

Projets de paysage

Revue scientifique sur la conception et l'aménagement de l'espace

Hervé Brunon

Pour une archéologie de la critique de paysage

For an Archaeology of Landscape Criticism

Depuis une dizaine d'années s'affirme, notamment en France, l'exigence de fonder une véritable critique de paysage, encouragée par l'essor des préoccupations sociales en matière de qualité des espaces, le développement de politiques publiques ou encore l'émancipation professionnelle des paysagistes vis-à-vis d'autres sphères de compétence. En témoigne, par exemple, l'activité des revues spécialisées. L'équipe du *Visiteur* entend, dès son lancement en 1995, « livrer effectivement une critique des situations qui sont produites et transformées par les opérations contemporaines d'architecture, d'urbanisme, d'équipement, de paysage et d'aménagement » (Marot, 1995, p.5). Fondés trois ans plus tard, *Les Carnets du paysage* se proposent de « contribuer à inventer une critique du paysage » (Mourier, 1998). Apparu en 2006, le *Journal of Landscape Architecture* (*JoLA*) intègre une rubrique consacrée à des articles de critique de projets de paysage, « Under the sky », supervisée par Bernadette Blanchon.

L'aspiration à constituer la critique de paysage en tant que champ relativement autonome ne cesse de se manifester et motive la réflexion d'orientation épistémologique du présent dossier. Néanmoins, ni le domaine qu'il s'agit de prendre en compte, ni l'effort réflexif tâchant d'en théoriser les enjeux et les moyens ne sont entièrement neufs, loin s'en faut. Si la notion de critique de paysage ne peut certes se prévaloir d'avoir acquis autant de consistance et d'épaisseur que celles de critique d'art et de critique littéraire, elle a pourtant déjà donné lieu à des analyses subtiles, en particulier de la part du philosophe italien Rosario Assunto (1915-1994), qui a mis en évidence l'immensité des matériaux à prendre en compte pour esquisser l'histoire de sa pratique. Après avoir dégagé certains apports à ce sujet de cette œuvre majeure, je voudrais tracer quelques pistes de recherche pour construire une histoire de la critique de paysage ; la perspective proposée tiendra compte de certaines indications de Michel Foucault quant à la « description archéologique » comme méthode historique, car elle offre un modèle utile d'analyse sérielle des discours.

La notion de critique de paysage chez Rosario Assunto

C'est dès 1960, avec un article intitulé « Introduction à la critique du paysage¹ », que Rosario Assunto à - qui allait devenir le principal penseur italien abordant les jardins et les paysages sous l'angle philosophique mais aussi l'un des protagonistes du combat en faveur de leur sauvegarde² -, amorça, précisément à partir de la notion de critique, une réflexion de longue haleine sur le problème esthétique du paysage, laquelle allait conduire à la publication en 1973 de son ouvrage capital, *Il paesaggio e l'estetica* (*Le Paysage et l'Esthétique*), livre qui n'est toujours pas disponible en traduction française³.

« Existe-t-il une critique du paysage ? Et, si elle existe, en quel sens peut-elle constituer un problème pour le philosophe ? », s'interroge Assunto dans les premières lignes de l'article de 1960. Une telle critique, éclaircit-il rapidement, correspond à « un jugement esthétique dont le sujet est constitué par des paysages », et il s'agit, pour en comprendre la nature, « d'observer de plus près la structure de ces *objets esthétiques* que nous appelons paysages, et de mieux préciser en quel sens ceux-ci peuvent être légitimement définis comme des productions humaines et historiques » (Assunto 1960, p. 254). S'appuyant notamment sur Humboldt, dont le chapitre sur le sentiment de la nature à travers les âges dans *Cosmos* (Humboldt, 2000, p. 349-405) « peut être considéré comme une histoire de la critique du

paysage », et divers autres exemples, le philosophe établit que la critique du paysage est « l'historicisation esthétique [du paysage] que nous trouvons dans les jugements formulés par des écrivains, des poètes, des voyageurs, des naturalistes ou encore des cosmographes capables d'exprimer l'aspect artistique de leur recherche » (Assunto, 1960, p. 264). L'éventail des documents pouvant répondre à cette définition s'avère donc considérable, et ceux-ci permettent de caractériser ce qui fonde la dimension esthétique « implicite, inhérente, diffuse » (p. 276) du paysage : « La légitimité d'une enquête sur la critique du paysage (de ce que l'on appelle habituellement le paysage naturel) résulte de la reconstruction de la manière dont il se constitue comme "objet esthétique" à travers un processus historique, au terme duquel son caractère présumé de "donné" naturel devient la détermination et l'objectivation d'un idéal esthétique général, de l'un des modes variés par lesquels la catégorie esthétique ⁴ a été conçue historiquement. Le paysage, disons-nous, dans sa particularité, comme "pratique" d'une "théorie" esthétique. Un sujet qui a incorporé en soi le prédicat ⁵ par lequel une certaine culture l'a jugé esthétiquement, et continue à porter témoignage de ce prédicat, même une fois que la culture à laquelle il était lié a perdu toute actualité.» (p. 263-264.)

