de l'espace.

Mots-Clés

Aide à la décision - Aménagement - Modélisation - Nature - Paysage

La théorie quantitative est en passe d'innover tous les domaines de la géographie. Trois raisons, concomitantes en l'occurrence, expliquent une telle tendance : le recours systématique à la quantification des valeurs, le traitement des données spatiales par l'ordinateur et la nécessité de « durcir » une science réputée « molle », pour susciter le respect des sciences naturelles et des sciences exactes. Une longue tradition de type littéraire, privilégiant le caractère descriptif de la topographie, entraînait une certaine désaffectation à l'égard d'un savoir général et généraliste, dont la généralité même fait plus que jamais le prix, quelles que fussent naguère, et quelles que soient aujourd'hui encore, les spécialités dont elle tire son information : géologie, pédologie, hydrologie, glaciologie, entre autres.

Cependant, et ce n'est pas le moindre des paradoxes, la numérisation également systématique des données, c'est-à-dire l'abstraction comptable de l'information spatiale, a pour corollaire le besoin toujours accru de montrer, de visualiser les corrélations entre facteurs ou paramètres qui sous-tendent notre intelligence de l'environnement. Tout se passe donc comme si la « géométrisation » de ces différentes dimensions appelait, en réaction, la production d'une image sensible, concrète, sinon tactile, de la nature et du bâtiment. La sauvegarde du paysage comme parangon d'une représentation stable, permanente, immuable même, d'un certain territoire, exprimerait une revendication têtue de notre imaginaire. Ne sommes-nous pas enclins à confondre le modèle opératoire, truchement théorique d'une lecture topographique du territoire, et le motif que nous croyons percevoir pour lui-même, indépendamment de toute représentation préalable ? N'entretiendrions-nous pas cette confusion par la nécessité où nous serions de résoudre l'antagonisme d'une approche analytique et d'une approche synthétique des choses, la non congruence des points de vue objectif et subjectif des phénomènes observés ?

A la fois « miroir et modèle » de l'espace considéré, pour paraphraser Bernard Pingaud, le paysage constituerait donc l'enjeu d'une vision foncièrement ambiguë de nos rapports à un pays et à son histoire. Ne représenterait-il pas finalement le lieu idéal de la réconciliation de notre raison, qui procède de façon explicative surtout, et de notre affectivité, qui nous implique dans un procès, soit l'endroit simultané de notre extériorité et de notre intériorité ?

La fabrique du paysage, au moyen de l'image de synthèse et de la réalité virtuelle, oblige donc à la « déconstruction » de la représentation préalable que l'on s'est faite d'une portion de pays, d'en distinguer les différents composants, de modéliser les relations entre ces différentes parties, pour en proposer finalement la synthèse, en connaissance de cause des différents agents qui ordonnent à la fois sa singularité et sa conformité à certains exemples ou étalons. Il s'agit, notamment, de débusquer les contradictions inhérentes à notre perception du motif, qui tiennent autant aux circonstances, très variables, du moment, qu'à la reconnaissance, dans cette variabilité même, des formes et des objets, réputés constants, voire *ne varietur*.

1. Du ou des modèle(s) culturel(s)

L'acte même de percevoir se révèle d'une grande complexité. Contrairement à une opinion répandue, le regard que nous portons sur un motif diffère d'un individu à un autre, et, plus encore, d'une culture à une autre, ou d'une période historique à un moment différent de l'histoire. Il dépend naturellement de nos dispositions personnelles, de notre humeur du moment, du contexte dans lequel nous agissons, de l'entreprise en cours. Cependant, quelles que soient l'incidence de la conjoncture actuelle et de nos idiosyncrasies, notre vision procède d'un modèle culturel, voire institutionnel. Pour un Inuit du Grand Nord, ou pour un Targui du Sahara, il n'existe et ne saurait exister de « paysage », au sens où nous l'entendons. Voués à des formes de nomadisme et de transhumance, ils ne disposent d'aucun support immobilier – mur, cloison, monument – où figurer, à l'instar des sédentaires, leur représentation de l'environnement ou du territoire dans lequel ils évoluent. Nos représentations à nous découlent d'une longue tradition picturale, qui s'est employée à stabiliser et à formaliser nos relations à l'espace à l'intérieur d'un cadre conventionnel, régi notamment par les règles de la mise en perspective et de la projection géométrique, telles que les ont inventées les artistes de la Renaissance et leur postérité. Tout paysage perçu résulte en fait d'une construction mentale – « cosa mentale » disait Léonard – à partir d'indices, de critères de sélection et des données y afférentes, prélevées alentour, et jugés pertinents. Les sensations et impressions que nous éprouvons ne sont pas seulement subies, mais généralement induites et orientées par une action visant un objectif, voire par une stratégie, qui amène à valoriser ou péjorer les indications de formes, de volumes, de couleurs et de textures, dont nous prenons acte ou dont nous établissons le constat, en les immobilisant dans une configuration à trois dimensions par le seul jeu de notre imagination. L'image pallie, en l'occurrence, la mobilité et la fugacité du phénomène. Mais sa prégnance historique est telle que nous avons fini par tenir pour naturelle une vision de la nature purement culturelle, donc artificielle. N'est-il pas significatif que le mot même de paysage apparaisse pour la première fois dans notre langue au milieu du XVI^e siècle – en 1549 très précisément – soit au moment où la peinture française, qui s'est mise à l'école de l'Italie, fait une place de plus en plus large au décor naturel ou urbain, où insérer ses drames héroïques, et construit de véritables scénographies baroques, à la manière des artistes transalpins ? Et l'introduction de la perspective dite cavalière n'est-elle pas contemporaine des premières conquêtes coloniales ? L'observation systématique des phénomènes naturels découvrirait, dans la projection géométrique, l'instrument de sa souveraineté ; la primauté de l'œil et du regard, par rapport à la tradition livresque de la glose et du commentaire, fondait pour longtemps l'« impérialisme » techno-scientifique...

