UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE PARC PUBLIC COMME DISPOSITIF PRIMITIVISTE : ANALYSE DES FONDEMENTS THÉORIQUES DU PAYSAGE CHEZ FREDERICK LAW OLMSTED

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR

ÉTIENNE MORASSE-CHOQUETTE

NOVEMBRE 2018

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Ce mémoire a évolué bien plus que je n'aurais pu l'imaginer au départ. Chemin faisant, plusieurs personnes m'ont accompagné d'une manière ou d'une autre durant le processus de recherche et de rédaction.

Je tiens d'abord à remercier ma direction de recherche, c'est-à-dire Christina Contandriopoulos et Eduardo Ralickas, qui m'ont non seulement guidé avec beaucoup d'attention au cours de la recherche et de la rédaction du présent mémoire, mais qui m'ont aussi fait confiance en m'accordant du travail de recherche, en m'invitant à présenter dans le cadre de cours ou de séminaires qu'ils dirigeaient, et en m'offrant des occasions de rencontres qui m'ont profondément marqué en tant que chercheur en formation. Je ne pourrais exprimer suffisamment de reconnaissance pour leur dévouement et leur confiance.

Lors de mon parcours à la maîtrise, j'ai eu la chance de participer à un séminaire à l'École d'architecture de l'Université McGill. Ce fut l'occasion d'élargir mes perspectives de recherche et de côtoyer un milieu intellectuel différent de celui de l'UQAM. Le professeur Martin Bressani m'a accueilli avec enthousiasme, et je l'en remercie.

Je tiens aussi à remercier les membres du Réseau Art et Architecture du XIX^{e} siècle pour leur accueil et leurs commentaires lors de la journée d'étude du 22 septembre 2017. J'aimerais pour les mêmes raisons remercier les membres de la Nineteenth Century Studies Association qui ont dialogué avec moi sur ce sujet de recherche lors

du congrès annuel de l'association à Philadelphie, en mars 2018. Je pense notamment à Elizabeth Milroy et à Naomi Slipp.

Merci aux professeures Monia Abdallah et Peggy Davis qui ont dirigé des séminaires auxquels j'ai eu la chance de participer et qui m'ont permis de développer le cadre théorique du présent mémoire.

Je suis aussi très reconnaissant du travail de Michele Clark et des employés du Olmsted National Historic Site à Brookline pour leurs excellentes numérisations des plans du paysagiste, ainsi qu'envers les employés de la Library of Congress à Washington, et de la New York Public Library, pour leur accueil et leur soutien.

Un grand merci à Annie France, François, Suzanne et Solenne pour leur soutien moral et leurs lectures.

Enfin, ce projet de recherche n'aurait pas été le même sans le soutien financier du Conseil de recherche en sciences humaines du Canada, ainsi que celui de la Fondation de l'UQAM, pour lesquels je suis extrêmement reconnaissant.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ vi

LISTE DES FIGURES vii

INTRODUCTION 1

Revue de littérature : l'apologie d'un homme et de sa vision 2
Problématique et démarche 7
Hypothèse : le primitivisme inhérent au paysage olmstedien 15
Plan du mémoire 18

CHAPITRE I
TRADITION ET FILIATIONS 20

1.1 Le jardinier et l'architecte paysagiste 22

1.2 L'expérience esthétique comme expérience morale 37

1.2.1 Du « sens moral » à la « belle âme ». Une promotion des émotions au sein de la relation esthétique 39
1.2.2 Le raffinement du goût et la vocation morale de l'expérience esthétique chez Kames 45

1.3 L'inconscient romantique 53

CHAPITRE II
LE PAYSAGE PRIMITIF :
ENVIRONNEMENT ET PSYCHOLOGIE AU XIX^{e} SIÈCLE 58

2.1 Les origines primitives de l'environnement 63

2.1.1 Spencer et la grâce comme sentiment esthétique 68
2.1.2 L'aliénation urbaine et son remède primitif 77
2.1.3 L'expérience esthétique comme exercice hygiénique 80
2.1.4 La récréation réceptive 84

2.2 De l'exotisme au primitivisme 86
2.2.1 Central Park 87
2.2.2 Prospect Park 90
2.3 Le parc public : entre dispositif et utopie affective ? 93

CHAPITRE III
LE PARC PUBLIC COMME DISPOSITIF URBAIN :
LE MONT-ROYAL ET L'ÉMERGENCE D'UN SYSTÈME 95

3.1 De l'expérience esthétique à la relation organique au paysage 98
3.1.1 Le Mont-Royal : affirmation d'une expérience soutenue 99
3.1.2 L'argumentaire thérapeutique 107
3.1.3 L'adéquation du parc à la vie moderne 114
3.2 Le parc et la ville au-delà des frontières 118

CONCLUSION 127

ANNEXE
FIGURES 136

BIBLIOGRAPHIE 150

RÉSUMÉ

Ce mémoire entend étudier les relations qui se forment entre hygiène sociale et théories esthétiques dans les grands projets de parcs urbains réalisés par l'architecte paysagiste Frederick Law Olmsted (1822-1903), durant la seconde moitié du XIX^e siècle, en Amérique du Nord. En analysant les écrits de l'architecte paysagiste, il s'agit de démontrer comment l'expérience esthétique fut envisagée comme source de régénération morale pour la société urbaine en mutation.

L'hypothèse avancée est que les idées d'Olmsted, que l'on a souvent associé à la figure de l'artiste romantique, reflètent plutôt un héritage complexe qui allie des horizons théoriques différents, en plus des influences couramment citées dans l'historiographie. Ainsi sont analysées les influences du philosophe écossais Henry Home, Lord Kames (1696-1782), et du philosophe et psychologue britannique Herbert Spencer (1820-1903) sur le projet théorique du paysagiste américain. À travers l'exploration de ces nouveaux liens, un point de vue singulier sur l'environnement surgit, lequel nous permet de comprendre l'œuvre théorique du paysagiste comme une rationalisation de l'expérience esthétique liée à un paysage primitif idéalisé, qu'il vise à reproduire dans la ville.

L'argumentation se concentre, malgré les différents axes théoriques abordés, sur l'unité que ceux-ci présentent par rapport à cet idéal commun d'une nature humaine profondément bonne, ainsi que du régime émotionnel qui lui est associé et qui permet de l'atteindre. Celui-ci se présente alors chez le paysagiste comme le pendant émotionnel de l'exercice physique couramment présenté comme l'un des principaux bénéfices de ces espaces récréatifs que sont les parcs publics au XIX^e siècle, mais il s'agit d'un régime émotionnel primitivement associé à un caractère ou une constitution morale idéalisés. Olmsted aurait ainsi donné une inflexion esthétique inédite au mouvement d'hygiène sociale qui émerge alors en Amérique, et qui tend à se préoccuper de la santé autant psychologique que physiologique de la population.

Mots-clés : Frederick Law Olmsted, parc public, architecture paysagère, primitivisme, expérience esthétique, hygiène sociale.

LISTE DES FIGURES

Figure		Page
1.1	Frederick Law Olmsted, *To Ignaz Anton Pilat, Panama, September 26, 1863*, lettre (extrait), reproduit dans *Landscape Architecture*, vol. 5, n° 3, avril 1915.	136
2.1	Frederick Law Olmsted, frontispice de l'ouvrage *A Journey Through Texas ; or, a Saddle-trip on the Southwestern Frontier; With a Statistical Appendix*, New York, Dix, Edwards & Co., 1857.	137
2.2	*Map of the Central Park, January 1st 1870*, 25,4 x 90,2 cm, dans Frederick Law Olmsted et Calvert Vaux, *Thirteenth Annual Report of the Commissioners of the Central Park*, New York, 1870.	138
2.3	Calvert Vaux et Frederick Law Olmsted, *[Greensward Plan for Central Park, presentation board] No. 6 from point F.*, 1858, plomb et crayon blanc sur papier, 72,5 x 52,5 cm (détail), New York City Municipal Archives.	139
2.4	Calvert Vaux et Frederick Law Olmsted, *[Greensward Plan for Central Park, presentation board] No. 5 from point E, Present outlines and effect proposed of view of lake*, 1858, huile sur papier, 72,4 x 53,3 cm (détail), New York City Municipal Archives.	139
2.5	*View near entrance to the cave*, c. 1850-1920, photographie stéréoscopique, 8,6 x 17,6 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, Collection Herbert Mitchell, reproduction par Charles E. Beveridge, dans Frederick Law Olmsted et al., *Frederick Law Olmsted: Plans and Views of Public Parks*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2015.	140
2.6	Frederick Law Olmsted et Calvert Vaux, *Design for Prospect Park as proposed to be laid out for the city of Brooklyn*, 1868, lithographie, 48,25 x 31 cm, United States Department of the Interior, National Park Service, Frederick Law Olmsted National Historic Site.	141

2.7	*Autumn scene near Third Street*, 1887, photogravure, Brooklyn, Prospect Park Alliance, reproduite dans Frederick Law Olmsted et al., *Frederick Law Olmsted: Plans and Views of Public Parks*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2015.	141
3.1	Edgard Gariépy, *Montréal : Funiculaire du Mont-Royal*, 1915, négatif sur verre au gélatino-bromure, 10,8 x 8,2 cm, ville de Montréal, section des archives.	142
3.2	*Mount Royal Design Map*, 1877, lithographie, 40,5 x 70 cm, United States Department of the Interior, National Park Service, Frederick Law Olmsted National Historic Site [annotations par l'auteur].	143
3.3	William Notman & Son, *Montreal from Mount Royal, QC*, c. 1890-98, Sels d'argent sur papier albuminé monté sur papier, 20 x 25 cm, Montréal, Musée McCord.	144
3.4	Frederick Law Olmsted, *Landscape Plan for the Hartford Retreat*, 1860, plan reproduit dans Carla Yanni, *The Architecture of Madness: Insane Asylums in the United States*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007.	144
3.5	*McLean Asylum for the Insane, Waverley, Belmont*, photographie reproduite dans *The American Architect and Building News*, n° 989, 1894.	145
3.6	Frederick Law Olmsted et Calvert Vaux, City of Brooklyn, *Plan for a Portion of the Park Way as Proposed to be Laid Out from the Eastern Part of the City to the Plaza*, dans *Eight Annual Report of the Brooklyn Park Commission*, 1868.	145
3.7	Frederick Law Olmsted, *Sketch showing arrangement for park-way with adjacent streets and building lots, Park Departement, City of Boston*, 1876, encre sur papier, 37,5 x 71 cm, United States Department of the Interior, National Park Service, Frederick Law Olmsted National Historic Site.	146
3.8	Boston Parks Department, Olmsted, Olmsted & Architects, *Plan of portion of park system from Common to Franklin Park including Charles River Basin, Charlesbank, Commonwealth Avenue, Back Bay Fens, Muddy River improvement, Leverett Park, Jamaica Park, Arborway and Arnold Arboretum*, 1894, United States Department of the Interior, National Park Service, Frederick Law Olmsted National Historic Site.	147

3.9	Frederick Law Olmsted, Park Department, City of Boston, *Proposed Improvement of Back Bay*, 1879, lithographie, 63,5 x 85 cm, United States Department of the Interior, National Park Service, Frederick Law Olmsted National Historic Site.	148
3.10	F.L. & J.C. Olmsted, landscape architects, Boston Parks and Recreation Dept., *General plan of Franklin Park*, 1885, 69 x 87 cm, Boston Public Library.	149

INTRODUCTION

Frederick Law Olmsted (1822-1903) est une figure immense de l'architecture paysagère. Selon certains historiens, il aurait même fondé la profession d'architecte paysagiste aux États-Unis[1]. Si cette affirmation mériterait d'être nuancée, l'influence d'Olmsted reste incontestable tant aux États-Unis qu'à l'international. Il fut l'un des premiers à écrire sérieusement sur sa profession en Amérique, surtout en dehors de questions strictement techniques[2]. Et bien qu'il ait longtemps collaboré avec l'architecte et paysagiste Calvert Vaux (1824-1895), Olmsted était en quelque sorte le théoricien du duo. Sa carrière fut marquée par le besoin viscéral de définir les assises théoriques de sa profession naissante en réponse à un milieu urbain à l'avenir incertain, tout en démontrant une sensibilité marquée pour le confort psychologique des citadins, ainsi que pour l'influence (autant psychologique que physique) de l'environnement.

Ces circonstances ont contribué à créer une aura autour du paysagiste, qui est souvent présenté comme un architecte, non pas seulement de ses parcs, mais bien du paysage américain dans son ensemble[3]. Sa carrière fut d'ailleurs accompagnée d'une quête quasi

---

[1] Il semble que cette affirmation revienne souvent dans le simple but d'affirmer l'importance du paysagiste. Il faudrait souligner que la profession existait déjà avant son arrivée (voir note suivante), mais qu'il a grandement contribué à l'élever et à la définir plus en profondeur.

[2] Avant Olmsted, Andrew Jackson Downing fut le premier architecte paysagiste en Amérique, suivi de près par H. W. S. Cleveland, bien qu'ils n'utilisaient pas ce terme. Downing a travaillé principalement sur des projets domestiques, et il a publié plus de quarante ouvrages sur des sujets tels que le jardinage paysager en milieu rural ou l'horticulture. Mort en 1852, il n'aura pas l'occasion de participer à la conception Central Park, qu'il avait vivement défendu. Voir Lisa Brawley et Elsa Devienne, *D'après nature. Frederick Law Olmsted et le park movement américain*, Paris, Éditions Fahrenheit, 2014, p. 47-48.

[3] Charles E. Beveridge et Paul Rocheleau, *Frederick Law Olmsted: Designing the American Landscape*, New York, Rizzoli, 1995. Voir aussi John W. Simpson, *Visions of Paradise: Glimpses of our Landscape's Legacy*, Berkeley, University of California Press, 1999, p. 288.

messianique. Dans les années 1860-1880, la situation critique des villes américaines avait besoin de solutions radicales, et les propositions d'Olmsted se présentaient comme séduisantes, fortes et nécessaires. Bien entendu, cette réalité dépendait aussi de circonstances qui dépassaient le paysagiste (l'étendue de Central Park, à titre d'exemple, avait été décidée bien avant que lui et Vaux n'arrivent sur la scène), mais celui-ci a bien défendu par la suite ce besoin d'élargir les parcs afin de proposer des lieux extensifs qui permettraient aux citadins de se couper véritablement du paysage de la ville industrielle, surtout pour y trouver un état d'esprit idéalisé. Les nombreux écrits d'Olmsted véhiculent une vision très sérieuse de l'architecture paysagère, puisqu'ils portent directement sur l'influence morale du paysage. Tout ce sérieux teinta rapidement la genèse de l'architecture paysagère d'une couleur qui se fait curieusement toujours sentir.

Revue de littérature : l'apologie d'un homme et de sa vision

Cette réception de l'œuvre du paysagiste était une chose de son vivant, mais elle a survécu et elle s'est même déployée durant les quarante dernières années. Dans la littérature, on distingue deux types d'interprétations qui ne sont pas mutuellement exclusives et qui accompagnent cette renaissance du personnage : l'une est biographique, l'autre concerne la discipline. L'image biographique est liée à ses singularités, à sa vie personnelle, à ses positions politiques principalement républicaines, et dont les nombreuses biographies parues à son sujet depuis 1973 témoignent[4]. Au-delà du personnage, ces interprétations de la carrière d'Olmsted participent à la célébration de plusieurs mythes fondateurs des États-Unis comme nation distincte. Premièrement, Olmsted y est défini comme un *self-made-man*, étant entièrement autodidacte. Deuxièmement, sa carrière y est souvent décrite comme un

[4] Pour n'en citer que quelques-unes en ordre chronologique : Roper (1973), Stevenson (1977), Kalfus (1990), Rybczynski (1999), Martin (2011). Pour alléger la note, je renvoie aux références complètes en bibliographie.

phénomène de type *grass roots*, puisqu'on déclare souvent que le paysagiste natif de Hartford au Connecticut aurait proposé une vision purement américaine et politiquement engagée du paysage, en plus d'être lui-même, selon les mots de Lewis Mumford, le fruit d'une « éducation américaine à son meilleur »[5]. Le mythe du génie (parfois du *gifted man* ou encore du héros, selon les cas) est aussi véhiculé par cette littérature, notamment dans la biographie de Melvin Kalfus[6]. Cette image insiste sur le caractère exceptionnel de l'individu, lequel aurait fondé à lui seul une profession, tout en étant à l'avant-garde du développement urbain en Amérique. Bien qu'elle se trouve principalement dans des publications biographiques qui n'ont pas nécessairement de prétentions scientifiques, cette interprétation s'est souvent glissée au sein de la littérature spécialisée.

L'autre image est celle qui est plutôt orientée envers la discipline qu'Olmsted aurait créée. Celle-ci porte moins sur le personnage comme tel que sur le dispositif théorique qu'il aurait mis en place. Il s'agit donc d'une certaine *conception* de l'architecture paysagère qui est au centre de ces interprétations, qui sont surtout connotées par les enjeux sociaux qui étaient au cœur de cette vision, lesquels provenaient presque tous de présupposés esthétiques sur lesquels nous reviendrons. Cette aura est beaucoup plus importante puisque bien qu'elle lui reste fondamentalement rattachée, elle dépasse l'individu et contribue à alimenter une certaine conception idéalisée de l'architecture paysagère, de l'urbanisme, de l'architecture, et voire même plus fondamentalement de la relation du citadin à la ville, une conception qui survit toujours en partie aujourd'hui.

---

[5] Ce type de citation se retrouve en abondance dans les biographies d'Olmsted. Celle-ci est reproduite autant dans l'ouvrage de Kalfus que dans celui de Rybczynski. Voir Lewis Mumford, *The Brown Decades: A Study of the Arts in America 1865-1895*, New York, Dover Publications, 1971 [1931], p. 38. Sur les mythes américains et leur importance, voir Heike Paul, *The Myths that Made America: An Introduction to American Studies*, Bielefeld, transcript, coll. « American Studies », 2014.

[6] Fait intéressant, cette image est « contrebalancée » chez Kalfus par une fixation sur les troubles psychologiques d'Olmsted, un réflexe qui n'est pas du tout étranger à la construction des figures de génie. Melvin Kalfus, *Frederick Law Olmsted: The Passion of a Public Artist*, New York / Londres, NYU Press, 1991. Sur la construction du génie en art, voir Thierry Laugée, *Figures du génie dans l'art français (1802-1855)*, Paris, PUPS, 2014.

Cette interprétation se situe principalement chez des historiens de l'architecture ou de la ville, qui ont parfois un parti pris pour le travail d'Olmsted. Car bien qu'elle soit la plupart du temps accompagnée d'une célébration de l'individu, elle vise souvent à décrire ce qu'elle perçoit et défend comme étant le véritable enjeu qui accompagne les travaux et les théories du paysagiste, celui de cette vision de ce que *devrait être* l'architecture paysagère (ou encore la planification urbaine). L'image biographique n'est donc jamais bien loin, même dans ces études, puisque c'est bien Olmsted qui est à l'origine de cette vision qu'il nous faudrait redécouvrir.

C'est dans cette optique que l'architecte et biographe d'Olmsted Witold Rybczynski a pu écrire en 1999 un article intitulé « Why We Need Olmsted Again ». Face à l'urbanisation expansive qui est toujours un problème à l'heure actuelle, Rybczynski conçoit qu'une approche comme celle d'Olmsted est toujours pertinente et même nécessaire afin de structurer le développement urbain de façon saine et cohérente[7]. Dans l'ensemble, ces évocations à la mémoire d'Olmsted prennent la forme d'un récit téléologique. La situation de crise urbaine qui marque les États-Unis tout au long du XIX[e] siècle aurait finalement été sauvée avec l'arrivée d'Olmsted et de sa vision grandiose de l'architecture paysagère comme remède à cette situation critique. Cette solution radicale se présente dans ce contexte comme la parfaite antithèse de la direction prise par le développement urbain en Amérique à ce moment, lequel était le plus souvent dicté par les aléas du marché ou les intérêts économiques[8]. La solution olmstedienne se présente alors comme un aboutissement nécessaire suite au

---

[7] Witold Rybczynski, « Why we Need Olmsted Again », *The Wilson Quarterly*, vol. 23, n° 3, 1999, p. 15-21.

[8] Le terme plutôt récent de crise urbaine décrit très bien la situation des villes américaines au XIX[e] siècle, qui sont marquées par une inadéquation entre leur modèle et la croissance démographique qui survient à ce moment. Que ce soit en Amérique ou en Europe, les mêmes grands problèmes se posent : insalubrité, prolifération de maladies et entassement. Les crises urbaines entraînent des solutions radicales, et le projet olmstedien peut certainement être vu comme tel. Voir Florence Bourillon, « Changer la ville. La question urbaine au milieu du 19[e] siècle », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 64, octobre-décembre, 1999, p. 11-23.

développement urbain sauvage de la révolution industrielle, et notre erreur résiderait dans une incompréhension de ce projet et de sa valeur, ce qui justifierait un certain retour. C'est cette image que ce mémoire entend déconstruire.

