

# La notion de paysage

## Le cadrage de la nature entre l'art et la science

Alain Lavallée

Volume 3, numéro 2, printemps 1993

Paysages esthétiques

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/800918ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/800918ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collège Édouard-Montpetit

ISSN

1181-9227 (imprimé)

1920-2954 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lavallée, A. (1993). La notion de paysage : le cadrage de la nature entre l'art et la science. *Horizons philosophiques*, 3(2), 1–21. <https://doi.org/10.7202/800918ar>

# **La notion de paysage**

## **Le cadrage de la nature entre l'art et la science**

[...] la nature devient monde quand elle engendre l'homme à qui elle apparaît. Elle a un avenir parce qu'elle est capable de devenir.

Mikel Dufrenne<sup>1</sup>.

Dans cet article, nous allons tenter une esquisse de la notion de paysage. Nous ferons ressortir les grands traits de l'évolution de cette notion qui se veut depuis longtemps un certain art figuratif de représentation de la nature tout en renvoyant aussi au regard que l'humain porte sur son «pays», sur la nature. En tant qu'art figuratif, l'art du paysage est une technique d'enregistrement et de traitement des représentations de la nature; en tant que regard, il témoigne des relations cognitives entre l'humain et la nature. Il en est de l'esthétique comme du paysage : comme réflexion philosophique sur la «beauté sensible», sur l'expérience du beau, elle est devenue principalement une théorie de l'art ou de la réception de l'art, mais elle ne s'est pas dispensée pour autant d'un regard sur la nature. De plus, la notion de paysage est depuis quelques décennies objet d'étude de la part des sciences de l'homme (géographie) et de la nature (écologie du paysage)<sup>2</sup>. La notion de paysage nous apparaît comme un lieu privilégié des relations entre l'art, la science et la philosophie.

1. *L'inventaire des a priori - Recherche de l'originare*, Paris, C. Bourgois éd., 1981, p. 227.
2. Il y a 20 ans déjà, l'écologue Pierre Dansereau écrivait dans *La Terre des hommes et le paysage intérieur* (Montréal, Leméac, 1873, p. 58) : «Le temps est sûrement venu pour une réconciliation des sciences naturelles et des sciences de l'homme et, en fait, pour une reconnaissance de la découverte authentique par des moyens artistiques aussi bien que scientifiques et explicitement rationnels.»

## **Monde de la tradition, monde moderne et monde... : une approche systémique et cognitive**

Les civilisations sont des formes naturelles-culturelles organisées et évolutives, des systèmes complexes. Elles se déploient en imbrication avec un espace naturel, géographique à la manière des «économies-monde» de l'historien Fernand Braudel<sup>3</sup>. Ces systèmes complexes ont un déploiement temporel marqué de multiples cycles conjoncturels et structurels : du mouvement saisonnier (trois mois) jusqu'au «trend séculaire» (environ deux siècles)<sup>4</sup>.

De même, l'anthropologue culturel Gilbert Durand a repéré de vastes «bassins sémantiques<sup>5</sup>», dans ses études des productions littéraires et artistiques. Ces «bassins sémantiques» sont des univers de représentations articulées dont la transmission et la propagation connaît des phases. (Métaphoriquement, Durand suggère que certains mythes se propagent au sein de certaines cultures, enflamment les esprits pendant un certain temps, connaissent une récession, puis une certaine latence pendant que d'autres occupent le devant de la scène. Il en est de même des idéologies.) Les travaux de Durand repèrent la fin du XIV<sup>e</sup> siècle et la fin du XIX<sup>e</sup> siècle comme périodes où s'éclipse un «bassin sémantique».

Trends séculaires et bassins sémantiques sont des notions qui sous-tendent ces grands systèmes un peu vagues que représentent les notions de *monde traditionnel*, de *monde moderne* et de *monde qui vient après la modernité*<sup>6</sup> comme moments de l'évolution de la civilisation occidentale. Dans cet article, nous nous servons de ces *mondes* comme repères macroscopiques (sans oublier que ces *mondes* sont traversés de cycles multiples de plus courtes durées, de flux et reflux, de

3. «Le temps du monde», *Civilisation matérielle, économie et capitalisme XV<sup>e</sup> - XVIII<sup>e</sup> siècle*, t. III, Paris, Armand Colin, 1979, p. 11-71.

4. *Ibid.*, p. 56-70. Braudel repère sept cycles de durées différentes en économie.

5. «La beauté comme présence paraclétique : essai sur les résurgences d'un bassin sémantique», *Eranos Jahrbuch*, vol. 53 (1984), p. 127-173.

6. L'étiquette lexicale de ce dernier *monde* n'est pas encore fixée, mais selon les disciplines on s'y réfère via les appellations de «postmoderne», de «global», de «postindustriel»...

méandres et ruissellements, mais nous ne pouvons y être véritablement attentif ici).

Les groupements humains produisent des «univers de connaissances», des «visions du monde», des cultures qui rétroagissent sur eux. Ces «univers de connaissances» sont organisés selon différents modes d'articulation des cognitions. Les pressions de l'environnement naturel et social contraignent ces modes d'articulation. Des contraintes importantes sont dues aux techniques d'enregistrement des sons, des images et des textes ainsi qu'aux techniques de traitement des représentations cognitives qui sont disponibles pour un groupement humain. Par exemple, l'absence de l'écriture, comme mode d'enregistrement des cognitions, apporte des contraintes de transmission de ces cognitions. De même la présence, ou l'absence, d'ordinateurs électroniques dotés de capacités importantes de traitement des données pourrait favoriser, ou non, un mode d'articulation des cognitions.

S'appuyant sur de multiples recherches, Pierre Lévy montre qu'historiquement<sup>7</sup> les cultures qui s'élaborent principalement autour de l'oralité primaire (sociétés sans écriture ou qui n'en font pas un usage et une diffusion intensive) confient une double tâche à la parole. Celle-ci doit servir à la communication pratique quotidienne, mais surtout à gérer la mémoire sociale car «presque tout l'édifice culturel repose sur les souvenirs des individus<sup>8</sup>». Lévy montre que le récit mythique est la stratégie optimale d'enregistrement et de traitement des cognitions pour une société où l'écriture est peu diffusée et c'est un environnement composé presque uniquement de mémoires humaines<sup>9</sup>.