Tout est donc arbitraire dans ce mode de voir, et de concevoir la réalité sensible : l'immobilité présumée de l'œil et du corps, qui n'est jamais réalisée dans les faits, la vision monoculaire, quand nous avons deux yeux, la diminution de la taille relative des objets en fonction de la distance, l'accommodement optique simultané sur tous les plans et à toutes les profondeurs de champ, en particulier. Mais, culturellement intégrée, et transmise de génération en génération, cette façon de considérer le monde s'est muée en atavisme, et s'est révélée si ingénieuse – ingénue devrait-on dire ! – et si efficace, dans l'établissement de plans et de projets aussi, qu'il n'est pas jusqu'à la photographie, au cinéma et à la télévision qui n'aient adopté, à leur tour, la chambre noire des peintres, et n'aient corrigé leurs objectifs – en toute inobjectivité – afin que l'image obtenue corresponde au résultat prévisible parce qu'escompté.

De la xylographie du XV^e siècle à la lithographie de la toute fin du XVIII^e, du cliché photographique tramé de la presse du XIX^e déclinant aux médias électroniques de la seconde moitié du XX^e, les moyens de communication de masse ont conforté le procédé traditionnel, en reproduisant et en diffusant tous azimuts les toiles des maîtres, devenues les étalons de la sensibilité au motif extérieur, nature et bâtiment confondus. S'agissant de paysage, le pittoresque ne désigne jamais que l'adéquation de la scène considérée à son expression picturale. Preuve linguistique s'il en est que le modèle précède l'expérience vécue ; le prototype engendrant, à son tour, la multiplication des « stéréotypes » ! Quoi d'étonnant, dès lors, que l'un des premiers guides du tourisme dans la Confédération helvétique – le *Manuel du voyageur en Suisse*, traduit de l'allemand et paru en français à Zürich, chez Orell Füssli, en 1819 –, préconise un détour par l'atelier d'un artiste bâlois, également marchand de tableaux, avant de gagner les Alpes ; à la rubrique intitulée « Le panorama de M. Wocher », on peut lire en effet : « Outre plusieurs tableaux de prix, on voit chez ce peintre un excellent panorama des environs de Thoune qu'il convient d'étudier avant de faire le voyage de l'Oberland bernois ».