Ces denses propositions tracent un programme de recherche - « s'interroger à propos du plaisir que nous prenons non à la *représentation de la nature*, mais à la *nature* » -, auquel le livre publié treize ans plus tard apportera un bilan provisoire (Assunto, 1994, p. 493). S'il n'est pas le lieu d'en résumer toute la teneur, il convient de rappeler quelques idées essentielles pour notre réflexion. *Il paesaggio e l'estetica* se compose de deux parties, matérialisées dans l'édition originale par la division en deux volumes - qui seront réunis en un seul dans la réédition de 1994, ne comprenant pas les trois chapitres consacrés spécifiquement au jardin, qui avaient été repris en 1988 dans un recueil spécifique. Le premier volet, sous-titré *Nature et Histoire*, définit d'abord l'ontologie du paysage par le concept de « métaspatialité » - son essence est d'être de l'espace, mais aussi plus que l'espace -, puis cherche à caractériser son expérience esthétique, étant entendu qu'il faut considérer « le rapport esthétique que nous entretenons avec la nature dans l'expérience du paysage comme la modalité fondamentale, paradigmatique, du rapport entre homme et nature dans la mesure où il s'agit *toujours* d'un rapport esthétique, mais *jamais* d'un rapport seulement esthétique » (p. 226). Le philosophe parle d'« institutionnalisation » pour désigner le processus, historique, grâce auquel un paysage est reconnu en tant que tel, c'est-à-dire comme nature faite culture et culture faite nature. Sa position se rapproche ainsi de la théorie postérieure d'Alain Roger, selon laquelle le paysage résulterait de l'artialisation du « pays », opération par laquelle la création lui confère un statut artistique en élaborant des modèles qui conditionnent l'expérience perceptive, suivant deux modalités possibles : soit directe, sur le terrain, *in situ*, par exemple dans un jardin ou grâce au *land art*, soit indirecte, par la médiation du regard, *in visu*, que ce soit à travers un tableau, une photographie ou un texte littéraire (Roger, 1997, p. 11-30). Cependant, la thèse d'Assunto va plus loin, car l'institutionnalisation n'est pas uniquement le fait de l'art, lequel fournit seulement « un mètre, un guide, un point de repère pour reconnaître et définir la *beauté* particulière qui fait la caractéristique de certains paysages » ; l'identification de cette beauté, selon les lieux et les époques, est orientée par différentes « poétiques », grâce

auxquelles tel ou tel paysage « est érigé en image et comme tel apprécié esthétiquement » (Assunto, 1994, p. 261). L'institutionnalisation procède fondamentalement d'une opération collective de jugement. Il s'agit par conséquent d'interroger « l'unité de la catégorie esthétique dans la variété de ses déterminations idéales ⁶ qu'institutionnalisent les poétiques selon lesquelles le paysage naturel se constitue en image, et que ces poétiques configurent comme modèles de l'art » (p. 265) ; en d'autres termes, d'interroger la manière dont des notions particulières du beau, par exemple le sublime ou la grâce, en viennent à être mises en relation avec tel ou tel paysage.

Or, c'est la notion de critique qui, dans tout le second volet de l'ouvrage, sous-titré *Art, Critique et Philosophie*, sert bien de fil conducteur à la suite de l'analyse. Qu'est-ce qui fait la beauté d'un paysage ? Ou, plus précisément : comment est-ce que l'on en rend compte ? Examinant des témoignages très divers, comme les notes du journal de Gide prises durant son voyage en Italie (1893), Assunto entend par « critique du paysage » tout discours portant un jugement sur un ou des lieux, jugement positif ou négatif ; il établit que le rôle propre de chaque critique serait de « rendre explicite, comme propriété constitutive de l'objet, ce qui pour tout autre observateur est seulement sensation obscure, et émotion esthétique latente » (p. 447). C'est rappeler que si l'expérience du paysage dépend de la sensibilité individuelle, son énonciation, à travers la critique, s'avère filtrée par des codes collectifs d'expression, en fonction des cultures et des époques. « Les paysages naissent, pour ainsi dire, dans la critique, qui découvre en eux, ou dans l'un de leurs aspects particuliers, l'incarnation de la catégorie esthétique selon l'un des divers modes par lesquels ses déterminations peuvent se singulariser dans le jugement », déterminations qui « identifient la culture et l'histoire dans la nature, et la nature dans l'histoire et la culture », dès lors que « l'universalité de la culture et de l'histoire [se trouve] singularisée et subjectivée⁷ dans l'expérience vécue d'une individualité portant un jugement » (p. 446). Assunto aborde cette question en extrapolant le principe kantien qui veut que le jugement esthétique réside dans l'attribution à un sujet singulier d'un prédicat universel (le plaisir ou le déplaisir désintéressé). En somme, l'opération inhérente à la critique est de mettre en relation ce prédicat universel et un sujet particulier : tel ou tel paysage réel (« topographiquement déterminé »), ou bien tel ou tel type générique de paysage (« une simple figure morphologique ou phénoménologique du paysage en général »), lequel « devient universel quand l'une de ses qualités a été subjectivée par la critique et en même temps universalisée comme subjective » (p. 449). Tel fut le cas, cite Assunto comme exemple, de la valorisation du paysage alpin dans la culture européenne du XVIII^e siècle. On notera au passage qu'une telle opération ne peut se concevoir qu'en dépassant le dualisme cartésien de l'objet et du sujet - au sens cognitif et non plus logique du terme -, selon une perspective qui traverse en fait toute l'œuvre d'Assunto.

La conception de la critique de paysage chez Assunto appelle quelques observations. Si elle rapporte la critique au jugement esthétique, elle ne l'y réduit néanmoins pas et pourrait être étendue à d'autres catégories de jugement, comme l'auteur l'illustre parfois, on va le voir. Pour Assunto en effet, l'esthétique est le plan de la philosophie qui permet de penser tous les autres plans - logique, éthique, etc. -, conviction qu'il tire notamment d'un fragment attribué à Hegel, Hölderlin et Schelling, *Le Plus Ancien Programme systématique de*

l'idéalisme allemand, selon lequel l'idée de beauté réunit toutes les autres (Assunto, 2003, p. 57-59), et qu'il applique au paysage puisque, on s'en souvient, le rapport esthétique qui sous-tend son expérience est considéré comme paradigmatique du rapport entre homme et nature (« il s'agit *toujours* d'un rapport esthétique, mais *jamais* d'un rapport seulement esthétique »). D'autre part, Assunto s'inscrit dans la lignée de Simmel - même s'il ne le cite pas - et de Ritter : pour ces philosophes, le paysage n'est pas un donné, mais le fruit d'une élaboration subjective, qu'il s'agisse de « considérer un extrait de la nature, à son tour, comme unité » (Simmel, 1993, p. 232), ou de rendre « la nature esthétiquement présente, se montrant à un être qui la contemple en éprouvant des sentiments » (Ritter, 1997, p. 59). Or, en faisant de la critique le lieu même où advient cette élaboration (« Les paysages naissent, pour ainsi dire, dans la critique »), la théorie assuntienne rejoint la perspective que développe, dans les mêmes années, l'« esthétique de la réception » promue dans le domaine des études littéraires par l'école de Constance, courant de recherche qui fait du lecteur un agent structurant de l'œuvre (Jauss, 1990) : comme chaque lecture le fait d'un texte, la critique actualise dans le paysage ce qui, sans elle, n'existerait qu'à l'état latent. Ce point de vue adopté par Assunto converge d'ailleurs avec la manière dont l'histoire de l'art, particulièrement en Italie sous l'influence de Benedetto Croce, s'est mise à aborder la « fortune critique » des œuvres et des artistes en tant que sédimentation de leurs différentes appréciations et interprétations à travers les âges, fortune permettant de les comprendre tels que le temps les a apportés au présent (Zerner, 1997, p. 66), comme en témoigne de manière emblématique l'exemple de *La Joconde*, tour à tour adulée par des générations et raillée par un Duchamp ou un Dali (Chastel, 1988).