7. *Les Technologies de l'intelligence : l'avenir de la pensée à l'ère informatique*, Paris, La Découverte, 1990. Nous empruntons ici au compte rendu de ce livre que nous avons écrit pour les *Cahiers de recherche sociologique*, Montréal, n° 17 (automne 1991), p. 232-236.

8. *Ibid.*, p. 88.

9. F. Yates, dans un livre remarquable, fait ressortir l'art des techniques mnémoniques. Celles-ci se sont perpétuées jusqu'au Moyen Âge. L'auteur se penche sur les vastes systèmes de classification des représentations de Raymond Lulle, de Giordano Bruno, de Pierre de la Ramée, etc. *The art of Memory*, Londres, Routledge and Kegan, 1966.

Le récit mythique vise à la remémoration de la *tradition*. L'oralité primaire contraint et favorise un **mode mythique** de production et d'articulation des cognitions.

Avec le développement de l'écriture et surtout de l'amplification qu'apportera sa diffusion imprimée mécaniquement (XV<sup>e</sup> siècle), les cultures occidentales s'inscriront de manière plus évidente dans le temps de l'histoire *moderne*. Étant donné que les «écrits restent», l'oralité sera dégagée en partie de ses responsabilités mnémoniques et se consacrera à la communication quotidienne. Cette technologie d'enregistrement et de traitement des représentations cognitives favorisera le développement d'un autre mode d'articulation des cognitions. Lévy montrera comment cette communication en différé que permet l'écriture, cette communication où les hypertextes de l'auteur et du lecteur peuvent être différents, favorisera, en créant une brèche temporelle et spatiale, le développement de l'interprétation des textes. Elle suscitera l'ambition de développer des théories prétendant à l'universalité et à la vérité objective (la mémoire étant détachée des sujets, devenant objet stocké, acquerra graduellement une prétention d'objectivité). Par un processus semblable, l'individu pensera pouvoir s'abstraire plus facilement de son contexte<sup>10</sup> traditionnel. La brèche est ouverte pour l'élaboration du monde moderne, de la science moderne. Les cognitions théoriques s'articuleront selon le **mode scientifique**.

Les technologies du traitement de l'image<sup>11</sup> qui, autrefois, étaient réduites à reproduire, à représenter le monde sur une surface plane (tableau, bas-relief,...) et les technologies du traitement des sons qui étaient limitées à transmettre les sons par la voix humaine seront le lieu d'une montée en puissance à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle (photographie, phonographe,

10. Il s'agit là du rêve, doit-on dire de l'utopie, moderne.

11. Dans *Les Technologies ...*, Lévy ne parle que du pôle informatico-médiatique actuel comme troisième pôle venant après l'oralité primaire et l'écriture. Nous extrapolons ici sa thèse pour retracer brièvement la genèse de ce pôle et parler d'une manière plus générale des techniques de traitement des images, des sons et des textes.

téléphone, puis radio, télévision). Développements technologiques et interconnexions changent les données de l'enregistrement et de la diffusion des informations. Le développement du traitement électronique des données (ordinateurs) et son couplage aux médias électroniques créent un pôle informatico-médiatique. Ce pôle met en relations directes les techniques de traitement de l'image, celles de traitement des sons et celles de traitement des textes et des nombres. Ce pôle est en voie de constituer un vaste réseau numérique reliant cinéma, radio, informatique, édition, musique, télécommunications... Il s'y développe une imagerie de synthèse où images, modèles et maquettes virtuelles simulent le réel. Techniques, arts et sciences convergent afin de produire du vraisemblable. Ces nouveaux moyens de traitement de l'image, des sons, de l'écrit amplifient le processus de création cognitive, élargissent la palette des possibles. Ces artefacts de cognitions, ces informations sont articulés selon un **mode poïétique**<sup>12</sup>.

Ce pôle informatico-médiatique tisse des réseaux qui couvriront graduellement l'ensemble du globe. Le temps de l'histoire *moderne* pourrait céder sa place à une civilisation basée sur le temps réel, comme le clamait McLuhan il y a 25 ans. Nous pensons que ce nouveau monde possible n'est pas celui du *Village Global*, mais plutôt celui où *tous les villages du globe sont mis en présence en temps réel* : chocs des cultures, relativisation des normes du bien, du beau et du vrai<sup>13</sup>, que

12. Ou «poétiques» selon l'expression d'Henri Atlan qui veut ainsi rendre hommage au philosophe sophiste grec Protagoras pour qui l'éducation doit passer par la poésie. *Tout, non, peut-être : éducation et vérité*, Paris, Seuil, 1991, chap. VI.

13. Par norme du vrai, nous entendons ici ce qui est tenu pour vrai en un lieu donné. Comme l'écrivait Blaise Pascal, la «vérité en deçà des Pyrénées» peut être «erreur au-delà» (cité dans A. Berque, *De Milieux en paysages : médiances*, Montpellier, GIP Reclus, 1990, p. 108). Toutefois la vérité locale ne peut être tenue pour vérité scientifique car la science s'est fixée un objectif d'universalité. Il s'agit donc d'une cognition utile dans un contexte particulier, d'un effet de vérité lié à la position d'un observateur, plutôt que d'une vérité scientifique. Le bien (morale locale), le beau (goût local) et le vrai (vérité locale) sont liés de manière complexe au sein d'un système culturel. Sur l'articulation complexe des instances du bien, du beau et du vrai, voir Atlan, *Tout...*, p. 42 et ss..

chaque village tenait pour absolues, relativisation des regards, relativisation des points de vue. Il en résulte déjà des confrontations, des crises éthiques, esthétiques, épistémologiques : en ressortira-t-il un nouveau *monde*, de nouveaux possibles?