C'est durant les années 1970 que ces deux images surgirent en force, lorsqu'Olmsted fut redécouvert. Les travaux de Charles E. Beveridge (le plus grand spécialiste d'Olmsted) et de Laura Wood Roper (sa première véritable biographe) ont ouvert la voie à un travail historique plus exact à son sujet, notamment en élargissant la disponibilité de ses archives personnelles comme professionnelles. Cette renaissance aboutit avec la publication sur plus d'une trentaine d'années de douze volumes rassemblant une grande partie des écrits du paysagiste, accompagnés de commentaires et de notes richement documentées[9]. Mais plusieurs autres publications suivirent. En fait, cette redécouverte prit vite la forme d'une véritable entreprise de réhabilitation[10]. Elle visait en quelque sorte à corriger une erreur de l'histoire, cette dernière n'ayant pas oublié, mais bien *négligé* l'importance d'un acteur aussi cardinal pour le développement de l'Amérique que fut Olmsted[11]. Dans certains cas, cette réhabilitation visait ou servait à mieux comprendre ses projets de parcs pour les restaurer à un état plus près des plans d'origines et des intentions du paysagiste, comme ce fut le cas à Central Park et à Prospect Park[12]. Mais dans d'autres cas, il semble bien qu'on voulait défendre et

---

[9] Voir *The Papers of Frederick Law Olmsted* dans la bibliographie pour l'ensemble de ces volumes.

[10] On pourrait aisément placer cette entreprise sous l'égide de ce que Friedrich Nietzsche nommait l'histoire monumentale. Marquée par une succession de moments forts et de figures canoniques, ce type d'histoire en dit plus sur le point de vue privilégié par le présent que sur les complexités du passé lui-même. Voir Friedrich Nietzsche, *Seconde considération intempestive. De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie*, trad. par Henri Albert, Paris, Flammarion, 1988 [1874], p. 87-95.

[11] Cette entreprise ne semble jamais suffisante pour certains. Encore en 2011, Justin Martin publiait une biographie du paysagiste et affirmait en introduction que ce dernier était toujours insuffisamment reconnu par le grand public. Il faudrait selon l'auteur (mais il n'est pas le seul à affirmer cela) que son nom résonne autant que ceux de Benjamin Franklin ou Thomas Jefferson. Voir Justin Martin, *Genius of Place: The Life of Frederick Law Olmsted*, Cambridge, MA, Da Capo Press, 2011, p. 1-4.

[12] Voir Kenneth A. Gould et Tammy L. Lewis, *Green Gentrification. Urban Sustainability and the Struggle for Environmental Justice*, Londres, Routledge, 2016, p. 42-62.

célébrer soit le personnage, soit sa vision de l'architecture paysagère[13].

Depuis ce véritable boom, une littérature plutôt critique qu'apologique émergea en réponse à l'image immaculée du travail de l'architecte paysagiste qui était ressortie des publications précédentes. Cette perspective critique provenait principalement du point de vue de l'histoire sociale, où l'enjeu principal était de remettre les pendules à l'heure concernant l'existence réelle des parcs du paysagiste. Il ne s'agissait pas tant de défaire le mythe d'Olmsted plutôt que d'offrir une compréhension historique de ses projets, où le rôle de l'individu était relativisé. Ainsi, l'ouvrage cardinal *The Park and the People* de Roy Rosenzweig et d'Elizabeth Blackmar a permis de remplacer l'image idéalisée de Central Park comme une œuvre du génie d'Olmsted par une image plus complexe, où venaient s'insérer des questions qui concernaient les acteurs politiques, les visées spéculatives du projet, les intérêts particuliers de certains acteurs, et bien d'autres[14]. Mais cette littérature critique reste maigre par rapport à l'ensemble des écrits qui célèbrent le paysagiste et son travail[15]. Si elle s'attaque habilement à l'existence concrète des parcs, de leur élaboration jusqu'à leur existence sociale par la suite, elle laisse

---

[13] C'est ainsi que Goerge L. Scheper entendait restituer toute la noblesse de la vision sociale, démocratique et même féministe (dans sa version essentialiste) qu'il voyait dans le projet olmstedien. Mais il entendait aussi faire survivre ou revivre cette vision qu'il résumait correctement à la fin de son article comme une théorie de réforme aux racines esthétiques. Voir George L. Scheper, « The Reformist Vision of Frederick Law Olmsted and the Poetics of Park Design », *The New England Quarterly*, vol. 62, 1989, p. 395-402.

[14] Roy Rosenzweig et Elizabeth Blackmar, *The Park and the People: A History of Central Park*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1998. Bien qu'ils n'aient pas la même visée critique, les travaux d'Elisabeth McDonald et de Cynthia Zaitzevsky s'inscrivent aussi dans une approche qui vise à complexifier le portrait de certaines des réalisations du paysagiste. Elisabeth Macdonald, *Pleasure Drives and Promenades : A History of Frederick Law Olmsted's Brooklyn Parkways*, Chicago, Center for American Places at Columbia College, 2012; Cynthia Zaitzevsky, *Frederick Law Olmsted and the Boston Park System*, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 1982.

[15] Je dois par contre souligner le travail de Wendy Harding, qui a habilement déconstruit le mythe entourant le rôle du paysagiste dans la vallée de Yosemite en Californie. Harding démontre que son importance dans cette entreprise est presque entièrement une invention des historiens et des environnementalistes du XX^e siècle, qui ont réussi à créer l'image d'une force (celle d'Olmsted) en opposition au développement commercial du parc dès sa genèse. Voir Wendy Harding, « Frederick Law Olmsted's Failed Encounter with Yosemite and the Invention of a Proto-Environmentalist », *Ecozon@*, vol. 5, n° 1, 2014, p. 123-135.

presque intacte cette image que je viens de décrire, puisque ce n'est pas son objet d'étude.

Il semble même que cette seconde vague n'ait pas signé l'arrêt de mort des approches biographiques et apologiques, et qu'elle n'ait pas non plus donné suite à une littérature critique équivalente concernant les fondements théoriques des convictions du paysagiste, qui sont pourtant très importantes, vu la quantité d'écrits sur l'architecture paysagère qu'il a laissés derrière lui, et vu aussi l'influence considérable de sa vision que j'évoquais plus tôt. Même le très récent ouvrage de Lisa Brawley et Elsa Devienne, bien qu'il relativise l'interprétation téléologique de la vie et de l'œuvre du paysagiste, manque de profondeur dans son analyse de ses théories, et ne propose finalement qu'un survol revu et corrigé de son parcours sinueux, de sa vision du paysage, et du contexte dans lequel il a évolué, une analyse qui n'atteint donc pas son idéologie ou les fondements de sa pensée[16]. On excusera cette lacune, surtout dans un contexte où des publications qui visent à réhabiliter les grandes ambitions sociales du projet olmstedien paraissent toujours plus de cent cinquante ans après leur genèse[17].

Problématique et démarche

Maintenant que les archives personnelles et professionnelles d'Olmsted ont été abondamment creusées, commentées et publiées, il apparaît nécessaire de réévaluer le legs du paysagiste en prenant un certain recul. Cette démarche ne doit pas uniquement se concentrer sur le personnage et ses travaux, mais aussi, et *surtout,* sur une analyse de la structure de sa pensée autour de l'image rationaliste du paysage idéal qu'il poursuivait dans sa pratique comme dans ses écrits, laquelle était intrinsèquement liée à la vocation

---

[16] Lisa Brawley et Elsa Devienne, *op. cit.*

[17] À titre d'exemple, Jason Kosnoski propose d'analyser la structure et les visées sociales des parcs du paysagiste tels que véhiculées dans ses écrits afin de repenser les stratégies actuelles visant à favoriser un vivre-ensemble harmonieux face à l'altérité et aux différences en milieu urbain. Voir Jason Kosnoski, « Democratic Vistas : Frederick Law Olmsted's Parks as Spatial Mediation of Urban Diversity », *Space and Culture,* vol. 14, n° 1, 2011, p. 51-66.

sociale qui entourait son projet. Toutefois, ce mémoire n'est pas une remise en question de tout l'édifice olmstedien. Il n'est pas tout à fait centré sur le personnage et son œuvre, mais bien sur la conception de l'architecture paysagère qu'il a défendue. Il s'agit d'examiner tout un volet de ses théories qui est resté presque intouché, et qui représente la base sur laquelle venait se greffer l'ensemble de ses convictions. Mon entreprise se veut constructive, elle vise à démontrer la complexité et la profondeur qui se cachent derrière l'image romantique du mythe d'Olmsted, dont le principal défaut est de faire écran au réel projet du paysagiste. Ce mémoire a donc pour objectif d'offrir une interprétation de la conception de l'architecture paysagère d'Olmsted à partir d'une lecture attentive et fidèle de ses écrits. Ce n'est que suite à cette analyse qu'un point de vue critique sur son approche pourra être solidement articulé. Ce mémoire a aussi ses limites. Il s'arrête au seuil de cette critique, qu'il soulève en partie et sur laquelle nous reviendrons en conclusion. Mais il s'agit d'abord d'interroger cette vague image qui entoure son travail pour exhiber les véritables enjeux qui se trouvent derrière.

Si l'interprétation romantique est restée en grande partie intacte, c'est parce qu'elle s'est construite autour d'un solide noyau qui a accompagné l'existence du paysagiste ainsi que sa postérité dans son historiographie. Cette solidité ne tient pourtant pas à quelque cohérence intouchable, mais bien plutôt au fait que ce noyau n'a pas vraiment été problématisé, et qu'il a parfois été reconduit, le plus souvent involontairement, au sein des nombreux écrits sur le paysagiste. L'écueil résiderait donc dans le fait que le cœur des théories d'Olmsted n'a jamais été problématisé. Au mieux, il a été abordé en surface, avec des analyses qui ne font que creuser dans la direction indiquée par les recherches précédentes. On retrouve directement l'image romantique lorsque, par exemple, en introduction d'un article sur le paysagiste, George L. Scheper décrit sa sensibilité esthétique comme relevant d'une vision romantique du paysage et de la nature, ou encore indirectement lorsqu'Albert Fein place ses ambitions sociales sous

l'égide d'une vision organique de la société en accord avec le laissez-faire et la liberté si chers à l'image de l'Amérique du XIX[e] siècle[18]. Le lecteur a toutes les bonnes raisons de rester perplexe face à ces affirmations qui sont d'ailleurs souvent présentées candidement comme de simples évidences.

L'interprétation romantique a même parfois été solidifiée de front dans la littérature critique. Ainsi, lorsqu'Irving Fisher proposait de faire ressortir les origines théoriques derrière les théories esthétiques du paysagiste, il ne faisait que déterrer un récit autorisé déjà mis en place[19]. Ce récit n'était pas nécessairement une création du paysagiste lui-même, mais il s'inscrivait dans le sillage de l'image messianique que ce dernier avait constituée autour de son travail. Fisher poursuivait ainsi cette construction d'une image romantique qui avait déjà été partiellement mise en place par le paysagiste, mais qui avait surtout été formée ou affirmée, par la suite, lorsque des historiens comme Charles Beveridge avaient soulevé ses influences littéraires, principalement romantiques et transcendantalistes, au niveau de sa pratique[20]. Fisher contribuait à cette construction à partir d'une analyse qui se voulait sans doute éclairante, mais qui finissait par alimenter ce vague portrait d'un romantique qui allait puiser dans ses lectures poétiques une image supposée cohérente du travail qu'il devait effectuer[21]. D'une part, je suis

---

[18] Albert Fein, *Frederick Law Olmsted and the American Environmental Tradition*, New York, G. Braziller, coll. « Planning and cities », 1972, p. 23-24; George L. Scheper, *loc. cit.* p. 373-374.

[19] J'emprunte l'expression « récit autorisé » à Jean-Marc Poinsot, qui l'utilise afin de décrire les discours que les artistes forment sur leurs œuvres, lesquels sont le plus souvent reconduits sans problématisation par les institutions. Voir Jean-Marc Poinsot, *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*, Dijon, Presses du Réel / Genève, Musée d'art moderne et contemporain, coll. « Mamco », 2008, p. 12-13; 135-138. Sur l'interprétation romantique de l'œuvre d'Olmsted, voir Irving D. Fisher, *Frederick Law Olmsted and the City Planning Movement in the United States*, Ann Arbor, UMI Research Press, coll. « Architecture and urban design », 1986, p. 36-40; 51-73; Daniel Nadenicek, « The Useful and the Beautiful: An American Analog to Pueckler's Aesthetic », *GHI Bulletin*, n° 4 (supplément), 2007, p. 135-147.

[20] Charles E. Beveridge, « Frederick Law Olmsted's Theory on Landscape Design », *Nineteenth Century*, vol. 3, n° 2, été 1977, p. 38-45.

[21] Il ne relève pas de ce mémoire de discuter de la cohérence des théories de l'art romantiques, mais celle-ci existe bel et bien. Par contre, ce que j'argumente ici, c'est qu'on ne la retrouve pas telle quelle chez Olmsted. Sur cette cohérence, voir Andrew Bowie, *Aesthetics and Subjectivity: From Kant to Nietzsche*, Manchester / New York, Manchester University Press, 2003, p. 102-139.

d'avis que cette interprétation est en grande partie fausse. Certes Olmsted lisait plusieurs poètes romantiques anglais et américains tels que William Wordsworth (1770-1850) et James Russel Lowell (1819-1891), et il était aussi très épris des écrits de Ralph Waldo Emerson (1803-1882) et de Henry David Thoreau (1817-1862), les deux principaux représentants du transcendantalisme américain[22]. Mais il était très loin des cercles allemands auxquels Fischer tente de le rattacher. Et, d'autre part, ces influences de l'ordre poétique ont une valeur réduite lorsqu'il est question d'examiner les théories du paysagiste, qui sont rattachées à des visées pragmatiques, ce qu'Albert Fein avait d'ailleurs déjà remarqué[23].

Dans ce mémoire, si je reviens par moments sur l'interprétation romantique, cela est dû au fait qu'elle n'est pas seulement erronée ; elle touche selon moi au cœur du problème. En effet, pour comprendre le projet olmstedien (ses intentions, ses assertions et ses stratégies), il faut d'abord comprendre les convictions qui étaient au fond de sa pensée. En d'autres mots, il faut analyser le noyau théorique qui était à la base de l'édifice de sa conception du paysage idéal. Or, l'image romantique occulte à mon avis les théories du paysagiste. Et si la réalité est sans doute plus complexe que cette image souvent simpliste, elle ne manque pas de cohérence pour autant. Mais cette cohérence n'est pas à chercher au sein d'une vision téléologique de la vie et de l'œuvre du personnage, en adéquation avec un idéal comme celui de l'art romantique, mais bien plutôt dans une compréhension de l'ensemble de son travail, articulée aux enjeux auxquels il devait faire face. Le romantisme a certes sa place dans son travail, mais il mérite d'être grandement relativisé. Dans le pire des cas, Olmsted a été rattaché directement au mouvement allemand, ce qui a contribué à situer son travail dans une

---

[22] Sur les origines romantiques du transcendantalisme américain, voir Barbara L. Packer, *The Transcendentalists*, Athènes / Londres, University of Georgia Press, 2007; Jacques Rancière, *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Galilée, 2011, p. 79-100 ; Samantha C. Harvey, *Transatlantic Transcendentalism: Coleridge, Emerson, and Nature*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2016.

[23] Albert Fein (dir.), *Landscape into Cityscape: Frederick Law Olmsted's Plans for a Greater New York City*, Ithaca, Cornell University Press, 1967, p. 6-8.

visée spéculative et selon une vision organiciste du monde, ce que ce mémoire entend déconstruire[24]. Et dans le meilleur des cas, nous nous trouvons face à une interprétation romantique vague qui ne nous avance aucunement sur les intentions du paysagiste, ni même sur le contexte dans lequel il a solidifié sa vision de l'architecture paysagère. Cette seconde occurrence se base sur une vision si large du romantisme qu'elle finit par donner une image que superficielle sur son travail, où toute idéalisation de la nature est réduite au « romantisme ». Ainsi, si j'affirme que le travail d'Olmsted n'est *pas* une forme de romantisme, c'est parce que l'ensemble de ses théories s'inscrit en grande partie *contre* l'idéal du premier romantisme allemand, chez qui l'art joue un rôle philosophique qui relève d'un dessein de révélation lié à la notion élargie de vérité que ses protagonistes opposent au rationalisme des Lumières[25]. Ainsi, l'art n'est pas conçu chez les romantiques comme un objet rationalisé, mais bien comme un outil puissant et insaisissable d'appréhension *à travers* lequel la vérité philosophique du monde se révèle. À l'inverse, la thèse que je défendrai ici souligne l'instrumentalité de l'art propre au projet olmstedien, lequel cherchait à atteindre des buts très précis grâce à l'art conçu comme objet rationalisé, une conception qui niait, de par sa visée même, la liberté de création propre au projet romantique dans son essence. Ensuite, la question de savoir si Olmsted, comme je l'évoquais plus tôt, peut être rattaché d'une façon ou d'une autre à une forme de romantisme dans ses particularités est une autre question que celle adressée par ce mémoire, ce sur quoi nous aurons l'occasion de revenir brièvement à la fin du premier chapitre.

Dans cette optique, je propose d'examiner deux pistes d'influences théoriques négligées par la littérature sur le paysagiste, celles des philosophes Lord Kames (1696-

---

[24] Voir Irving D. Fisher, *op. cit.*, p. 51-73.

[25] C'est ce que Jean-Marie Schaeffer nomme la « théorie spéculative » de l'art. Voir Jean-Marie Schaeffer, *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 1992, p. 18. Andrew Bowie décrit ce même dessein à l'aide de la notion heideggerienne de « révélation du monde ». Voir Andrew Bowie, *From Romanticism to Critical Theory: The Philosophy of German Literary Theory*, Londres, Routledge, 1997, p. 16-27.

1782) et Herbert Spencer (1820-1903). Mon analyse part notamment des archives personnelles du paysagiste, et plus particulièrement d'une liste qu'il avait dressée des livres contenus dans sa bibliothèque. Par la suite, ces influences sont retracées autant dans ces écrits, sous la forme de citations, que par des analyses plus profondes concernant la parenté frappante entre ses idées et celles qui se trouvent chez ces deux auteurs. Ces liens théoriques ont des répercussions majeures lorsqu'il est question de réfléchir à la perspective rationaliste et pragmatique qui est celle qu'Olmsted avait adoptée sur son travail.

Ma démarche s'inspire indirectement de la perspective développée par W. J. T. Mitchell dans son essai *Imperial Landscape*, où il entend démontrer que le paysage est un médium construit autour de vérités non problématisées. Dans son histoire, derrière la projection d'une image de lui-même qui semblait naturelle, le paysage a en fait agi comme un dispositif lourd de conséquences dans le contexte impérialiste de l'Empire britannique, un dispositif qui a servi à orienter l'image du territoire (extérieur comme intérieur) d'un point de vue occidental bien orienté et formaté. Selon Mitchell, cette réalité sombre du paysage est restée longtemps invisible, et ce notamment parce qu'elle était accompagnée d'un discours idéaliste apparemment inoffensif, rempli de ce qui est encore aujourd'hui présenté comme de simples vérités, dont l'une des plus importantes est celle qui affirme que l'appréciation esthétique de la nature est née avec l'émergence d'une peinture occidentale de paysage au XVI[e] siècle[26]. Le fait que ces « vérités » ne soient presque jamais remises en question témoigne selon lui de la force avec laquelle elles ont été mises en places, un travail si bien fait qu'il ne parait plus aujourd'hui. Dans le cadre de la présente étude, cette perspective est éclairante sur plus d'un plan. Mitchell entend déconstruire une image, celle du paysage comme nouvelle manière de percevoir par l'occident à partir du XVI[e] siècle. Mais pour ce faire, il faut se défaire de supposées vérités qui semblent a priori indestructibles, puisqu'elles ne paraissent pas

[26] W. J. T. Mitchell (dir.), *Landscape and Power*, Chicago, University of Chicago Press, 2002, p. 6-10.

problématiques. En réalité, leur solidité tient principalement à leur répétition sur une longue période. Elles ont tellement été reprises depuis des siècles qu'elles sont devenues en quelque sorte banales. L'image romantique d'Olmsted relève de ce type de vérité. Le fait qu'elle ne soit pas problématisée nous indique qu'elle pourrait être une simple construction, laquelle s'est à mon avis présentée comme un écran de fumée pour les historiens[27]. Mais au-delà de ce qui concerne la littérature critique, Olmsted a lui-même construit ses propres convictions autour d'une démarche semblable à cette construction du paysage que Mitchell souligne. Derrière l'image romantique qui l'entoure se trouve donc une autre image : celle du paysage idéal qu'il avait pensé, laquelle relève elle-même d'un ensemble de présupposés naturalisés[28].