2. Les paradoxes de la modernité

La modernité multiplie les paradoxes à l'envi. Ainsi des techniques nouvelles – photographie, cinéma, télévision, télématique – qui inaugurent, comme à notre insu, de nouveaux modes de perception, mais n'en véhiculent pas moins, a contrario, des poncifs éculés. Que sollicite-t-on des nouveaux médias, sinon une vision vériste des choses, c'est-à-dire une image conforme aux canons « académiques », comme s'il leur appartenait de reconduire, selon des modalités plus efficaces, des images convenues, donc conformes à un modèle jugé définitif de tel ou tel phénomène. Et, cependant, tout, dans notre expérience quotidienne, tend à démentir la pertinence de représentations devenues obsolètes. Rompant définitivement avec les usages et les normes en vigueur dans leur pratique, les peintres et écrivains réellement créateurs ont tenté de renouveler l'esthétique, pour serrer de plus près et formuler selon des procédés inédits la façon dont ils éprouvaient les phénomènes contemporains du mouvement, de la vitesse et de transformation, devenus à leur tour la norme d'un monde « déstabilisé ». En 1912 déjà, Blaise Cendrars dénonçait l'inaptitude du système perspectif à rendre compte d'une nouvelle économie de l'espace et du temps, résultant d'une accélération de l'histoire et de la généralisation des effets cinétiques. Dans un essai intitulé justement *Perspective*, réédité aujourd'hui dans un recueil portant un titre toujours d'actualité, et pour cause, puisqu'il s'agit précisément d'*Aujourd'hui* (Denoël, Paris, 1987), le poète et romancier dénonce l'inappropriation de la projection géométrique à la phénoménologie de l'espace tel que l'homme du XX^e siècle la vit. Il constate que la « perspective ignore les objets mobiles » et échoue par conséquent à restituer un « devenir qui déborde en mille corrélations, en mille rapports, en mille remous ». Et Cendrars d'ajouter, non sans faire appel à ce qu'éprouve tout badaud cheminant en ville : « (...) si la vie intérieure s'impose, la discipline perspective de l'ordre spatial est complètement anéantie. Je marche dans la rue. Tout se meut autour de moi. Les maisons s'évident ou s'arc-boutent. Parfois passe une figure (...), des lumières dansent, passent. Les murs s'inclinent (...). Je vois les horizontales voler vertigineusement au loin ; je vois nettement devant moi ; les verticales s'inclinent, se tordent, se retirent comme ratatinées ».

Parallèlement à Cendrars, les peintres cubistes et futuristes ont tiré les conséquences de l'infirmité congénitale de la perspective pour abolir aussitôt tout repère stable, en télescopant – et en faisant se télescoper – êtres et objets, en provoquant l'interpénétration des volumes et en cisailant les plans, quand ils n'entraînaient pas la rotation ou le pivotement d'hélices, de disques ou de toupies.

Ce n'est pas peu dire que le cubisme et le futurisme sont les agents d'un inconfort intellectuel et sensoriel, pour paraphraser, de façon antinomique, Marcel Aymé, dont l'essai intitulé *Le confort intellectuel* faisait le procès de l'art et de la littérature modernes, accusés de heurter le sens commun et, partant, de troubler notre quiétude : ils s'ingénient précisément à dénoncer le caractère fallacieux de modes de représentation conventionnels, propices à l'anesthésie de notre sens critique. Ils tenaient l'académisme pour un mensonge.

Le découplage de l'expérience vécue et d'une perception convenue se complique d'un autre antagonisme, qui oppose les points de vue objectif et subjectif que l'on adopte en maintes circonstances. En effet, nous oscillons fréquemment entre deux attitudes, quand nous ne tendons pas à les mêler. Comme il ne saurait exister, dans notre comportement, d'approche purement subjective ou purement objective des choses, nous sommes enclins à prendre conscience d'un phénomène à travers le double truchement de nos idiosyncrasies et des

convenances sociales et culturelles, privilégiant tantôt une attitude, tantôt l'autre ; il nous arrive même de les confondre, ou –encore un paradoxe !– de pencher vers l'objectivité par préférence subjective, ou vers la subjectivité, par souci de vérité objective, en épousant au plus près le cours de l'événement.

Le romantisme a incarné, de façon extrême, une telle contradiction. D'une part il exaltait le génie propre de l'individu, dont la singularité pouvait se révéler telle qu'elle en devenait incommunicable, à la limite, et qu'elle isolait définitivement la personne inaliénable dans une « tour d'ivoire ». D'autre part, il exultait devant l'industrialisation et la mécanisation de la production, phénomènes vécus à l'instar d'une épopée. Tantôt la nature se voyait magnifiée, voire transfigurée jusqu'à sa sacralisation, et l'homme se trouvait nanifié devant son caractère incommensurable, tantôt l'homme se découvrait une vocation de « surhomme » et manifestait sa puissance par la conquête de « nouvelles frontières » et sa maîtrise des forces naturelles, réputées indomptables auparavant. L'accélération de l'histoire n'entraîne-t-elle pas l'écartèlement d'une société contradictoirement sollicitée de rester fidèle aux us et coutumes qui ont fait leurs preuves depuis longtemps, et de changer radicalement ses modes de penser et d'agir ?