Même si, dans la présente recherche, nous présenterons le *monde traditionnel* comme davantage associé à une articulation *mythique* des cognitions, le *monde moderne* comme plutôt associé à une articulation *scientifique*, logico-rationnelle des cognitions et le *monde des villages du globe* comme associé à une articulation *poïétique* des cognitions, ces trois modes d'articulation sont présents à des degrés divers dans les civilisations à tout moment. Le mode mythique fournit des cognitions utiles; le mode scientifique produit des connaissances objectives aspirant à la vérité universelle; le mode poïétique élabore des simulations, des conjectures opérationnelles vraisemblables. Dans la civilisation grecque, par exemple, ces trois modes se sont exprimés sous les formes du *mythos*, du *logos* et de la *metis*... Nous ne présentons donc pas ici une évolution vers le «meilleur des mondes», ni une «loi des trois états» (d'autant plus que chacun de ces modes d'articulation des cognitions peut connaître des dérives idéologiques).

**Paysages : entendre, observer et...**

**L'avant-paysage : le regard qui entend**

Il est étonnant de constater qu'une représentation réaliste de la nature paysagère, sous forme d'art pictural, ne soit pas vraiment présente en Occident avant le XIV<sup>e</sup> siècle. L'essentiel des peintures du Moyen Âge évoquent principalement des êtres vivants ou divins<sup>14</sup>. Il y a rarement un arrière-plan, un fond à la représentation picturale<sup>15</sup>. Soit que les personnages occupent tout l'espace ou que le fond soit peint (par exemple, la

14. Étonnamment, il en est de même pour les peintures et/ou bas-reliefs des civilisations égyptiennes, grecques, romaines.

15. B. Quilliet, *Le Paysage retrouvé*, Paris, Fayard, 1991. En particulier le chap. II, «Histoire de la perception du paysage» qui compte plus de 100 illustrations. Voir aussi A. Cauquelin, *L'invention du paysage*, Paris, Plon, 1989.

dorure des icônes traditionnelles). La présentation est dite en à *plat*. Parfois, il y a esquisse d'un décor, imaginaire, onirique ou non-réaliste. Comme le souligne Comar : «Les représentations picturales privilégient presque toujours les qualités narratives de l'image aux dépens d'une observation réaliste<sup>16</sup>.» Les dimensions physiques des personnages reflètent les hiérarchies sociales et religieuses, dieux et rois sont grands, les communs mortels sont petits.

Pour cette période antérieure au XIV<sup>e</sup> siècle, nous dirons que le regard artistique est un *regard qui entend*. Métaphoriquement l'homme occidental est au sein de la tradition. Il entend le monde («oralité primaire») via les mythes, les sagas, les histoires sacrées qui lui sont racontés. La voix vient de loin, c'est la *Memoria*, mémoire des origines, mémoire de la vie des dieux, ou «révélation divine». Cette mémoire est réanimée par les représentations artistiques. Les reliefs, les vases, les tableaux constituent des artefacts qui «parlent»; des icônes sacrées, des représentations imagées séduisent et persuadent ceux qui les contemplent<sup>17</sup>.

L'absence d'arrière-plan dans ces représentations artistiques témoigne de la difficulté pour le regard de s'abstraire de son contexte, de mettre une distance entre soi et sa culture, soi et la nature. Entièrement immergé dans sa culture traditionnelle, l'humain ne peut prendre de distance. Il ne peut avoir le recul nécessaire pour distinguer un fond, un pays lointain. Il n'y a pas d'art du paysage objectif, car celui-ci nécessite *la vue dégagée que le regard offre à l'air libre*, l'étendue du pays que l'on peut contempler d'un seul aspect. Il n'y a pas cet intérêt, cette capacité d'un regard distant sur son «pays», «pays-objet», regard objectif. Pour la majorité, le pays n'est qu'expé-

16. *La Perspective en jeu - les dessous de l'image*, Paris, Gallimard, 1992, p. 31.

17. E. Panofsky cite le cas de «Maître Grégoire» racontant qu'une Vénus antique l'a séduit à chaque fois qu'il l'a admirée, non à cause de sa beauté, mais à cause, dit Grégoire, de «je ne sais quelle magique persuasion». *IDEA - Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, Paris, Gallimard, 1983, p. 203.



rience vécue car le mode d'articulation des cognitions est de type *mythique*.

Le mythe habite la nature. Il anime la nature et l'homme (*animus* = âme). Dans l'art roman médiéval, l'homme est dans un rapport de similitude avec la nature (microcosme — macrocosme). Comme l'écrit Durand : «Le corps humain est l'homologue du firmament, de l'air subtil, de la terre [...] cette homologie fait songer à ce phénomène de l'identité des choses et de l'homme révélé par les premières études du totémisme<sup>18</sup>.»

Rappelons brièvement cette notion de totémisme. La nature, ce qui est topographie naturelle à un niveau, devient signification à un autre niveau, devient symbole. Les mythes s'incarnent dans la nature et la nature informe les mythes et les hommes. Par exemple, Claude Lévi-Strauss nous rappelle<sup>19</sup> que, chez les Penobscot du Maine (famille des Algonquins), «tous les aspects physiographiques de territoire tribal» sont interprétés en «fonction des pérégrinations du héros civilisateur Gluskabe». Un rocher allongé est le canot du héros, «une veine de pierre blanche figure les entrailles de l'original qu'il a tué, le mont Kineo est la marmite retournée où il fit cuire la viande». Les reliefs topographiques, la géographie prend un sens mythique. Dans ce contexte, il va de soi que modifier le paysage, c'est s'attaquer au sacré, à l'être de l'Homme-Nature : l'homme est immergé dans le «pays». Le paysage est «sujet culturel». Lorsque l'on parle de *génie du lieu*, c'est à des réminiscences de cette immersion paysagère que l'on fait référence.