Ce mémoire s'intéresse à ce paysage idéal chez Olmsted et au pouvoir de l'expérience esthétique qui lui est rattaché. Il concerne les fondements théoriques, les idées et les idéaux de l'architecte paysagiste plutôt que l'histoire de ses parcs. Bien entendu, nous aurons l'occasion d'examiner l'existence concrète de certains de ses parcs, mais uniquement dans la mesure où ces analyses nous permettront d'élucider le projet théorique du paysagiste, ou encore d'entrevoir un certain décalage entre la théorie et la pratique. Le point central de cette étude est en quelque sorte celui du rêve théorique du paysagiste, à travers lequel il percevait (et projetait) sa pratique dans toute sa cohérence et sa nécessité.

Ce projet théorique se présente comme une solution esthétique à un problème

---

[27] Cela est peut-être dû au fait que très peu d'historiens de l'art ou de l'esthétique se sont intéressés au projet théorique d'Olmsted. Le romantisme sert ainsi souvent de catégorie générale ou l'on peut reléguer des acteurs et leurs pratiques, d'autant plus qu'il s'agit d'un mouvement qui recouvre autant le domaine de l'art que celui de la politique. Mais l'historien de l'art d'aujourd'hui ne peut plus se permettre d'utiliser ce type de généralisation sans décrire précisément ce qui caractérise cette vision romantique.

[28] J'entends l'adjectif « naturalisé » au sens du point de vue critique de Roland Barthes, qui, dans ses essais sur les mythes, souligne la projection d'une image naturelle sur des réalités qui sont en fait historiquement et idéologiquement conditionnées. Voir Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 2005 [1957], p. 9-10 ; 193-195.

d'hygiène sociale, ce mouvement de santé publique qui émerge au XIXe siècle et qui s'intéresse autant aux causes sociales des maladies qu'à l'influence du milieu ou de l'environnement sur la santé physique comme psychologique de la population. Cette « socialisation » de l'hygiène permettait de rattacher la santé de la population à des causes communes qui affectaient différents groupes sociaux. Malgré que le terme ne commence à être utilisé qu'au début du XXe siècle, ce type de perspective sur la santé publique émerge durant tout le XIXe siècle, et ses racines s'étendent jusqu'aux travaux sur l'hygiène et l'environnement du XVIIIe siècle, notamment ceux de Jeremy Bentham et d'Antoine Lavoisier. Cette conception de la santé servit surtout à encadrer les problèmes liés à la ville, si bien que Michel Foucault parlait de médecine urbaine[29].

Il a déjà été souligné que le paysagiste défendait son travail comme un art, et nous aurons l'occasion dans ce mémoire d'examiner son rapport à la grande tradition du jardin occidental qui était à son paroxysme dans l'imaginaire du XIXe siècle[30]. Mais il faut aussi inscrire ce travail dans un contexte pragmatique de réforme du milieu urbain. Dans ses écrits, le parc prend aussi la forme d'un dispositif ou d'une infrastructure bien ancrée dans la vie quotidienne des citadins, et plusieurs de ses textes répondent à des exigences bien concrètes du milieu urbain en transformation. Par contre, les ambitions sociales, et surtout les stratégies qui accompagnent ces ambitions, ne doivent pas être dissociées du projet esthétique chez le paysagiste, au contraire. Ce mémoire est centré

---

[29] Voir Michel Foucault, « La naissance de la médecine sociale », *Dits et Écrits 1954-1988*, Paris, Gallimard, 2001, vol. 3, p. 215 ; Gérard Seignan, « L'hygiène sociale au XIXe siècle : une physiologie morale », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, n° 40, 2010, p. 113-130 ; Felix Driver, « Moral Geographies : Social Science and the Urban Environment in Mid-Nineteenth Century England », *Transactions of the Institute of British Geographers*, vol. 13, n° 3, 1988, p. 275-287; Maurice Maisonnet et Philippe Hartemann, « Hygiène », dans *Encyclopædia Universalis*, Paris, Encyclopædia Universalis. En ligne. < https://www.universalis.fr/encyclopedie/hygiene/ >. Consulté le 6 mars 2018.

[30] Alors que le XVIIIe siècle fut marqué par une « révolution du jardin », le début du XIXe siècle correspond au moment où l'image du jardin paysager anglais atteint un statut inégalé dans la pensée des théoriciens. Ainsi, différents traités, différentes encyclopédies et histoires du jardin paraissent et reconduisent cette idéalisation du jardin paysager, et ce même en dehors de l'Angleterre. Voir Michael Charlesworth, *The English Garden: Literary Sources & Documents*, East Sussex, Mountfield, 1993, vol. 1, *Chronological Overview: 1550-1730*, p. 36-39.

autour de cette question. Il cherche à réfléchir à la fonction utilitaire du parc dans la pensée du paysagiste, une utilité qui surgit directement de sa dimension esthétique. Car c'est bien par l'expérience esthétique que le parc olmstedien prétend pouvoir réformer moralement les citadins et retrouver le confort psychologique qu'ils auraient perdu avec l'urbanisation.

Hypothèse : le primitivisme inhérent au paysage olmstedien[31]

Le noyau esthétique des convictions d'Olmsted face à la problématique du paysage urbain se trouve dans une vision très précise et rationaliste de ce que représente pour lui le paysage idéal, celui que tout bon architecte paysagiste devrait d'abord comprendre avant de poursuive dans son travail. Olmsted adopte le point de vue évolutionniste qui était nouveau et en vogue durant la seconde moitié du XIX[e] siècle. Il soutient que ce n'est que face au paysage primitif qu'il décrit que le citadin pourra (re)trouver un sain état d'esprit, résultat de sa relation symbiotique avec son environnement naturel. À ses yeux, c'est à travers cette saine relation à l'environnement que les citadins retrouveront non seulement un bien-être psychologique, mais aussi les comportements, voire le caractère moral, que lui et d'autres réformateurs de la ville jugent nécessaires dans ce milieu urbain en crise[32].

Pour Olmsted, le paysage artificiel n'était qu'une question de choix éclairés, des choix surtout esthétiques. Il était ainsi possible d'harmoniser la ville, de s'y acclimater en tant que citadin, et ce sans la transformer ou la « ruraliser » complètement[33]. Sa solution se

---

[31] Mon utilisation du terme « primitivisme » s'inspire de l'acception de Jean-Loup Amselle, lequel qualifie de primitiviste cette attitude qui croit qu'un retour à un état originel est nécessaire afin de remédier à une contemporanéité en crise. Voir Jean-Loup Amselle, *Rétrovolutions. Essais sur les primitivismes contemporains*, Paris, Stock, coll. « Un ordre d'idées », 2010, p. 7-19.

[32] David Schuyler, *The New Urban Landscape: The Redefinition of City Form in Nineteenth-Century America*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, coll. « New Studies in American Intellectual and Cultural History », 1986, p. 1-8.

[33] Le désir de « ruraliser » la ville était bien répandu au XIX[e] siècle. Il s'attachait principalement à une vision agrarienne de l'Amérique qui n'était pas tout à fait celle d'Olmsted, ce dernier ayant un parti pris pour la ville. Voir Catherine Maumi, *Usonia ou le mythe de la ville-nature américaine*, Paris, Éditions

résumait à appliquer certains des principes les plus importants qui régissent notre rapport au paysage primitif, mais dans le contexte urbain. Ses théories cherchaient ainsi surtout à *comprendre* les mécanismes du rapport subjectif au paysage, pour ensuite reproduire en ville les sentiments et les émotions qui marquent cette relation au paysage naturel. Cette conception a bien entendu ses limites. Déjà dans son application, avant même que nous adoptions un point de vue critique sur cette thèse, le paysage que propose Olmsted s'inscrit d'emblée dans une vision à l'antipode du paysage urbain — qu'il voulait pourtant réformer. Cette difficulté accompagnera d'ailleurs le paysagiste dès lors qu'il tentera de s'affirmer comme un planificateur urbain, avec ses projets de plus en plus ouverts sur la ville et même disséminés à travers celle-ci. Nous y reviendrons dans le troisième chapitre. Mais cette vision primitiviste du paysage idéal pose un problème majeur et plus fondamental, principalement parce qu'elle implique la transformation du culturel en naturel. Ainsi, cette thèse laisse sous-entendre (sous la forme d'une vérité non problématisée) que le paysage typiquement occidental, celui des *parks* en un sens transhistorique assez large, en plus d'être « naturel », est fondamentalement lié à un tempérament, à une forme de cohésion sociale, et à un bien-être psychologique, tous trois idéalisés. Olmsted avait réfléchi à un noyau sur lequel il pouvait construire tout un idéal de vie conservateur (marqué par des sentiments d'une pureté domestique primitive) qui s'articulait autour d'un ressenti devant et dans le paysage.

Il renouvelait ainsi à sa façon, et par l'entremise d'une conception évolutionniste du monde, le déterminisme climatique qui a longtemps servi à distinguer les différentes cultures sur la base de leur contexte géographique[34]. Bien entendu, le climat strictement défini n'est plus la seule dimension qui accompagne ce déterminisme climatique au

---

de la Villette, 2008, p. 27-31; François Weil, *Naissance de l'Amérique urbaine 1820-1920*, Paris, SEDES, coll. « Regards sur l'histoire », 1992, p. 9-12 ; David Schuyler, *op. cit.*, p. 24-36.

[34] Un contexte, qui, selon cette conception, aurait une influence majeure sur leur constitution morale. Voir Mario Pinna, « Un aperçu historique de "la théorie des climats" », *Annales de géographie*, vol. 98, n° 547, 1989, p. 322-325.

XIX^e siècle. Chez Olmsted comme chez certains de ses contemporains et prédécesseurs des Lumières, ce sont surtout les émotions et les sentiments qui agissent sur les individus, mais ceux-ci proviennent en grande partie des circonstances environnementales. L'influence de l'environnement est donc une influence esthétique, au sens le plus large de ce qui touche l'être humain à travers tout ce qui n'est pas du domaine de la connaissance ou de la rationalité : c'est-à-dire l'ensemble de la vie sensible ou affective[35]. Ainsi, Olmsted, en partant d'une tradition qui avait déjà fait du travail dans ce sens, contribue à *naturaliser* le parc anglais et à le *sécuriser* comme un espace affectivement et fondamentalement indissociable, non seulement du sujet occidental, mais aussi et surtout de ce sujet à un état idéal, c'est-à-dire moralement bon.

Le parc qui ressort de cette conception du paysage idéal se présente alors comme un dispositif absolument rationalisé, lequel ne se justifie pas par des choix qui relèveraient du génie de l'artiste (c'est le paradigme romantique), mais bien par une compréhension qui se veut rationnelle et transparente des besoins fondamentaux des citadins face au paysage urbain. Pour cette raison, la notion foucaldienne de *dispositif* est importante afin de cerner cet objet social qu'est le parc chez Olmsted. La généalogie de ce terme que propose le philosophe italien Giorgio Agamben est très éclairante dans le contexte de cette étude, puisqu'il démontre que chez Foucault comme chez ses prédécesseurs, ce terme et ses différentes origines (*dispositio* en théologie, « positivités » chez Hegel ou *Gestell* chez Heidegger) renvoient tous : « à une économie, c'est-à-dire à un ensemble de praxis, de savoirs, de mesures, d'institutions dont le but est de gérer, de gouverner, de contrôler et d'orienter — en un sens qui se veut utile — les comportements, les gestes et les pensées des hommes. »[36] Selon cette définition, bien des choses peuvent être considérées comme des dispositifs. Mais le terme est important dans la mesure où il permet de cerner la nature d'une stratégie comme celle d'Olmsted, qui relève d'un

---

[35] Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford, Blackwell, 1990, p. 13.

[36] Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages poche / Petite bibliothèque », 2007, p. 28.

outil de médiation, le parc, qui soumet les citadins à un processus de subjectivation visant à les réformer moralement. Avec ce terme, je vise ainsi à souligner le côté technique et rationaliste du travail du paysagiste américain, ce qui ne veut pas dire que ce travail ne possède pas aussi un côté qui se veut spirituel. Cela n'empêche donc pas d'admettre que les parcs olmstediens s'inscrivent dans une approche qui vise à retrouver — au moyen d'un certain détour (le paysage est bien artificiel) — un état de l'Être considéré plus « pur » que celui que vit le citadin dans le contexte de l'Amérique urbaine du XIX^{e} siècle. Mais ce volet spirituel passe, non pas sans contradiction, par une vision instrumentale et rationaliste de l'expérience esthétique du paysage qui trouve ses fondements au sein de valeurs présentées comme universellement valables.

Plan du mémoire

Ce mémoire se décline en trois parties. Le premier chapitre analyse les fondements philosophiques des théories d'Olmsted, notamment celles ayant permis l'émergence d'une vocation morale de l'expérience esthétique au XVIII^{e} siècle. Ces bases philosophiques ne sont pas sans liens avec une certaine tradition du jardin à laquelle il s'identifiait. Nous observerons aussi les raisons qui se trouvent derrière ces filiations. Par cette analyse généalogique, qui au fil du chapitre se rapprochera de plus en plus du paysagiste américain, nous verrons comment l'héritage théorique qu'il a reçu était marqué par l'importance des émotions et des sentiments dans l'expérience esthétique du paysage, et ultimement, dans la formation du caractère, et ce autant à l'intérieur de l'histoire du jardin que de l'esthétique. Cette enquête nous permettra de voir apparaître une définition du métier d'architecte paysagiste chez Olmsted, construite autour des grands enjeux qui devraient selon lui définir cette profession.

Une fois ces racines esthétiques exposées, nous examinerons dans le deuxième chapitre l'image du paysage idéal qui se dégage des écrits du paysagiste, et plus particulièrement ses fondements à la fois domestiques et primitifs. Ici, nous toucherons au cœur de

l'enjeu qui occupait Olmsted, soit la recherche d'un état de symbiose entre l'être humain et son environnement. C'est chez le philosophe et psychologue Herbert Spencer et dans une conception évolutionniste de la psychologie qu'Olmsted trouvera une image rationnelle de cette symbiose, qu'il cherchera à articuler à une vision plus globale du paysage urbain et surtout à la situation profondément problématique du citadin par rapport à son environnement artificiel. Nous verrons aussi comment cette conception impliquait autant chez Spencer que chez Olmsted une certaine forme d'hygiène de vie articulée autour d'un régime émotionnel en accord avec la nature profonde des citadins.

Le dernier chapitre explore le clivage entre cet idéal du paysage et la réalité concrète des stratégies employées dans certains de ses projets un peu plus tardifs, principalement le parc du Mont-Royal à Montréal et les systèmes de parcs qui marquent la seconde phase de sa carrière. Alors que Central Park et Prospect Park correspondent relativement bien aux théories du paysagiste exposées dans les textes que nous aurons abordés dans les chapitres précédents, le parc du Mont-Royal peut quant à lui être lu comme une tentative infructueuse de conjuguer ses idéaux à une réalité urbaine qui se situe à leur antipode. Alors que le paysagiste avait défendu une vision forte de son projet de parc lors d'une conférence, son plan et la réalité du site semblaient contredire ses idées les plus importantes sur le parc en milieu urbain. Il semble par ailleurs que le Mont-Royal ouvre une période de sa carrière caractérisée par ce besoin de penser l'ensemble de la ville à travers le point de vue qu'il avait développé sur les origines primitives du paysage idéal et selon les besoins psychologiques des citadins. Mais on peut se demander si cette tentative de réconciliation a véritablement pu donner forme à une vision urbaine légitime.

CHAPITRE I

TRADITION ET FILIATIONS

En 1863, dans une lettre adressée à Ignaz Anton Pilat (le jardinier en chef de Central Park), Olmsted relate avec enthousiasme un moment fort de sa traversée du Panama à partir d'une rive du Río Chagres. Cette fascination provient d'une expérience qu'il a vécue au début de son voyage et qu'il décrit comme un état introspectif et abondamment créatif de la pensée. Cette expérience est d'autant plus significative qu'elle le saisit immédiatement, comme une onde de choc qui s'empare de son esprit et qui marque profondément un moment autrement banal. Un ensemble d'éléments visuels caractéristiques d'un climat tropical produisent chez lui un effet d'exaltation comparable à celui que produirait, par exemple, une pièce musicale : « If my retrospective analysis of this emotion is correct, it rests upon a sense of the super abundant creative power, infinite resource, and liberality of Nature — the childish playfulness and profuse careless utterance of Nature. »[37] Olmsted prend ainsi note d'une expérience riche, autant comme vécu phénoménal d'un moment précis dans sa traversée que comme expérience de vie marquante et transformatrice, voire émotionnellement enrichissante[38].

---

[37] Frederick Law Olmsted *et al.*, *The Papers of Frederick Law Olmsted*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1990, vol. 5, *The California Frontier, 1863-1865*, p. 85.

[38] La langue allemande possède deux termes pour distinguer ces deux types d'expériences. Le terme *Erlebnis* désigne l'expérience comme vécu phénoménal subjectif, alors que le terme *Erfahrung* désigne, selon l'interprétation de Jean-Marie Schaeffer, un phénomène *affectif* et *marquant* pouvant

Il rattache aussitôt cette émotion au paysage de la rive panaméenne qu'il a perçu et tente d'en analyser l'origine. S'ensuit une description visuelle à travers laquelle Olmsted tente de déconstruire la structure du site afin d'en dégager le noyau esthétique, et ce dans le but d'en reproduire les effets à Central Park, avec la végétation indigène du climat de New York. Prenant même soin de dessiner certains traits caractéristiques du paysage dans sa lettre (fig. 1.1), son analyse est assez laborieuse et détaillée. Elle eut d'ailleurs des répercussions directes sur le parc de Manhattan, du moins dans la partie qui entoure le lac central, où un travail d'élagage de la part de Pilat permit de façonner le paysage pour imiter la luxuriance et la silhouette caractéristique d'une forêt tropicale[39]. Après s'être remémoré précisément la scène, il conclut que l'effet qu'il a ressenti provenait sans doute d'une association liée à l'aspect tropical du paysage, une association qui selon lui ne concerne pas tant la végétation indigène comme telle, que l'apparence générale du paysage, et la manière dont cette végétation luxuriante domine le site. Bref, ce n'est pas ce qui est présent dans l'environnement qui produit l'effet tant recherché à ses yeux, c'est avant tout la composition de la scène qui se trouve devant lui, la manière dont est organisé l'ensemble, c'est-à-dire la surface apparente des choses. Avec cette lettre, le paysagiste détache complètement l'expérience qu'il a vécue de la complexité du site, pour adopter un point de vue universalisant.

D'une part, cette déconstruction démontre comment Olmsted croyait en l'idée qu'il était possible de travailler le paysage dans une approche formaliste, en valorisant une diversité d'expériences, lesquelles proviennent d'une diversité d'associations entre certains points de vue sur le paysage et les émotions ressenties par le sujet qui leur

---

naître de vécus phénoménaux (les *Erlebnisse*), mais pas forcément. Il s'agit en fait de « l'ensemble de nos interactions affectives, cognitives et volitives avec le monde », c'est-à-dire d'une expérience marquante et enrichissante, et ce autant d'un point de vue émotionnel que cognitif. Chez Olmsted, il semble que la valeur de l'expérience du parc relève bien de ces deux acceptions. C'est-à-dire que l'expérience esthétique qu'il imagine doit obligatoirement avoir des effets sur le long terme et pas seulement enrichir le moment où elle se produit. Voir Jean-Marie Schaeffer, *L'expérience esthétique*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 2015, p. 34-40.

[39] Nous y reviendrons dans le deuxième chapitre.

correspondent. De ce point de vue associationniste, le paysage artificiel devient en quelque sorte un collage d'éléments divers pris en dehors de leurs contextes d'origine, une croyance qui évoluera au fil de la carrière du paysagiste, comme nous le verrons dans le second chapitre. Mais d'autre part, cette lettre fait aussi ressortir la conviction selon laquelle les émotions ont un pouvoir d'influence d'un point de vue moral, puisqu'Olmsted précise que son expérience au Panama est comparable à une « leçon » et qu'elle produit chez lui un « effet moral »[40]. En d'autres mots, il laisse entendre qu'il est possible de vivre une expérience à la fois riche, marquante et édifiante par un simple contact visuel avec un certain type de paysage, une observation qui orientera l'ensemble de sa pratique. C'est cette conviction que nous observerons d'abord.

Ainsi, le présent chapitre vise à déchiffrer l'héritage théorique qui a façonné cette conception du paysage en examinant l'importance de l'expérience esthétique dans son travail, ainsi que du pouvoir moral qui lui est attribué. Pour ce faire, l'analyse débute en examinant deux traditions : celle du jardin anglais et celle de la philosophie esthétique du XVIII[e] siècle, mais ce, toujours en empruntant le point de vue du paysagiste américain sur celles-ci. Le chapitre se termine avec une brève analyse de la littérature existante, où il sera surtout question de la pertinence du legs romantique dans son travail.

