Document généré le 19 juil. 2025 06:13

Horizons philosophiques

L'idée du paysage dans les catégories esthétiques

Raffaele Milani

Volume 11, numéro 1, automne 2000

L'amodernité de la photographie?

URI : https://id.erudit.org/iderudit/802953ar
DOI : https://doi.org/10.7202/802953ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Collège Édouard-Montpetit

ISSN

1181-9227 (imprimé)
1920-2954 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Milani, R. (2000). L'idée du paysage dans les catégories esthétiques. *Horizons philosophiques*, *11*(1), 99–123. https://doi.org/10.7202/802953ar

Tous droits réservés © Collège Édouard-Montpetit, 2000

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

L'IDÉE DU PAYSAGE DANS LES CATÉGORIES ESTHÉTIQUES*

La vue d'un beau paysage a toujours exercé une grande fascination, mais la perception esthétique est sujette à des variations dans le temps selon le jugement élaboré et le langage utilisé pour le décrire. Exprimer son admiration pour certains lieux signifie offrir un plan d'interprétations sentimentales, de commotions même profondes soumises au filtre de raisonnements esthétiques raffinés qui traversent des époques et des mondes divers de l'art et de la culture. Définir un paysage comme beau, sublime, pittoresque, gothique ou le considérer à la lumière de la grâce, veut dire affronter le thème de l'évaluation esthétique selon les paramètres de la mémoire historique, collective, psychique. Nous sommes tous impliqués dans ce qui se présente à nous, une fois perdu l'illusion d'une spontanéité vivante, objective de la nature. L'illusion, quand elle s'explicite, est le fruit de prodiges baroques, de merveilles rococo. Elle appartient au règne du style, là où celui-ci choisit l'excès.

Notre mode de voir consiste en tout cas à modifier notre conscience et notre sensibilité selon les trames du goût : nous demeurons toujours protagonistes de la réception et de la qualification esthétique, même si nous nous trouvons dans les forêts les plus vierges. Ce que nous observons est incontestablement le produit de la manière humaine de sentir et d'organiser les choses. Nous sommes les artisans et les artistes du spectacle qui se propose à nous. Et la mémoire se fait le gardien de nos sens, comme de toutes les projections artistiques et culturelles. Depuis les origines de notre civilisation, le paysage est lié aux images qu'a pu en extraire la peinture ou aux descriptions qu'a pu en tirer la littérature suivant des suggestions provoquées par ce que nous appellerions une mythologie des narrations. Nous pouvons cependant procéder au-delà de la vision du paysage examiné et étudié par les arts, pour affirmer l'art même du paysage entendu comme l'élément constitutif de la perception esthétique la plus élémentaire, en attribuant aux capacités

* Texte d'une conférence tenue en octobre 1999 à l'UQÀM dans le séminaire de doctorat dirigé par Nycole Paquin

réceptives de l'homme des tensions et des forces créatives propres à l'imagination.

Si donc le sentiment du paysage est souvent lié à la peinture; le pittoresque apparaît, au XVIIIe siècle, comme la catégorie la plus apte à le décrire. Pendant la période du succès et du déclin de cette catégorie, période qui correspond à la vague de l'illusion entendue comme critère de jouissance et de création esthétique, entre classicisme et romantisme, nous devons compter diverses réflexions sur la peinture de paysage : Christian Ludwig von Hagedorn (1762), Salomon Gessner (1770), Johann Georg Sulzer (1772), Friedrich Schiller (1795), François-René de Chateaubriand (1795), Henri Steffens (1801), Philipp Otto Runge (1802-03), Carl Ludwig Fernow (1803-06), Caspar David Friedrich (1803), Heinrich von Kleist (1810), Carl Gustav Carus (1815-24; pub. en 1831), Jacob Philipp Hackert (1806), Adam Müller (1808), Pierre Henri de Valencienne (1810), Karl Friedrich Schinckel, et tant d'autres. Cette attention critique se répandra bien vite dans toute l'Europe.

Ce qui importe le plus, au-delà du registre étendu de réflexions sur la peinture de paysage de la part de nombreux intellectuels européens, signe d'une passion pressante pour le nouveau sentiment de la nature, c'est la trame des relations entre le monde des formes naturelles et l'imagination de l'homme. Rappelons cet avertissement de Chateaubriand, dont la sensibilité reste liée au goût du XVIIIe siècle et à la catégorie du pittoresque : «Gardons-nous de croire que notre imagination est plus féconde et plus riche que la nature». Cette formule nous conduit à un jugement plus récent, concis, mais opposé bien que complémentaire, de Baudelaire : «Oui, l'imagination crée le paysage».

Pour comprendre l'importance du pittoresque entendu comme manière de représenter la nature à travers l'imagination ainsi que les rapports entre le pittoresque et le romantique, reportons-nous à une réflexion de Pierre Le Tourneur (Préface à *Shakespeare traduit de l'anglais,* 1776) : «Nous n'avons dans notre langue que deux mots, peut-être même qu'un seul, pour exprimer une vue, une scène d'objets, un paysage, qui attachent les yeux et captivent l'imagination : si cette sensation éveille dans l'âme émue des affections tendres et des idées mélancoliques, alors ces deux mots, Romanesque et Pittoresque, ne suffisent pas pour la rendre... Le mot anglais Romantique est plus heureux et plus énergique... Si ce vallon n'est que pittoresque, c'est un point de l'étendue qui prête au peintre et qui

mérite d'être distingué et saisi par l'art. Mais s'il est Romantique, on désire de s'y reposer, l'œil se plaît à le regarder et bientôt l'imagination attendrit le peuple de scènes intéressantes : elle oublie le vallon pour se complaire dans les idées, dans les images qu'il lui a inspirées. Les tableaux de Salvator Rosa, quelques sites des Alpes, plusieurs jardins et campagnes de l'Angleterre ne sont point romanesques; mais on peut dire qu'ils sont plus que pittoresques, c'est-à-dire touchants et romantiques».

Toute réflexion esthétique sur le paysage cache un rapport entre la réalité des lieux et les déterminations offertes par les catégories esthétiques qui, dans leur mode de définition des choses, se présentent comme autant de théories du paysage. Les paysages réels, par le fait justement qu'ils sont jugés, sont des expressions pratiques de cette théorie. Avant d'être formulée conceptuellement, l'idée de paysage trouve son exposition dans l'art : innombrables sont les paysages de la poésie, du roman, de la peinture. L'image énonce une vision de la nature fondée sur la beauté, en fonction des diverses poétiques. Nous pouvons cependant ajouter que le paysage lui-même, comme rapport entre réalité et idée, forme de la nature et objet esthétique, est lui-même un art pour une union d'utilité et de beauté.

Dans la langue courante actuelle, le *pittoresque* sert à indiquer quelque chose d'animé et de coloré, d'insolite et d'irrégulier. Il a perdu son sens historique : la mode, la sensibilité, l'idée, c'est à dire le sens qu'il avait au XVIIIe siècle, et tout particulièrement en Grande-Bretagne. Avec le sublime, le gothique, le romanesque, il faisait partie des premiers signes du romantique le plus authentique.

Dans sa période de plus grand succès, le pittoresque est associé aux émotions vives ou particulières que suscite la vue du paysage *varié*, émotions qui peuvent s'assembler en une curieuse contemplation, ou encore en une participation enflammée. C'est l'amour pour l'insolite, l'inattendu, pour ce qui est libre et spontané, associé au goût pour les voyages (*Grand Tour*) et pour les collections, comme l'a bien illustré l'Exposition à la Tate Gallery de Londres (1997), sous la direction de Winton et Bignamini, avec la mise en valeur de la peinture, la découverte de la nature, de ses étranges morphonormalisations. Dans l'échange entre nature et culture, où de toute manière l'homme reste toujours protagoniste, le pittoresque vit par rapport au sublime une unité solidaire ou une divergence antagoniste.