Dans cette rapide présentation, il faut enfin relever que le philosophe attire l'attention sur la diversité de ce qu'il appelle les « modes » et les « idéaux » de la critique de paysage. Premièrement, la critique peut être soit raisonnée, réfléchie, discriminative, soit émotionnelle, fantastique - ces deux grands pôles pouvant coexister chez le même auteur, voire dans le même texte, comme le montre Humboldt (p. 434). Pour illustrer comment cette gamme de postures peut s'appliquer à un même paysage, Assunto s'appuie notamment sur l'exemple de l'Agro Romano⁸, à partir des observations sur le Latium de l'anthropologue et historien de l'Antiquité Johann Jacob Bachofen (1851), puis de la *Lettre à M. de Fontanes sur la campagne romaine* de Chateaubriand (1804). Ces campagnes romaines, dont la lumière a été exaltée par Claude Lorrain, « si vous les contemplez en artiste, en poète, et même en philosophe », soulignait l'écrivain, « vous ne voudriez peut-être pas qu'elles fussent autrement », tandis que ce même terroir, « dont la culture moderne n'a pas rajeuni le sol, et qui est demeurée antique comme les ruines qui la couvrent », offre une vision désolante à qui le juge « en économiste » (cité p. 428). Assunto confronte alors l'approche de Chateaubriand à celle d'Emilio Sereni, historien marxiste ayant publié en 1961 un livre sur le paysage rural italien, qui met en évidence les relations entre les transformations matérielles de la morphologie du paysage et l'évolution des rapports de production et des conceptions idéologiques associées, phénomènes dont rendent compte les représentations picturales (Sereni, 1961). Pour Assunto, « il ne nous incombe pas ici de choisir entre les deux attitudes ; il s'agit de deux manières d'approcher le paysage, et de le juger de manière critique : l'une, celle développée par Sereni, se préoccupe d'une

correspondance, y compris sur le plan de la qualité esthétique, entre les formes du paysage rural et les formes des rapports sociaux entre les hommes, tandis que chez Chateaubriand, nous avons enregistré une attention au paysage comme image dont la dimension esthétique exprime autre chose et davantage que ce que peut y chercher et y trouver l'économiste » (Assunto, 1994, p. 430-431). On voit donc que la critique d'un paysage ne se réduit donc pas forcément, dans l'approche d'Assunto, à la seule formulation d'un jugement esthétique ; par ailleurs, différents points de vue peuvent être adoptés, qui ne sont pas nécessairement incompatibles, puisque, suggère Assunto, « on pourrait tenter une synthèse entre les deux attitudes » de Chateaubriand et de Sereni (p. 431). Deuxièmement, il est possible de mettre en évidence chez des auteurs s'exprimant à propos de paysages très différents le même « idéal » critique, c'est-à-dire la même détermination de la catégorie esthétique ; ainsi, les écrivains Giovanni Verga (1840-1922) et Joseph Roth (1894-1939) identifient chacun la même « beauté tragique et en même temps impassible » dans des paysages offrant l'image de l'illimité, l'un dans les campagnes siciliennes, l'autre dans les plaines d'Europe centrale (p. 440). En insistant de la sorte sur la variété des points de vue et des critères à l'œuvre dans la critique de paysage, Assunto a ouvert une piste féconde, que je voudrais essayer d'approfondir.

Trois tactiques discursives

L'une des grandes portées méthodologiques du modèle théorique bâti par Assunto réside dans le fait de considérer comme critique de paysage tout type de discours qui formule un jugement sur un paysage, qu'il soit solidement argumenté ou au contraire purement impressionniste, qu'il mette en jeu la catégorie esthétique ou, comme dans le cas de Sereni, d'autres catégories de jugement. Le corpus à considérer forme ainsi un vaste ensemble d'énoncés, auquel on pourrait, pour en faire l'histoire, appliquer certaines leçons de la « description archéologique » telle que Foucault en a posé les jalons pour repenser l'épistémologie de l'histoire à la lumière de certaines avancées du structuralisme : considérer avant tout ces énoncés dans leur positivité, pour essayer de rendre compte des pratiques discursives ; « traiter, non pas des représentations qu'il peut y avoir derrière les discours, mais des discours comme des séries régulières et distinctes d'événements » (Foucault, 1971, p. 61). Se demander non seulement : « Que dit-on ? », mais aussi : « Comment s'y prend-on pour le dire ? ». En particulier, il s'agit d'essayer de mettre en évidence comment s'effectue, au niveau même du texte, l'opération de jugement qui sous-tend la critique, telle que cette dernière le formule, d'en schématiser le fonctionnement. Ce n'est pas la perception ou l'expérience du paysage qui est en jeu, mais la façon dont un locuteur exprime un jugement à propos du paysage.

Si l'on appelle « critique de paysage » tout énoncé qui, fondé sur un certain art de juger, émet une sentence - positive ou négative - ayant le paysage comme objet, peut-on établir une certaine typologie de la critique qui soit fondée avant tout sur les modalités du discours ? Foucault parlait de « stratégies discursives » pour désigner des manières différentes de traiter des objets du discours, disposer des formes d'énonciation, manipuler des concepts : « Ce sont des manières réglées (et descriptibles comme telles) de mettre en œuvre les possibilités de discours. » (Foucault, 1969, p. 93.) Étant donné que le niveau d'analyse

concerne ici moins les objectifs que les moyens mobilisés dans la critique, ce sont des « tactiques » plutôt que des stratégies qui devraient être décrites. Empiriquement, il me semble possible de repérer historiquement au moins trois grands schèmes tactiques ayant été pratiqués par la critique de paysage.