La période allant de 1320 à 1560 constitue une transition où se mettent en place les conditions d'un art paysager comme représentation réaliste de la nature<sup>20</sup>. Ces conditions sont celles qui permettront l'élaboration d'un regard «objectif» sur la nature, d'un regard qui puisse prendre une distance à l'égard du «monde», ne plus être immergé en lui (l'individu émerge de sa culture, de sa nature). Le regard paysager et le regard scienti-

18. *Science de l'homme et tradition*, Paris, Berg Intl, 1979, p. 33.

19. *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 219.

20. Quillet, *Le Paysage...*, p. 20-99.

fique sont à la fois les produits et les producteurs d'une même vision du monde qui se construit graduellement<sup>21</sup>. La transition du monde traditionnel au monde moderne, comme nous l'avons souligné précédemment, se fait en résonance avec la transition d'un monde basé sur l'oralité primaire à un monde basé sur l'écriture diffusée par l'imprimerie. Cette culture de l'écrit permet le développement d'une habitude de jeter un regard sur des paroles qui viennent d'un autre temps, d'un autre espace. Alors se développe l'habitude de prendre de la distance, de lire des textes hors contexte, de les distinguer du contexte, figure et fond, de développer un arrière-plan dans les représentations artistiques qui sera d'abord décor, pseudo-paysage, puis paysage.

### **L'art du paysage : une façon de «métriser» la nature Le regard qui observe le monde**

Le mètre évoque à la fois la distance et la mesure. La distance permet au regard d'embrasser une étendue plus vaste du pays, d'observer des «objets lointains». La mesure permettra la *ratio scientifica* : « [...] c'est à travers l'instrument de mesure que l'idée d'exactitude prend possession de ce monde, et que le monde de la précision en arrive à se substituer au monde de l'à-peu-près<sup>22</sup>. »

Comme le dégage la thèse de Panofsky<sup>23</sup>, la mise au point d'une théorie et d'une pratique de la perspective en peinture (appelée *construction légitime*) permet à l'observateur de s'abstraire et du même coup transforme légitimement le milieu, la nature en objets mesurables. L'art du paysage et la *ratio scientifica* témoigneront du développement d'un *regard qui observe le monde*, d'une attitude réaliste, du développement

21. Sur cette question de la construction graduelle de la perspective en peinture, nous référons au travail remarquable de Hubert Damisch (qui reprend et corrige, s'il y a lieu, la recherche fondamentale de Panofsky), *L'Origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1987.

22. A. Koyré, «Du monde de l'à-peu-près à l'univers de la précision», *Études d'histoire de la pensée philosophique*, Paris, Gallimard, 1980, p. 343.

23. *La Perspective comme forme symbolique*, Paris, Minuit, 1975.

d'une connaissance objective. Le sujet humain s'extrait de son contexte, de son milieu. La nature quitte le monde du sacré, elle devient objet profane<sup>24</sup>.

Cette mise en place du paradigme de la perspective s'est fait graduellement au cours de la période de 1320 à 1560. Entre 1320 et 1400, des artistes semblent commencer à voir le paysage (Lorenzetti, 1338). Mais le passage d'une perspective en *à plat* à une perspective permettant une représentation réaliste nécessite la résolution de problèmes géométriques. Il faut faire coïncider la réalité à trois dimensions et sa représentation sur une surface plane.

L'histoire attribuée à P. Brunelleschi, architecte florentin, l'origine de la perspective centrale<sup>25</sup> vers 1415. Cette perspective est dite centrale parce qu'il n'y a qu'un endroit précis d'où on peut observer cette réalité. C'est l'architecte L. B. Alberti qui en écrira les grands principes en 1435. Il proposera une méthode rigoureuse de construction de la perspective : la *costruzione legittima*<sup>26</sup>. Cette méthode demande de calculer l'image de l'objet point par point en déterminant l'intersection des rayons visuels avec le plan du tableau. Comme l'écrit Comar : «C'est pour les peintres une façon d'apprendre à voir, de gouverner leur regard sur les choses<sup>27</sup>.»

Parallèlement à l'affinage des règles et conventions de la perspective<sup>28</sup>, il y a développement de dispositifs techniques. Par exemple, la chambre noire développée par Léonard de Vinci, vers 1510, mais surtout la «chambre noire à lentille

24. Le développement de la science objective comprendra aussi le projet cartésien de «maîtrise de la nature».

25. Damisch (dans *L'Origine* ..., chap. V) relativise cette origine en montrant comment le terrain avait été préparé et comment Brunelleschi représentait un personnage idéal comme fondateur.

26. Comar, *La Perspective*..., p. 35 et ss.

27. *Ibid.*, p. 37.

28. Voici quelques exemples de règles de perspective : vision monoculaire, position fixée au point d'observation, d'où on établit un cône des rayons visuels d'un angle de 35° s'étendant à l'infini, dont l'angle utilisable est de 22°30', etc. Voir R. et N. Giordani, *La Perspective dans l'image*, Paris, Dujarric, 1987, p. 70-71.

biconvexe» (J.-B. Porta, 1560) qui, en permettant une mise au point de l'image vue par le peintre, permettra une plus grande précision de la reproduction réaliste de la nature.

À partir de 1560, la *ratio scientifica* (transmission de la perspective et de son approche mathématique rigoureuse) et les dispositifs techniques font système. Comme l'écrit Quilliet : «Désormais la représentation absolument fidèle de la réalité ne posera plus de problèmes particuliers aux artistes, à condition que ceux-ci soient suffisamment patients et méticuleux<sup>29</sup>» (c'est-à-dire animés par la *ratio scientifica*).

Avec le XVII<sup>e</sup> siècle, l'art du paysage fera école en Hollande en particulier. Au XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup>, bon nombre de peintres paysagistes (hollandais et italiens) réalisent des *vedute*, des paysages «historiquement objectifs<sup>30</sup>». Ils ont perdu le souffle inspirant dont font preuve leurs collègues paysagistes. La représentation réaliste des paysages se poursuivra au XIX<sup>e</sup> siècle, même si la photographie est mise au point vers 1840. Les paysagistes se tourneront alors davantage vers des paysages plus humbles.