Il faut remonter en effet au-delà du XIXe siècle, où le pittoresque était relégué la plupart du temps au rang de kitsch folklorique et, encore plus, au delà du romantisme historique où il était largement répandu dans bien des pages littéraires (en premier lieu *Notre-Dame de Paris* d'Hugo), pour comprendre ses raisons les plus vitales et les plus fertiles, celles qui avaient assuré un passage important dans l'évolution des catégories esthétiques entre classique et romantique, de même qu'entre baroque et romantique. Son goût, qui dérive de l'extension du terme technique peindre «*alla pittoresca*» déjà rappelé dans le passé par Giorgio Vasari, célèbre la *révélation de la nature* en visant à l'instantanéité des effets sur l'observateur et en impliquant tous les sens et tous les arts à travers une nouvelle manière d'organiser le principe de l'*ut pictura poesis.* Plus qu'un profond sentiment, le pittoresque vit de stratégies de la vision confiées à la curiosité du *connoisseur*, à la délectation pour l'étrange, au caprice de l'invention. D'un côté il se mêle au sublime théorisé par Burke, de l'autre à la tradition pastorale de la poésie anglaise. Le pittoresque, comme catégorie, revendique sans conteste une vision *tout à fait sensible* de la nature et du paysage.

Il s'agit d'une origine complexe car, au-delà de la polémique entre jardin architectural et jardin pictural, le *picturesque* se présentait uni à des motifs du *sublime* et du *romantic*. Praz l'a relevé, entre autres, lorsqu'il rappelle que dès le milieu du XVIIe siècle on trouve un usage du terme *romantic* se référant à d'anciens châteaux, à la vision de montagnes, de forêts, de lieux désolés et solitaires, dans une interprétation mélancolique et sauvage de la nature; si bien qu'à propos de ces aspects de révélation du paysage, et devant l'évidence du facteur émotionnel subjectif, les traducteurs français de textes anglais traduisaient *romantic* par *pittoresque* sans avoir compris le changement de la nouvelle façon de sentir. Seuls Letourner et Girardin, ami de Rousseau, seront capables de faire la distinction. Pour eux, commente Praz, *romantic* signifiait plus que *romanesque* (chimérique, fabuleux) ou *pittoresque* (scène qui frappe l'œil et provoque l'admiration); *romantic* ne décrit pas seulement la scène mais fait entrer en jeu la vive émotion suscitée chez le contemplateur. Gilpin guide son voyageur pittoresque selon des parcours de goût «*romantic*», comme il le déclare lui-même à plusieurs reprises (1786, p. 78, 123, 181-184) en se référant à des promenades au milieu de vestiges d'architecture, de paysages solitaires et inhabituels, de rares végétations, etc. Price (1794) critiquera la théorie de la «*picturesque beauty*» élaborée par Gilpin en choisissant de faire la distinction entre beau et pittoresque et

il dira que Gilpin avait identifié le pittoresque avec le «romantique pictural», expression curieuse et exemplaire pour comprendre combien les deux étaient mêlés.

Le grand inspirateur du goût et de l'idéal du pittoresque est Salvator Rosa, un nom qui revient souvent dans les journaux de voyage de l'époque, comme nous l'a illustré Manvaring. Dans son œuvre, plus que dans celle de Claude Lorrain et de Nicolas Poussin, dépositaires du classicisme, les amateurs du pittoresque voyaient apparaître et se diffuser une nouvelle sensibilité et un nouveau principe esthétique. Rosa représentait la surprise, même si Lorrain et Poussin continuaient à être respectés et aimés. Ce n'est pas un hasard si ces amateurs appelaient les verres fumés à travers lesquels ils regardaient et admiraient les différents panoramas naturels «verres de Claude», voulant ainsi se référer au rapport couleur/perspective du grand paysagiste. C'est cependant le pittoresque qui les fascine dans les émotions, les peurs subtiles et capricieuses, les «horreurs» délectables des difformités (*deformity, ugly*); comme on peut le voir à travers le regard rétrospectif de Price, la technique picturale était devenue au cours de cet itinéraire un goût esthétique. Décrivant un de ses voyages, Rosa (*Odi e lettere*, IX) avait utilisé le terme pittoresque, non pas tellement – nous sommes au milieu du XVIIe siècle – pour confirmer des indications techniques, certaines manières de peindre (modes rapides, instinctifs, gestualités de lumières et d'ombres), mais plutôt pour déclarer déjà un certain état d'âme et une idée. Avec la représentation d'arbres gigantesques, de cieux tempétueux, de cavernes, de rochers, de ravins, de marines dramatiques, de décors extraordinaires, il se dégage de son œuvre picturale un premier sentiment de la nature qui révèle des *qualités sensitives spontanées.* Comme il l'écrit lui-même, le pittoresque est un mélange «d'horreur et de familier, de plaine et d'escarpement». Nous retrouvons précisément en Grande-Bretagne cette sensibilité dans certains plaisirs de l'imagination qui, mêlant des éléments du sublime à des éléments du pittoresque et à des valeurs esthétiques autonomes liées à des descriptions de genre *romantic,* révéleront la force de la liberté poétique, l'*émerveillement* de la vue et de la représentation, ce qui témoigne d'une certaine immixtion du *romantic* dans le *picturesque.* Il existe un rapport particulier entre paysage pittoresque et poésie romantique, comme l'ont analysé Watson et Brennan.

À la fin du XVIIe et tout au long du XVIIIe siècle on voit se manifester un amour pour la nature reposant particulièrement sur le plaisir suscité par *irregularity, variety, intricacy, roughness,*

abruptness, harshness, sur un étrange engouement pour les ruines (autre suggestion, bien que controversée, pour les romantiques), par opposition à la beauté classique, puis néoclassique. On assiste à une véritable révolution dans l'art, dans la poésie, dans la création de jardins non architecturaux. En Grande-Bretagne, au milieu du XVIIIe siècle et au cours des décennies suivantes, la poésie vise à la «*pictorial representation*». On peut cultiver l'imagination en contraste avec les abstractions de l'entendement. Le succès du jardin anglais en France et en Allemagne entraîne cependant une chute progressive de la valeur authentique de la nature que le pittoresque aurait voulu révéler, en faveur d'une manière. L'idée de l'*improvement* favorisa l'ambiguïté de l'idée même de pittoresque; d'où la prise de distance de Rousseau (*La Nouvelle Héloïse*) et la critique des romantiques allemands contre l'imitation de la belle nature dans laquelle il restait emprisonné, visant au contraire à l'esprit créateur de l'intériorité de la poésie, comme l'analyse rigoureusement Venturi-Ferriolo. Lorsque Goethe (*Gesang der Geister über den Wassern,* 1779) et Hegel (*Reisetagebuch Durch Die Berner Oberalpen,* 1795) révéleront leur étonnement face à la beauté du Staubbach dans les Alpes bernoises, ils transformeront, comme on peut le constater, une esthétique pittoresque en une passion romantique.

Pour l'amateur de pittoresque, la nature est un objet de culte qui se voit à travers les filtres de l'art. Il y a, comme le rapporteront dans les détails Gilpin et Price qui reformulent et règlent le goût déjà existant et dominant, une stratégie de la vue et de la contemplation qui est mise en œuvre lors de la perception : composition, points de vue, lumières, panoramas, scènes, suppression visuelle des murets de séparation entre les propriétés (le *ha-ha*), utilisation de verres spéciaux, etc. Toutefois, vu que l'artifice des améliorations (*improvement*) dans l'aménagement des jardins, ainsi que l'aimable illusion d'un échange entre peinture et paysage interviennent pesamment, l'amateur de pittoresque ne découvre vraiment pas la réalité telle qu'elle est mais comme elle aurait pu être ou comme il aurait voulu qu'elle fût. Au fond, malgré une certaine ouverture aux nouvelles sensations, le pittoresque reste lié à la manière de la curiosité rococo, il est un œil physique, un regard complice des qualités de la peinture. C'est Wordsworth qui a rompu avec la mode du pittoresque pour affirmer un sublime romantique et remplacer ainsi (*The Prelude*) l'œil physique par l'œil de l'imagination poétique afin de «voir au cœur des choses». Et, en substance, le long de ce parcours le pittoresque se dissout dans le romantique.