1.1 Le jardinier et l'architecte paysagiste

Cet héritage théorique passe d'abord par la définition d'une profession, aussi confuse soit-elle. Car bien qu'Olmsted ait grandement contribué à façonner la profession d'architecte paysagiste, il l'a fait principalement à travers sa pratique, et non par une définition précise et cohérente. Néanmoins, le désir de définir cette profession était

[40] À deux reprises, dans deux lettres différentes relatant la même expérience. Voir Frederick Law Olmsted *et al.*, vol. 5, *op. cit.*, p. 80 et 86.

bien au cœur de ses réflexions, comme en témoignent ses différentes allocutions présentées autour de ce sujet, lesquelles nous restent sous forme écrite. J'aimerais argumenter ici que dans l'ensemble, celles-ci démontrent que le paysagiste désirait affirmer l'importance et le sérieux de sa profession, et ce à partir d'enjeux fondamentaux concernant l'influence du paysage sur le caractère des Américains. Il voulait que l'architecture paysagère s'inscrive dans une démarche qui pouvait prétendre être utile et nécessaire à tous. Mais il voulait aussi articuler cette conception à un héritage qui faisait office d'autorité, en restant rattaché à certaines traditions artistiques bien établies, comme celle du jardin anglais de la seconde moitié du XVIII[e] siècle. C'est entre ces deux enjeux que prend forme sa définition de la profession.

Bien que la vocation esthétique des jardins et des parcs ne soit pas une invention d'Olmsted, il faut souligner son obsession pour l'expérience psychologique des visiteurs, une fascination qui se dégageait tout particulièrement dans l'épisode du Panama qui a ouvert le présent chapitre. Lors de ce voyage, son interrogation dépasse l'appréciation esthétique couramment associée aux jardins ou aux parcs dans la littérature, où divers plaisirs sont rattachés à la contemplation du paysage, ou au plaisir intellectuel qui leur est associé, mais où l'influence morale de l'environnement sur le promeneur n'est généralement pas considérée, et certainement pas d'une manière aussi systématique que chez Olmsted[41]. Ce qui est novateur dans cette conception du parc comme dispositif producteur d'expériences émotionnelles formatrices réside en cette vocation réformiste pleinement assumée. Le parc est ici compris comme une œuvre d'art pleinement engagée dans la réalité concrète qu'est la *vie urbaine*, dont elle vise la transformation. En ce sens, les parcs tels que les conçoit l'architecte paysagiste

[41] Je dis généralement, puisqu'il faut bien prendre note que dans la tradition du jardin anglais, le modèle paysager a été parfois vu comme un dispositif moralement formateur, étant donné qu'il offrait une nouvelle relation subjective et émotionnelle à la nature idéale, une relation pertinente dans le contexte de la fragmentation du monde provoquée par la révolution copernicienne. Sur ce sujet, voir Ana-Stanca Tabarasi-Hoffmann, *Der Landschaftsgarten als Lebensmodell: zur Symbolik der "Gartenrevolution" in Europa*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2007, p. 14-15.

américain ne sont aucunement pensés comme des œuvres autotéliques, leur fonction sociale étant pleinement assumée et célébrée.

Pour comprendre la démarche d'Olmsted, et surtout son intérêt marqué pour la dimension purement affective du paysage, il faut comprendre la tradition à laquelle il s'identifiait et au sein de laquelle il désirait s'inscrire. Celle-ci, du côté de la praxis, n'est nulle autre que celle du jardin anglais et de la vogue pittoresque, telle que défendus et diffusés en Angleterre aux XVIII[e] et XIX[e] siècles par des essayistes tels que Horace Walpole (1717-1797), William Gilpin (1724-1804), Uvedale Price (1747-1829), Richard Payne Knight (1750-1824) et John Claudius Loudon (1783-1843), ou des artistes comme William Kent (1685-1748), Lancelot Capability Brown (1716-1783) et Humphry Repton (1752-1818)[42]. Mais la tradition défendue par Olmsted reste profondément marquée par son propre point de vue sur celle-ci. L'évolution de ses écrits concernant son statut d'architecte paysagiste témoigne d'une position qui s'est transformée au cours de sa carrière. On sait qu'à ses débuts, Olmsted ne se considérait pas lui-même comme un architecte paysagiste. Ce n'est qu'après plusieurs expériences de travail qu'il choisit d'adopter le titre *landscape architect*, ayant d'abord considéré l'utilisation du terme *landscape gardener*[43]. Il fut d'ailleurs le premier paysagiste à utiliser ce titre que lui avait suggéré son collègue Calvert Vaux[44]. Mais il n'en fut jamais pleinement satisfait, probablement pour des raisons qui relèvent de l'importance qu'il

---

[42] Sur le jardin anglais et l'esthétique pittoresque, voir Peter Willis et John Dixon Hunt, *The Genius of the Place : The English Landscape Garden 1620-1820*, Londres, Paul Elek, 1975; Timothy M. Costelloe, *The British Aesthetic Tradition: From Shaftesbury to Wittgenstein*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, p. 135-166; Dabney Townsend, « The Picturesque », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 55, n° 4, 1997, p. 365-376; Malcolm Andrews, *The Search for the Picturesque: Landscape Aesthetics and Tourism in Britain, 1760-1800*, Stanford, Standford University Press, 1989; Laurent Châtel, « "The Science of Landscape". Le *paragone* du jardin et de la peinture en Angleterre au XVIII[e] siècle », dans Hervé Brunon et Denis Ribouillault (dir.), *De la peinture au jardin*, Florence, Leo S. Olschki, coll. « Giardini e paesaggio », 2016, p. 151-172.

[43] Excepté lorsque le contexte l'exige, le terme « architecte paysagiste » (*landscape architect*) sera utilisé par la suite, afin d'éviter toute confusion.

[44] Lisa Brawley et Elsa Devienne, *op. cit.*, p. 144

accordait à la profession, reflétées par sa difficulté à la définir de manière décisive[45]. Cette évolution ambigüe n'est pas seulement le fruit d'une carrière qui s'est en quelque sorte imposée d'elle-même au fil de rencontres et de circonstances particulières, elle fait partie d'une réflexion ayant eu lieu tout au long de sa vie au sujet de la fonction des parcs au sein de la société, et du rôle de l'architecte paysagiste dans ce contexte[46].

Ce point de vue est articulé pleinement dans une conférence qu'Olmsted a écrite en vue d'une présentation devant des étudiants en architecture du Massachusetts Institute of Technology à la fin de sa carrière, où il distingue les rôles respectifs du jardinier et de l'architecte paysagiste[47]. Alors que ses premiers écrits sur le sujet témoignent d'une ambiguïté par rapport à l'utilisation du terme « architecte », ce terme deviendra central à sa pratique au fil du temps, d'abord de façon implicite, ensuite de façon explicite. Et, en fin de carrière, la distinction est cruciale : le travail du jardinier est à ses yeux un travail d'horticulture, c'est-à-dire qu'il est caractérisé par une connaissance approfondie des différentes variétés de plantes et des conditions idéales à leur survie. Ainsi, le jardinier est associé au jardin dans son acception la plus courante ou utilitaire : son rôle est de mettre en valeur les plantes et leur diversité, d'offrir des conditions favorables à l'appréciation de leurs beautés distinctes, et, éventuellement, de favoriser leur étude ou

---

[45] Olmsted avait souvent exprimé son insatisfaction face à ce terme, notamment dans sa correspondance avec Vaux des années 1860. Voir Frederick Law Olmsted *et al.*, vol. 5, *op. cit.*, p. 372-375.

[46] Olmsted n'était pas destiné à une carrière d'architecte paysagiste. C'est Vaux qui l'invita à travailler avec lui sur le plan du futur Central Park, principalement pour ses connaissances concernant l'agriculture et le travail du sol. C'est ce même collègue qui, après Central Park, l'incitera à retourner à cette profession pour travailler sur Prospect Park. Voir Bruce Kelly, Gail Travis Guillet et Mary Ellen W. Hern (dir.), *Art of the Olmsted Landscape*, New York, New York City Landmarks Preservation Commission / The Arts Publisher, 1981, p. 7.

[47] Nous ne connaissons pas la date de cette conférence fragmentaire retrouvée dans les archives personnelles du paysagiste, mais il est estimé par les archivistes qu'elle fut écrite durant les années 1880-1890. Pour la version éditée, voir Frederick Law Olmsted, *The Papers of Frederick Law Olmsted*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2015, vol. 9, *The Last Great Projects, 1890-1895*, p. 989-1016. Quant à la copie originale, voir Frederick Law Olmsted, « Lectures to architecture students (notes and fragments) », Frederick Law Olmsted Papers (Boite 52), Library of Congress, Washington DC.

encore d'éveiller la curiosité du public envers celles-ci. Le travail de l'architecte paysagiste est tout autre. Son rôle consiste à mettre en valeur le paysage à travers un travail sur la relation qu'entretient l'être humain à l'égard de son environnement. Olmsted souligne que de façon générale, les grands architectes paysagistes et les théoriciens de la tradition anglo-saxonne n'avaient aucun intérêt pour l'horticulture comme telle. Ils étaient par contre pleinement voués aux beaux-arts, d'où provenait le plus souvent leur formation. De la même manière que l'architecte s'affaire à concevoir un habitat qui plaît et qui correspond aux besoins de l'occupant, et qui, ultimement, contribue à élever sa qualité de vie à travers un travail autant esthétique que fonctionnel, l'architecte paysagiste travaille dans le but d'adapter le paysage aux besoins du visiteur ou du résident :

> And when you find a man who, because of natural sensibilities and aptitudes, developed by suitable courses of study and training, is qualified to apply inventive talent or the faculty of design, to the purpose of giving men greater enjoyment of scenery than they could otherwise have consistently with convenience within a given space, the term Landscape Architect is one precisely adapted to designate what is essential in the nature of his work.[48]

La nature de la distinction réside dans le fait que le jardinier est au service de l'horticulture, en ce sens où son travail vise à promouvoir la connaissance et l'appréciation de la flore, alors que l'architecte paysagiste est au service de l'être humain, à qui il offre d'améliorer son rapport à son environnement, que ce dernier soit partiellement ou entièrement artificiel[49].

C'est pourquoi Olmsted conçoit qu'un architecte paysagiste peut tout aussi bien se contenter, d'une part, de proposer quelques points de vue sur un paysage existant, à l'aide d'interventions minimales, qu'il peut, d'autre part, travailler à concevoir un

---

[48] Frederick Law Olmsted, vol. 9, *op. cit.*, p. 1007.

[49] C'est aussi la définition qui se dégage de l'idée qu'Olmsted se fait du travail de l'architecte de façon générale, exprimée dans cette même conférence. Nous y reviendrons un peu plus loin.

paysage dans son entièreté, à partir de presque rien[50]. C'est le résultat, c'est-à-dire cette relation entre l'être humain et son environnement, qui est crucial et qui se retrouve au cœur des travaux théoriques de l'architecte paysagiste à compter du milieu de sa carrière. Le travail de l'architecte paysagiste, tout comme celui de l'architecte, est donc issu à la fois des beaux-arts et de l'ingénierie. Il est à la fois esthétique et pratique. Il concerne autant le ressenti que le confort et les besoins vitaux des usagers. Certaines tâches purement pragmatiques s'insèrent donc dans son travail. Mentionnons, à titre d'exemples, des tâches concernant l'optimisation de la circulation, la prévention de certains effets liés au passage du temps ou encore l'amélioration de la fertilité du sol. Mais ce qui distingue réellement l'architecte paysagiste du jardinier est ce rôle esthétique (au sens le plus large du terme) du premier, un rôle qui consiste à traiter le parc comme une œuvre, non seulement agréable pour le visiteur, mais aussi cohérente. L'ensemble de ce mémoire vise à élucider toute la complexité de cette conception qui traite l'œuvre (le parc) comme un dispositif dont la cohérence relève de sa relation profondément affective avec le visiteur. Cette vocation esthétique du parc devrait ainsi devenir de plus en plus claire au fil des trois chapitres, mais elle passe d'abord par une certaine philosophie de l'art héritée du XVIII^{e} siècle.

Dans un texte de 1877 intitulé *Landscape Gardening*, Olmsted insiste sur le fait que le jardinier paysagiste (*landscape gardener*, le terme qu'il utilise à ce moment) doit toujours travailler en vue de cet idéal, soit celui du paysage comme expérience[51]. Pour les raisons que nous venons de voir, l'horticulture comme travail ornemental ou taxilogique est d'emblée écartée. Chez Olmsted, l'utilisation du mot « scenery » réfère principalement à la distinction qu'avait faite Loudon (un des théoriciens les plus importants du XIX^{e} siècle) entre le jardin géométrique et le jardin paysager[52]. Aux yeux du paysagiste

---

[50] Frederick Law Olmsted, vol. 9, *op. cit.*, p. 1008-1010.

[51] Publié d'abord dans une encyclopédie, le texte cité ici est tiré de Frederick Law Olmsted, *Frederick Law Olmsted : Essential Texts*, New York / Londres, W.W. Norton, 2010, p. 149-162.

[52] Frederick Law Olmsted, *The Papers of Frederick Law Olmsted*, vol. 9, *op. cit.*, p. 1003.

américain, afin de mériter ce terme, un parc doit être conçu en vue de procurer au visiteur un effet comparable à celui d'une œuvre poétique ou musicale[53]. C'est cet effet qui constitue le motif premier du paysage, et qui peut être ramené à d'autres tentatives de définir ou de théoriser les arts. De la même manière que la peinture était à la Renaissance affiliée à l'art poétique et régie par la notion d'*historia*, ou encore de la même manière que la notion moderne de beaux-arts s'était définie en partie grâce à des filiations, le paysage *in situ*, pour être véritablement élevé au statut d'œuvre d'art, doit chez Olmsted se positionner par rapport à la poésie et la musique[54]. Sans refléter parfaitement ces tentatives bien connues de légitimation des arts, le réflexe d'Olmsted évoque ce réflexe récurrent dans l'histoire des arts qui consiste à comparer un art à ses « sœurs ».

Ainsi, le parc doit posséder son *historia*, mais cette dernière est remplacée ici par l'*effet* ou l'*expérience*[55]. Ce critère n'est pas anodin, puisqu'il implique une certaine forme de temporalité, un déroulement dans le temps et l'espace. Bien que les parcs d'Olmsted soient composés d'une multitude de points de vue, de types de paysages différents, et provoquent une diversité d'émotions, cette diversité est pensée dans la perspective d'un tout. Les parties doivent s'enchaîner et contribuer les unes aux autres. Cela ne veut pas dire qu'un paysage ne produira qu'un seul effet ; il s'agit plutôt de concevoir

---

[53] Olmsted insiste sur l'importance des mots *landscape* et *scenery* pour distinguer son travail de celui du jardinier. Ces mots lui permettent de différencier ce qu'il conçoit comme un art d'une pratique qui ne touche pas du tout aux mêmes enjeux. Bien qu'il ne s'agit pas de son origine, le mot *landscape*, avant de désigner une portion de pays comme telle, était tout comme le mot *picturesque* rattaché au domaine de la peinture. Il désignait la représentation picturale du pays. Le mot *scenery* était quant à lui rattaché à l'art de la scène. Voir Robert K. Barnhart et Sol Steinmetz, *The Barnhart Dictionary of Etymology*, New York, H. W. Wilson, 1988, p. 575, 966.

[54] Lorsque le système des beaux-arts se forme au XVIII[e] siècle, il s'établit sur des arguments qui permettent de regrouper les arts autour de principes communs. Voir Larry Shiner, *The Invention of Art: A Cultural History*, Chicago, University of Chicago Press, 2001, p. 82.

[55] Plus que l'histoire, l'*historia* est pour Alberti le point central ou la raison d'être de l'œuvre picturale, qui lui donne son sens. Ce concept implique une composition organisée en un tout cohérent, qui doit être élucidée par le sujet, un sujet pleinement engagé dans l'œuvre. Voir Leon Battista Alberti, *De la peinture*, trad. par Jean Louis Schefer, Paris, Macula, coll. « Littérature artistique », 1992 [1435], p. 115, 153.

chacune des parties dans un rapport de complémentarité et de continuité. Olmsted aime comparer la composition et l'effet que procure un paysage à celui d'une pièce musicale, et l'analogie nous aide à comprendre ce qu'il entend lorsqu'il défend ce besoin de cohérence. Le déroulement dans l'espace est un déroulement temporel. De la même manière qu'une œuvre musicale se transforme graduellement avec le temps, le paysage se dévoile graduellement au cours du parcours du promeneur. Ce dernier ne vit finalement qu'une seule expérience, celle de sa promenade ou celle du paysage, mais celle-ci est ponctuée d'une multitude de variations. Chacune des parties n'est jamais totalement isolée des autres, leur cohérence individuelle dépendant du tout.

Olmsted semble plaider pour que l'architecture paysagère jouisse d'un cadre conceptuel comparable aux autres beaux-arts. Mais l'enjeu qu'il soulève dépasse la seule reconnaissance de son art. Avec ces filiations, il cherche aussi à définir sa profession naissante à l'aide de principes qui répondent au rôle social qu'il attribue au parc. De plus, son discours écarte en grande partie l'importance de la peinture pour souligner les liens entre son art et ceux de la musique et de la poésie. Le fait qu'il compare l'art du paysage avec ces arts (qui sont d'ailleurs marquées à la fin du XVIII[e] siècle par l'affirmation d'une approche émotionnellement productive), est très révélateur, puisqu'en mettant ainsi de côté la peinture, c'est une certaine tradition du jardin qui est doucement écartée[56].

En fait, l'interprétation olmstedienne du parc ne se situe pas très loin de la tradition pittoresque du jardin anglais développée par des théoriciens tels que Payne Knight, Gilpin et Price, en ce sens qu'il s'agit d'abord de mettre en valeur la dimension purement esthétique du paysage, en insistant sur l'expérience que procure le jardin ou

[56] D'une part, le concept de « musique pure », c'est-à-dire d'une musique purement instrumentale, et d'autre part, l'idée d'une « poésie pure » délaissant la représentation, sont de plus en plus idéalisés pour leur langage considéré supérieur, étant donné qu'il évoque des phénomènes insaisissables pour le langage rationnel. Voir Andrew Bowie, *op. cit.*, p. 221-227.

le paysage que rencontre le voyageur, au-delà de ses dimensions ornementale et symbolique. Ce mouvement graduel vers le pittoresque au cours du XVIII[e] siècle était notamment né d'une relation nouvelle face au jardin, une relation engagée de la part du visiteur, lequel devenait acteur au milieu du jardin, d'abord à travers un regard informé par la peinture de paysage[57]. Mais comme le souligne l'historien de l'esthétique Dabney Townsend, cette nouveauté était ultimement celle d'une prise en compte de l'importance du point de vue subjectif et sensible sur la nature :

> Nature in its direct effects is only possible when it ceases to be thought of primarily as a carrier of allegorical meaning. The shift to the picturesque, therefore, frees nature from the control of ideal forms. That freedom makes possible an aesthetics of nature and implicitly shifts the aesthetic paradigm from ideal beauty that is embodied in the lesser forms of actual nature available to the senses to natural feeling that is located in the response of the sensitive viewer. The basic move is from idealization to sensibility, and it signals a new priority of sentiment as an end and arbiter of taste.[58]

Dans l'histoire du jardin — et surtout du point de vue d'Olmsted — cette évolution est souvent associée à un nom propre : celui du paysagiste William Kent. Ce dernier aurait fait plus que réinventer ou réformer le jardin anglais, en inventant un nouvel art qui est celui du paysage (*scenery*)[59]. C'est chez lui qu'Olmsted situe l'émergence d'une nouvelle conception du paysage qui correspond à sa propre vision. Cette admiration pour Kent est en fait tributaire des nombreux éloges faits au célèbre architecte paysagiste anglais de la part de figures aussi autoritaires dans l'histoire du jardin que Horace Walpole, Archibald Alison, Lord Kames et Richard Payne Knight. Olmsted — et il ne s'en cache pas — ne fait ici que renchérir sur un canon établi depuis plus d'un

---

[57] Peter Willis et John Dixon Hunt, *op. cit.*, p. 15-17.
[58] Dabney Townsend, *loc. cit.*, p. 366-367.
[59] Frederick Law Olmsted, *The Papers of Frederick Law Olmsted*, vol. 9, *op. cit.*, p. 1003.

siècle[60]. Mais, comme nous le verrons, il offre une vision assez précise et orientée d'une praxis dont il situe la naissance à partir des travaux de Kent.