Mais en allant vers l'exactitude, l'art paysager travaille à sa propre subversion. D'une part, la création de chambres noires de plus en plus sophistiquées mènera au daguerréotype, puis à la photographie où le paysage s'imprime de lui-même sur une pellicule chimique sensible. D'autre part, une réalité à trois dimensions ne pourra jamais être exactement transposée sur un plan, un tableau à deux dimensions. Nous avons besoin de *conventions* pour le faire, des *lois* de la perspective qui permettent une *construction légitime* qui jusqu'à un certain point fait illusion. L'exigence d'exactitude est absolue, elle demandera donc que l'on reconnaisse des conventions comme étant des conventions, c'est-à-dire du relatif.

29. *Le Paysage...*, p. 100.

30. «La *veduta* est ce paysage décrit avec précision et identifiable, constituant un témoignage figuré d'un lieu et d'un milieu déterminés», A. Martini cité dans Quilliet, *ibid.*, p. 107.

L'art du paysage atteint ses limites. Au tournant des années 1900, les avant-gardes artistiques ont rejeté les lois de la perspective, le réalisme. Avec l'impressionnisme<sup>31</sup>, on quittera graduellement la géométrie formelle de la perspective pour évoquer la sensation expérencielle. Le paysage deviendra impression sensorielle (énergie chez Van Gogh), puis abstraction relative. Par exemple, dans le cubisme, au lieu d'avoir la seule perspective centrale du peintre observateur, Picasso multiplie les angles de visions, les points de vue. Le peintre veut simuler en deux dimensions «une conscience sensorielle instantanée de l'ensemble<sup>32</sup>». Le surréalisme, avec Dali en tête, multiplie les représentations équivoques<sup>33</sup>, illustrant de manière métaphorique, humoristique que la réalité que nous voyons est sous-déterminée, qu'elle prête à interprétation, que la mise à l'écart d'une lecture objective et la réintroduction du sujet dans le monde mène à des paradoxes. Finalement, lorsque Magritte, après avoir dessiné une fort jolie pipe, nous écrit en toutes lettres dans le tableau *Ceci n'est pas une pipe*, il ne fait que prendre à contre-pied la *Logique de Port-Royal* (1662), contemporaine de la *ratio scientifica* moderne. («On dira sans préparation et sans façon, d'un portrait de César, que c'est César; et d'une carte d'Italie, que c'est l'Italie<sup>34</sup>.») Magritte affirme à sa manière et quelques décennies avant l'anthropologue G. Bateson et l'école d'épistémologie constructiviste de Palo Alto que la «carte n'est pas le territoire et le nom n'est pas la chose nommée<sup>35</sup>».

31. Durand soutient que les débuts de l'impressionnisme sont en relation directe avec ce qu'il appelle le «vérisme» de l'école réaliste. Il s'agirait en fait d'un raffinement scientifique du réalisme, une tentative d'appliquer les principes du «contraste simultané» élaborés par le physicien Chevreul. «Specula Aesthetica», *Eranos Jahrbuch*, vol. 55 (1986), p. 271.

32. M. McLuhan, *Pour comprendre les média*, Paris, Seuil, 1968, p. 31.

33. Un buste de Voltaire apparaît dans un tableau représentant un marché d'esclaves (1940). Des cygnes nageant sur un lac se reflètent sous la forme d'éléphants (1937), etc. C. Maddox, *Salvador Dali*, Cologne, Éd. B. Taschen, 1988.

34. Cité dans Comar, *La Perspective ...*, p. 11 et p. 78-82.

35. G. Bateson, *Mind and Nature - a Necessary Unity*, NY, Dutton, 1979, p. 32 et ss.

### **Crise de l'art du paysage et crise de la nature : pour un regard complexe, une poïétique de la complexité**

Par ces questionnements, la crise de l'art figuratif du paysage rejoint les questionnements épistémologiques de la science. Une certaine esthétique est en crise; celle qui est liée à la vision comme observation sensible d'un monde extérieur, comme pellicule impressionnée par la lumière, vision comme enregistrement, mémoire et reflet de la réalité extérieure. Cette esthétique qui nous amène à penser que le «je» est ému par ce qu'il reçoit de l'objet ou de la nature (paysage). Des recherches neurophysiologiques concernant la perception contredisent ce modèle explicatif : «Perception is interaction initiated by the organism, not reaction caused by the object at the receptor level<sup>36</sup>.» L'organisme vivant, comme l'écrit Lewontin, «is both the subject and the object of evolution<sup>37</sup>».

Cette crise de l'esthétique est le symptôme d'un mal plus profond : la crise du monde moderne, crise du regard moderne comme observateur à distance, objectif. Comme le suggèrent les remarques de Skarda et Lewontin, l'homme peut être à la fois considéré comme acteur et comme observateur de son évolution et de son interaction avec le monde. Il faut trouver le moyen de concevoir les relations de l'être humain avec le monde comme étant celles d'un observ/acteur<sup>38</sup>. D'un *regard moderne qui observe le monde*, il faut passer à un regard qui prend conscience de sa relativité spatiale, temporelle, organisationnelle, à une *poïétique complexe où l'humain se voit comme observateur du monde à un niveau (science) et acteur à l'autre niveau (phénoménologie, expérience)*.

36. C. A. Skarda, «Perception, connectionism, and cognitive science», J.P. Dupuy, F. Varela, *Understanding Origins*, Dordrecht, Kluwer Academic, 1992, p. 268.

37. Cité dans Dupuy, Varela, *Understanding...*, p. 17.

38. Nous utilisons la barre oblique plutôt que le simple trait d'union afin de bien montrer qu'il y a une différence de niveau. L'observateur est extérieur à toute la «scène». L'acteur est dans le jeu. L'humain participe aux deux niveaux.