Au cours du XVIIIe, sur les traces de Salvator Rosa, l'image de la nature sauvage avait connu un succès croissant : de Thomas Burnet (*Theoria Sacra Telluris, De Montibus*, 1684) à John Dennis (*Miscellanies in Verse and prose*, 1693), de Shaftesbury (*The Moralists,* 1709) à Addison (*Pleasures of Imagination*, 1712), de Berkeley (*A Treatise Concerning The Principles of Human Knowledge*, 1710) à Walpole, premier adepte du gothique littéraire, auteur de deux lettres (1736) où Salvator Rosa est cité décrivant justement la vue de précipices et de montagnes qui suscitent la peur, de torrents qui déferlent entre les rochers, de ravins, de bruits menaçants, de grondements, de forêts en surplomb, de cascades, d'eaux tourbillonnantes, etc. Donc, derrière le sublime, terme souvent employé pour ces descriptions dans un *Romantick Way* (Shaftesbury, *The Moralists* III, 2), se cache l'amour du pittoresque pour la rudesse, pour les variations improvisées, la diversité, l'irrégularité, la difformité, pour tous les caractères qu'à la fin du XVIIIe siècle les théoriciens de ce goût (William Gilpin, Uvedale Price, Richard Payne Knight) présenteront comme ses propriétés.

Dans les itinéraires destinés à révéler la «beauté pittoresque», Gilpin s'étend sur l'association spontanée entre sensations et images, sur la façon dont elle naît de la rudesse (*roughness*) d'arbres déracinés, de l'âpreté des surfaces, des techniques picturales de l'ébauche et de l'esquisse. C'est sur la base de ces éléments qu'il vénère la nature en tant qu'archétype (*Three Essays*, 1794). Monk a décrit cette sensibilité commune aux deux catégories esthétiques. Il rappelle l'étonnement des *connoisseurs* pour les paysages de Rosa qu'ils rattachent, dans la première moitié du XVIIIe siècle, à l'évocation de pensées librement tirées de la lecture du texte *Perì hypsous*. Nous nous trouvons à un carrefour de rappels, de suggestions, d'impressions, entre les annotations de critique littéraire et artistique, l'amour pour les voyages, le plaisir de lectures d'un haut niveau et le culte de l'insolite et du sauvage.

Sur le plan des émotions, le pittoresque est une révolution de la curiosité et de la surprise. C'est une palpitation sous l'enseigne du capricieux. Kenneth Clark (p. 62) a déclaré : «L'amour du pittoresque représente une accentuation de l'état d'âme des poètes gothiques et se reflète dans la construction de fausses ruines. Entre 1740 et 1760 les lettres de Delaney, celles de Mary Worthley Montague et de son entourage sont pleines de rappels extatiques à d'horribles pics et à des torrents fracassants, de scènes étudiées pour porter l'imagination

à un enthousiasme sublime, pour adoucir notre cœur en une mélancolie poétique, et considérées comme les seuls endroits adaptés pour une invitation à prendre le thé». C'est ainsi qu'il envisage le cadre émotionnel complexe entre les diverses catégories, cadre qui ne dédaigne pas les souvenirs arcadiens et d'inspiration classique. L'atmosphère est mixte, comme en témoignent, parmi les arts, la poésie et le jardinage, la relecture de Palladio et les ruines gothiques, les traces de la nature sauvage et la grâce débordante de Lorrain, le souvenir de la sublimité de Milton et la passion de Dryden.

Dans la ligne de cette aventure du goût esthétique,rappelons que pour Gilpin (1786, p. 67-68) les ruines présentent une «ingénuité mystérieuse» capable de capter notre enthousiasme de découvreurs et de visiteurs. Le mystère règne amplement dans la description des lieux. Gilpin observe encore que certaines eaux des lacs font penser à «une beauté qui languit dans le sein de l'horreur» (p. 183). Car dans le pittoresque, entièrement construit à partir de l'irrégularité, de la variété, du contraste, du rapport lumière-ombre, le pouvoir de l'imagination est très fort. En outre Gilpin considère les figures et les traits de ce goût particulier de type «négatif» (p. 46-47). Mais il ne s'agit pas du négatif que Burke avait déterminé et analysé dans le sublime, catégorie suivant laquelle l'homme est représenté comme dépassé par la nature qui l'entoure. En effet, Gilpin critique la notion de sublime selon Burke, puisque beau et sublime peuvent se trouver réunis dans le pittoresque; ce qui se trouve au milieu n'est pas un vide ou quelque chose qui est privé de sens, mais un goût particulier, une nouvelle possibilité du sentiment. Alors qu'à l'inverse Price (1794) tenait séparés les concepts de beau, de sublime, de pittoresque en concordant fondamentalement avec Burke sur la définition du beau (*softness* et *smoothness*). Mais dans sa doctrine le beau, comme le laid, peut se traduire en pittoresque par étapes progressives de changement, son statut esthétique peut changer. L'œil est ensuite guidé par Price à saisir, distinguer, admirer l'infinie *diversité* du paysage. Notre regard, soutient-il, se modifie selon les émotions, les passions et une de celles-ci peut devenir l'élément qui caractérise la vision. Pour les caractères déjà soulignés, la scène de la nature est une scène pittoresque à laquelle correspond un déploiement d'états d'âme (p. 44); c'est un joyeux théâtre du trouble et de l'étonnement.

À la différence des autres, Knight (1794 et 1808) vise au principe de l'*association* comme facteur constitutif du pittoresque : les *combinaisons* et les *gradations* de couleurs et de teintes, les masses irrégulières de lumières et d'ombres favorisent un mouvement d'idées

et d'émotions avec échange entre les images de l'art et de la nature. Les combinaisons sont préférables aux choses individuelles, dit-il en présentant une théorie basée sur la lumière, la couleur, les formes abstraites par rapport aux impressions suscitées. La thèse de Knight conduit à la révolution de Turner et anticipe l'apparition des valeurs abstraites dans l'art moderne. De plus, par rapport à l'opinion de Burke, il pense (1808, p. 339) qu'on ne peut pas réduire le sublime à une épreuve douloureuse, à une *delightful terror*. Selon la théorie associationniste de Knight, Burke a confondu l'effet de la description poétique et l'effet de la peur elle-même.

Terreur et douleur ne sont aucunement rattachées au pittoresque, danger et mélancolie le sont ou peuvent l'être. En tout cas, pittoresque et sublime restent unis par le mouvement suggestif des impressions et des sentiments, par rapport à la découverte esthétique du paysage, à l'abandon de normes esthétiques contraignantes, à l'analogie entre art et nature; ils ont aussi en commun le non fini qui excite l'imagination, le jeu libre et surprenant d'effets, la spontanéité d'une âme passionnée. Le pittoresque, malgré l'observation intéressante de Gilpin sur sa valeur médiane et la distinction entre pittoresque, beau et sublime faite par Price, apparaît au fond un plaisir positif lié au gracieux rococo. Le pittoresque procure la reconnaissance esthétique du déplaisant, le sublime délecte la vue avec la variété du contraste.