Pour préciser le caractère inédit de cette nouvelle forme du jardin, il faut comprendre qu'avant l'époque de Kent, le jardin était en quelque sorte assujetti à la peinture. Cela ne veut pas dire que les paysagistes recopiaient des tableaux sous forme de jardins, mais plutôt qu'ils s'inspiraient de la sensibilité et des mécanismes de lecture chers à la peinture[61]. Ainsi, le jardin se devait souvent d'être vu — et surtout *lu* — comme une œuvre picturale. Et alors que les cas anglais s'inspiraient de la peinture d'histoire, ils reconduisaient dans le même mouvement les mécanismes du dispositif pictural mis en place à la Renaissance. Comme les paysages jouaient en peinture le rôle d'arrière-plan à des actions humaines, à des récits historiques, religieux et allégoriques, les jardins étaient composés selon la même logique[62]. Le jardin était une œuvre savante composée de références destinées à un public instruit[63]. Tout comme en peinture, c'est l'*historia* d'Alberti qui en était le point cardinal. Le promeneur visitant un jardin se trouvait face à un tableau dont il devait déchiffrer la signification, de la même manière qu'il contemplait une toile comme une fenêtre ouverte sur l'*historia*[64]. Le jardin impliquait une participation active de sa part. C'est l'enjeu principal de ce que l'historien du jardin John Dixon Hunt nomme le pittoresque académique[65]. Pour des représentants majeurs

---

[60] Olmsted cite Horace Walpole, Archibald Alison, Lord Kames, Richard Payne Knight, Walter Scott, William Shenstone et William Mason comme références sur Kent et sur sa place dans l'histoire du jardin. *Ibid.*

[61] Sur l'importance de cette nuance, voir le chapitre de Laurent Châtel ainsi que l'introduction dans Hervé Brunon et Denis Ribouillault (dir.), *De la peinture au jardin*, Florence, Leo S. Olschki, coll. « Giardini e paesaggio », 2016, p. 9-11; 151-172.

[62] John Dixon Hunt, *Gardens and the Picturesque: Studies in the History of Landscape Architecture*, Cambridge, MIT Press, 1992, p. 110-115.

[63] Ici encore, il faut nuancer et ne pas prendre cette généralisation comme une négation de toute forme d'affect dans l'esthétique du jardin avant cette période. Mais à la fin du XVIII[e] siècle, le caractère iconographique du jardin a grandement diminué en Angleterre. *Ibid.*, p. 122-136.

[64] Alberti écrit : « Je trace d'abord sur la surface à peindre un quadrilatère de la grandeur que je veux, fait d'angles droits, et qui est pour moi une fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder l'histoire ». Voir Leon Battista Alberti, *op. cit.*, p. 115.

[65] John Dixon Hunt, *op. cit.*, p. 128.

du jardin anglais comme le poète Alexander Pope, l'emploi du terme *picturesque* ne renvoyait pas à cet art ; il concernait strictement la peinture et l'effet dramatique, plus précisément ce qui convient à la peinture, ou ce qui « fait image » à la manière d'une œuvre picturale[66].

Chez Olmsted, l'activité du promeneur est autre. On ne peut pas dire qu'il est passif, mais celui qui visite le parc ne s'engage qu'à partir de l'expérience qu'il y vit, une expérience qui n'implique a priori aucunement sa raison ou ses connaissances[67]. Il est, pour ainsi dire, dans le pur ressenti. Selon Hunt, le travail de Kent se situerait à mi-chemin entre ces deux approches, ouvrant la porte à une manière de concevoir le jardin de façon expressive et formelle, en privilégiant d'entrée de jeu l'expérience émotionnelle des visiteurs, peu importe leur érudition, malgré le fait que ses jardins s'inscrivaient aussi en grande partie dans la tradition académique. Toujours selon Hunt, cette transition s'expliquerait par un déclin au niveau de la connaissance iconographique, ainsi qu'au fait que le goût pour le jardin avait conquit la petite noblesse, moins fortunée, moins instruite et ayant moins voyagé[68]. Ainsi, ce qu'Olmsted voyait chez Kent, à travers les écrits des différents auteurs qu'il avait sur le célèbre paysagiste, c'était sans doute cette façon de concevoir le jardin, non pas comme une représentation savante et iconographique, riche de références et d'allégories, mais bien comme un dispositif émotionnel accessible à tous.

En insistant sur cette tradition inaugurée à partir de Kent, mon hypothèse est qu'Olmsted voulait inscrire sa profession sous l'égide d'une tradition esthétique établie, afin d'éviter de voir son travail et l'avenir de l'architecture paysagère sombrer dans une

---

[66] *Ibid.*, p. 105-115.

[67] Nous aurons l'occasion dans le deuxième chapitre d'examiner ce que cette expérience purement affective implique, et à quels ressorts elle fait appel chez le visiteur.

[68] John Dixon Hunt, *op. cit.*, p. 122-123.

interprétation purement ornementale ou contemplative[69]. Il se portait ainsi à la défense du statut de son art. Et c'est pourquoi son argumentaire insiste sur la formation d'un architecte paysagiste comme Kent, qui n'a rien à voir avec celle d'un jardinier, mais qui est bien celle d'un artiste (peintre, sculpteur et architecte), une formation qui est, selon lui, fondée sur des principes philosophiques[70]. Mais il semble qu'il recherchait aussi par ce lien précis à établir une praxis fondée sur l'accessibilité de l'expérience esthétique, laquelle était au cœur de cette tradition inaugurée par Kent. La comparaison constante qu'il fait entre le paysage et la musique est pour cette raison très importante, puisqu'elle vise à souligner comment cette expérience se déploie en dehors de la représentation[71] : « The chief end of a large park is an effect on the human organism by an action of what it presents to view, which action, like that of music, is of a kind that goes back of thought, and cannot be fully given the form of words. »[72]

Le jardin qui n'est pas un jardin paysager[73] n'engage à ses yeux que des plaisirs superficiels (la contemplation des beautés distinctes de la nature) ou encore des activités non esthétiques (la découverte de la flore), et surtout, il évoquera une certaine forme de finalité. Sur ce dernier point, la distinction est une fois de plus cruciale pour le paysagiste américain, qui conçoit que chez des paysagistes comme Kent, le paysage évoque « le mystère et l'infini »[74], ce qui est tout le contraire d'une approche comme celle mise de l'avant dans le jardin botanique, qui circonscrit la nature par la science, c'est-à-dire par la catégorisation ; ou celle du jardin de la tradition française, qui est

---

[69] À maintes reprises, le paysagiste américain insiste sur la distinction entre cette fonction ornementale et celle qu'il cherche à établir dans son travail, lesquelles sont diamétralement opposées à ses yeux.

[70] Olmsted ne précise pas ce qu'il entend par ces principes philosophiques, mais cela démontre simplement qu'il cherche bel et bien à élever cet héritage kentien. Frederick Law Olmsted, *The Papers of Frederick Law Olmsted*, vol. 9, *op. cit.*, p. 1004-1005.

[71] Nous reviendrions sur l'analogie paysage/musique dans la seconde partie du présent chapitre.

[72] Frederick Law Olmsted, Charles E. Beveridge et Caroline F. Offman, vol. 1, *op. cit.*, p. 522.

[73] C'est-à-dire un *pleasure garden* (un jardin destiné aux fêtes et aux événements), un jardin botanique, ou encore un jardin issu de la tradition française ou Tudor.

[74] Frederick Law Olmsted, *The Papers of Frederick Law Olmsted*, vol. 9, *op. cit.*, p. 1006.

marqué par un rapport de domination de l'homme face à la nature, et qui est donc pensée dans une optique de circonscription, de limitation[75]. Olmsted recherche pour sa part une pratique qui, comme chez Kent, soit ouverte sur l'expérience émotionnelle du visiteur. Ce qui est valorisé, c'est l'effet — ici moral — et non ce qui compose le jardin ou le parc, ni ce qu'il représente.

Il avait donc développé un point de vue sur la tradition ainsi qu'un rapport de filiation qui lui permettaient de définir sa propre pratique à partir de bases solidement ancrées autour de ces enjeux. De plus, en adoptant avec assurance le terme architecte, il voulait inscrire son travail sous la tutelle d'une certaine conception de ce qu'était l'architecture.

En effet, Olmsted prend le soin de revenir dans cette même conférence sur quelques définitions du terme architecte afin de souligner qu'il vise une conception relativement ouverte de ce que représente pour lui ce terme, une définition excluant le bâtir *stricto sensu* : « I will mention that in Richardson's Dictionary, twelve quotations are given from as many capable authors of standing using the word, in only four of which there is any reference intended to building, or the motives of building. *The word is even sometimes applied to the cause of various human experiences.* »[76] Ce sont les utilisations littéraires, notamment, qui sont visées : l'architecte comme orchestrateur, comme instigateur. Mais si c'est cette large définition qui est retenue, c'est bien parce qu'elle élève le travail de l'architecte au-delà de la matérialité du bâti, et surtout au-delà du paradigme ornemental ou décoratif. Non pas qu'Olmsted veuille écarter la

---

[75] Cette interprétation de l'opposition entre jardin paysager anglais et jardin géométrique français ne tient plus aujourd'hui, puisque les ambitions philosophiques du modèle français ont été grandement sous-estimées dans l'historiographie. Mais il s'agissait bien de la position de la plupart des théoriciens anglais des XVIII^e^ et XIX^e^ siècles, qui voulaient distinguer l'approche anglaise sur des bases principalement politiques. Voir Horst Bredekamp, *Leibniz, Herrenhausen et Versailles. Le jardin à la française, un parcours de la modernité*, trad. par Christian Joschke, Dijon, Les presses du réel / Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Amphi des arts », 2013, p. 54-56. Voir aussi Günter Oesterle, « Révolution des jardins et culture du souvenir », *Revue germanique internationale*, n° 7, 1997, p. 19-29.

[76] Frederick Law Olmsted, *The Papers of Frederick Law Olmsted*, vol. 9, *op. cit.*, p. 1007 [je souligne]. Olmsted fait référence au dictionnaire de la langue anglaise de Charles Richardson, paru en 1844.

construction de sa définition de l'architecte, pas plus qu'il ne veut écarter la beauté. En fait, ce sens élargi lui permet d'effectuer une sorte d'ontologie du rôle de l'architecte, en réfléchissant sur l'essence de son travail, qui est ce pouvoir de médiation entre l'être humain et son environnement, et ce *avant* qu'il ne s'agisse de bâtir pour lui un abri, une résidence, ou une infrastructure.

Dans les notes qui accompagnent cette conférence, il définit l'architecte ainsi : « An architect is a man who, having good natural qualifications, has gained by a special, systematic, long and very laborious discipline a degree of ability greatly beyond what is common in contriving, defining and giving instructions to others in regard to suitable means of meeting defined human wants in a house. »[77] C'est donc l'habitation, c'est-à-dire le confort ou l'expérience de l'être humain dans son environnement, qui est au cœur de sa définition de l'architecture. C'est pourquoi la simple planification d'un chemin de fer en vue de l'expérience du paysage chez les passagers du train, ou encore la libération d'un point de vue sur le paysage existant autour d'une cabine dans une forêt, sont pour lui d'excellents exemples du travail de l'architecte paysagiste[78].

Chez certains architectes et utopistes, cette idée de l'architecture comme instrument, comme outil de réforme, ou comme médiation entre l'être humain et son environnement, était déjà présente. Dès 1800, l'architecte des Lumières Claude-Nicolas Ledoux accordait dans son ouvrage *De l'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation* une place importante à l'utilisation concrète et quotidienne des habitations de sa ville idéale d'une part, et à l'influence psychologique de l'architecture sur ses usagers d'autre part. Organiser l'espace devenait le meilleur moyen d'influencer la vie qui s'y déroulait. Comme le souligne Mona Ozouf : « l'espace est pour Ledoux à

---

[77] Frederick Law Olmsted, « Lectures to architecture students (notes and fragments) », Frederick Law Olmsted Papers (Boite 52), Library of Congress, Washington, DC.
[78] Frederick Law Olmsted, *The Papers of Frederick Law Olmsted*, vol. 9, *op. cit.*, p. 1010.

la fois une cure physique et morale »[79]. L'architecture se faisait ainsi outil. Certes, l'ouvrage de l'architecte français est un exemple singulier au style emphatique, mais cette façon de voir l'architecture pour ses effets devient au tournant du XIX[e] siècle un enjeu en soi. C'est l'un des aspects qui se dégagent des projets utopiques du siècle, autant en France qu'en Angleterre ou en Amérique. Le phalanstère de Charles Fourier en est un excellent exemple, puisque l'élaboration d'une communauté harmonieuse est d'abord pensée à travers ce dispositif architectural[80]. D'autres réformistes ont élaboré des projets où l'architecture possédait un rôle régulateur, comme le panoptique de Jeremy Bentham, ce célèbre plan carcéral dont le pouvoir consistait à centraliser le regard et à assurer une transparence unidirectionnelle, et ce en établissant un rapport hiérarchique entre le non-regard des prisonniers et le regard omniprésent du surveillant invisible, le tout déclenchant un effet psychologique sur les prisonniers à même l'architecture[81].

Bien loin des socialismes utopiques, Olmsted était néanmoins tout à fait conscient du pouvoir de l'environnement sur les comportements et la vie psychologique des êtres humains. Sa visite en 1852 d'un phalanstère établi à Colt Necks au New Jersey le marque à un point tel qu'il décide d'écrire un article à ce sujet pour le *New York Daily Tribune*, dans lequel il vante les idées de Charles Fourier, tout en remarquant la qualité de la vie dans cette communauté[82]. Sa définition du travail de l'architecte est empreinte de cette conscience du pouvoir de l'environnement sur les mœurs.

---

[79] Mona Ozouf, « Architecture et urbanisme. L'image de la ville chez Claude-Nicolas Ledoux », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 21, n° 6, 1966.

[80] Neil McWilliam, *Dreams of Happiness: Social Art and the French Left 1830-1850*, Princeton, Princeton University Press, 1993, p. 188-189.

[81] L'analyse de Foucault, malgré sa richesse et son importance, ne doit pas occulter l'intention de Bentham, qui était de concevoir un plan de prison plus « humain ». Voir Anne Brunon-Ernst (dir.), *Beyond Foucault : New Perspectives on Bentham's Panopticon*, Farnham / Burlington, Ashgate, 2012, p. 1-3. Pour l'analyse de Foucault, voir Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1975, p. 201-206.

[82] Frederick Law Olmsted, *Essential Texts*, *op. cit.*, p. 49-57.

Pour Olmsted, le rôle de l'architecte paysagiste n'est donc pas de valoriser la flore, ni simplement d'embellir une terre, mais bien de créer un milieu idéal pour l'être humain, un espace non seulement accueillant et adapté à la présence humaine (sécuritaire, accessible, confortable et fonctionnel), mais ayant aussi et surtout une influence sur la vie des visiteurs.

1.2 L'expérience esthétique comme expérience morale

Il est clair pour Olmsted que l'environnement offert par les parcs les plus réussis n'a pas d'égal, ni même dans la nature, et que cet environnement constitue la clé d'une acclimatation de l'être humain au milieu urbain. Selon lui, même si l'architecte paysagiste travaille avec des effets et des formes de la nature, son rôle ne se limite pas à imiter cette dernière ; il consiste à en comprendre la dynamique pour n'en reconduire que les effets esthétiquement bénéfiques pour l'être humain, à les maîtriser et à les utiliser dans le cadre de son travail :

> It is to be remembered, however, with reference to landscape effect, that nature acts both happily and unhappily. A man may take measures to secure the happy action and to guard against the unhappy action in this respect with no more effrontery than with respect to the production of food or protection from lightning, storm, frost, or malaria.[83]

Cela nous ramène à l'expérience d'Olmsted au Panama. Ici, son analyse n'accorde presque aucune importance à la végétation panaméenne comme telle, mais plutôt à son apparence, c'est-à-dire à la manière dont sont organisés les éléments devant ses yeux, et bien entendu à leur effet émotionnel. Comme un artiste qui se soucierait de maîtriser un matériau uniquement dans la mesure où cette considération purement technique aurait une influence sur le résultat final, le regard de l'architecte paysagiste doit être orienté vers le résultat final, et non pas vers les éléments qui composent matériellement

---

[83] *Ibid.*, p. 159.

son œuvre. La nature peut produire chez l'être humain certains effets agréables et bénéfiques, mais c'est la maîtrise de ces effets en un tout cohérent qui seule peut donner naissance au paysage tel qu'il le conçoit :

> A traveler, suddenly turning his eyes upon a landscape that is new to him, and which cannot be directly associated with any former experience, may find himself touched as if by a *deep sympathy*, so that in an instant his eyes moisten. After long and intimate acquaintance with such a landscape it will often be found to have a persistent influence which may be called its charm — *a charm possibly of such power as to appreciably affect the development of the character and shape the course of life.* Landscapes of particular types associate naturally and agreeably with certain events. Their fitness in this respect is due to the fact that, through some subtle action on the imagination, they affect the same or kindred sensibilities. If in these dooryards there is something to which every element contributes, comparable in this respect to a poetic or a musical theme, as well, in the one case, of elegance and neatness, carried perhaps to the point of quaint primness, as in the other of homely comfort and good-nature, carried close to the point of careless habits, *then the design and process by which it has been attained may lay some slight claim to be considered a work of art, and the highest art-significance of the term landscape may properly be used to distinguish its character in this respect.*[84]

Olmsted définit le paysage comme un art, mais j'aimerais souligner que cette définition passe toujours par l'utilité qui est inhérente à cet art. C'est non seulement l'expérience qui est au centre de sa conception du paysage, mais c'est surtout l'influence de cette expérience sur le caractère qui est chère à ses yeux, une influence qu'il qualifiera ailleurs de morale[85].

---

[84] *Ibid.*, p. 158 [je souligne].

[85] Dans ce contexte, les deux termes sont très proches. Comme chez Kames, mais cette terminologie remonte à la philosophie antique, le terme *character* désigne la constitution morale d'un être, c'est-à-dire l'ensemble des traits qui forment sa vertu. Voir Marcia Homiak, « Moral Character », dans *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2016. En ligne.
< https://plato.stanford.edu/archives/fall2016/entries/moral-character/ >. Consulté le 20 avril 2018.

1.2.1 Du « sens moral » à la « belle âme ». Une promotion des émotions au sein de la relation esthétique

L'architecte paysagiste américain avait certes sa propre conception de ce qui caractérisait cette expérience esthétique idéale, mais il est évident qu'une large part de cette idée relève de toute une tradition philosophique ayant graduellement construit, au courant du XVIII[e] siècle, une vocation morale autour de l'expérience esthétique. Nous avons vu, dans cette première partie, qu'Olmsted s'identifiait à un volet de l'esthétique pittoresque au cœur duquel l'expérience affective l'emportait sur l'aspect mnémonique. Nous allons à présent voir dans quel contexte philosophique cette sensibilité était possible, et de quelle façon l'expérience esthétique a pu être pensée comme une expérience morale. Cette contextualisation nous permettra de saisir rapidement l'importance de cette transformation dans la pensée occidentale, laquelle dépasse les questions purement esthétiques, pour ensuite situer son influence sur le paysagiste américain, à travers les écrits de Lord Kames.

L'idée d'un sens moral émerge d'abord au sein de l'école empiriste anglaise des XVII[e] et XVIII[e] siècles. Pour bien des penseurs des Lumières, les émotions et les passions sont vues d'un œil méfiant. La cause en est fort simple : elles trahiraient la raison. Un être qui se laisserait dominer par sa vie émotive et par son imagination perdrait le contrôle de lui-même, car les émotions obscurciraient son jugement[86]. Mais c'est justement au courant du XVIII[e] siècle que la vie émotive bénéficie d'une « promotion », autant au sein de la philosophie morale qu'esthétique. En esthétique, on connaît l'importance du conflit qui oppose, d'une part, les tenants du rationalisme, pour qui le beau se trouve dans la raison et dans la règle, et, d'autre part, les empiristes, pour qui le beau est une question subjective, et dont l'origine se trouve dans le sentiment[87]. Mais

---

[86] Neil McWilliam, *op. cit.*, p. 17.

[87] L'atelier d'esthétique, *Esthétique et philosophie de l'art. Repères historiques et thématiques*, Bruxelles, De Boeck, coll. « Le Point philosophique », 2002, p. 96.

pour certains des penseurs de la seconde école, la question de la subjectivité dépasse l'enjeu de l'appréciation de la belle nature ou des beaux-arts. Pour eux, les sentiments ne représentent pas seulement la source de l'appréciation esthétique, ils en font une valeur intrinsèque au sein même de la pensée. Celles-ci jouent à leurs yeux un rôle majeur dans le cadre de l'expérience humaine.

Ainsi, d'un statut illégitime d'abord, les sentiments, les passions et les émotions acquièrent au XVIII[e] siècle un statut épistémologique aux côtés ou au sein même de la raison[88]. En problématisant l'être humain comme un être émotionnel, les philosophes s'intéressent notamment aux effets des sentiments sur la vertu et remettent en question la séparation franche qui auparavant séparait la rationalité de la vie sentimentale. À titre d'exemple, les sentiments de fierté ou d'amour-propre présentent une problématique intéressante pour les philosophes des Lumières, car ce n'est pas le sentiment qui à leurs yeux est condamnable, mais plutôt sa mesure excessive. Une certaine dose d'amour-propre est ainsi envisagée d'un œil favorable, dans la mesure où celle-ci se manifeste en tant que croyance réaliste en ses propres moyens, et non comme excès narcissique[89]. On constate ainsi au courant du XVIII[e] siècle une grande évolution concernant la question des émotions, laquelle entretiendra des rapports privilégiés avec les questions d'ordre esthétique.