Lorsque les organisateurs d'un colloque sur la «Philosophie et l'esthétique du paysage» proclament la «mort du paysage», tant sur un plan esthétique que sur un plan écologique<sup>39</sup>, nous pensons qu'ils font fausse route. Même s'il est en crise, le paysage n'est pas mort. Il fait ce qu'il a toujours fait : il se transforme, il évolue. C'est plutôt le regard moderne que l'on pose sur lui qui n'en finit pas d'agoniser, alors que se met en place un pôle de traitement des informations qui pourrait permettre de mieux prendre en compte les deux niveaux : l'être humain comme observateur scientifique et l'être humain formant écosystème avec son milieu paysager. Cette proclamation a toutefois le mérite de nous rappeler que la notion de paysage est une interface entre culture et nature, qui renvoie non seulement à l'expérience phénoménologique qu'en tire le sujet mais aussi à la nature.

Philosophes, écologues et géographes s'accordent sur ce point : il y a une crise du paysage naturel. Dagognet annonce sa destruction<sup>40</sup>, Dansereau s'inquiète et s'interroge sur son uniformisation<sup>41</sup>, J.P. Ferrier nous dit «qu'il est décisif pour notre société d'agir dans le domaine des paysages<sup>42</sup>».

### **La science du paysage : une manière de *recadrer* la nature**

De fait, il est remarquable de constater que la notion de paysage est en train de devenir un lieu de rassemblement pour les sciences de l'environnement et un lieu d'intégration pour l'écologie<sup>43</sup>. L'écologie du paysage s'affirme de plus en plus

39. «Le paysage appartient au passé. La puissance de l'homme le détruit ou le décline, de même que la picturalité l'a relégué au musée ou à l'académie.» F. Dagognet, *Mort du paysage? Philosophie et esthétique du paysage*, Colloque de Lyon 1982, Champ Vallon, 1982, p. 32.

40. *Ibid.*

41. «Mais comment devons-nous lire nos paysages contemporains dont les modèles imaginaires, malgré les conditions locales, se révèlent de plus en plus uniformes?» Dansereau, *La Terre...*, p. 155.

42. «Le paysage : connaissance, esthétique et éthique», *Paysage et crise de la lisibilité*, Colloque de Lausanne 1991, Université de Lausanne, 1992, p. 267-274.

43. En sciences de l'environnement, la multiplication des spécialités scientifiques fait problème : géologues, chimistes, climatologues, biologistes, botanistes... doivent travailler ensemble, sans compter les sous-spécialités (ex. : entomologistes), les

comme une science innovatrice et un lieu important de transdisciplinarité<sup>44</sup>. Cette science tente de *recadrer* le regard de l'humain sur la nature. Le recours à la notion de cadre n'est pas un hasard puisque l'art du paysage nous a déjà enseigné que le cadre « [...] vainc à lui seul l'infini du monde naturel, fait reculer le trop-plein, le trop divers<sup>45</sup> ».

Cette complexité du monde actuel fait qu'un problème qui nous semble local est de fait imbriqué dans des réseaux interactifs qui le dépassent. D'une part, les écosystèmes naturels, qui sont le lieu d'une dynamique complexe (interactions entre facteurs climatiques, facteurs topographiques, facteurs édaphiques, espèces végétales, espèces animales, etc.), s'inscrivent dans la dynamique environnante et dans celle des cycles biogéochimiques qui les relient à la biosphère; d'autre part, ils font système avec les systèmes culturels (socio-technico-économiques) qui s'inscrivent dans la dynamique complexe des «économies-mondes» et des «bassins sémantiques». Les paysages de la Montérégie sont historicisés, culturalisés. Spéculations foncières et pressions expansionnistes des banlieues rongent les espaces maraîchers et la pomoculture, se confrontent aux politiques provinciales de zonage. Les politiques agricoles de remembrement des terres et les équipements d'aménagement homogénéisent les paysages (cultures céréalières, industrie laitière, élevages porcins...). D'autres pressions économiques proviennent du niveau international. Elles s'expriment via le traité nord-américain de libre-échange

spécialités frontières (ex. : biochimistes) et les sciences humaines et sociales. L'écologie devrait être la science synthèse et chapeauter toutes ces spécialités. Toutefois elle est elle-même divisée en grandes approches : écologie des populations, écologie des écosystèmes, et même écologie systémique. Toutefois dans plusieurs pays, le développement d'une écologie du paysage devient un lieu de convergence des grandes approches et potentiellement un lieu d'opérationnalisation des multiples spécialités. L'écologie du paysage devient une interface, un noeud où se connectent les sciences. L'écologie du paysage aide à *recadrer* les multiples sciences éclatées.

44. J.C. Lefeuve, G. Barnaud, «Écologie du paysage : mythe et réalité», *Bulletin d'Écologie*, vol. 19, n° 4, p. 493-522.

45. Cauquelin tient ces propos au sujet d'une toile, mais nous pensons qu'ils s'appliquent merveilleusement au problème de la complexité auquel la science a à faire face. *L'Invention...*, p. 122.



et le GATT (*General Agreement on Tariff and Trade*). Ces derniers pourraient remettre en question la rentabilité économique de pans entiers de l'industrie agricole.

La complexité nous renvoie au nombre quasi-incommensurable d'interactions, à une organisation en niveaux, à une dynamique imprévisible<sup>46</sup>. Plutôt que d'opérer la biosphère à l'aide d'un scalpel tranchant dans les cycles complexes qui concourent à son organisation, l'écologie du paysage<sup>47</sup> repère une unité qui fera l'objet de l'étude, soit un paysage, c'est-à-dire une micro-région, un complexe d'écosystèmes<sup>48</sup>, puis étudie son déploiement spatial, temporel et organisationnel. La notion transdisciplinaire de paysage fournit un niveau intermédiaire entre l'écosystème et la région. Elle permet de cadrer la complexité, c'est-à-dire (en paraphrasant Cauquelin) l'infini du monde naturel et du monde culturel qui font système.

