

## Avant-propos

La présente traduction est le fruit d'un travail collectif entrepris sous la direction de Frédéric Ogée par un groupe d'étudiants inscrits en seconde année de Master d'études anglophones à l'Université Paris Diderot-Paris 7.

Ont participé à ce travail: Rachel Bernard, Gwenaëlle Cornu-Lotton, Camille Dorange, Rose Gaddi-Acker, Claire Labaronne, Arnaud Mervelet, Caroline Thomas et Elise Voisin.

Cette édition a bénéficié d'une subvention du Laboratoire de Recherche sur les Cultures Anglophones (LARCA) de l'Université Paris Diderot.

Caroline Thomas a contribué à la mise au point définitive de l'ouvrage. Qu'elle en soit ici remerciée.

### Note sur la traduction

L'édition originale des *Observations* date de 1782, elle comprenait onze sections. Le texte traduit ici est celui de la quatrième édition, datée de 1800, et augmentée d'une section (VI) dans laquelle Gilpin complète son texte par un extrait d'un autre récit de voyage anonyme, ce qui lui permet de décrire une partie du trajet qu'il n'eut pas personnellement l'occasion de parcourir.

Tout au long de cette traduction, le mot anglais *picturesque* a été rendu par le mot français *pittoresque*, afin de faciliter la lecture. Toutefois le sens des deux mots diffère un peu, le terme anglais faisant référence au tableau, à l'image, là où “*pittoresque*”, dérivé de l'italien *pittore*

(peintre), renvoie plutôt au geste de l'artiste. Le premier qualifie ce qui est observé et le désigne comme méritant de devenir une image artistique, alors que le second renvoie au travail du peintre. Pour rappeler discrètement cette nuance, le terme français a été mis en italiques.

Les notes de bas de page sont celles de Gilpin. Y ont été ajoutées quelques notes d'information, distinctes des précédentes par leur mise entre crochets.

La ponctuation, les sauts de paragraphe et l'emploi de l'italique du texte original ont été conservés.

### Note sur les illustrations

Lors de son voyage en 1770, Gilpin réalisa un certain nombre de dessins et de croquis, que son neveu, le graveur William Sawrey Gilpin, transforma en une série de 15 aquatintes, selon une pratique courante à l'époque. Ces aquatintes, qui figuraient sans titres dans l'édition originale du texte en 1782, ont été reproduites par le Paul Mellon Centre for the study of British art à Londres, et mises gracieusement à la disposition du présent projet de traduction. Frédéric Ogée et toute son équipe de traducteurs tiennent à remercier tout particulièrement Brian Allen, Directeur du Mellon Centre, pour cette aide généreuse.

## Préface

William Gilpin n'est pas inconnu des paysagistes français. Son nom et des extraits de ses textes figurent dans les manuels que l'on recommande aux élèves de nos écoles nationales du paysage. Sa réputation est internationale parmi les historiens, mais, ce qui est plus rare, il est encore lu à des fins pratiques.

Pourtant quand on aborde son premier ouvrage *Observations sur la rivière Wye*, on est surpris de voir à quel point il paraît confiné dans sa propre époque et dans un milieu bien caractérisé. Il fait suivre son nom de deux titres ecclésiastiques; il dédie son texte au révérend William Mason, homme d'église lui aussi, lequel connaissait Thomas Gray, auteur de la célèbre *Elegy Written in a Country Churchyard*. Ces trois noms évoquent le monde des clergymen anglicans du XVIII<sup>e</sup> siècle, un monde dont nous nous sentons très loin et qui goûtait fort une poésie sentimentale aux accents surannés.

Le paradoxe, dans le cas de Gilpin, c'est que ce soit précisément en traitant d'un sujet qui confine à la poésie, celui de la perception du paysage, qu'il a transcendé son époque et son milieu. Mais les paradoxes finissent toujours par s'expliquer, en histoire comme ailleurs. Les clergymen anglicans du XVIII<sup>e</sup> siècle étaient en fait très ouverts aux problèmes intellectuels. Membres d'une église d'Etat, ils faisaient figure de fonctionnaires diplômés (on aura remarqué que Gilpin se présente comme un Master of Arts d'Oxford). Une fois qu'ils avaient fait leurs visites et écrit leur sermon dominical, les plus doués ou les plus motivés d'entre eux pouvaient retourner à leurs chères études. Et n'allons pas croire que ces chères études n'étaient qu'un passe-temps. William Mason déjà nommé s'intéressait aux jardins; Edward Young, recteur de Welwin, devint célèbre en écrivant ses *Night Thoughts*; John Dyer auteur de *Grongar Hill* (Gilpin en parle), était un poète connu et le Reverend Thomas Malthus se fit un nom comme démographe.