Le pittoresque ne fut donc pas seulement une technique picturale mais avant tout, au cours du XVIIIe siècle, une façon de sentir qui cherchait à définir une zone esthétique spécifique dans la valorisation de la jouissance, et cela particulièrement en Grande-Bretagne. Réévaluer et reconstituer aujourd'hui son importance nous invite à reconnaître la naissance d'une véritable théorie du paysage. Derrière des comportements parfois snobs et extravagants ou encore derrière des frissons émotifs dominés par un vague chagrin, nous découvrons un monde qui regardait la nature et le passé sans plus aucune médiation allégorique. Du plaisir des ruines émanait en effet le thème du regret et de la nostalgie d'une époque lointaine non encore mortifiée par le travail et la civilisation de l'homme. Une esthétique du paysage comme l'a été celle du pittoresque, a révélé ses liens avec de nouveaux aspects de la contemplation, de la sensation, de l'imagination, avec de nouvelles inventions de la lumière et de la forme, de la couleur et de l'ombre, dans un échange fertile entre nature et culture. Les principes de Price sur la théorie esthétique du «paysage»,

peuvent se retrouver dans certains tableaux de Constable et le rôle que Knight attribue aux couleurs et aux lumières peut se lire clairement dans le dernier Turner. C'est chez Knight, proche des positions d'Alison, que nous trouvons une idée de la beauté pittoresque capable de se traduire dans l'idéal romantique. Et avec Knight nous pouvons comprendre comment l'œil physique se déploie dans le sublime romantique et comment, en même temps, le pittoresque peut être interprété comme un sublime en puissance.

Gothique et sublime

Le style néo-gothique, le pittoresque et le plaisir des ruines se trouvent liés entre eux dans les modes de la vision. Les innovations néo-gothiques de Vanbrugh, Kent et Hakwsmoor, énoncées dans *Gothik Architecture Restored and Improved* (1741) de Batty Langley, participent elles aussi d'une pratique esthétique du point de vue, où il faut entendre une référence à la vision. Négligeant le fait que beaucoup de ces ornements gothiques peuvent être consildérés comme de simples caricatures, on trouve dans ces parcours un fondement de l'institution esthétique du point de vue dans la vision, si l'on considère certains faits qui attestent de cette évolution du goût dans le mode de voir. Sanderson Miller a construit une imitation passable d'un château en ruine pour le parc Lyttelton à Hagley; non loin de là, le poète William Shenstone a arrangé les vues de la Halesowen Abbey pour relancer le plaisir d'une promenade autour de sa ferme à The Leasowes. A Rievaulx dans le Yorkshire, la terrasse herbeuse a été réalisée pour regarder les ruines de l'abbaye, tandis qu'à Studley Royal les ruines de Fountains offraient au parc une atmosphère extraordinaire.

Les effets dus à l'association de ces divers éléments soulignent clairement le rapport entre architecture et nature, dont la notion même de paysage porte d'ailleurs l'empreinte avec sa dérivation originale de *pagus,* village. Le mot paysage illustre bien la présence de l'homme, porte les signes de l'évolution anthropique de la terre, et cela permet de pressentir l'importance de la vue et donc de la représentation d'une vaste zone du territoire à laquelle est attribuée une valeur esthétique. L'observation du paysage fait partie de l'expérience esthétique, car sa connaissance et sa contemplation permettent de sentir le milieu et d'interagir avec lui. La mode du *revival* gothique, qui prévoyait la réplique de modèles architecturaux dans une nature pittoresque parmi des ruines authentiques ou fausses, exprimait l'évolution du goût, passant de la peinture de paysage à l'expérience

vivante d'une émotion croissante pour la nature. Derrière le masque rococo de la falsification et de la manière spontanée, nous retrouvons le réel effort d'assigner aux promenades et aux poétiques du regard une vraie vie esthétique pensée parallèlement au monde de l'art.

Nous devons considérer, par exemple, qu'entre 1770 et 1820 les touristes du pittoresque avaient tout mis en action pour favoriser cette dimension esthétique de la perception du paysage. De 1798 à 1806, Rievaulx Abbey avait été peinte par Thomas Girtin, John Sell Cotman et Paul Sandby Munn qui avaient adopté un point de vue plus rapproché et abaissé, alors qu'au contraire, dans les années Vingt et Trente du XIXe siècle, Copley Fielding et J. M. W. Turner avaient opté pour une vue plus étendue. Par ailleurs, sur le plan du roman gothique, au-delà des différents discours de politique religieuse, le monastère en ruine suggère des idées et des images apparues à l'origine dans l'architecture des jardins et des paysages.

Le gothique, en venant se placer à partir des années Soixante entre le pittoresque et le sublime, entre les difformités du beau, le caprice précieux et l'émotion violente, effectue une curieuse diversion par rapport au climat «positif» qui est en train de se créer avec la première industrialisation et avec le progrès scientifique. En outre, en faisant appel à un aspect profond et obscur de l'esprit humain, il anticipe des sentiments que nous pouvons qualifier de romantiques. Mais son éloignement du rationalisme scientifique est également un éloignement du rationalisme métaphysique et il se défend d'ascendances platoniciennes explicites qui pourraient inviter à l'exaltation de l'âme, motif auquel le revival gothique attribue une grande importance. Il se montre en effet plus proche de la révolution de l'empirisme et suit le caractère désintéressé du plaisir esthétique. Et cela parce que, dans ce jeu du XVIIIe siècle de «plaisirs de la dégradation» comme les a appelés Elémire Zolla, il introduit probablement des éléments de participation détachée, «ironique» (*Illuminismo, romanticismo, avanguardia,* Milano 1973). Le gothique réalise un aspect de la ligne évolutive du sujet et de l'objet en abattant les conventions et en jouant de connivence avec divers motifs continentaux fin baroque et rococo, selon des modèles éclectiques. Il se situe hors de l'uniformité exaltée par la philosophie des Lumières, au-delà du culte pour la grandeur des anciens. Par son génie inquiétant, il est une rançon de l'imagination, de l'originalité créative. Nous retrouvons dans cette idée esthétique le plaisir de la nature observée et capturée en fonction d'une typologie descriptive élaborée par le plan des arts.

Une nature qui accueille les instances de l'imagination et du délire, délire calculé, bien entendu.

Arthur O. Lovejoy (*Essays in the History of Ideas,* 1948, chap. V et VI) nous parle de la «Nature» en tant que norme esthétique, en illustrant certaines de ses larges significations. La nature peut être entendue comme l'ensemble des faits, des comportements, des passions, des objets à imiter ou à représenter sous le signe de la réalité empirique, ou comme la recherche de sa propre essence, recomposée sous des formes typiques idéalisées, ou encore comme ce qui n'a pas été corrompu par l'homme (par ex. : les vues de paysages qui n'ont pas été touchés par le travail humain). Mais la nature peut être aussi envisagée comme un système de vérités nécessaires et évidentes concernant les propriétés et les rapports des essences, elle peut considérer les principes intuitivement connus du beau, dans la variété de ses formes, allant des simples et régulières aux embrouillées et irrégulières. En outre, elle peut se révéler un archétype, quelque chose d'archaïque et de libératoire. Enfin l'idée la plus compréhensive et la plus caractéristique du XVIIIe siècle : la nature entendue comme ce qui est universel et immuable dans la pensée, dans le sentiment, dans le goût, et en même temps comme ce qui est familier et intime à chaque individu. En somme, l'uniformité dans la variété, comme le préconisent généralement en Grande Bretagne, bien qu'avec des positions différentes, la philosophie et la culture littéraire et artistique, surtout de John Locke à David Hume. D'où la méfiance ou la réprobation envers le gothique. Les partisans de la nouvelle sensibilité réexaminent en effet d'anciens problèmes concernant la reproduction artistique, la vraisemblance, l'imitation par rapport à des solutions surnaturelles, à des visions mythologiques. Mais ils le font en fonction de l'effet qu'ils veulent obtenir sur le lecteur, le spectateur, l'observateur, afin de lui permettre une vive participation émotive au sein d'un jeu de stéréotypes et dans une dissolution du sacré.