Le plus ancien, en Occident, est d'ascendance rhétorique : il procède de l'art de l'éloquence, d'une technique éprouvée du discours comme mise en mots des idées afin de persuader, d'emporter la conviction. Depuis Aristote, la rhétorique se partage en trois domaines d'application, le genre judiciaire, comprenant le plaider et le réquisitoire, le genre délibératif, concernant un débat sur une décision à prendre, une discussion préalable à une résolution, enfin le genre épideictique ou démonstratif, consistant dans la louange ou le blâme. Les origines de la description se rattachent surtout à ce dernier (Hamon, 1981, p. 10 ; Adam, 1993, p. 26-31), et déjà Quintilien en avait codifié la mise en œuvre pour les paysages : « On fait aussi l'éloge des lieux, tel Cicéron celui de la Sicile, et l'on y considère semblablement la beauté et l'utilité [*speciem et utilitatem*], la beauté pour les bords de mer et les sites agréables, l'utilité pour les lieux salubres ou fertiles. » (Quintilien, 1976, III, 7, 27, p. 195-196.) Ce sont deux prédicats qui sont ici proposés, l'un esthétique, l'autre pratique. Cette modalité rhétorique d'appréciation d'un paysage, que j'appellerai la « tactique démonstrative », s'observe largement à la Renaissance. Ainsi Pétrarque, dans *La Vie solitaire* (1346-1466), fait-il l'éloge de Fontaine-de-Vaucluse, séjour où il a décidé de se retirer, en montrant que ce refuge présente toutes les caractéristiques des lieux propres à inspirer le sentiment du sacré selon Sénèque : une grotte creusée dans la montagne, une source correspondant à la résurgence d'une rivière souterraine, etc. (Brunon, 2008). Dans la fameuse lettre (vers 1541) où Jacopo Bonfadio forge l'expression « troisième nature » à propos des jardins, la célébration du lac de Garde décline une série d'arguments conventionnels comme la salubrité du site ou la présence de tous les éléments - prairies, ombrages, fruits, sources, etc. - qui constituent les composantes habituelles du *locus amoenus* (Brunon, 1999). Conformément à la tradition de l'*inventio*, la tactique démonstrative consiste ainsi à puiser parmi des topiques, des lieux communs au sens rhétorique du terme, en dépassant le paradoxe inhérent au genre de l'éloge : convaincre à la fois que l'objet loué se conforme à des critères stéréotypés, par définition généraux, et qu'il présente en même temps une forte singularité, une unicité en faisant tout le prix, autrement dit universaliser le particulier et particulariser l'universel. De manière analogue au jugement esthétique tel que le conçoit Assunto dans la lignée de Kant, l'éloge applique donc un ou des prédicats universels à un sujet particulier ; il s'agit de montrer la coïncidence entre les deux termes. Dans les descriptions des voyageurs français et britanniques qui visitèrent la Sicile aux XVI^e et XVII^e siècles, on observe ainsi le souci récurrent de relever les signes attestant la fertilité de ses campagnes, de vérifier en somme que l'île, comme l'avaient déclaré Caton et Cicéron, continue à être le grenier de l'Italie (Brunon 2004). Dans la tactique démonstrative, la critique rapporte le paysage à une grille de lecture préalable, et la valeur accordée au paysage dépend de sa conformité à des critères attendus, qu'il doit remplir pleinement. Orientée par la rhétorique de l'éloge, la critique démonstrative tend « naturellement » à être entièrement positive et purement qualitative. Par ailleurs, elle projette souvent sur le paysage des valeurs qui renvoient en fait à des choix stylistiques, à des

options d'écritures : en effet, l'exercice descriptif, conçu comme morceau de bravoure selon la tradition de l' *ekphrasis* , se présente généralement comme métalangage, manifeste littéraire en acte : la description constitue une autoreprésentation du texte (Galand-Hallyn, 1994 ; Nys, 1996). Ainsi, la préférence affirmée par Ronsard pour les paysages rustiques, condensée dans la formule : « J'aime fort les jardins qui sentent le sauvage », proclame en fait son inclination pour une « naïve écriture » où l'artifice se dissimule sous les apparences du naturel ou même du négligé (Duport 2000). En reprenant les termes d'Assunto, on pourrait dire dans de tels cas que la critique se fait alors l'incarnation d'une poétique au plein sens du terme.

À ce premier schéma on peut rapidement opposer un tout autre type de critique. Dans son *Journal de voyage* (1580-1581), Montaigne déclare à propos d'Urbin : « Nous y vîmes le palais qui est fort fameux pour sa beauté : c'est une grande masse, car elle prend jusques au pied du mont. La vue s'étend à mille autres montagnes voisines, et n'a pas beaucoup de grâce ; comme tout ce bâtiment n'a rien de fort agréable ni dedans ni autour, n'ayant qu'un petit jardinet de 25 pas ou environ » (Montaigne, 1983, p. 257). Non seulement le voyageur ne cache pas sa déception, mais il ne cherche pas non plus à justifier son jugement partiellement négatif. La critique revendique au contraire son caractère subjectif et même personnel. On pourrait parler de « tactique affective » : face à tel paysage, le locuteur livre - ou prétend livrer - ses propres réactions, avant tout émotives, qui bien entendu dépendent à la fois de sa propre personnalité, de sa disposition d'esprit, et de conditionnements sociaux et culturels. Dans la tactique affective, les critères du jugement apparaissent intériorisés. On peut présumer, bien que cela reste à établir précisément, que ce type de pratique discursive s'est développé en Occident au fur et à mesure que l'expression subjective de l'intériorité se voyait culturellement légitimée : l'auteur des *Essais* et plus largement l'avènement de la modernité fourniraient en la matière un certain tournant (Legrand 1997 ; Courcelles, 2006), et le romantisme, valorisant la correspondance entre paysage et état de l'âme (Collot, 2005, p. 43-64), représenterait sans doute un certain apogée de la critique affective. Plus près de nous, le poète Philippe Jaccottet explique adopter une telle attitude au seuil de son livre *Paysages avec figures absentes* (1970) : « Je n'ai presque jamais cessé, depuis des années, de revenir à ces paysages qui sont aussi mon séjour. [...] Mais je ne veux pas dresser le cadastre de ces contrées, ni rédiger leurs annales : le plus souvent, ces entreprises les dénaturent, nous les rendent étrangères. [...] J'ai pu seulement marcher, et marcher encore, me souvenir, entrevoir, oublier, insister, redécouvrir, me perdre. Je ne me suis pas penché sur le sol comme l'entomologiste ou le géologue : je n'ai fait que passer, accueillir. » (Jaccottet, 1976, p. 9-11.)