Le repérage de cette unité de paysage n'est pas facile. Il se fait selon un mode poïétique. Il y a à la fois une précision (science) et une non-précision<sup>49</sup> dans le regard (visualisation thématique liée à l'expérience du chercheur). Les chercheurs sont conscients de la difficulté. Ils abordent le paysage comme une unité évolutive, un processus structuré organisé en niveaux hiérarchiques et tentent de le visualiser sous différents angles, sous différents points de repère. Un peu à la manière de ces images-objets que la conception assistée par ordinateur (CAO)

46. A. Lavallée, «Environnement et complexité», conférence prononcée à l'ACFAS, colloque *Éthique de l'Éco-décision* (mai 1992), à paraître aux éd. Fidès, printemps 1993.

47. J. Baudry et F. Burel font ressortir qu'il y a deux approches en écologie du paysage. Une première qui étudie le paysage comme une simple réalité spatiale et une seconde qui met ensemble des écosystèmes ayant des relations de «nature systémique». Nous présentons ici la deuxième approche. «Système écologique, espace et théorie de l'information», *Paysage et système*, V. Berdoulay, M. Phipps dir., Université d'Ottawa, 1985, p. 87-102.

48. Ou *écocomplexe* selon l'expression de P. Blandin et M. Lamotte, «Recherche d'une entité écologique correspondant à l'étude des paysages...», *Bulletin d'Écologie*, vol. 19, n° 4 (1988), p. 547-555.

49. A. Moles parle d'une «idéologie de la précision» dans son essai sur la science où il tente d'élaborer une approche de visualisation thématique des phénomènes. *Les Sciences de l'imprécis*, Paris, Seuil, 1990.

étudie en trois dimensions. D'ailleurs certains chercheurs en écologie et en aménagement du paysage intègrent de plus en plus à leurs travaux les techniques de simulation et de visualisation informatisées, qu'ils combinent parfois à des systèmes d'information géographiques (pouvant inclure des données provenant des satellites)<sup>50</sup>.

Art, science et technique convergent. La connexion en réseau des images, des textes et des sons, la montée en puissance et en intégration du pôle informatico-médiatique favorise l'élaboration d'un nouveau regard, favorise un mode poétique d'articulation des informations et des cognitions. C'est l'acte de regarder qui est redéfini, la vision n'est plus simplement captation, réception. Elle consiste à élaborer une image (un modèle d'un système complexe, maquette virtuelle d'un paysage), à la tester à partir des données provenant des bases de données, à la comparer avec d'autres images, comme si nous travaillions en mode interactif à l'aide d'un logiciel de CAO<sup>51</sup>. C'est le développement d'une manière de voir heuristique qui tente de prendre en compte la dynamique structurelle et fonctionnelle sous-jacente au paysage visible.

### **Du paysage réel aux paysages virtuels**

Il est important de souligner que la notion de virtuel n'est pas le contraire de «réel»<sup>52</sup>. Elle est plutôt opposée à la notion d'actuel. Elle se rapproche de la notion de «possible», au sens d'état possible que pourrait prendre un système complexe, que pourrait atteindre ou par lequel pourrait passer un paysage dans son processus de déploiement évolutif. Un état réel nous contraint à l'exactitude. Un «état virtuel» nous permet d'entrevoir les états possibles mais il a pour exigence de nous demander de retracer comment cet état possible pourrait se

50. Voir le numéro spécial de la revue *Landscape and Urban Planning* consacré à ces sujets, vol. 21, n° 4 (mai 1992), en particulier l'article de I. Bishop, «Visualization in the natural environment...», p. 289-296.

51. J.L. Weissberg utilise cette métaphore dans «Sous les vagues la plage», *Paysages virtuels*, Paris, Dis Voir, 1988, p. 47.

52. *Ibid.*, p. 54.

construire, s'élaborer, se déployer dans le temps, dans l'espace, et à travers quels niveaux d'organisation.

Il nous contraint à une modélisation. Il nous contraint à nous déplacer, à voir sous différents angles (interdisciplinaires), à simuler le vraisemblable, à conjecturer. À défaut de ne pas avoir la maîtrise pour pouvoir créer le vrai, il nous contraint à l'opérationnalité. Le philosophe, l'artiste, l'éducateur doivent abandonner le rêve prométhéen de maîtriser la nature et plutôt l'accompagner dans un processus de co-évolution.

La réalité virtuelle, la production d'images de synthèse par ordinateur a fait des progrès foudroyants en art, en science. Les techniques de visualisation, de simulation pénètrent tous les domaines de recherche. On crée maintenant des *environnements virtuels* en trois dimensions où l'être humain équipé d'un casque de visionnement, d'un costume et/ou d'un gant doté de senseurs optiques (*data glove*) devient un «scaphandrier du virtuel<sup>53</sup>». Il y a des applications dans tous les domaines, mais c'est particulièrement important en aménagement (cela permet, par exemple, de constater l'impact d'un immeuble «virtuel» sur le paysage, avant que les dégâts ne soient irréversibles).

Les recherches sur les environnements virtuels ne concernent pas seulement la vision. On travaille à développer des appareils techniques qui répondent aux exigences de nos sens. On travaille à simuler de manière vraisemblable des sons, des odeurs et même des résistances et des textures.

Des environnements de formation multimedia sont en voie d'élaboration. Le programme Cicero<sup>54</sup>, à l'Université de Californie à Los Angeles, permettra aux étudiants d'explorer la Rome du II<sup>e</sup> siècle après J.C. (à travers des documents d'époque, plans d'architecture, bâtiments reconstitués par imagerie de

53. J. Segura, «Réalité virtuelle, un plongeon dans l'image», *La Recherche*, vol. 22, n° 229 (février 1991), p. 232-236.

54. Lévy, *Les Technologies...*, p. 36-39.

synthèse, etc.). Les possibilités éducatives seront éventuellement illimitées<sup>55</sup>.