Ce qu'on pourrait appeler les ambages du gothique du XVIIIe siècle, parce qu'il y resplendit de secrètes bizarreries et de captieuses ingéniosités, revient avec une profusion diverse dans les différents arts, de la littérature à l'architecture. Et il évolue dans l'atmosphère du *revival*, avec une façon de sentir commune au pittoresque et au sublime. Le premier, lié au gracieux, aux développements du baroque, à la contemplation du paysage dans les caractères de l'irrégularité, de la variété et de l'enchevêtrement, est une extension de l'agréable. Il vise à la priorité de la belle vue selon les modèles

picturaux de Salvator Rosa, de Claude Lorrain ou encore de Nicolas Poussin. Si la peur intervient, elle est atténuée par la fiction, par l'habileté, par une exagération étudiée. Le pittoresque, qui est jugé comme une interposition entre le beau et le sublime, ne nous implique pas vraiment, mais il veut saisir l'insolite. De toute manière le pittoresque a été si proche du gothique que Walpole lui-même (*Anecdotes of Painting in England,* 1762-1771) l'a reconnu, en les échangeant presque. Le sublime, au contraire, n'exprime pas seulement de la curiosité, bien que celle-ci puisse être heureusement morbide, mais de la terreur en se montrant sous le signe d'une découverte de l'intuition, du génie, du bouleversement de l'âme. Comme l'a observé Burke dans son *Enquête,* on trouve chez l'homme le ravissement pour tout ce qui est puissant et infini. C'est le lieu mental où s'incendient les passions, les délires. Ici souffle la peur qui fait intervenir le *revival* gothique. Le sublime exhibe une appréciation et un aval philosophique de l'obscurité et de l'indétermination. En ce sens il partage un amour du pittoresque, mais il ne s'arrête pas aux effets de lumière et d'ombre, au clair-obscur psychologique du portrait du monde parce qu'il tombe sous le charme des ténèbres. Le sublime est une *serious passion.* En 1785 l'auteur anonyme d'*Inquiry Concerning the Principles of Taste* écrivait : «Là où cesse la grâce pure, commence la majesté du sublime (...) Le sublime est le pinacle de la béatitude, à la limite de l'horreur, de la difformité, de la folie : un faîte qui fait égarer l'esprit qui ose regarder au-delà». Nous voyons se dégager le pouvoir de l'imagination dans les territoires du rêve, de la nuit, de l'inconnu, de l'hyperbolique. Nous voyons la grâce embrasser la terreur. Cette révolution dans le goût a été caractérisée par le succès du traité *Du Sublime* (*Peri hypsous*) de Pseudo Longin dans les premières décennies du siècle. Dans ce bref traité d'époque grecque apparaissait la qualification de l'enthousiasme dans l'esprit créatif. La grandeur de l'âme dépassait les règles du style. Burke reprend ce principe dans une interprétation nouvelle, répondant parfaitement au goût anglais, et il donne de l'importance à la terreur dans le cadre d'une élaboration esthétique radicale. Le sublime est un vertige de la transformation créative et plaisante, où nous pouvons situer l'attraction fatale (de toute manière méthodique, bien entendu) du gothique pour l'irrationnel. Le sublime, expliquait Rosario Assunto, fournit «une des clés pour mieux comprendre le passage d'un idéal rationaliste intellectualiste à l'idée naturaliste émotionnelle qui sera l'une des caractéristiques du goût anglais entre la fin du XVIIIe et le début du XIXe siècle» (Cf. R. Assunto, *Stagioni e ragioni dell'estetica*

del Settecento, Mursia, Milano 1967, p. 61-108). Dans deux lettres de 1739, Walpole exprime avec clarté ce sentiment de la nature qu'il transférera ensuite dans son *Castello d'Otranto,* sentiment qui part de la promotion pittoresque de l'émotion (comme il l'a déjà fait remarquer) à travers l'évocation de Salvator Rosa, pour s'exalter dans la terreur du sublime. Les descriptions qui y apparaissent offrent des preuves ultérieures du pittoresque et du sublime comme sources d'une relecture gothique. Il parle de prisons, de montagnes, de torrents, de grondements, de fracas, de loups, d'une route qui gravit le flanc d'un mont terrifiant, de forêts en surplomb, d'un torrent qui bondit entre les rochers, de précipices.

L'esthétique de la peur fait ainsi son chemin dans le sillage des différentes éditions du traité *Del Sublime* (rappelons en particulier les notes de William Smith dans l'édition de 1739) et avec des personnalités originales comme Young, Hugh Blair, William Duff, James Beattie. Un panorama critique, poétique et philosophique qui dévoile le spectacle ossianique du surnaturel, des spectres, de la mélancolie de cimetière. Le principe de l'émotion vaut plus à présent que le haut niveau de l'instruction. Denis Diderot lui-même (*Salons,* 1769), qui n'avait pas parlé par hasard de poétique des ruines (*Salons,* 1767), en concordance avec le goût répandu pour les évocations nocturnes et les perspectives mystérieuses à la Giovanni Battista Piranesi, adressera aux poètes et aux paysagistes la formule suivante : *Soyez ténébreux.*

D'une manière générale, nous pouvons dire enfin que certaines morphologies du paysage semblent suivre des traces de poétique, des indications idéales, comme si la nature elle-même était un art. Le paysage est, comme le précisait Assunto (1973), une institution esthétique et il l'est en fonction de soi, en vertu des témoignages littéraires et de voyage, en vertu de la représentation picturale, en vertu de l'imagination du sujet. Le paysage est une forme de la culture et de l'histoire, une forme où culture et histoire ont été absorbées. Face à une nature aujourd'hui horriblement défigurée, mutilée, agonisante, face à un art en déclin, l'esthétique du paysage promue par le pittoresque et par le sublime, dans leurs valeurs formelles les plus élevées d'observation et de perception des lieux par rapport à l'évolution des sentiments, peut encore nous offrir des idées et des occasions utiles, dans le domaine des arts comme de la philosophie. L'approche écologique moderne pourrait utiliser certaines stratégies élaborées par les théoriciens du pittoresque et du sublime, stratégies qui sont à la base du *sentiment de la nature* lancé par le

romantisme. Ainsi l'avenir pourrait valoir également par le fait qu'il regarde vers le passé, qu'il se fait en quelque sorte la pensée d'hier pour un projet de demain.

La grâce

Lorsqu'on discute de l'institution de la nature en tant qu'expression de la grâce, on s'entretient en un «jeu» calculé de diversifications, entre le gracieux profane et la grâce théologique, en ayant toutefois recours au fil essentiel de la «beauté absolue» capable de les tenir assemblées, tout en vivant en rapport avec la libre spontanéité de la nature. Mais les cercles s'élargissent et se multiplient car, dans cette dilatation des formes et des concepts, il énonce aussi une *grâce de la nature* et une *nature sublime.* La première puise à un répertoire qui va du Paradis dantesque jusqu'au néo-classicisme en passant par le gothique tardif du XVe siècle. La nature est ainsi menée à la grâce, car la grâce perfectionne la nature et fait transparaître le sacré du profane. La nature sublime, au contraire, représentée par Ossian, Rousseau, Schiller, encourage cet état qu'Assunto (1973) appelle libre jeu de passion, de sentiment, de fantaisie.