La position que le poète écarte ici, c'est celle qui prévaut dans une troisième forme de critique, revendiquant à l'inverse un caractère objectif et une portée collective. Prenons l'exemple du chapitre sur les jardins dans le traité de Pierre-Henri de Valenciennes sur la peinture de paysage (1800). Celui-ci condamne d'abord le goût obsolète des « anciens jardins français » au tracé régulier, ainsi que les dérives des jardins anglo-chinois, dont la mode s'était répandue dans le dernier tiers du XVIII^e siècle ; de ces nouveaux jardins, poursuit-il, « Ermenonville est le seul peut-être qui plaise au penseur et au philosophe, parce qu'il parle à l'âme, qu'il excite le sentiment, qu'il flatte les sens, qu'il émeut

l'imagination » (Valenciennes, 1800, p. 344-345). Ce jugement n'est pas formulé par rapport aux émotions que le domaine de Girardin aurait déclenchées chez Valenciennes, mais par rapport à sa capacité à émouvoir le spectateur, qualité fondamentale dans l'esthétique exposée par l'auteur et plus globalement dans la culture de l'époque (Brunon, 2005). Dans ce cas, la critique applique à un paysage, en l'espèce un jardin, un ou plusieurs critères considérés comme pertinents : on pourrait parler de « tactique estimative ». L'opération de jugement met en jeu des prédicats universels, comme dans la tactique démonstrative, mais sa visée est différente : il ne s'agit pas de persuader que des prédicats donnés et tendanciellement absolus s'appliquent entièrement au paysage, mais de mesurer la valeur du paysage en fonction de tel ou tel critère relatif. Valenciennes termine ainsi sa réflexion par le cas des jardins publics, qui doivent suivre une composition régulière car « le projet principal des personnes qui vont aux promenades est de voir et d'être vues » (Valenciennes, 1800, p. 371). « Le jardin des Tuileries est un chef-d'œuvre en ce genre, et le plus beau qui existe en Europe ; mais il plaira plus aux femmes qui se font un spectacle à la promenade, et aux hommes qui ne cherchent que les femmes, qu'au philosophe, à l'homme studieux et pensant, qui ne se promène que pour respirer un air pur, pour prendre le frais, jouir de la beauté et de la variété de la nature, et réfléchir, tranquille et solitaire, sur les merveilles qu'elle étale sans cesse à ses yeux. » (p. 372.) Ce jugement nuancé porte ici sur l'aptitude du jardin à répondre aux attentes de telle ou telle catégorie de visiteur, et si Valenciennes se range implicitement dans la dernière, il tient à conserver à son discours un point de vue impersonnel : au contraire de la tactique affective, la tactique estimative entend recourir à des critères extériorisés par le locuteur.

Ces différentes modalités peuvent parfaitement coexister dans un même texte. Lorsque Montaigne compare deux jardins qu'il a visités en Italie, la villa d'Este à Tivoli et Pratolino, il le fait de manière estimative et non plus affective, les jugeant successivement selon une série de critères : la villa d'Este l'emporte ainsi en abondance d'eau, Pratolino en qualité de l'eau, tandis qu'ils s'égalent « en diversité de jeux et de mouvements plaisants tirés de l'eau » (Montaigne, 1983, p. 235). Le voyageur ne fait plus figure de spectateur, mais de connaisseur. Exemple instructif, qui atteste que le type de posture critique ne se déduit pas nécessairement du genre dans lequel un discours peut se ranger - ici le journal de voyage « intime » - ni du destinataire ainsi présumé - ici l'auteur lui-même...

Pour une histoire critique de la critique

Il serait peut-être possible de mettre en évidence d'autres grands types d'attitude critique : la présente typologie n'est qu'une première et grossière esquisse, qui demeure à affiner mais permet du moins de proposer un modèle provisoire et de formuler certains problèmes. Elle mériterait tout d'abord d'être confrontée à une distinction formulée oralement par Raphaël Larrère en 2004, lors d'un colloque sur l'évaluation du paysage (voir Candau, Ferrari, à propos de Puech, Rivière-Honegger, 2004) et reprise par différents auteurs, tel Régis Defurnaux : « Le paysage, d'un point de vue esthétique, peut faire l'objet de trois types de regards. D'une part, un regard formé, esthétisant qui admire ce que certains ne font que voir. D'autre part, un regard formé ou scientifique qui déforme sa vision au profit de grilles de lecture qu'il utilise tous les jours dans son métier. Enfin, un regard initié d'une personne

qui vit le paysage dans une relation quotidienne. [...] Ces trois regards différents peuvent se cumuler dans certains cas. » (Defurnaux, 2004, p. 126.) Opérée pour le champ perceptif et reprise par certains travaux portant sur l'évaluation des paysages (Droeven, Dubois, Feltz, 2007), cette tripartition recouvre partiellement celle que j'ai proposée pour le champ discursif : le regard formé correspondrait à la tactique démonstrative et le regard informé à la tactique estimative, alors que le regard initié n'est pas forcément sous-jacent à une tactique affective, puisque celle-là se définit par une manière de dire et non de regarder. Les trois modes qui viennent d'être délimités relèvent en effet de différents régimes de l'opération judiciaire telle que la formule la critique, et partant de différentes procédures d'évaluation d'un paysage. La tactique démonstrative cherche à faire coïncider les caractéristiques du paysage avec des lieux communs, à le rapporter à un paradigme, une référence servant d'étalon : elle procède d'un ajustement et vise à convaincre de la valeur absolue du paysage. La tactique affective entend exprimer les réactions du locuteur et donc expliciter les propriétés du paysage qui répondent à des critères qu'il a intériorisés et qui constituent pour lui des déterminants de valeur : elle résulte d'une sélection subjective. La tactique estimative se propose de mesurer objectivement la valeur du paysage suivant des critères légitimes, partagés et relatifs : elle relève de l'expertise.