Tout se passe donc comme si le romantisme, porté par la vague de fond du changement des révolutions industrielle, agricole et démographique, trouvait à son tour, dans une ferveur correspondante, le motif et la raison de dépasser l'antagonisme même dont il se nourrissait pour imaginer le lieu impossible d'une improbable conciliation. Il prenait ainsi le paysage alpestre à témoin du grandiose et de l'intime, de la sauvagerie et du familier, charge à quelque idylle pastorale figurant au premier plan d'édulcorer les massifs altiers et sublimes des plans lointains. Autrement dit, les peintres s'ingéniaient à harmoniser les signes contradictoires d'une nature hostile et aimable, indifférente aux hommes, mais confondant néanmoins ses élans physiques avec ceux du cœur et de l'âme. Concrètement, la conservation d'une scénographie réglée selon les lois de la perspective traditionnelle confirmait l'idée d'une nature existant en soi et pour soi, objective, comme regardée à travers le trou d'une serrure, et le sentiment intérieur d'une nature d'essence subjective, formulant, dans la dramaturgie de ses inflexions, les mouvements de l'âme et du cœur de l'observateur. En d'autres termes encore, le romantisme tirait sa force d'une ambiguïté fondamentale : la conjugaison des modes explicatif et implicatif de nos rapports à l'environnement et au temps.

3. Hystérésis des modes de représentation

Les techniques de représentation peuvent changer, les générations d'instruments se succéder et se multiplier de façon accélérée, les modes de représentation n'en perdurent pas moins. Chaque médium est à lui-même sa propre tache aveugle et passe d'abord pour le perfectionnement du médium antécédent, dont il est tenu de prendre en charge les modèles opératoires. Plus l'instrumentation se transforme, et transforme par conséquent les conditions de sa mise en œuvre, et plus les modèles culturels s'invêtèrent, et opposent l'hystérésis des stéréotypes à une esthétique nouvelle. La résistance au changement est en proportion de la force de l'habitude, mentalement rassurante et satisfaisant en nous notre part d'inquiétude...

Aussi artificielle, aussi fabriquée qu'elle soit, l'image que nous nous faisons du paysage et de la nature se voit paradoxalement naturalisée par l'usage, au point que l'on en oublie les conditions préalables de sa production. Et plus les points de vue se diversifient et se spécialisent –la vision d'un géologue ou d'un pédologue n'est pas celle d'un stratège, d'un paysan, d'un promoteur immobilier, encore moins celle d'un touriste ou d'un vagabond !– plus la société et ses « sociétaires » éprouvent le besoin de s'en tenir à des lieux communs, généralement perçus comme les témoins d'un passé révolu, dont ils conserveraient la nostalgie et qu'il s'agirait par conséquent de restaurer tels qu'en eux-mêmes enfin l'éternité les change, pour paraphraser Valéry.

C'est dire à quelles difficultés achoppent la réalisation de paysages de synthèse, et la conception d'un instrument informatique interactif d'aide à la décision.

4. Un instrument informatique interactif d'aide à la décision

L'Institut européen d'étude, de recherche et d'application du paysage alpin (IDERALPE)¹ conçoit, développe et utilise un instrument informatique interactif d'aide à la décision à l'usage des collectivités publiques et

privées. Grâce à un logiciel original de sa création (IDEVISU), IDERALPE met en œuvre une représentation en trois dimensions, sous la forme d'un paysage virtuel, dans lequel l'observateur peut se déplacer, considérer les objets naturels et les objets construits sous différents angles ; par le truchement de l'effet zoom, cet observateur a le loisir de passer de plans lointains à des plans proches et vice versa, d'examiner les projets à différentes échelles, sans solution de continuité, en temps réel.

L'instrument conçu et développé par IDERALPE se révèle constituer une véritable interface entre le projecteur, le promoteur et la collectivité publique ou privée, qui prend la responsabilité d'un aménagement, de quelque importance que soit ce dernier. Il permet au(x) décideur(s) de choisir entre plusieurs variantes, examinées sous tous les angles, et qui lui apparaissent avec un vérisme quasi photographique : un soin particulier est mis à la restitution des textures des matériaux prévus.

La modélisation du projet exploite un ensemble de données topométriques et volumétriques précises, qui permettent à la représentation d'être exacte au centimètre près. C'est dire que le choix d'une solution définitive peut se faire en parfaite connaissance de cause. IDERALPE travaille avec un ordinateur hautement performant, qui l'autorise à se démarquer totalement de restitutions approximatives, dont se satisfont encore certains clients. Les maquettes traditionnelles et les maquettes informatiques « bas de gamme » ne peuvent donner qu'une vision sommaire, sinon caricaturale, de l'impact d'un aménagement spatial, à toutes échelles.

Notes

¹ - Parc scientifique de l'Ecole polytechnique fédérale de Lausanne