Il est important de rappeler que le développement des techniques de simulation, de modélisation, de visualisation devrait se faire de manière itérative (du réel au virtuel, du virtuel au réel). Il faut continuellement retourner au paysage réel pour vérifier l'adéquation de nos modèles. Sinon la technologie prendra un tournant psychotique. La connaissance scientifique, rationnelle devra servir de «garde-fou» afin de maintenir l'humain, cet *observ/acteur* à l'interface du réel et du virtuel et d'éviter la dérive du virtuel vers l'irréel et l'irrationnel.

Même si le développement du pôle informatico-médiatique favorise de manière importante le mode d'articulation poïétique (simulation, modélisation), il n'en existe pas moins depuis *homo sapiens*. Une thèse récente soutient que les dessins d'animaux réalisés sur les murs des cavernes par nos ancêtres préhistoriques servaient de support, de «modèles figuratifs» pour alimenter des «discussions» sur les meilleures stratégies de chasse<sup>56</sup> selon le mode mythique continuera à exister dans le *monde postmoderne* qui se développe actuellement. Elle assume un rôle au niveau du quotidien, des expériences familiales, sociales et culturelles. Un bon témoignage en est la littérature récente sur la notion de culture organisationnelle où l'on montre que, dans les entreprises, on transmet la culture via un rituel, on initie, on a des héros absolus, des héros déchus dont on transmet les exploits par saga héroïque... Chaque système sociétal reconstitue son Panthéon qui agit en retour sur celui-ci.

55. Il se développe actuellement une nouvelle *poïétique* éducative que les Américains appellent *edutainment* (contraction des mots éducation et *entertainment*).

56. S. Mithen, «L'art des chasseurs paléolithiques», *La Recherche*, vol. 22, n° 234 (août 1991), p. 858-865.

## Conclusion : virtuel, diversité et monde global.

Pendant que les avant-gardes faisaient éclater au grand jour les limites de la perspective en peinture, un peu partout dans le monde on assistait à une floraison des peintures néo-régionales, de la peinture «naïve». Les peuples des Balkans, des Antilles, d'Amérique latine, du Québec, les autochtones d'Amérique nous présentaient leur manière de figurer *le génie du lieu*, leurs paysages colorés, multiformes... points de vue multiples, provenant de la diversité des territoires qui les habitent, de la diversité des cultures complexes qu'ils ont élaborées.

De même en architecture, le développement des lois de la «perspective parallèle» qui avaient mené au prétendu «style international», au Bauhaus et aux théories de Le Corbusier ont été marginalisées par les avant-gardes. En architecture on a aussi assisté à une floraison des styles néo-régionaux<sup>57</sup>.

Symboliquement, l'art post-moderne a quitté son cadre, son atelier, sa galerie pour envahir la Terre. Qu'il s'agisse du *Land Art* ou des *Earth Works*, on assiste à des mises en scène du paysage en pleine nature (ex. la *Running Fence* de Christo qui, au début des années 1970, avait été érigée sur 40 kilomètres dans les comtés de Sonoma et de Marin en Californie)<sup>58</sup>.

L'art marginalise la perspective centrale, il fleurit en de multiples perspectives, selon les «lois» de chacun de ces lieux. Diversité des couleurs, diversité des formes, ont succédé à la crise de l'art pictural paysager. De plus, symboliquement, celui-ci envahit la terre, il devient environnement.

L'installation graduelle d'un pôle informatico-médiatique intégrant images, textes, sons... invite à une intégration des arts paysagers visuels au sein des paysages virtuels que sont les *environnements virtuels*. D'autre part, l'élaboration graduelle d'un monde en temps réel fait du globe, de la Terre, notre environnement réel. Du virtuel au réel, du réel au virtuel,

57. Berque, *De Milieux ...*, p.136 et ss.

58. *Ibid.*, p. 133-135, et M. Gagnebin, «La représentation fantasmique du paysage», Dagognet, *Mort du...*, p. 150 et ss.

l'esthétique se doit aussi de réinvestir la nature. Il faut développer une esthétique intégrale du sensible, une esthétique écolo-gico-paysagère<sup>59</sup>, du «see, feel, smell, taste, touch and hear». Il faut travailler à aménager de façon à protéger la bio-diversité paysagère, substrat de la dynamique des odeurs, des couleurs, des sons, des goûts, des textures et des formes. La crise des paysages nous renvoie à la bio-diversité.

Le fait que la notion de paysage renvoie à la fois au monde phénoménologique esthétique du sujet qui perçoit et au monde scientifique de la nature que l'on peut observer objectivement apparaît encore aujourd'hui comme une faiblesse (sur un plan scientifique). Nous y voyons plutôt l'un des lieux d'où l'on pourra construire ce double regard<sup>60</sup> de l'*observ/acteur*, cette poïétique de la complexité, qui nous demande d'utiliser toute la rigueur de la science dans notre observation de même que toute notre sensibilité expé-riencielle et notre intelligence dans l'action, dans la création des modèles d'aménagement de notre «espace-temps», dans la création des possibles, des virtuels. Il nous faut envisager l'aménagement des paysages comme une poïétique de co-évolution nature-culture<sup>61</sup>.

Alain Lavallée  
Collège Édouard-Montpetit

59. Je traduis ici l'expression *landscape ecological aesthetic*. J. F. Thome, C. S. Huang, «Towards a landscape ecological aesthetic», *Landscape and Urban Planning*, vol. 21, n° 1 (1991), p. 61-79.

60. En résonance avec ce double regard, il faut travailler à développer, redécouvrir le double langage philosophique que la sophistique nous avait enseigné comme nous y invite Atlan dans *Tout...*

61. Le développement de l'approche systémique et cognitive que nous avons utilisé ici doit beaucoup aux travaux d'Yves Barel (en particulier *Le Paradoxe et le Système*, Grenoble, PUG, 1979) et de Gilbert Durand (en particulier *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*, Paris, Bordas, 1969) que nous avons eus, jadis, comme professeurs à l'Université de Grenoble. Il est aussi redevable à Edgar Morin dans *La Méthode* en particulier, tome III, Paris, Seuil, 1986.