Cette évolution est graduelle. D'abord à la fin du XVII[e] siècle, chez Anthony Ashley Cooper, troisième comte de Shaftesbury (1671-1713), la question de la morale est repensée par rapport à la subjectivité humaine, et ce dans un nouveau contexte d'affranchissement par rapport à l'autorité religieuse. S'il existe des êtres non croyants et vertueux, se dit-il, alors la question de la morale doit être repensée en dehors du

---

[88] Dans l'Esthétique d'Alexander G. Baumgarten (le premier travail qui se dit d'esthétique), l'enjeu principal était de prendre en charge la vie sensible pour lui donner toute l'attention qui était auparavant réservée à la logique ou à la raison. Voir Terry Eagleton, *op. cit.*, p. 15.

[89] Peter Gay, *The Enlightenment: An Interpretation*, New York / Londres, W. W. Norton & Company, 1995 [1969], vol. 2, *The Science of Freedom*, p. 193.

contexte théologique. Il s'agira en fait de l'une des grandes questions de la philosophie occidentale du XVIII[e] siècle[90]. Alors que le grand système de la morale chrétienne commence tranquillement à se désintégrer, la question de la morale doit trouver son origine non plus dans la transcendance, mais dans l'immanence[91]. Si la question de la morale est autant présente dans les écrits des philosophes des Lumières, c'est bien parce qu'elle doit être repensée dans la modernité naissante. Déjà pour Shaftesbury, la réponse à cette question résidait dans le fait qu'il existait selon lui un sens moral inné chez tous les individus, lequel les guidait dans leurs actions et leurs choix[92].

Il est d'autant plus intéressant de noter que chez Shaftesbury, ce sens moral n'est pas étranger au sens esthétique ou au sens du beau. Les deux sens fonctionnent de la même manière, c'est-à-dire en déchiffrant par une sorte d'intuition (il s'agit d'un sens *interne*, et donc différant légèrement des autres sens) l'harmonie qui se trouve dans une idée morale ou dans un objet beau[93]. Dans les deux cas, il ne s'agit pas de connaître les règles de la beauté ou de la bonne conduite, mais plutôt de ressentir, par intuition, c'est-à-dire par une impression première, ce qui est bien ou ce qui est beau, et ce sans passer par la cognition. Cela ne veut pas dire que la contemplation de la beauté est un acte dépourvu de rationalité, mais cette rationalité est de l'ordre de la transcendance. Ainsi, le terme d'intuition est le plus approprié pour désigner cette faculté, puisqu'il s'agit bien d'une connaissance immédiate. Toutefois, celle-ci n'est pas le résultat d'un raisonnement conscient. Cette problématique révèle l'enjeu principal, qui est celui de situer la question de la morale autant dans la sphère de la raison que dans celle du sentiment. Ainsi, la vertu n'est plus à rechercher au sein de la théologie, mais dans

---

[90] *Ibid.*, p. 168.

[91] Robert Edward Norton, *The Beautiful Soul: Aesthetic Morality in the Eighteenth Century*, Ithaca / Londres, Cornell University Press, 1995, p. 211; Luc Ferry, *Homo aestheticus. L'invention du goût à l'âge démocratique*, Paris, Grasset, 1990, p. 44-45.

[92] Catherine Audard *et al.*, *Anthologie historique et critique de l'utilitarisme*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Philosophie morale », 1999, vol. 1, *Bentham et ses précurseurs*, p. 49.

[93] Timothy M. Costelloe, *op. cit.*, p. 11-21.

l'immanence du sujet, ce qui ouvre un nouveau rapport face à la nature humaine et à son rapport à la vertu[94]. Les héritiers de Shaftesbury construiront autour de cette notion l'idée qu'il est possible de cultiver son sens moral, donnant ainsi plus de pouvoir à l'être humain sur sa propre vertu.

Cette position intermédiaire de la question morale restera bien présente chez des philosophes comme David Hume. Chez ce dernier, l'influence du sens moral de Shaftesbury est bien perceptible. Pour le penseur écossais, la raison et le sentiment ne sont plus à envisager dans une relation antagoniste, mais dans un rapport de complémentarité, voire de collaboration[95]. La vertu ne gît pas au sein de la nature comme une idée en attente d'être saisie par l'humain, elle s'inscrit dans un processus complexe à la fois cognitif et affectif. Le sujet est ainsi activement impliqué, à la fois émotionnellement et rationnellement, dans son éducation morale tout au long de sa vie. Hume fait rapidement ce constat lorsqu'il sombre dans un état de mélancolie suite à une restriction de ses plaisirs et de ses passions dans le but d'entreprendre une vie solitaire et uniquement nourrie de réflexions philosophiques. En effet, lorsqu'il croit découvrir ce qu'il décrit en 1729 comme «une nouvelle façon de penser», le philosophe décide de s'isoler et de limiter ses activités à la sphère rationnelle[96]. Cette privation l'entraîne rapidement dans un état déplorable, et il réalise rapidement la nature du problème qui l'affecte. Pour sortir de cet état, sa solution est d'abord d'éviter la solitude, mais aussi de pratiquer des activités associées aux plaisirs et aux passions, de profiter du plein air et de s'assurer d'être en bonne compagnie[97]. Cette stratégie vise à établir un équilibre entre les activités purement philosophiques ou rationnelles, et les plaisirs. D'une part, la vie solitaire du philosophe est marquée par un accès à la connaissance et aux réflexions les plus pointues, mais aussi par l'isolement et la

---

[94] Robert Edward Norton, *op. cit.*, p. 31.
[95] *Ibid.*, p. 51-52.
[96] Nadia Boccara, *David Hume et le bon usage des passions*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 115-117.
[97] *Ibid.*, p. 121.

tristesse. D'autre part, ce sont les passions qui entraînent véritablement les actions, mais si elles ne sont pas justement dirigées par l'activité de la raison, elles peuvent s'avérer néfastes, étant donné qu'il existe autant de mauvaises que de bonnes passions. Selon Hume, la philosophie peut avoir un pouvoir bénéfique et moral, mais seulement si elle est maîtrisée, et ce autant par la raison que par les passions. Tout ce tournant est fondé chez Hume sur l'idée qu'une vie intellectuelle saine ne doit pas être strictement isolée de la vie commune.

Hume est d'avis que cette activité équilibrée constitue aussi la clé d'une vie morale saine (au sens le plus large d'une vie à la fois vertueuse et épanouie) et que si la philosophie peut influencer la vie courante, elle doit le faire en tenant compte pleinement de cette dernière. Il veut ainsi établir un pont entre l'intellectuel et le non-intellectuel, en adoptant les deux types de vie et en proposant une philosophie unificatrice[98]. Si, d'une part, nous voyons ici apparaître une certaine forme d'hygiène de vie psychologique qu'on retrouvera dans la psychologie contemporaine d'Olmsted, notons aussi que c'est l'artiste qui, chez Hume, est le mieux outillé pour influencer les mœurs de ses contemporains, étant donné qu'il s'engage dans son travail en mettant à contribution autant sa rationalité que sa délicatesse émotionnelle[99]. C'est l'art qui est vu comme le meilleur outil d'influence. Nous verrons par la suite comment cette idée fut propulsée par des penseurs comme Kames.

De là naît l'idée que la réflexion morale est un acte esthétique. Pour Hume, le sentiment joue un rôle majeur autant à l'intérieur du jugement esthétique qu'au sein du jugement moral. Ainsi, les sentiments ont un rôle actif et contribuent à forger la relation de l'être humain au monde. La vie morale du sujet est impensable sans considérer l'influence de sa dimension affective[100]. On voit naître ici une certaine forme de code de conduite :

---

[98] *Ibid.*, p. 169-176.
[99] *Ibid.*, p. 174.
[100] Dabney Townsend, *Hume's Aesthetic Theory: Taste and Sentiment*, Londres, Routledge, coll. « Routledge Studies in Eighteenth Century Philosophy », 2001, p. 10.

une philosophie de la vie courante qui tente de réfléchir sur la bonne voie à suivre pour une vie moralement saine. Et comme nous l'avons vu, ce code de conduite, s'il en est un, ne se construit plus uniquement autour des actions, mais autour d'une *manière d'être.* Ce sont les bons sentiments et leur bon usage, accordés à l'activité rationnelle, qui forment par eux-mêmes une manière d'être et de penser moralement juste.

La porte est ainsi ouverte à une interprétation de l'expérience esthétique comme expérience morale, en tenant compte de l'importance de l'apport des émotions. La manifestation la plus importante et la plus populaire de cette liaison se trouve sans doute dans cette notion qu'est la « belle âme ». Née au sein des réflexions que nous venons d'explorer, l'idée d'une liaison entre le beau et le bien en vint à intégrer la littérature. C'est ainsi que l'idée d'un sens moral comme « goût pour la vertu » sort des ouvrages de philosophie, et gagne aussi du terrain dans les œuvres littéraires, notamment celles de Christophe Wieland et de Jean-Jacques Rousseau[101]. Wieland, influencé par l'enseignement de la jeunesse au sein de la Grèce antique, concevait la fonction morale de son œuvre littéraire à travers l'apport des sentiments[102] :

> Wieland thought that the moral betterment he proposed would require cultivation of both the "understanding" and the "heart." He held that *it was necessary to appeal to the emotional as well as the rational faculties of those one wanted to improve.* [...] Wieland considered language unique because it was the only vehicle for communicating the ideas that could be grasped by the rational mind alone; *yet it could also be Grafted into beautiful forms and hence appeal to the sentiment as well.* And it is here that Wieland most obviously drew on the contemporary theoretical resources that had grown up around the concept of moral beauty. Making this connection explicit by mentioning Shaftesbury by name, Wieland continued his discussion of Greek education by stressing the importance of taste not just in judging works of art, but also in making the practical decisions of everyday existence.[103]

---

[101] Robert Edward Norton, *op. cit.*, p. 138.

[102] Wieland voit dans cet enseignement une forme complète de formation, qui inclut une éducation sensible et esthétique, laquelle représente pour lui la clé d'une éducation morale complète. *Ibid.*, p. 116.

[103] *Ibid.*, p. 117-118 [je souligne].

La question de la morale devient une question de réforme interne. Réformer individuellement les âmes par la fiction ou l'art correspond à la manière la plus efficace de transformer la société dans son ensemble et d'amender moralement ses contemporains. C'est principalement le projet qu'expose Friedrich Schiller dans ses *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, où le poète allemand exprime le besoin de voir naître une société qui n'est pas gouvernée uniquement par la raison, mais aussi et surtout par le sentiment. Et c'est bien entendu l'artiste qui devra prendre cette responsabilité à ses yeux[104]. Le projet d'Olmsted a par ailleurs été rapproché du cadre théorique défendu par Schiller, mais bien qu'il connaissait ce dernier, il est malheureusement impossible de savoir s'il avait lu ses célèbres lettres[105].

1.2.2 Le raffinement du goût et la vocation morale de l'expérience esthétique chez Kames

Shaftesbury et Hume représentent un segment majeur de la philosophie anglo-saxonne du XVIII[e] siècle, au cœur duquel la relation esthétique est envisagée d'un point de vue moral. Et comme nous venons de le voir, le domaine de la fiction, ainsi que les répercussions plutôt populaires de ces idées, ne sont pas en reste. Mais dans les textes philosophiques, les liens entre sentiments moraux et sentiments esthétiques sont jusqu'à présent relativement timides, même chez Hume, chez qui la liaison reste principalement à l'état d'une analogie, puisque ces deux types de sentiments sont rapprochés uniquement sur la base d'un fonctionnement similaire. Il nous faut donc lire entre les lignes afin d'y déchiffrer que l'expérience esthétique pourrait avoir une valeur morale. Néanmoins, cette pensée existe et c'est principalement chez Henry Home, Lord Kames qu'elle est le plus vivement assumée. Bien que les penseurs que j'ai évoqués jusqu'ici ont été certains des plus influents dans le domaine des arts et de

---

[104] Friedrich Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, trad. par Robert Leroux, Paris, Aubier-Montaigne, 1943, p. 132-141.

[105] Voir Irving D. Fisher, *op. cit.*, p. 94. Dans sa liste des livres qu'il possédait, Olmsted avait seulement noté « Schiller (German) ». Il est donc impossible de savoir de quel texte il s'agissait.

l'esthétique de leur époque, nous n'avons aucune raison de croire qu'Olmsted aurait été directement familiarisé avec leurs écrits. Par contre, Kames est pour sa part un philosophe qui a certainement eu une influence directe sur Olmsted, puisqu'il l'avait bel et bien lu, comme en témoigne sa conférence à des étudiants en architecture, dans laquelle il fait état des différents auteurs qui ont célébré l'œuvre de Kent[106].

Dans *Elements of Criticism* (1762), Kames n'écarte que très peu ce qui s'est dit à son époque concernant les questions d'ordre esthétique au sein de la tradition empiriste. Il adopte toutefois une approche beaucoup plus concrète que ses prédécesseurs et contemporains. Figure importante des Lumières écossaises, Kames n'aura point innové grâce à l'originalité de ses thèses en philosophie esthétique, qui sont presque toutes empruntées à des auteurs comme Shaftesbury, Hume et Hutcheson[107], mais grâce à son application très directe des thèses associationnistes à la vie vécue et à des exemples précis, surtout en ce qui concerne les effets des beaux-arts sur la vie morale[108]. L'importance de ses écrits provient surtout du fait qu'ils ont grandement contribué à populariser certains des enjeux abordés par ses contemporains, en optant pour une forme accessible de critique. En effet, *Elements of Criticism* a joui d'une énorme popularité à la fin du XVIII[e] siècle et durant le siècle suivant[109]. Ici, la relation entre les arts et la morale est pleinement assumée et célébrée :

> I insist on it with entire satisfaction, that no occupation attaches a man more to his duty, than that of cultivating a taste in the fine arts: a just relish of what is beautiful, proper, elegant, and ornamental, in writing or painting, in architecture or gardening, is a fine preparation for the same just relish of these qualities in character and behaviour. To the man who has acquired a taste so acute and accomplished, every action wrong or improper must be highly disgustful: if, in any instance, the overbearing power of passion sway him from his duty, he returns to it with redoubled resolution never to be swayed a second time; he has now an additional motive to virtue, a conviction derived

---

106 Voir Frederick Law Olmsted, *The Papers of Frederick Law Olmsted*, vol. 9, *op. cit.*, p. 1003.
107 Timothy M. Costelloe, *op. cit.*, p. 96.
108 *Ibid.*, p. 96-97.
109 Arthur E. McGuinness, *Henry Home, Lord Kames*, New York, Twayne Publishers, 1970, p. 58-59.

> from experience, that happiness depends on regularity and order, and that disregard to justice or propriety never fails to be punished with shame and remorse.[110]

Sur ce sujet, les passages évocateurs ne manquent pas. L'expérience émotionnelle qu'offrent les arts, qu'il s'agisse de la poésie, de la peinture, de la sculpture ou du jardin, représente pour Kames l'expérience quasi ultime d'une vie spirituelle épanouie. Les plaisirs que procurent les arts se situent donc au cœur d'un spectre qui s'étend des simples plaisirs sensuels à ceux d'ordre divin[111]. Alors que ses prédécesseurs et contemporains s'arrêtent le plus souvent à souligner les multiples similitudes qui existent entre le sentiment esthétique et le sentiment moral, et parfois à suggérer la possibilité d'une corrélation[112], Kames n'hésite pas à relier l'expérience esthétique à la vie morale et à lui conférer une vocation formatrice. Cela explique sans doute l'intérêt de Schiller pour l'ouvrage de Kames, puisqu'il est lui aussi bien connu pour sa défense d'une éducation esthétique comme projet moral et politique[113].

Par une écriture intelligible et accessible, dont sera tirée une version abrégée aux États-Unis, Kames passe en revue certaines des thèses associationnistes les plus importantes de son époque[114]. Sa notion du plaisir esthétique est solidement ancrée dans une telle conception de la pensée, dans laquelle l'esprit humain est conçu comme une table rase où viennent s'accumuler les expériences. Pour Kames, l'être humain vit d'abord par ses sens, lesquels sont ensuite interprétés par un « sens interne » (c'est-à-dire une faculté non intellectuelle) qui effectue des associations entre ces impressions des sens et des idées ou des états d'âme[115]. De simples impressions sensorielles donneraient donc vie à une multitude d'émotions structurant l'existence humaine. Et pour des penseurs

---

[110] Henry Home Lord Kames, *Elements of Criticism*, Indianapolis, Liberty Fund, 2005 [1763], p. 17.
[111] Timothy M. Costelloe, *op. cit.*, p. 96.
[112] *Ibid.*, p. 21.
[113] Traduit en allemand en 1763, *Elements of Criticism* aurait influencé la pensée de Schiller. Voir Arthur E. McGuinness, *op. cit.*, p. 59.
[114] *Ibid.*
[115] *Ibid.*, p. 61-63.

comme Kames et Hume, celles-ci ne viennent pas simplement s'ajouter à la connaissance et à la vie intellectuelle du sujet, elles en font intégralement partie. Leur rôle est donc épistémologique, puisque les émotions seraient intrinsèques à la pensée.

Ce que cette conception de l'esprit humain implique n'est rien de moins que l'idée selon laquelle la vie intellectuelle n'est pas seulement marquée par l'activité de la raison, mais qu'une part de cette vie est également profondément imprégnée par les émotions vécues par le sujet, surtout du point de vue de la morale. Cette vie émotionnelle a une grande influence sur les comportements. La sympathie est un bon exemple d'une émotion ayant un pouvoir réel sur la vie morale de l'être humain, étant donné qu'il s'agit d'une forme de communication qui passe uniquement par les émotions. Mais de façon générale, les beaux-arts ont une valeur hautement estimée chez Kames, toujours par rapport à leur vocation morale.

Mais surtout, Kames est d'avis qu'à l'instar du goût pour les beaux-arts, le sens moral est un sens qui se cultive. En accord avec ses prédécesseurs et contemporains anglais et écossais, il croit que le sens moral, contrairement aux sens externes, est un sens acquis qui évolue tout au long de l'existence humaine et que ce sont les expériences, à la fois rationnelles et émotionnelles, qui forment une conception du monde et un jugement moralement justes[116]. Cette valeur des émotions se retrouve au cœur de ses réflexions sur la force de la fiction. Pour Kames, une œuvre doit engager le spectateur non seulement à travers des idées riches, mais aussi à travers une forme de présence émotionnelle engagée, qu'il nomme la « présence idéale ». Celle-ci permettrait au sujet d'aller au-delà de la simple compréhension d'un récit, en éprouvant une forme de sympathie ou un engagement émotionnel qui implique autant le rationnel que l'émotionnel. C'est ce même phénomène qui se produit lorsqu'un souvenir est évoqué avec toute la force émotionnelle du moment remémoré, et non pas par l'unique

[116] Henry Home Lord Kames, *op. cit.*, p. 11-19.

description factuelle. Cette forme de présence représente ainsi l'ultime expérience esthétique.

Chez Kames, le contact avec les beaux-arts est ainsi valorisé pour l'expérience (au sens le plus large) qu'il représente pour le sujet : « delicacy of taste tends no less to invigorate the social affections, than to moderate those that are selfish. To be convinced of that tendency, we need only reflect, that delicacy of taste necessarily heightens our feeling of pain and pleasure; and of course our sympathy, which is the capital branch of every social passion. »[117] Si les émotions ont un pouvoir formateur aussi fort, c'est qu'elles contribuent à sensibiliser le sujet, à aiguiser son goût, et donc sa sensibilité morale autant qu'esthétique. Les beaux-arts ont la capacité de former l'esprit humain par l'entremise des émotions qu'ils produisent. C'est pourquoi Kames attribue à la critique un statut scientifique et qu'il la place aux côtés de la morale. Comme plusieurs philosophes des Lumières écossaises, il est d'abord et avant tout intéressé par les questions anthropologiques[118], et la critique des beaux-arts, tout comme la morale, sont bien pour lui des « sciences de l'homme », puisque leur étude mènerait à une meilleure compréhension de la nature humaine[119].

Corollairement, Kames rattache la musique à l'architecture et au jardin pour cette force d'influence émotionnelle : « with respect to its pure and refined pleasures, music goes hand in hand with gardening and architecture, her sister-arts, *in humanizing and polishing the mind*; of which none can doubt who have felt the charms of music. »[120] Pour soutenir cette thèse, Kames cite un passage emprunté à l'historien antique Polybe, qui relate l'importance des rituels musicaux au sein de l'Arcadie, lesquels seraient selon lui responsables du tempérament légendaire des Arcadiens, et ce malgré un climat aride :

---

[117] *Ibid.*, p. 16-17.
[118] Peter Gay, vol. 2, *op. cit.*, p. 167.
[119] Henry Home Lord Kames, *op. cit.*, p. 14-15.
[120] *Ibid.*, p. 43-44 [je souligne].