Nous pouvons dire en général que, dans l'art comme dans les formes du corps humain, la grâce indique une propriété innée ou acquise, étroitement liée au rythme de la composition. Et pour nous, qui sommes baignés par l'influence et la formation de ce sens esthétique qui s'est développé de la Renaissance au XIXe siècle, de la «sprezzatura» de Castiglione au «don du ciel» de mémoire néo-classique, il paraît naturel de penser qu'un souffle agréable, délicat, mystérieux, indéchiffrable émane de la beauté. Mais la grâce réserve des surprises par l'amplitude de son aura précieuse et cachée : pour A. Felibien, par exemple, à la fin du XVIIe siècle, la beauté était liée à la proportion et la grâce à l'expression des mouvements intérieurs, pour Hogarth, au milieu du XVIIIe siècle, la grâce était assignée à l'admirable dessin d'une «ligne serpentine». Alors que Winckelmann affirmait qu'elle apparaissait comme «l'agréable selon la raison», détestant l'affectation et recherchant la «simplicité et la quiétude de l'âme». Assunto nous guide avec beaucoup d'habileté et d'intelligence parmi les différents modèles et croisements du XVIIIe siècle, loin des stéréotypes culturels et philosophiques. Il nous a poussés vers les lieux de la grâce en tant que révélation ou encore vers ce surplus insaisissable de la beauté déjà reconnu par Bacon. A l'écart de ce qui est affecté et galant, la

grâce se présente, comme le savaient Winckelmann et Schiller, dans l'aura de la dignité et de la contenance, sans que son image n'en soit affaiblie pour autant au carrefour de diverses catégories esthétiques, et bien même en renforçant son charme, son enchantement, la magie de son intériorité. Le long du parcours qui procède ensuite, par une autre voie parallèle, du baroque vers le romantisme, on observe une évolution du goût marquée par l'exploration variée de thèmes proposés par l'œuvre de Pseudo Longin, allant du plaisir pour le caprice ou de la formule tranquillisante du classicisme ou du néo-classicisme à la vision du trouble dans la passion. Nous pouvons dire, en résumé, qu'Assunto nous a offert une représentation complexe dans laquelle nous reconnaissons les poétiques de la nature et les raisons du sentiment.

La nature sublime et la grâce de la nature appartiennent toutes les deux à l'histoire ou, plus précisément, comme le déclarait Assunto, à la nature en tant que forme de l'histoire, à l'histoire en tant que contenu de la nature. Dans cette théorie, le paysage, par une démarche d'identité de la nature et de l'esprit, se trouve profondément et radicalement uni avec la culture et la civilisation d'une époque qui, entre le XVIIIe et le XIXe siècle, travaille justement pour les sens et la raison. Comme on l'a évoqué, l'idéal de la grâce, du beau, du sublime bénéficient de la médiation du pittoresque lié à la découverte visuelle (optique) de la nature, à la description curieuse, à la délectation pour les ruines, à la mode du Grand Tour (d'Addison à Wordsworth et Byron, de Goethe à Heine, etc.), aux pérégrinations et aux promenades selon un exercice de la sensation. Mais le pittoresque aussi apparaît effrangé et lié au sublime. Assunto observe combien dans *Die Alpen* (1729) d'Albrech von Haller, dans *La Nouvelle Héloïse* (1758) de Rousseau ou encore dans *Voyage dans les Alpes* (1781) d'Horace Benedict de Saussure (ce dernier avec les illustrations de Toepfer, artiste qui anticipe des motifs de la peinture romantique de paysage) on trouve une nature grandiose, pas à proprement parler pittoresque. Le pittoresque peut être considéré encore une fois comme un certain «sublime en puissance».

Le goût de l'époque était un enchevêtrement de différentes catégories esthétiques, comme cela ressort clairement d'un texte anonyme de 1767 intitulé *The Rise and the Progress of the Present Taste in Painting* : «At Blenheim, Crome and Caversham we traced Salvator's wilderness, Claude's enlivening grace, Cascades and Lakes as fine as Risdale drew, While Nature's varied in each

charming view. To paint his works wou'd Pussin's Power require Milton's sublimity and Dryden's fire ...Born to grace Nature, and her works complete With all that's beautiful, sublime and great! For him each Muse enwreaths the Laurel Crown, and consecrates to Fame immortal Brown» – impressions qui pouvaient appartenir aussi à la sensibilité des voyageurs français, telle qu'on la découvre dans leurs journaux de voyage, comme dans les *Voyages pittoresques* de Sainte-Non et Vivant-Denon.

Le goût pour l'antique

Si nous envisageons l'imagination par rapport à la perception esthétique de la nature telle que la produit le peintre et que la reproduit l'observateur, dans un échange entre art et nature parallèle à celui entre sujet et objet, nous pourrions alors être tentés, en un certain sens, de penser que l'essence des utopies esthétiques citées ci-dessus s'étend dans l'histoire et appartient aussi à des stratégies du voir et du sentir qui apparaissent bien auparavant dans notre civilisation. Une certaine peinture romaine semble conserver des traces d'un système visuel, contemplatif et appréciatif du paysage ayant un certain rapport avec le plaisir esthétique qui s'organise, dans la vision, autour des concepts d'irrégularité, de variété, d'entrecroisement, de rudesse. Il se manifesterait déjà à une époque antique un goût pour la beauté du paysage sous le signe de la diversité de l'objet et contemporainement de l'impression émotive du sujet, au-delà de contextes allégoriques, ce qui serait attesté par la qualité du voir et du sentir que nous pouvons saisir dans les décorations du triclinium estival de la Villa de Livia à Prima Porta (30-20 av. J. C.) et du triclinium C, tiré de la paroi gauche de Villa della Farnesina (réalisé entre le fin de la République et l'ère Giulio-Claudio), à Rome (à présent au Musée du Palazzo Massimo alle Terme). Ici naturellement, nous ne trouvons pas de ruines, nous ne trouvons pas de sentimentalismes nostalgiques enflammés envers le passé, mais nous découvrons, derrière un jardin bien ordonné, le plaisir d'un enchevêtrement varié et aléatoire de la végétation. Les stratégies du peintre sont les stratégies d'un goût et d'une sensibilité de l'époque. Cette «manière du peintre» résulte d'un modèle d'observation et de contemplation qui vit d'un précepte alors en vogue : la *concordia discors*. Et nous, derrière ce précepte nous sommes incités à retrouver, malgré toutes les différences, une organisation du monde où vivent des éléments de ce sentir naturel que nous avons appelé pittoresque. Nous reconnaissons des aspects d'affinité, nous nous voyons reflétés

dans ces modèles lointains parce que nous découvrons qu'ils nous appartiennent.

On pourrait penser à un déplacement temporel du pittoresque, comme cela s'est déjà produit pour d'autres catégories esthétiques ou historico-stylistiques telles que le baroque et le romantisme. Mais on court ainsi le risque, on le sait, de très dangereuses superpositions : les autres catégories esthétiques et le pittoresque deviendraient des idées supra-historiques, durables, éternelles et on abandonnerait les raisons culturelles contingentes qui les ont produites. Dans tous les cas, de toute manière, au-delà de cette discussion, le renvoi à des modèles plus anciens de voir, de sentir, de concevoir et d'organiser le milieu environnant en fonction d'une beauté non idéale ou purement harmonique mais vivante et variée, nous fait saisir la stratégie visuelle appartenant à ce que nous associons aujourd'hui aux modes de l'esthétique du paysage. Dans une curieuse coïncidence entre antique et moderne, nous constatons les raisons profondes de sa sauvegarde face à la dévastation industrielle. Si les catégories esthétiques citées ont historiquement réveillé une philosophie de la nature libre et spontanée, il n'est pas impossible à travers elles, dans un parcours à rebours dans la pensée, dans l'art et dans la civilisation, de découvrir les motifs originels de notre contemplation et de la vivre en lui donnant sa signification la plus haute.