Mon point de vue n'est pas celui d'un sociologue ni d'un psychologue, mais d'un historien : l'éventuelle portée de cette répartition, caricaturalement schématique, en grands types discursifs réside dans sa possible mise en œuvre, en tant qu'hypothèse de travail, pour décrire l'histoire de la critique de paysage à partir d'une perspective foucauldienne, avant tout focalisée sur les discontinuités tant synchroniques que diachroniques, et notamment d'examiner comment de telles tactiques pourraient aider à définir une « formation discursive », concept que Foucault définit comme « ensemble des énoncés qui relèvent d'un même système de formation » (Foucault, 1969, p. 141), ensemble institué durant une certaine phase, tel le discours psychopathologique à partir du XIXe siècle. Analogue à une couche de sédiments, une formation discursive présente des zones de rupture, des « failles » plus ou moins nettes (Tosco, 2007, p. 107), et la stratigraphie de l'histoire n'est pas réductible à un simple enchaînement vertical d'époques homogènes. Une histoire de la critique de paysage telle qu'on l'entend ici ne saurait partager a priori son corpus en portions prédécoupées, qui relèveraient de l'art ou bien de la science, pas plus qu'elle ne se risquerait à présupposer que toute critique étiquetée comme « romantique » est nécessairement sentimentale et du coup formulée par des jugements affectifs. La portée heuristique de la méthode « archéologique » consiste, selon le mot de Paul Veyne, à « juger les gens sur leurs actes », et non sur leurs idéologies (Veyne, 1978, p. 211).

Sur quelles pistes un tel programme pourrait-il s'engager ? On sait par exemple que le modèle de la chorographie, en tant que division ptoléméenne de la géographie concernant l'échelle de la province, a été l'un des champs du savoir où s'est cristallisée, à la Renaissance, une certaine approche du paysage, centrée sur la description et la célébration des villes et de leurs territoires (Lestringant, 1988 ; Besse, 2000, p. 39-43). Il s'agirait par conséquent de s'interroger sur la chorographie comme possible formation discursive dans l'histoire de la critique de paysage, d'en délimiter les contours disciplinaires, la périodisation et les interfaces éventuelles avec d'autres formations. L'épistémologie de la

description chorographique - comme de la description cosmographique (Besse, 2003, p. 209-231) - dérive de la rhétorique de l'éloge et de sa découpe normative de la matière à traiter en fonction de lieux communs, selon une démarche de compilation. Comment passe-t-on d'une liste topique de rubriques à remplir (position, hydrographie, origine de la cité, habitants célèbres, etc.) à une véritable grille d'analyse ? À partir notamment du vaste corpus de sources rassemblé par Piero Camporesi concernant la perception du paysage italien à la Renaissance - guides de voyage, essais médicaux, traités techniques sur les minerais, etc. -, textes qui émanent de polygraphes ou de spécialistes attentifs aux transformations des territoires par le travail humain (Camporesi, 1995), on pourrait tenter d'observer le passage de tactiques démonstratives à des tactiques estimatives, sans doute inhérent à l'émergence progressive de domaines autonomes qui, à partir d'une matrice cognitive commune, à vocation holistique, vont prendre en charge au cours de l'âge classique tel ou tel aspect du paysage, comme la géologie ou l'urbanisme. Un autre chantier possible consisterait à scruter, dans l'essor de la géographie au cours du XIXe siècle, la part de la tactique affective dans le discours, notamment chez Humboldt, qui, comme le relevait déjà Assunto, ne réduit pas la connaissance du paysage à la seule analyse objective et accorde une importance déterminante à la perception sensible et subjective du paysage, en particulier à travers la notion de « sentiment de la nature » (Briffaud, 2006). Bref, ce sont aussi des phénomènes d'interférence et de compénétration, le long de lignes de partage non tranchées, de franges entre différents secteurs, qui doivent retenir l'attention. Il vaudrait également la peine d'analyser les rémanences des tactiques de type démonstratif et affectif dans les pratiques actuelles de critique de paysage, qui, par leur exigence de scientificité, sont censées relever du mode estimatif...

Du projet comme critique

Enfin, qu'en est-il d'une critique de paysage qui tiendrait non plus de l'ordre du discours, mais de celui de l'action ? Telle est, en effet, l'une des pistes ouvertes par Assunto dès son article de 1960 : à côté de la critique formulée textuellement par les discours, mais aussi de celle formulée visuellement par les images - ce que le livre de 1973 appellera les « interprétations artistiques » du paysage -, Assunto considère l'architecture du paysage comme « critique en action », comme « appréciation qui se réalise au moyen d'une activité pratique, d'une modification de la réalité donnée » (Assunto, 1960, p. 266). Bien que cette idée soit reprise dans un chapitre du livre de 1973, notamment nourri par les réflexions de Geoffrey Jellicoe et sa polémique contre l'utilitarisme (Assunto, 1994, p. 475-491), le philosophe ne l'a pas développée autant qu'elle le méritait, en raison d'un certain retrait de sa pensée du paysage « vers le domaine de la pure protection et de la conservation », alors que cette ouverture ébauchait le fondement possible, à partir de l'esthétique, d'une éthique du paysage, « élément le plus actuel de la pensée d'Assunto » (Venturi Ferriolo, 2003, p. 153 et 166) : « L'idée esthétique, la théorie qui sert de prédicat au jugement sur le paysage, est aussi un principe opératoire » de l'architecture de paysage, censé régler les formes de l'agir (Assunto, 1994, p. 478). On peut aller plus loin et prolonger une autre remarque du philosophe, soulignant, comme on l'a vu plus haut, que le rôle de toute critique est de « rendre explicite, comme propriété constitutive de l'objet, ce qui pour tout autre observateur