> As the Arcadians have always been celebrated for their piety, humanity, and hospitality, we are naturally led to inquire, how it has happened that the Cynaethans are distinguished from the other Arcadians, by savage manners, wickedness and cruelty. I can attribute this difference to no other cause, but a total neglect among the people of Cynaetha, of an institution established among the ancient Arcadians with a nice regard to their manners and their climate: I mean the discipline and exercise of that genuine and perfect music, which is useful in every state, but necessary to the Arcadians; whose manners, originally rigid and austere, made it of the greatest importance to incorporate this art into the very essence of their government. [...] *To me it is evident, that these solemnities were introduced, not for idle pleasure, but to soften the rough and stubborn temper of the Arcadians, occasioned by the coldness of a high country.*[121]

Mêlé à un déterminisme d'ordre climatique, ce pouvoir conféré à la musique relève chez Kames de sa connexion intime et directe aux multiples émotions qu'elle est apte à commander. La valeur du langage musical réside dans son lien direct avec les émotions et non dans sa capacité à évoquer des phénomènes qui dépasseraient ceux que le langage puisse représenter. Sans exprimer la vertu, la musique est selon Kames une forme poétique qui complémente d'une manière remarquable un texte riche. Elle est néanmoins fortement idéalisée pour son caractère non imitatif[122].

Les meilleures œuvres engendrent ainsi les émotions les plus riches et les plus fortes d'un point de vue moral. Fait intéressant, le jardin est particulièrement valorisé par Kames pour la richesse et la diversité des émotions qu'il peut produire. Au-delà de la beauté, le paysage peut produire ou occasionner de la grandeur, du sublime, de la surprise, de la mélancolie ou de la joie, dans la mesure où l'espace est suffisant pour que le jardin se déploie suffisamment dans le temps et dans l'espace[123]. Mais c'est l'influence morale du jardin qui ressort particulièrement des écrits du philosophe écossais :

---

[121] Polybe, cité par Kames. *Ibid.*, p. 44 [je souligne].

[122] C'est sur ce point que la musique est comparée à l'architecture et au jardin chez Kames. Pour lui, seules la peinture et la sculpture sont des arts véritablement imitatifs.

[123] Henry Home Lord Kames, *op. cit.*, p. 686.

> Other fine arts may be perverted to excite irregular, and even vicious emotions: but gardening which inspires the purest and most refined pleasures, cannot fail to promote every good affection. The agity and harmony of mind it produceth, inclining the spectator to communicate his satisfaction to others, and to make them happy as he is himself, tend naturally to establish in him a habit of humanity and benevolence.[124]

Bien entendu, toute œuvre n'est pas en soi moralement bonne. Mais tout art possède, à des degrés divers, ce pouvoir d'influence émotionnelle pouvant être exploité par l'artiste. Le jardin est tout simplement plus susceptible d'engager ces émotions favorables à ses yeux. Kames poursuit ensuite son argumentation en plaidant pour l'intégration de jardins dans les établissements scolaires, déclarant que ceux-ci ne sont pas moins essentiels à une bonne éducation que les professeurs eux-mêmes.

Il peut sembler surprenant de rattacher un projet théorique de la fin du XIX^e^ siècle comme celui d'Olmsted à une tradition esthétique du XVIII^e^ siècle, surtout si l'on tient compte des innovations et des débats philosophiques qui ont marqué le passage d'un siècle à l'autre. Mais ces débats ne doivent pas occulter le fait que, pour plusieurs penseurs et scientifiques du milieu du XIX^e^ siècle, et surtout dans le monde anglo-saxon, une large part de l'héritage philosophique du XVIII^e^ siècle soit restée vivante. Pour des matérialistes comme Alexander Bain et Herbert Spencer, qui se sont intéressés à l'étude de l'esprit humain, l'empirisme et l'associationnisme du XVIII^e^ siècle constituaient le point de départ le plus solide pour le développement d'une compréhension physiologique et non spiritualiste de l'esprit humain. L'héritage de Kant et de la philosophie allemande était ainsi souvent récusé par les philosophes et scientifiques britanniques de l'ère victorienne pour la simple raison qu'ils considéraient ces thèses intenables face à la compréhension de l'esprit humain qu'eux-mêmes

---

[124] *Ibid.*, p. 698-699.

tentaient de mettre de l'avant, une compréhension qui, comme nous le verrons dans le deuxième chapitre, marquait aussi l'expérience esthétique[125].

C'est sans doute pour cette raison que l'ouvrage de Kames fut aussi populaire au XIX^e^ siècle. En plus de reprendre les principales thèses de son siècle d'un point de vue associationniste, ce texte permettait d'aborder l'étude des beaux-arts en tenant compte d'abord et avant tout de leur réception[126]. Olmsted en possédait deux copies, l'une dans sa bibliothèque et l'autre dans la collection de livres scolaires de son fils[127]. Et nous savons aussi qu'il avait bien lu l'ouvrage, étant donné qu'il l'avait cité dans sa conférence. Le texte eut par ailleurs une seconde vie au sein des collèges américains au XIX^e^ siècle, où il servit d'ouvrage didactique pour l'enseignement de la rhétorique[128]. Notons aussi que la popularité du livre était suffisamment importante en Amérique pour qu'il bénéficie de trente et un tirages. Pour ceux qui étaient intéressés par la philosophie et la critique, ce type d'ouvrage s'insérait bien dans une bibliothèque aux côtés de textes généraux sur l'histoire de la philosophie, étant donné son approche synthétique. L'influence de l'ouvrage est à mon avis manifeste dans la pensée d'Olmsted. En dehors de sa conception de l'art et de l'expérience esthétique de façon générale, Kames expose dans son chapitre sur le jardin et l'architecture un point de vue très similaire à celui que reprend le paysagiste américain dans sa conférence, ainsi que dans l'ensemble de ses écrits.

---

[125] Sur l'expérience esthétique d'un point de vue matérialiste, voir Benjamin Morgan, *The Outward Mind : Materialist Aesthetics in Victorian Science and Literature*, Chicago, The University of Chicago Press, 2017, p. 10-13.

[126] Pierre Dubois, « Les impressions successives : jardins, musique et temporalité dans "The Elements of Criticism" de Henry Home, Lord Kames », *XVII-XVIII. Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles*, n° 51, 2000. Sur l'associationnisme de Kames, voir Timothy M. Costelloe, *op. cit.*, p. 94-100.

[127] Frederick Law Olmsted, « List of Books, 1881 », Frederick Law Olmsted Papers (Boite 73), Library of Congress, Washington, DC.

[128] Une édition abrégée avait paru pour cette raison. Voir l'introduction de Peter Jones dans Henry Home Lord Kames, *op. cit.*, p. xvii.

1.3 L'inconscient romantique

J'ai introduit cette recherche en disant vouloir récuser en grande partie l'héritage romantique chez Olmsted. En effet, à partir de l'analyse effectuée dans le présent chapitre, je crois être en mesure d'affirmer que le projet théorique du paysagiste s'inscrit dans un cadre bien plus large que celui des théories de l'art romantiques. En fait, un des enjeux de ce chapitre fut de démontrer que l'héritage théorique qui a marqué le paysagiste s'inscrivait dans une longue tradition beaucoup plus large qu'un seul mouvement, aussi important soit-il. La tradition esthétique anglaise était aux XVIII[e] et XIX[e] siècles fortement marquée, non seulement par la vocation morale de l'art et de l'expérience esthétique, mais aussi et surtout par la prédominance des émotions, et de leur pouvoir d'influence. Cette façon de voir l'art et l'esthétique comme des terrains d'influence purement affectifs a été soulignée par des auteurs qui se sont intéressés aux implications politiques liées à l'évolution de l'esthétique durant cette période[129]. Mais, alors que le romantisme souligne le statut ontologique de l'œuvre d'art et en fait un objet sacré, ce que cette tradition a laissé derrière elle relève d'une vision instrumentale et rationaliste de l'art. Instrumentale puisqu'il est question de l'utilité de l'expérience esthétique, de son rôle pour la formation morale, et rationaliste étant donné qu'il s'agit d'étudier les ressorts qui gouvernent les impulsions de l'esprit humain, dans le but de mieux le conquérir.

Si j'insiste sur l'importance de réévaluer l'héritage romantique chez le paysagiste, c'est principalement parce que j'estime qu'il pourrait avoir contribué à occulter un horizon théorique qui, bien qu'il partage certains traits communs avec le romantisme, s'inscrit

---

[129] Terry Eagleton a démontré comment l'esthétique est née au XVIII[e] siècle chez une bourgeoisie qui devait assurer son hégémonie, à travers l'étude de la sensibilité qu'elle ne pouvait plus se permettre d'ignorer. Voir Terry Eagleton, *op. cit.*, p. 13-28. Voir aussi Linda C. Dowling, *The Vulgarization of Art: The Victorians and Aesthetic Democracy*, Charlottesville, University Press of Virginia, 2015 [1995], p. 1-24.

en opposition avec la conception romantique de l'art. Ayant décrit les racines philosophiques et esthétiques du projet olmstedien, ce chapitre était aussi une façon de mettre la table pour le chapitre suivant, lequel vise à dévoiler avec plus de précision la rationalisation psychologique qui se trouve derrière les théories d'Olmsted concernant le paysage naturel et sa transformation par l'être humain. Cette naturalisation de l'esprit humain proposait une lecture tout à fait différente de l'expérience esthétique transcendante des romantiques.

Mais il serait futile de nier qu'une certaine influence du romantisme existe bel et bien chez Olmsted, d'autant plus que ce mouvement a laissé une marque très forte sur tout le XIX[e] siècle. Mais la valeur heuristique de ce lien est à mes yeux assez faible. De façon générale, il est tout à fait louable de lire l'œuvre de l'architecte paysagiste américain comme une œuvre romantique, dans la mesure où son travail est marqué par une vision poétique de la nature, et d'une idéalisation des émotions et des sentiments par-dessus la raison. Mais ce parti pris affectif s'inscrit dans une vision très large de ce qu'est le romantisme, une vision qui marque en fait un très grand nombre de théories et de pratiques durant le long XIX[e] siècle[130]. Le romantisme n'est pas seulement un mouvement qui fut interprété de bien des façons, il peut aussi être rattaché à une grande quantité d'idées ou de conceptions de l'art, surtout si celles-ci ne sont pas contextualisées correctement. Comme le souligne Tzvetan Todorov au sujet de Karl Philipp Moritz (1756-1793), qu'il voit comme un des piliers de la doctrine esthétique romantique, ce ne sont pas ses idées qui sont nouvelles, mais leur synthèse[131]. On peut donc facilement retrouver certains des traits du romantisme ailleurs, et même en amont

---

[130] À ce sujet, voir Charles Le Blanc, Laurent Margantin et Olivier Schefer (dir.), *La forme poétique du monde. Anthologie du romantisme allemand*, Paris, José Corti, coll. « Domaine romantique », 2003, p. 9-18; Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy (dir.), *L'Absolu littéraire: théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Collection Poétique », 1978, p. 8-11. Sur le caractère polysémique du romantisme, voir Henri Peyre et Henri Zerner, « Romantisme », dans *Encyclopædia Universalis*, Paris, Encyclopædia Universalis. En ligne.
< https://www.universalis.fr/encyclopedie/romantisme/ >. Consulté le 5 octobre 2017.

[131] Tzvetan Todorov, *Théories du symbole*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 187.

dans l'histoire des idées ou de l'esthétique. Mais sans cette synthèse, les rattachements à ce courant sont souvent peu éclairants.

On peut possiblement parler d'un inconscient romantique qui règnerait sur l'œuvre d'Olmsted, dont l'influence proviendrait principalement de sources littéraires plutôt que théoriques. Les véritables textes théoriques issus de la tradition romantique sont presque entièrement absents de son univers (dans sa bibliothèque comme dans ses propres écrits ou encore dans son entourage). Mais s'il y a un romantisme dont Olmsted avait connaissance, c'est bien celui venu d'Angleterre. Il est bien connu que le paysagiste était passionné par l'œuvre de certains poètes et auteurs anglais tels que William Wordsworth (1770-1850), Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) et Thomas Carlyle (1826-1866), sans parler de John Ruskin (1819-1900), à qui on attribue souvent l'étiquette romantique, bien qu'il s'agisse d'un romantisme tardif ou « victorien ». Toutefois, ces auteurs n'ont pour la plupart que très peu en commun. Contrairement au premier romantisme allemand, il n'est pas possible de les regrouper sous une même idéologie. Pour leur part, les romantiques britanniques restent fortement rattachés à l'importance du pittoresque, un thème qui domine autant le jardin que la peinture et la poésie chez eux. Et Wordsworth est peut-être, en ce sens, le romantique le plus près d'Olmsted.

L'esthétique de Wordsworth est en fait bien ancrée dans la tradition philosophique du XVIII[e] siècle[132]. Intéressé surtout par le pittoresque, dont le langage est selon lui inadapté à la complexité des émotions ressenties devant les plus beaux et les plus grands paysages, Wordsworth célèbre tout particulièrement le sublime comme leitmotiv de sa propre vision de ce que devrait être le pittoresque, c'est-à-dire une esthétique de la grandeur de la nature, en dehors de la représentation. Partant du constat selon lequel les images les plus fortes ne peuvent être rendues sur papier, les

[132] Timothy M. Costelloe, *op. cit.*, p. 169.

émotions déclenchées par la nature seraient à ses yeux plus complexes que ne peut le rendre toute représentation[133]. Le poète anglais alimente donc le pittoresque tardif, qui avait déjà au tournant du XIX[e] siècle signé la mort d'une nature perçue à travers un régime symbolique moralement connoté[134]. Le pittoresque devient sous sa plume un espace de pensée ou un état d'esprit. Il n'est plus question d'arranger les éléments du paysage autour d'une vision picturale.

Et lorsqu'il est question du rôle du poète ou de la fonction de l'œuvre poétique, la pensée de Wordsworth n'est toujours pas très loin des philosophes anglais du XVIII[e] siècle. Là encore, l'art est conçu comme force d'influence, et plus particulièrement comme une source de raffinement émotionnel[135]. Et une fois de plus, ce pouvoir est inversement proportionnel à la complexité de la lecture qui doit être faite par le lecteur. Toutefois, ces sentiments doivent contribuer à élargir l'horizon du lecteur, sans quoi ils s'avèrent peu utiles. Les sentiments trop communs n'ont pas la même valeur que d'autres plus rares, mais la façon dont ils sont exprimés par le poète doit permettre un accès direct de la part du lecteur. C'est pourquoi Wordsworth attribue une aussi grande importance au sublime, qui est un sentiment à la fois simple et fort, naturel et transcendant. Ce que le poète anglais valorise est cette communication sensible immédiate et efficace à travers le langage poétique. Un bon poète est un bon médiateur, et le style qu'il emploie doit être en symbiose avec le sujet évoqué. La poésie doit rapprocher le lecteur de ses sentiments dits naturels, dont le sublime est l'exemple paradigmatique, contrairement aux sentiments artificiels de la forme poétique qu'il nomme la « diction poétique », une forme qui contribue à éloigner le lecteur de la nature. Le romantisme qu'on retrouve chez Olmsted me semble très proche de cette

---

[133] *Ibid.*, p. 172.
[134] Dabney Townsend, « The Picturesque », *loc. cit.*, p. 373.
[135] Timothy M. Costelloe, *op. cit.*, p. 187.

conception de l'art que défend Wordsworth, laquelle est aussi fortement connotée par son utilité.

CHAPITRE II

LE PAYSAGE PRIMITIF : ENVIRONNEMENT ET PSYCHOLOGIE AU XIX^{e} SIÈCLE

En 1868, Olmsted est invité par l'ingénieur en chef de Prospect Park Charles C. Martin afin qu'il présente sa vision du parc devant les membres de la *Prospect Park Scientific Association*, une association qui, si elle n'était pas tout simplement un autre nom pour le conseil des commissaires, était certainement liée de près à la genèse du parc de Brooklyn, qui était alors en chantier[136]. Olmsted décide d'ouvrir sa présentation sur une description formelle du paysage historiquement associé aux terres préservées par l'aristocratie britannique depuis le Moyen-Âge. Ces terres de chasse constituent à ses yeux les plus anciens exemples de parcs en Angleterre. Elles possèdent une topographie et des traits qui correspondent aux paysages recherchés, à titre d'exemple, par les pionniers de l'Ouest américain. Olmsted avait lui-même fait l'expérience de ce type de paysage lors de son voyage au Texas en 1854, lorsqu'il avait dû choisir divers lieux de campement. Il s'agit selon lui des terres les plus susceptibles d'être adoptées comme lieux d'habitation, de façon permanente ou non. Ces terres sont caractérisées par la présence d'un certain nombre d'éléments naturels essentiels à l'être humain : un cours d'eau ; une protection par la végétation contre le soleil, les intempéries et les

---

136 Il est possible qu'Olmsted ait fait erreur sur le nom de l'association en inscrivant « scientific ». Mais cette requête lui provenait bel et bien de Martin, qui travaillait avec lui et Vaux sur Prospect Park en tant qu'ingénieur responsable. Il semble donc que cette conférence fut présentée devant des membres du conseil qui étaient responsables du développement de Prospect Park. Voir Brooklyn Park Commissioners, *Annual reports of the Brooklyn Park Commissioners 1861-1873*, Brooklyn, 1873.

étrangers ; une perspective malgré tout ouverte sur les environs ; et enfin, un pâturage de qualité. En examinant la gravure en frontispice de son ouvrage *A Journey Through Texas*[137] (fig. 2.1), on y retrouvera d'ailleurs l'ensemble de ces éléments. En somme, le paysage idéal pour le voyageur ou pour celui qui l'habite doit être marqué autant par l'abondance que par la protection qu'il procure, tout en permettant de saisir facilement les environs du regard, afin de repérer les dangers potentiels, mais aussi pour apprécier la beauté du paysage[138].

Olmsted présente cet exemple comme le *paysage originaire* du parc, dont les racines remonteraient à avant même l'apparition du jardin anglais moderne. Il n'est manifestement pas intéressé par la réalité historique ou culturelle de ces lieux. Une fois de plus, son attention est dirigée vers la structure visuelle du paysage qui se cache derrière ces différents cas, c'est-à-dire leur noyau esthétique commun. Il définit ainsi un modèle de paysage primitif idéal qui se trouvera à la base de sa définition du parc :

> And this topography as I have shown is also the characteristic topography of the old parks; this is what a park was, this & nothing more when certain pieces of land were first enclosed & called parks. This gives us, therefore, the original, radical & constant definition of the topography which is wanted to be selected or constructed when a park is called for.[139]

Dans un texte ultérieur, Olmsted décrit l'émergence des parcs et des jardins modernes à partir de ces terres de chasse graduellement reconnues pour leur valeur esthétique à partir du XVI[e] siècle[140]. Il y précise que c'est l'abolition des murs qui séparaient

---

[137] Olmsted avait publié cet ouvrage suite à son voyage au Texas, qu'il avait effectué en 1854 en tant que correspondant pour le New York Daily Times, afin de témoigner de l'esclavage et de la situation économique du sud. Frederick Law Olmsted, *A Journey Through Texas; or, a Saddle-trip on the Southwestern Frontier; With a Statistical Appendix*, New York, Dix, Edwards & co, 1857; Laura Wood Roper, *FLO : A Biography of Frederick Law Olmsted*, Baltimore et Londres, John Hopkins University Press, 1974 [1973], p. 84 et 92.

[138] Cette conférence, dont il nous reste les notes, fut probablement prononcée le 6 mai 1868. Voir Frederick Law Olmsted, Charles E. Beveridge et Caroline F. Offman, vol. 1, *op. cit.*, p. 155.

[139] *Ibid.*, p. 151.

[140] Ce texte, une entrée d'encyclopédie sur le terme « park » (1875), se trouve dans le même volume que la conférence adressée à la *Prospect Park Scientific Association*. *Ibid.*, p. 308-330. Pour l'original, voir

auparavant le *pleasure ground* ou le *kept ground*[141] du reste du domaine qui aurait donné naissance au jardin moderne, c'est-à-dire le jardin paysager britannique, qui était célébré pour son apparente absence d'intervention humaine. Ce jardin aurait servi de modèle aux parcs publics de la fin du XVIII[e] siècle et du début du XIX[e] siècle[142].

Mais dans cette conférence de 1868, il s'interroge sur les origines plus profondes qui ont façonné les terres ayant marqué l'imaginaire des plus grands paysagistes et théoriciens du jardin anglais moderne, qui sont aussi à l'origine de l'émergence des parcs publics du XIX[e] siècle[143]. C'est du moins ce que l'on comprend en rassemblant les thèses des différents textes écrits par Olmsted sur l'histoire du parc et du jardin. À ses yeux, les jardins paysagers ne seraient donc pas simplement nés du génie de certains paysagistes qui en auraient réformé l'art, mais bien d'un changement de perspective beaucoup plus large sur le paysage dont l'aboutissement se serait ultimement manifesté dans ce changement de goût au XVIII[e] siècle, propulsé par ces artistes. Le parc public du XIX[e] siècle trouverait ainsi ses racines au-delà des jardins modernes, non pas dans l'ancienne tradition du jardin qu'Olmsted rejette, mais plutôt dans la campagne anglaise[144]. L'émergence du jardin paysager peut ainsi être comprise comme la résurgence, sous la forme d'un projet purement esthétique, de ces anciens parcs ou de

---

Frederick Law Olmsted, « Park », dans *The American Cyclopedia: A Popular Dictionary of General Knowledge*, New York, D. Appleton and Company, 1875, p. 95-108.