La peinture romaine, dont les exemples nous permettraient aussi de remonter plus en arrière à la peinture grecque et étrusque, a déplacé considérablement notre attention par rapport au XVIIIe siècle, mais la diversion nous a permis de poser le problème esthétique de l'observation de la nature. En outre, le XVIIIe siècle est un siècle qui a interprété et adopté bien des motifs de l'antiquité classique. Knight lui aussi recherchait des syntonies antiques; il se sentait particulièrement proche de Lucrèce, entre autres, auteur chez qui nous pouvons facilement retrouver, dans le cadre d'une théorie de la «combinaison des atomes», les thèmes de la variété des phénomènes, de la nature diversifiée, de la perception visuelle et tactile, thèmes chers à la sensibilité du pittoresque et du sublime à l'époque des Lumières. Pour distinguer les atomes, Lucrèce avait montré en particulier le contraste entre corps rugueux et lisses (*De rerum natura,* II, vv. 422-425) qui est à la base de la perception que nous dirions aujourd'hui synesthétique et de l'appartenance de l'homme au monde. Cette comparaison nous permet une réflexion ultérieure : pour contempler le changement mystérieux de la vie cosmique et humaine, les anciens et les modernes semblent partager un même destin esthétique.

Authenticité

Nous pouvons nous demander : existe-t-il un sentiment authentique de la nature et du paysage? L'écologie semble proposer aujourd'hui ce sentiment d'une manière dramatique. Au-delà d'une réflexion politique et économique sur les sites de la terre, le problème de leur conservation est en tout cas d'une grande importance pour la survivance du genre humain. Comment ce thème de la conservation peut-il entrer en relation avec l'argument esthétique? Existe-t-il un sentiment esthétique du paysage chez les anciens, avant la révolution de l'époque des Lumières?

La chose qu'il est important de faire observer est qu'au-delà de l'incontestable exploration optique du milieu environnant selon les standards du goût d'une époque, il a toujours existé une relecture psychologique symbolique ou fantastique des éléments et de la terre, des régions cultivées comme des zones sauvages. Nous pouvons observer de continuelles réadaptations avec une nostalgie sentimentale constante envers un passé retenu «authentique». C'est le cas de la célèbre lettre de Servio Sulpicio Rufo à Cicéron (45 a C.) qui rappelle la grandeur de villes autrefois puissantes et riantes, réduites à présent à des tas de décombres. Mais c'est surtout la valorisation esthétique des Alpes qui nous frappe profondément à travers ce plaisir esthétique particulier de la peur qui flotte dans les descriptions des lieux. Car, au-delà des dangers imminents réels, ces lieux étaient associés à la reconstruction fantastique de l'aventure d'Hannibal. Bien des intellectuels anglais passaient les Alpes en lisant des livres sur l'aventure d'Hannibal pour allumer leur fantaisie. *Hannibal traversant les Alpes* de Turner est le résultat de cette expérience. Simon Schama (1995) a bien analysé ce thème de l'invention esthétique des Alpes et l'enthousiasme sentimental des voyageurs.

Si nous méditons en général sur la beauté d'une excursion en montagne, nous pouvons nous référer à l'*Ascensione al Monte Ventoso* de Pétrarque qui énonce un sentiment de l'antique, en pensant aux mythiques montagnes de la Grèce. Où est alors ici aussi l'authenticité? Il semble que nous ne réussissions pas à savourer de profonds sentiments pour la nature environnante si nous n'obtenons pas le confort imaginaire d'une évocation d'antique et glorieuse mémoire. Nous constatons alors une invention continue des choses selon des suggestions offertes par l'histoire, par les arts, par la littérature, par les explorations dans des lieux de plus en plus lointains (l'exotisme de l'Inde et de l'Extrême-Orient).

Sur ce thème de l'authenticité de la perception esthétique du paysage il est bon de rappeler deux exemples intéressants. Le premier se réfère à un grand modèle de la Renaissance, représenté par le Palazzo Piccolomini de Pienza, exemple d'une totale intégration entre architecture et paysage, corrélation vivante d'édifices et de milieu environnant; ici le paysage se présente en tant qu'objet esthétique», de la même manière que l'édifice qui est conçu d'une telle manière que les arcades de la loggia délimitent, en guise d'encadrement, l'image du paysage toscan (Val d'Oscia, le Monte Amiata, Radicofani). On peut dire avec Harold Keller et Rosario Assunto que cette vue a sans doute été décisive pour l'orientation générale de tout le palais; il y a eu, à l'époque, la proposition délibérée, Face à un tel paysage, il a été délibérément proposé, à l'époque, de rehausser toute la construction. Nous y découvrons un rapport intentionnel promu par l'architecture pour situer la vue dans un conditionnement heureux, réciproque. Conditionnement qui est le résultat de la culture, de la civilisation, de l'histoire, conditionnement si important et si central que toute altération morphologique du paysage entraînerait une mutilation irréparable de l'objet esthétique, dans son appartenance à l'unité de l'édifice et de son environnement : une altération sans issue de ses valeurs formelles. Cette situation a des rapports étroits avec ce que nous pouvons appeler «la critique du paysage», selon la pensée de Rosario Assunto. Différent apparaît en revanche le cas de la grotte artificielle du château de Linderhof de Louis de Bavière, comme de la chambre à coucher, toujours dans ce château. En conservant en position assise ou couchée, le roi pouvait contempler des paysages romantiques à travers la fenêtre qui servait d'encadrement à un tableau de nature vivante (la forêt dans la variété de sa beauté, l'eau, etc.). Et si nous trouvons à Pienza le projet de l'utopie de la renaissance, nous découvrons ici, à une époque de romantisme avancé, les joies d'un Kitsch sentimental.

Raffaele Milani
Université de Bologne
(traduit par Brigitte Pasquet)

Bibliographie

AA. VV. *Estetica delle rovine.* «Studi di Estetica» nº 8 (1981).

AA.VV. *La fascination de l'antique. 1700-1770. Rome découverte, Rome inventée.* Musée de la Civilisation gallo-romaine de Lyon. Paris, Somogy, 1998.

Aldrich, M. *Gothic Revival.* London, Phaidon, 1994.

Andrews, M. *The Search for the Picturesque.* Aldershot , Scolar Press,1989.

Assunto, R. «Introduzione all'estetica del paesaggio». *De Homine,* no 5/6 (1963).

Idem. *Stagioni e ragioni dell'estetica del Settecento.* Milano, Mursia,1967.

Idem. *Il paesaggio e l'estetica.* Napoli, Giannini,1973.

Idem. *Giardini e rimpatrio. Un itinerario ricco di fascino, in compagnia di Winckelmann, di Stendhal, dei Nazareni, di D'Annunzio.* Roma, Newton Compton,1991.

Baltruaitis J. «Eighteen Century Gardens and Fanciful Landscapes». *Magazine of Art* (April 1962).

Baltrusaitis J. *Jardins, pays d'illusion* 1977; 1981; ora in *Aberrations.* Paris, Flammarion, 1983.

Baridon, M. *Les jardins. Paysagistes, jardiniers, poètes.* Paris, Laffont, 1998.

Bernardin de Saint-Pierre, J.H. *Études de la nature* et *Paul et Virginie.* Paris, Méquignon-Marvis, 1818-1820.

Bicknell, P. *Beauty, Horror and Immensity: Picturesque Landscape in Britain 1750-1850.* Cambridge, Cambridge University Press, 1981.

Brennan, M. *Wordsworth, Turner and Romantic Landscape. A Study of the Tradition of the Picturesque and the Sublime.* Columbia, Camden House, 1987.

Briganti, G. *I pittori dell'immaginario.* Milano, Electa, 1977.

Idem. *Gaspar Van Wittel e il vedutismo italiano,* a cura di L. Laureati e L. Trezzani. Milano, Electa, 1990.

Brown, E. P. & J.J. Rishel, ed. *Art in Rome in the Eighteenth Century.* Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 2000.