est seulement sensation obscure ». Cette remarque rejoint celle que Jean-Marc Besse formulait récemment à propos des relations entre projet de paysage, cartographie et logique de la pensée inventive : « Le projet invente un territoire en le représentant et en le décrivant. Mais cette invention est d'une nature singulière : car ce qui est inventé est en même temps déjà présent dans le territoire, comme non-vu et non-su jusqu'alors. L'invention révèle ce qui était déjà là, elle dégage, et dévoile par là même un nouveau plan de réalité. Mais cette réalité, on ne l'aurait pas vue si on ne l'avait pas dessinée et pensée. » (Besse, 2001, p. 140.) Parce qu'il est non pas écriture mais réécriture d'un paysage, un projet repose nécessairement sur une lecture, orientée et sélective en tant que telle. En voulant actualiser les potentialités d'un site, rendre plus lisible la mémoire d'un lieu ou encore corriger les défauts qu'un territoire présente par rapport aux besoins et aux désirs de sa population, tout projet de paysage formule un jugement sur le paysage. Tout projet est critique de paysage. Quels en sont les critères et comment sont-ils mis en œuvre ? Ces critères relèvent-ils de la valeur, entendue suivant Habermas comme préférence particularisée, relative et partagée, ou bien de la norme, universellement obligatoire dans son domaine d'application (Habermas, 1997, p. 278) ? Serait-il possible de repérer dans l'histoire des projets, comme on l'a proposé ici pour l'histoire des discours, différents types de tactique critique vis-à-vis du paysage ? Et comment, dans l'histoire générale de la critique de paysage, les pratiques discursives et les pratiques de projet s'articulent-elles entre elles ? À travers ces questions se profile en tout cas l'un des enjeux de la critique de projet de paysage que tant de voix appellent aujourd'hui de leurs vœux : interroger le projet comme critique, être une « critique de la critique » selon l'expression de Todorov, autrement dit une métacritique.

Notes

1. Dans ses écrits, Assunto emploie généralement l'expression « critique du paysage », mais aussi « critique de paysage », voire « critique de paysages ».
2. Pour une présentation générale de la personnalité et de l'œuvre du philosophe, voir Brunon 2002 et Assunto 2003.
3. Pour une autre tentative, postérieure et tout à fait indépendante de celle d'Assunto, de construire une théorie de la critique de paysage fondée sur le modèle de l'expérience esthétique, voir Bourassa 1991.
4. Voir ci-dessous, note 6.
5. Rappelons que dans la tradition logique, issue notamment des Catégories d'Aristote, un prédicat est un attribut du sujet, autrement dit une propriété, une qualité, etc., dont on affirme ou l'on nie qu'il la possède (selon le schéma « S est P » ou « S n'est pas P »), ce qui constitue le jugement attributif ou prédicatif.
6. Dans la philosophie post-kantienne, notamment à partir de l'Essai critique sur l'esthétique de Kant (1790) de Victor Basch, une catégorie esthétique désigne une spécification de la notion de beau (par exemple le pittoresque ou le grotesque) ; constituant un idéal qui permet des jugements de valeur, elle est donc de l'ordre du prédicat.
7. C'est-à-dire rendue propre à un « sujet » particulier, le terme étant ici à entendre non pas dans son sens logique de support d'un prédicat, mais dans son sens métaphysique : être susceptible de posséder des qualités ou d'effectuer des actes, et notamment de connaître.
8. Sur « l'invention de la campagne romaine » et la cristallisation au XIXe siècle du stéréotype issu de la peinture de Poussin et du Lorrain, voir récemment Walter 2005, p. 159-171.

Hervé Brunon

Historien des jardins et du paysage.

Chargé de recherche au CNRS.

Centre André-Chastel UMR8150 (université Paris-Sorbonne Paris IV, CNRS, DAPA).

Courriel : herve.brunon@paris-sorbonne.fr

<http://www.centrechastel.paris4.sorbonne.fr/PagesPersonnelles/PagePersonnelleBrunon.htm>

Bibliographie

Adam, J.-M., *La Description*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1993.

Assunto, R., « Introduzione alla critica del paesaggio », in *De Homine*, 1960, 5-6, p. 252-278.

Assunto, R., *Il paesaggio e l'estetica* (1973), Novecento, Palermo, 1994.

Assunto, R., *Retour au jardin. Essais pour une philosophie de la nature, 1976-1987*, textes réunis, traduits de l'italien et présentés par H. Brunon, Paris-Besançon, Les Éditions de l'Imprimeur, coll. « Jardins et Paysages », 2003.

Besse, J.-M., *Voir la Terre : six essais sur le paysage et la géographie*, Arles, Actes Sud/ENSP/Centre du paysage, 2000.

Besse, J.-M., « Cartographe, construire, inventer. Notes pour une épistémologie de la démarche de projet », in *Les Carnets du paysage*, 7, 2001, p. 126-145.

Besse, J.-M., *Les Grandeurs de la Terre. Aspects du savoir géographique à la Renaissance*, Lyon, ENS Éditions, 2003.

Bourassa, S.C., *The Aesthetics of Landscape*, London/New York, Belhaven Press, 1991.

Briffaud, S., « Le temps du paysage. Alexandre de Humboldt et la géohistoire du sentiment de la nature », in Blais, H., Laboulais, I. (dir.), *Géographies plurielles. Les sciences géographiques au moment de l'émergence des sciences humaines (1750-1850)*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 275-301.

Brunon, H., « (D)écrire le paysage : un éloge du lac de Garde au XVI^e siècle. Contribution à une archéologie de l'arpentage », in *Les Carnets du paysage*, 4, 1999, p. 114-129.

Brunon, H., « Rosario Assunto (1915-1994), philosophe militant du paysage », in *Les Carnets du paysage*, 8, 2002, p. 48-59.

Brunon, H., « Les paysages de Sicile décrits par les voyageurs français et britanniques aux XVI^e et XVII^e siècles », in Colin, M., Lucas-Avenel, M.-A. (sous la dir.), *De la Normandie à la Sicile : réalités, représentations, mythes. Actes du colloque tenu aux archives départementales de la*

Manche du 17 au 19 octobre 2002, Saint-Lô, Archives départementales de la Manche, 2004, p. 173-193.