Dans ce milieu, on était particulièrement sensible aux charmes des campagnes anglaises. D'abord parce que souvent on y résidait et aussi parce qu'on éprouvait à leur égard à la fois de la crainte et de la fierté. De la crainte parce que le monde des villes, celui des hommes d'affaires et du prolétariat urbain, se profilait à l'horizon, et de la fierté parce que les fortunes acquises par le négoce s'investissaient souvent dans des domaines anciens grâce auxquels elles entraient dans l'*establishment*. Or c'est dans ces domaines que l'on a cultivé avec le plus d'assiduité un art qui familiarisait le regard avec les beautés de la campagne anglaise, l'art du jardin paysager. Dès 1712, Addison, auteur très influent, écrivait dans *The Spectator*: "Mais pourquoi ne ferait-on pas d'un domaine entier une espèce de jardin?". Soixante ans plus tard quand Thomas Whately, critique cité par Gilpin, écrivit ses *Observations on Modern Gardening* (1770), il présenta des descriptions de grands domaines connus pour étayer ses vues théoriques.

Or Gilpin ne fait pas que citer Whately. Il s'en inspire. Il utilise lui aussi le mot *Observations* dans son titre et leur problématique est souvent la même. Ils se servent tous de deux mots clefs – *picturesque*, *romantic* –, ils insistent sur la nécessité de découvrir les beautés du jardin et du paysage en marchant, ils multiplient les notations de couleur, ils caractérisent un effet donné par un sentiment (les hautes futaies ont de la *grandeur*, une montagne est *sombre* et *grave*)

Pourtant Gilpin ne décrit pas des jardins mais des paysages. Pour bien le comprendre, il faut d'abord le replacer dans le grand mouvement d'idées qui accompagnait l'émergence du jardin paysager et il faut ensuite montrer comment il a prolongé ce mouvement dans une direction originale et promise à un grand avenir.

\*\*\*

Le jardin paysager est né juste après la Glorieuse révolution de 1688. Il s'est développé après la chute de l'absolutisme, alors que la direction de la vie culturelle échappait à la cour et se décentralisait en province. Que l'on possède un domaine ancien ou que l'on vienne d'en acquérir un, la question posée par Addison était donc dans toutes les mémoires. Pour

embellir son domaine, on se servit du domaine lui-même. On rapprocha la maison de la campagne environnante. On fit en sorte que les prairies deviennent des pelouses, que les allées ressemblent à des chemins et des arbres à des arbres.

La révolution en cours dans les jardins était à l'oeuvre aussi dans le mouvement scientifique. La Royal Society de Londres promouvait des méthodes de recherches qui ne s'inspiraient plus, comme c'était le cas au XVII<sup>e</sup> siècle, du primat de la géométrie. Cette science avait rendu de grands services en astronomie, mais ramenée sur terre, elle mécanisait tout. Elle ne pouvait pas expliquer la croissance insensible des arbres ou la complexité des phénomènes chimiques. C'est pourquoi le XVIII<sup>e</sup> siècle fut celui de l'essor des sciences du vivant qui procédaient non pas par des démonstrations, mais par des *observations* collationnées en vue d'établir une théorie. De là aussi l'essor de la psychologie du philosophe John Locke, entièrement fondée sur les stimulations que les tissus vivants des organes des sens recevaient du monde extérieur.

Le jardin paysager est fils de son temps. Ses formes libres et ses allées sinuées se découvraient à mesure qu'on le parcourait et c'est ainsi que l'on *observait* la nature. Comme tout être vivant, il s'inscrivait dans la durée vécue. Il était bien plus riche de sensations potentielles qu'un jardin où l'on allait toujours dans le même sens, entre des murailles de feuillages toutes taillées au cordeau et toutes du même vert. C'est en cela que le jardin paysager fut dès l'origine un jardin de peintre et non pas, comme le jardin régulier, un jardin d'architecte. *Pittore* signifiant peintre en italien, était *pittoresque* ce qui intéressait l'œil du peintre.

\*\*\*

On trouve chez Gilpin tous les thèmes propres au jardin paysager dont Whately avait fait une synthèse magistrale mais qui se retrouvaient chez Walpole, chez Mason et bien d'autres. Il refuse l'esprit de système (Section I); il recherche la finesse des nuances (Section IX entre autres...); il accumule les stimulations sensorielles (Section V) et il associe les éléments du paysage à des sentiments.

Mais, et c'est un fait essentiel, il ne décrit pas un paysage comme un jardin. C'est là sa véritable découverte, c'est là le pas décisif qu'il franchit. Dans un jardin même paysager, la nature est sollicitée, on l'apprivoise pour qu'elle entre dans un jardin que l'on possède. Dans un paysage, on l'affranchit du sentiment de propriété et c'est sa liberté que l'on célèbre.