Burke, E. A. *Philosophical Inquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757-59).Oxford, Oxford University Press, 1990.

Carrit, E. F. *A Calendar of British Taste from 1600 to 1800.* London, Routledge, 1949.

Chateaubriand, F.R. de. *Lettre sur le paysage en peinture* (1795). La Rochelle, Rumeur des Ages, 1995.

Clark, K. *Landscape into Art.* London, John Murray, 1949.

Comment, B. *The Panorama.* London, Reaktion,1999.

Croce, B. *Aesthetica in nuce* (1928). Bari, Laterza, 1979, p. 34-38.

Crook, J. M. *The Dilemma of Style : Architectural Ideas from the Picturesque to the Post-Modern.* London, John Murray, 1987.

De Seta, C. *Vedutisti e viaggiatori in Italia tra Settecento e Ottocento.* Torino, Bollati Boringhieri, 1999.

De Saint-Non, R. *Voyage pittoresque ou description des royaumes de Naples et de Sicilie.* Paris, 1781-85.

Dufrenne, M. «L'expérience esthétique de la nature». *Revue internationale de Philosophie,* n° 31 (1955), p. 98-115.

Ehrard, J. *L'idée de Nature en France dans la première moitié du XVIIIe siècle* (1963). Genève, Slatkine, 1981.

Gilpin, W. *Observations Relative Chiefly to Picturesque Beauty, Made in the Year 1772, on Several Parts of England, Particularly the Mountains and Lakes of Cumberland and Westmoreland.* London, Blamire, 1786.

Idem. *Three Essays : On Picturesque Beauty; On Picturesque Travel; and On Sketching Landscape to Which is added a Poem, On Landscape Painting.* 2 éd. London, Blamire, 1794.

Girard, R. *Mensonge romantique et verité romanesque.* Paris, Grasset, 1961.

Girardin, R.L. *De la composition des paysages et Promenade ou itinéraire des Jardins d'Ermenonville* (1788). Postface de M.H. Conan. Paris, Du Champ Urbain, 1979.

Heidegger, M. *Die Kunst und der Raum.* St. Gallen, Erker-Verlag, 1969.

Hipple, W.J. *The Beautiful, the Sublime and the Picturesque in Eighteenth Century British Aesthetic Theory.* Southern Illinois, Carbondale University Press, 1957.

Hirschfeld, Ch., C.L. von. *Theorie der Gartenkunst*, (1779-85). 2 vol. Hildesheim, Olms, 1973.

Houel, J. *Voyage pittoresque des Isles de Sicile, de Malte, et de Lipari...* Paris, 1782-87.

Hussey, C. *The Picturesque: Studies in a Point of View.* London, Frank Cass, 1927.

Kerenyi K., *Landschaft und Geist*, in *Apollon und Niobe*, Werke IV, 1980, p. 80-92.

Knight, R.P. *An Analytical Inquiry into the Principles of Taste.* London, Luke Hansard, 1808.

Lovejoy, A. O. *Essays on the History of Ideas.* Westport (Conn.), Greenwood Press, 1948.

Macaulay, R. *Pleasure of Ruins.* London, 1953.

Malins, E. G. *English Landscaping and Literature 1660-1840.* London, Oxford University Press, 1966.

McCarthy, K. *The Origins of the Gothic Revival.* Yale, Yale University Press, 1987.

Manwaring, E. *Italian Landscape in the Eigheenth Century England : A Study Chiefly of the Influence of Cl. Lorrain and S. Rosa on English Taste.* New York, Oxford University Press, 1925.

Mayoux, J. H. *Richard Payne Knight et le pittoresque.* Paris, Université de Paris, Faculté des Lettres, 1932.

Ritter J. *Landschaft Zur Funktion der Aesthetischen in der modernen Gesellschaft.* Munster, Aschendorff, 1963.

Michéa, R. «La poésie des ruines au XVIIIe siécle et la contribution de l'Italie à la sensibilité préromantique». *Études italiennes* (avril-octobre 1935).

Milani, R. *Le categorie estetiche.* Parma, Pratiche, 1991.

Monk, S. H. *The Sublime* (1935). Ann Arbor (Mich.), University of Michigan Research Press, 1962.

Mornet, D. *Le sentiment de la nature en France de J.J. Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre* (1907). New York, Lenox Hill, 1971.

Mortrier, R. *La Poétique des ruines en France, ses origines, ses variations, de la Renaissance à Victor Hugo.* Droz, Genève, 1974.

Negri, R. *Gusto e poesia delle rovine in Italia fra il Sette e l'Ottocento.* Milano, Ceschina, 1965.

Oettermann, S. *The Panorama. History of a mass mouvement.* New York, MIT Press, 2000.

Price, U. Sir. *An Essay on the Picturesque, as Compared with the Sublime and Beautiful.* London, Robson, 1794.

Idem. *A Dialoque on the Distinct Characters of the Picturesque and the Beautiful.* London, Walker, 1801.

Roland-Michel, M. «De l'illusion à «l'inquiétante étrangeté» : quelques remarques sur l'évolution du sentiment et de la représentation de la ruine chez des artistes français à partir de 1730», in AA.VV. *Piranesi et les Français : Atti del Colloquio di Villa Medici a cura di G. Brunel* (mai 1976). Rome, 1978.

Rosa, S. *Odi e lettere.* Firenze, 1860.

Rousseau J.J. *Les revêries du promeneur solitaire* (1782). Paris, Flammarion, 1964.

Ruskin J. *Lectures on Landscape delivered at Oxford.* London, 1897.

Saussure, H.B. de *Journal d'un voyage à Chamonix et à la cime du Mont Blanc* (1787). Lyon, 1926.

Saint Girons, B. *Esthétiques du XVIIIe siècle. Le modèle français.* Paris, Sers, 1990.

Saint Girons B.*Fiat lux. Une philosophie du sublime.* Paris, Quai Voltaire, 1993.

Schama, S. *Landscape and Memory.* London, Fontana Press, 1995.

Schlegel, A.W. *Historiche literarische und unterhaltend. Schriften. (Ueber die neuere Gartenkunst von Horatio Walpole), ubersetzt von A.W. Schlegel.* Leipzig, Hartknoch,1800, p. 384-446.

Simmel, G. «Philosophie der Landschaft». *Die Güldenkammer Norddeutsche Monatshefte* 3 (1912-1913), p. 635-644.

Souriau, E. «Le sublime». *Revue d'Esthétique* (juillet-septembre 1966).

Idem. «Le beau, l'art et la nature». *Revue Internationale de philosophie* 31 (1955), p.76-97.

Tasso, T. *Gerusalemme liberata,* a cura di L. Caretti. Bari, Laterza, 1967.

Tripet A. «Rousseau et l'esthétique du paysage». *Annales de la Societé J.J. Rousseau,* n° 3 (1990).

Vivant de Denon. *Senza domani* (1777), éd. it. a cura di E. Marchi. Milano, Adelphi, 1989.

Venturi Ferriolo, Massimo. *Giardino e paesaggio dei romantici.* Milano, Guerini, 1998.

Walpole, H. *The History of Modern Taste in Gardening,* 1771-85. London, Shakespeare,1827 (rééd. New York-London, Garland, 1982).

Watelet, H. *Esssai sur les jardins.* Paris, Prault, 1774.

Whateley, T. *Observations on Modern Gardening.* London, Payne, 1770. (rééd. New York, Garland, 1982).

Wilton, I. Bignamini (a cura di). *Grand Tour. The Lure of Italy in the Eighteenth Century.* London, Tate Gallery Publishing, 1996.

Woobridge, K. *Landscape and Antiquity. Aspects of English Culture at Stourhead 1718 to 1838.* Oxford, Clarendon Press, 1970.