Brunon, H., « "Ce beau désordre que nous offre la nature agreste" : Valenciennes théoricien des jardin », in *Pierre-Henri de Valenciennes, 1750-1819. Actes du colloque du 28 mai 2003*, Portet-sur-Garonne, Loubatières, 2005, p. 109-132.

Brunon, H., « Locus secretus : topique et topophilie », in Luciani, D., Mosser, M. (dir.), *Petrarca e i suoi luoghi. Giornate di studio dedicate a Eugenio Battisti (1924-1989)*, Trévise, Editioni Fondazione Benetton Studi Ricerche/Canova, sous presse.

Camporesi, P., *Les Belles Contrées. Naissance du paysage italien (1992)*, Paris, Gallimard/Le Promeneur, 1995.

Candau, J., Ferrari, S., « "L'évaluation du paysage : une utopie nécessaire ?". Compte rendu de colloque (Montpellier, 15-16 janvier 2004) », in *Natures Sciences Sociétés*, 12, 2004, p. 448-449.

Chastel, A., *L'Illustre Incomprise*, Paris, Gallimard, 1988.

Collot, M., *Paysage et Poésie du romantisme à nos jours*, Paris, José Corti, 2005.

Courcelles, D. de (sous la dir.), *Nature et Paysage : l'émergence d'une nouvelle subjectivité à la Renaissance*, Paris, École des chartes, 2006.

Defurnaux, R., *Les Cathédrales sauvages de la philosophie de la nature et des espaces protégés*, Paris, L'Harmattan, 2004.

Droeven, E., Dubois, C., Feltz, C., « Paysages patrimoniaux en Wallonie (Belgique), analyse par approche de paysages témoins », in *Cahiers d'économie et sociologie rurales*, 84-85, 2007, p. 215-243.

Duport, D., *Les Jardins qui sentent le sauvage : Ronsard et la poétique du paysage*, Genève, Droz, coll. « Cahiers d'Humanisme et de Renaissance », 2000.

Foucault, M., *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1969.

Foucault, M., *L'Ordre du discours. Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, Paris, Gallimard, 1971.

Galand-Hallyn, P., *Le Reflet des fleurs. Description et métalangage d'Homère à la Renaissance*, Paris, Droz, coll. « Travaux d'Humanisme et de Renaissance », 1994.

Habermas, J., *Droit et démocratie. Entre faits et normes (1992)*, Paris, Gallimard, 1997.

- Hamon, P., *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.
- Humboldt, A. de, *Cosmos : essai d'une description physique du monde (1845-1862)*, préface de J. Grange, Thizy/Paris, Utz, 2000, 2 vol.
- Jaccottet, P., *Paysages avec figures absentes* (1970), Paris, Gallimard, 1976.
- Jauss, H. R., *Pour une esthétique de la réception* (1966), traduit par Cl. Maillard, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1990.
- Legrand, M.-D., « De l'émergence du sujet et de l'essor du paysage dans la littérature de la Renaissance française », in Collot, M. (sous la dir.), *Les Enjeux du paysage*, Bruxelles, Ousia, coll. « Recueil », 1997, p. 112-138.
- Lestringant, F., « Chorographie et paysage », in Giraud, Y. (sous la dir.), *Le Paysage à la Renaissance*, Fribourg (Suisse), Éditions universitaires, 1988, p. 9-26.
- Marot, S., « Éditorial », in *Le Visiteur. Ville, territoire, paysage, architecture*, 1, 1995, p. 4-7.
- Montaigne, M. de, *Journal de voyage*, éd F. Garavini, Paris, Gallimard, 1983.
- Mourier, P.-F., « Quand le détour fait méthode », in *Les Carnets du paysage*, 1, 1998, p. 1.
- Nys, P., « L'art des jardins : une herméneutique du lieu et la question de l'ekphrasis », in Poirier, J., Wunenburger, J.-J. (sous la dir.), *Lire l'espace*, Bruxelles, Ousia, coll. « Recueil », 1996, p. 289-312.
- Puech, D., Rivière-Honegger, A. (sous la dir.), *L'Évaluation du paysage, une utopie nécessaire ? Recherche d'indicateurs-marqueurs pluridisciplinaires*, Montpellier, Publications des l'université Paul-Valéry, 2004.
- Quintilien, 1976, *Institution oratoire*, II, livres II et III, texte établi et traduit par J. Cousin, Paris, Les Belles Lettres, « coll. des universités de France », 1996.
- Ritter, J., *Paysage. Fonction de l'esthétique dans la société moderne* (1963), traduit par G. Raulet, Paris-Besançon, Les Éditions de l'Imprimeur, coll. « Jardins et paysages », 1997.
- Roger, A., *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997.
- Sereni, E., *Storia del paesaggio agrario italiano*, Bari, Laterza, 1961.
- Simmel, G., « Philosophie du paysage » (1913), in *La Tragédie de la culture et autres essais*, traduit par S. Cornille et P. Ivernel, Paris, Rivages, coll. « Petite bibliothèque », 1993, p. 231-245.

Todorov, T., *Critique de la critique. Un roman d'apprentissage*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1984.

Tosco, C., *Il paesaggio come storia*, Bologna, Il Mulino, 2007.

Valenciennes, P.-H. de, *Éléments de perspective pratique, à l'usage des artistes, suivis de Réflexions et conseils à un élève sur la peinture, et plus particulièrement sur le genre du paysage*, Paris, 1800, an VIII.

Venturi Ferriolo, M., « Le reflet de la beauté absolue : l'éthique de la contemplation », in *Assunto* 2003, p. 139-167.

Veyne, P., *Comment on écrit l'histoire, suivi de Foucault révolutionne l'histoire*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1978.

Walter, F., *Les Figures paysagères de la nation. Territoire et paysage en Europe (16e-20e siècle)*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2005.

Zerner, H., *Écrire l'histoire de l'art : figures d'une discipline*, Paris, Gallimard, coll. « Art et artistes », 1997.