Elle est même si libre que c'est elle qui vous guide. Pour découvrir une partie pittoresque de l'Angleterre, Gilpin va suivre la rivière Wye. Certes, elle ne parle pas mais il lui prête sa propre voix, commentant les vues qu'il découvre à mesure qu'il avance en chemin. Parfois, il est comblé, parfois il se montre critique, mais toujours il fait son éducation d'amateur de paysages en affinant ses critères et en formulant ce qu'il ressent. Et s'il trouve sur son chemin un monument chargé d'histoire, il l'intègre à son parcours culturel tout en notant ce que son apparence a de pittoresque.

Combien de promeneurs sur les chemins de grande randonnée font de même aujourd'hui! Comme Gilpin, ils partent, libres comme l'air, à la recherche des sites pittoresques que la nature va leur révéler, et beaucoup les photographient, imitant ainsi les peintres aux-quels ses *Observations* font si souvent allusion. On peut donc dire qu'en suivant une rivière d'Angleterre, il a ouvert la voie à tous les amis de la nature, où qu'ils se trouvent, et leur a appris que les paysages sont un bien commun sur lequel ils doivent veiller.

Wordsworth définissait le *Lake district* comme “*a sort of national property in which every man has a right and interest who has an eye to perceive and a heart to enjoy*”. Quand nous suivons les sentiers du Conservatoire du Littoral, quand nous visitons les parcs nationaux “*with an eye to perceive and a heart to enjoy*”, rappelons nous que Gilpin a été le premier à considérer les paysages comme des territoires de découverte où la contemplation de la nature est offerte à tous.

MICHEL BARIDON

## William Gilpin (1724-1804)

Pasteur anglican, artiste amateur, maître d'école, William Gilpin est surtout connu pour ses écrits sur le paysage, à l'origine du concept de *picturesque*.

Originaire du nord-ouest de l'Angleterre, près de la région des lacs (Lake District) chère aux poètes romantiques anglais, il reçut sa formation religieuse au Queen's College d'Oxford dans les années 1740. Avec son frère, Sawrey, qui devint peintre professionnel, il se passionna rapidement pour le dessin et la gravure. Dans les années 1740, il suivit la formation religieuse du Queen's College d'Oxford pour devenir prêtre; période pendant laquelle, il publia son premier essai sur l'esthétique de la nature, *A Dialogue upon the Gardens... at Stow in Buckinghamshire* (1748), récit d'une visite qu'il fit dans le remarquable jardin paysager anglais de Stowe (Buckinghamshire), propriété de Richard Temple, 1<sup>er</sup> Vicomte Cobham. Dans ce dialogue descriptif il fait montre, dans la lignée des écrits de Addison, d'un intérêt remarquable pour les qualités esthétiques et plastiques du paysage, distinct de considérations académiques ou morales.

Après avoir exercé quelques temps comme curé de campagne, il devint maître d'école puis Directeur de la très progressiste Cheam School (Surrey), où il exerça pendant 22 ans. Il fut ensuite appelé comme vicaire à Boldre dans le Hampshire, où il s'installa avec sa femme en 1777.

Durant les années 1760 et 1770, Gilpin voyagea beaucoup pendant l'été dans divers comtés de l'Angleterre, et écrivit une série de textes en formes de récits de voyage dans lesquels il appliquait aux paysages qu'il voyait les principes esthétiques qu'il avait développés, en particulier le *picturesque*, qu'il définit dans son *Essay on Prints*, publié en 1768, comme "cette sorte de beauté agréable" dans un tableau représentant un paysage. Lorsqu'une "scène de la nature" rassemblait un certain nombre de caractéristiques "agréables à l'œil", elle

acquérait une qualité esthétique digne d'une composition picturale (*a picture*), que tout voyageur était encouragé à réaliser, sur un carnet de croquis ou, plus tard dans le siècle, grâce à l'aquarelle. Gilpin jugeait les contrées qu'il parcourait selon ces règles, tout en les décrivant avec une grande précision topographique et en dressant des esquisses pour mémoire. C'est en 1782 qu'il publia son essai sur la région de la rivière Wye.

Les idées de Gilpin rencontrèrent un succès certain dès les années 1780 et 1790 lorsque le tourisme régional s'accrut et que les voyageurs utilisèrent ses essais comme guides critiques sur les paysages qu'ils parcouraient. Ses pensées furent relayées et développées par la suite, en particulier par les deux théoriciens du *picturesque*, Uvedale Price (1747-1829) et Richard Payne Knight (1750-1824).

La carte postale et la photographie touristique sont les descendants directs de cette pratique consistant à "cadrer" comme un tableau un paysage jugé "beau" ou "intéressant" par le touriste d'aujourd'hui.