[141] C'est-à-dire l'espace qui marque la transition entre la résidence et ses environs. Avant l'époque de William Kent, cette zone était très ornementée, contrairement au parc, qui était en fait l'ensemble de l'espace entourant la résidence et le *pleasure ground*. Olmsted semble se référer à la nomenclature développée par Loudon dans son encyclopédie. Voir John Claudius Loudon, *An Encyclopædia of Gardening: Comprising the Theory and Practice of Horticulture, Floriculture, Arboriculture, and Landscape-gardening, Including all the Latest Improvements, a General History of Gardening in all Countries, and a Statistical View of its Present State, with Suggestions for its Future Progress in the British Isles*, Londres, Longman, Hurst, Rees, Orme, Brown, and Green, 1824, p. 1021.

[142] Voir aussi la conférence adressée à des étudiants en architecture. Frederick Law Olmsted, *The Papers of Frederick Law Olmsted*, vol. 9, *op. cit.*, p. 1002-1003.

[143] Ce n'est pas qu'Olmsted ne comprenne ou n'apprécie pas les jardins géométriques, mais il considère qu'ils touchent à des enjeux complètement différents de ceux qui concernent le jardin paysager. *Ibid.*, p. 1003-1005.

[144] Voir chapitre I, p. 28-30.

ces terres de chasse. C'est dans cette optique qu'Horace Walpole, un des principaux défenseurs de cette vision du jardin anglais, pouvait affirmer que Kent aurait tout simplement ouvert son travail sur le paysage entourant la résidence, accueillant ainsi le paysage qui l'entourait[145]. Avec cette conférence, Olmsted propose donc que le goût pour le paysage, malgré ses variations, ait des racines transhistoriques.

Cette thèse originale ne semble pas avoir retenu l'attention des historiens qui ont étudié les théories d'Olmsted. Pourtant, les quelques pages qui nous sont restées de cette conférence nous permettent, à mon avis, de saisir et de rassembler l'ensemble de ses idées en un tout cohérent. Pour comprendre le travail de l'architecte paysagiste américain, il est impossible de se reporter à une seule référence, puisqu'il n'a produit aucune synthèse ou aucun traité qui nous permettrait de comprendre son approche dans son ensemble. Par contre, en étudiant ses différents textes tels que ses rapports écrits conjointement avec Calvert Vaux, ses conférences, ses entrées d'encyclopédie et d'autres documents, tels que sa correspondance, il est possible d'identifier une forme de pensée cohérente concernant l'organisation du parc ainsi que son rôle au sein de la société. De ses interrogations lors de la planification de Central Park, à ses écrits de fin de carrière, en passant par son travail à Prospect Park ou par sa correspondance au sujet du paysage panaméen, Olmsted a toujours conçu le paysage comme un catalyseur d'émotions et de sentiments thérapeutiques associés à la perspective singulière que l'être humain a développée par rapport à son environnement.

Dans ce chapitre, nous nous pencherons plus particulièrement sur l'influence des théories psychologiques du philosophe et psychologue britannique Herbert Spencer, ainsi que sur cette conférence de 1868, dans laquelle il est question des origines lointaines et communes du paysage associé aux parcs. Nous verrons comment la perspective qu'Olmsted adopte dans cette conférence s'inscrit en continuité de ce que

---

[145] Horace Walpole, *Essay on Modern Gardening / Essai sur l'art des jardins modernes*, trad. par M. Le Duc De Nivernois, Strawberry-Hill, T. Kirgate, 1785, p. 55.

nous avons vu dans le premier chapitre. Car, si j'ai jusqu'ici dessiné une image associationniste des théories du paysagiste, l'analyse que je propose ici se poursuivra dans une direction qui pourrait à première vue sembler étrangère aux théories esthétiques du XVIII[e] siècle comme celles de Kames, puisqu'il sera peu à peu question d'une conception du monde matérialiste dont l'originalité fut de penser le développement de l'esprit humain dans sa relation intime à son environnement matériel. Par contre, il ne faudrait pas dissocier des thèses comme celles de Spencer, qui concernent principalement l'évolution de la psychologie humaine en réponse à l'environnement, de l'associationnisme du XVIII[e] siècle, étant donné qu'elles furent construites sur les mêmes fondations[146].

Mon utilisation des termes « primitif » et « primitivisme », sur lesquels je crois avoir besoin d'insister légèrement afin d'accentuer mon point de vue critique, renvoie à la fascination que démontre Olmsted pour une certaine réalité perdue dans un monde contemporain en crise. En ce sens, le paysagiste développe un point de vue sur le paysage qui évoque ce besoin de retrouver un état originel (qui n'est pas fixé dans le temps, mais qui se trouve suffisamment loin derrière) idéalisé et perçu comme étant potentiellement rédempteur pour la société urbaine qu'il tente de réformer. Comme le souligne Jean-Loup Amselle, la posture primitiviste qui cherche dans un passé lointain un certain idéal perdu résulte souvent d'un état de crise, et nous verrons comment Olmsted se trouvait bel et bien devant un contexte urbain critique[147]. Le « récit » rationaliste de l'histoire profonde du paysage qu'Olmsted met de l'avant dans ses écrits relève à mes yeux d'un tel primitivisme, d'autant plus que le rythme de vie y est

---

[146] Robert Maxwell Young, *Mind, Brain and Adaptation in the Nineteenth Century: Cerebral Localization and its Biological Context from Gall to Ferrier*, New York, Oxford University Press, 1990, p. 169; L. S. Jacyna, « The Physiology of Mind, the Unity of Nature, and the Moral Order in Victorian Thought », *The British Journal for the History of Science*, vol. 14, n° 2, 1981, p. 109.

[147] Jean-Loup Amselle, *op. cit.*, p. 7-11.

directement rattaché aux formes du paysage, ce vers quoi nous nous tournons à présent.

2.1 Les origines primitives de l'environnement

Dans sa conférence, Olmsted décrit un paysage intimement lié à la réalité quotidienne des habitants et des voyageurs, où l'organisation des activités est en rapport constant avec ce qu'offre la nature :

> Now, if you think of it, you will see that all these conditions of a pleasant camp would also be the conditions of a pleasant family residence of a more permanent character [...] In fact we found that wherever the pioneers were settling in this country, they were selecting just such places & plainly because the less artificial wants of men were in such situations more conveniently provided for, provided for *with less exertion, effort and anxiety of mind*, than in any other. For example, in such a situation it would be easy to get water when wanted, easy to get wood when wanted, easy to find shelter from wind, easy to find shelter from sun [sic], easy to make shelter from rain, easy to spy game at a distance, easy to enclose stock, easy to keep watch of stock, when turned out, easy to follow stock when strayed, easy for stock when turned out to find good grazing, water & shelter, easy, if desired, to enclose land, to cultivate it, &, to house the crops from it.[148]

Deux choses ressortent de ce passage. Premièrement, il y a l'étonnante matérialité de la vie qui est décrite, comme s'il s'agissait d'un paysage dont la fonction n'est pas esthétique, mais purement utilitaire. Deuxièmement, notons l'absence soulignée d'effort et d'anxiété liée à la réalisation des activités élémentaires de la vie quotidienne. La facilité avec laquelle ces tâches sont réalisées n'est pas seulement une fin en soi. Elle représente aussi un état d'esprit qui, comme nous le verrons plus tard, est spécifiquement recherché par Olmsted. Pour le moment, cette présentation soulève toutefois quelques interrogations qui restent sans réponses. Les terres de chasse des aristocrates britanniques ressemblaient-elles vraiment aux paysages des campements

---

[148] Frederick Law Olmsted, Charles E. Beveridge et Caroline F. Offman, vol. 1, *op. cit.*, p. 151 [je souligne].

choisis par les pionniers de l'Ouest américain, ou à ceux des résidences rurales qu'il décrit dans ce passage ? Car, si on peut aisément comprendre que les parcs trouvent historiquement leurs origines au sein des terres habitées par la noblesse, qu'en est-il de ces campements sauvages qu'il décrit au début de sa présentation ? On comprend que notre interlocuteur effectue ici un court détour afin de faire valoir son point de vue singulier sur ce que devrait être la fonction principale d'un parc public. On ne peut qu'imaginer la surprise d'un public qui s'attendait à assister à une défense des avantages d'un parc urbain comme celui qui était en cours de construction à Brooklyn. Mais en définissant le parc par ses dénominateurs communs, Olmsted ne fait-il pas preuve de conservatisme, voire d'un manque flagrant d'originalité ?

En fait, cette conférence pourrait laisser le lecteur perplexe. Alors que son objectif est de définir le rôle du parc de façon générale[149], la première partie de la présentation ressemble à première vue à une digression. Pourquoi décrire aussi longtemps des terres de chasse ainsi qu'un paysage lié à la survie et à l'utilité dans un exposé sur les parcs urbains ? De plus, le lecteur devra s'efforcer de comprendre et d'interpréter le lien qui unit cette perspective sur le paysage à la seconde partie de l'exposé, laquelle aborde directement certains des principes esthétiques qui régissent la conception d'un parc selon Olmsted. À mon avis, ce regard historique n'est pas une simple digression. Il faut comprendre que sa définition du parc dépasse l'histoire des parcs publics, ou encore des jardins, ainsi que les problématiques contemporaines liées à la situation des villes. Sa définition du parc se veut en quelque sorte ontologique, en ce sens qu'il en recherche l'essence. Il s'agit pour lui, comme nous le verrons dans ce chapitre, d'une question d'origines primitives.

---

[149] Olmsted débute sa conférence en affirmant qu'il sera question des fonctions du parc, c'est-à-dire de ses raisons d'être : « You have asked me to talk to you upon the subject of the treatment of natural woods with reference to park purposes ». *Ibid.*, p. 147.

La clé de l'interprétation réside bien dans le rapport affectif entre le promeneur et l'environnement du parc. Dans sa présentation, Olmsted analyse avant tout les associations psychologiques qui se nouent entre certaines idées et émotions qui surgissent chez le regardeur, et le paysage qui est à leur origine, et ce, depuis les origines du parc les plus lointaines qu'il est capable d'identifier. Il faut comprendre que si la définition qu'il préfère pour le parc se trouve dans la forme même du paysage qui domine les différents exemples depuis des siècles, c'est que cette forme suggère d'elle-même les sentiments associés à la vie la plus rudimentaire de nos ancêtres : « In one word the topography of such a situation is of a character which suggests to an observer an easy gratification of a great variety of the elementary human impulses »[150]. Ces impulsions étant celles qui organisent le rapport le plus direct et intime au paysage, suggérant un rythme de vie primitif ou ancestral, lequel n'aurait survécu que dans certaines parties du pays :

> Why should the particular pieces of land to which the term park was first applied have been regarded as choice & peculiarly desirable possessions for so long a time & by men of such very different wants & habits ? Pretty certainly, it appears to me, because of some topographical conditions in which they originally differed from other pieces of land, which topographical conditions have all the time been found peculiarly convenient for the indulgence of certain propensities which *are part of human nature* and which the progress of civilization does not affect, as it does mere manners & customs.[151]

On pourrait certainement accuser Olmsted de conservatisme, mais — et surtout en ce qui concerne la question qui nous intéresse ici — ce serait passer à côté du propos de sa conférence, laquelle vise à faire comprendre à ses interlocuteurs l'*essence* du parc à partir de laquelle devrait selon lui travailler l'architecte paysagiste, une essence que ce dernier se doit de comprendre, et non pas seulement reconduire, afin d'orienter son travail selon les enjeux qui devraient définir sa discipline. Penser le parc d'abord comme un lieu d'habitation revient à définir ses associations psychologiques dans un

---

[150] *Ibid.*, p. 151.
[151] *Ibid.*, p. 148 [je souligne].

rapport domestique, évoquant la sécurité et la bienveillance rattachées à ce type de lieu. Si les écrits d'Olmsted et de Vaux (au sujet de Central Park et Prospect Park) affirmaient l'importance d'offrir une diversité d'émotions au visiteur[152], ici, Olmsted adopte le point de vue psychologique du promeneur et semble avoir compris que la relation qu'il cherche à établir dans tout son travail relève d'un rapport affectif au paysage. Telle est l'essence qu'Olmsted décrit dans son exposé, celle d'un paysage perçu comme un chez-soi, lieu à la fois psychique et physique, autant sécuritaire et rassurant que plaisant[153]. Ce n'est qu'à partir de ce point de vue que peut s'organiser le reste du parc. Il s'agit ainsi de la condition *sine qua non* qu'Olmsted pose dans son exposé.

Alors qu'en 1863, face au paysage panaméen[154], Olmsted soulevait la question de la force émotionnelle que pouvait provoquer le paysage et tentait d'en comprendre l'origine d'un point de vue formel, cette conférence expose quant à elle une tentative de rationaliser cette expérience en analysant les associations à l'origine de cette relation émotionnelle que vit l'être humain devant le paysage. Au Panama, Olmsted est le simple témoin d'une nature qui le dépasse, bien qu'il ne reste pas passif devant elle, en tentant d'isoler les éléments qui produisent une forte impression chez lui, et ce afin d'en reproduire l'effet dans un autre climat. Dans cet épisode, la nature correspond à la *natura naturans* de Spinoza[155], signe de l'ubiquité du Dieu créateur : « If my retrospective analysis of this emotion is correct, it rests upon a sense of the super abundant creative power, infinite resource, and liberality of Nature. » Et un peu plus

---

152 Nous nous pencherons sur ces deux textes plus bas.

153 Olmsted utilise aussi le terme « hospitalier » afin de décrire ce paysage idéal.

154 Voir le premier chapitre.

155 Steven Nadler, « Baruch Spinoza », dans *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2016. En ligne. < https://plato.stanford.edu/archives/fall2016/entries/spinoza/ >. Consulté le 28 novembre 2017. La distinction entre une nature naturée (passive et finie) et une nature naturante (productive et infinie) est très importante pour les conceptions romantiques de la nature et de l'art, autant chez Schelling et Coleridge qu'Emerson. Voir Patrick J. Keane, *Emerson, Romanticism, and Intuitive Reason: The Transatlantic "Light of All Our Day"*, Columbia, University of Missouri Press, 2005, p. 225-226.

loin : « the root of which seems to be a profound sense of the Creator's bountifulness »[156]. Malgré son constat face à la force productive de la nature, il reste à ce moment dans la pure *mimesis*[157]. Face à ce sentiment, son seul réflexe est d'imiter les conditions matérielles qui lui permettraient de reproduire l'expérience à New York. Son enquête ne concerne que la surface apparente des choses : le profil de l'horizon ou encore les effets d'ombre et de lumière. Il ne démontre aucun intérêt pour l'essence derrière le phénomène, au contraire : « As to how it is caused — I mean how the intensity of it which I yesterday experienced is occasioned by any details which I can select in tropical scenery — it is unnecessary to ask, if we can assume that these details do naturally contribute to it »[158].

Mais cinq ans plus tard, lorsqu'il est devant la *Prospect Park Scientific Association*, Olmsted semble avoir approfondi sa réflexion et sa perspective sur la nature a quelque peu changé. Il n'est plus question de la nature comme force insaisissable, mais plutôt du point de vue humain sur celle-ci. Cette fois, son analyse tente de donner un sens aux phénomènes qui se produisent dans l'esprit humain face au paysage. Sans explicitement exposer les thèses de la théorie de l'évolution, sa conférence aborde le sujet des sentiments provoqués par le paysage du point de vue de leur origine primitive :

> That is to say we must study to secure a combination of elements which shall invite and stimulate the simplest, *purest and most primeval* action of the poetic element of human nature, and thus tend to remove those who are affected by it to the greatest possible distance from the highly elaborate, sophistical and artificial conditions of their ordinary civilized life.[159]

---

[156] Frederick Law Olmsted *et al.*, vol. 5, *op. cit.*, p. 85 et 89.

[157] C'est tout le contraire de l'approche romantique, dans laquelle l'artiste imite la nature comme force productive (*natura naturans*) ou, pour le dire autrement, comme le divin Créateur. Voir Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 185.

[158] Frederick Law Olmsted *et al.*, vol. 5, *op. cit.*, p. 85.

[159] Frederick Law Olmsted, Charles E. Beveridge et Caroline F. Offman, vol. 1, *op. cit.*, p. 152 [je souligne]. D'ailleurs, c'est le philosophe et psychologue britannique Herbert Spencer qu'il cite dans cette conférence, lorsqu'il est question de la grâce comme sentiment esthétique. Voir plus bas.

C'est en opposition au rythme de la vie urbaine que le paysage qu'il esquisse au début de son exposé trouve tout son sens, un paysage évoquant une simplicité et une aisance rattachées à la vie rurale la plus élémentaire. On comprend que si ce paysage idéal provoque ce sentiment de sécurité ou de bienveillance, c'est parce qu'il a été associé depuis plusieurs générations à ce sentiment. Le citadin, même s'il vit dans un contexte tout à fait différent et étranger à la nature sauvage, hérite tout autant de ces sentiments que son compatriote installé en milieu rural, et ce, pour la simple raison qu'ils seraient inscrits en lui. C'est sur cette hypothèse que nous enchaînons.

2.1.1 Spencer et la grâce comme sentiment esthétique

Il n'est pas vain de souligner qu'entre son passage au Panama et cette conférence, Olmsted a lu quelques textes de Herbert Spencer, le philosophe et psychologique britannique jouissant à ce moment d'une popularité immense autant en Amérique qu'en Angleterre[160]. Dans une lettre à son ami Henry Whitney Bellows, Olmsted remercie son destinataire de lui avoir recommandé la lecture de Spencer, dont il dit avoir lu deux ouvrages. Son associé de longue date, Calvert Vaux, lui avait aussi recommandé la lecture de cet auteur quelques mois plus tôt, tout particulièrement la collection d'essais fraîchement parue en Amérique et intitulée *Illustrations of Universal Progress*. Il est fort probable qu'il ait lu deux collections d'essais de Spencer durant cette période, c'est-à-dire durant l'automne 1864 et durant l'hiver 1865[161]. Ces collections regroupent plusieurs textes qui portent sur des questions esthétiques, notamment un essai sur les origines de la musique, sur lequel nous reviendrons. D'ailleurs, c'est

---

[160] Joel F. Yoder, « Herbert Spencer and his American Audience », Thèse de doctorat, Chicago, Loyola University Chicago, 2015, p. 1.

[161] Voir Frederick Law Olmsted *et al.*, vol. 5, *op. cit.*, p. 299 ; Calvert Vaux, « Lettre de Calvert Vaux à Frederick Law Olmsted, 23 septembre 1864 », Frederick Law Olmsted Papers (Boite 9), Library of Congress, Washington, DC.

Spencer qu'Olmsted cite dans sa conférence, lorsqu'il est question de la grâce comme sentiment esthétique[162].

Dans un essai intitulé « Gracefulness », Spencer propose de concevoir la grâce comme un sentiment de sympathie envers tout objet doté d'une forme énergétiquement économe. Notons que Spencer n'évoque pas dans cet essai la grâce religieuse, qui aurait pu impliquer une relation transcendante avec le divin liée aux sentiments esthétiques. Or, il n'en est rien, et pas non plus chez Olmsted, qui s'approprie cette notion de Spencer pour théoriser l'effet bénéfique de la promenade. Ainsi, le plaisir du promeneur provient en partie d'une association psychologique entre la forme élégante du sentier qu'il parcourt ou de l'environnement qui l'entoure, et le sentiment de légèreté, de facilité ou de confort qu'il ressent. C'est non seulement la promenade qui doit s'exercer avec grâce (c'est-à-dire naturellement, dans des mouvements ininterrompus et sinueux), mais ce sont aussi les objets qui peuvent évoquer une économie de force, et ainsi influencer l'état d'esprit du promeneur. Spencer prend le saule pleureur en exemple, lequel a beaucoup plus de grâce avec ses branches tombantes que le chêne, avec ses branches droites et la force que celles-ci semblent exercer afin de supporter leur propre poids[163].

Corollairement, si le paysage est marqué par des formes qui évoquent force et résistance, le promeneur les assimilera intérieurement et aura l'impression qu'elles sont siennes, provoquant une sensation d'inconfort et de confusion. Associée autant au mouvement qu'à l'économie de force, la grâce est parfaitement représentée chez Spencer par la ligne courbe, à la fois dynamique et économe. Le raisonnement est simple : un mouvement en ligne courbe permet de reconduire l'énergie accumulée au cours du déplacement vers l'orientation infléchie, contrairement à un déplacement en

---

[162] Frederick Law Olmsted, Charles E. Beveridge et Caroline F. Offman, vol. 1, *op. cit.*, p. 152.
[163] Herbert Spencer, *Essays: Moral, Political and Aesthetic*, New York, D. Appleton and Company, 1881 [1864], p. 316-317.

angle droit, lequel perdra inévitablement en énergie au cours du mouvement. Difficile de ne pas voir ici l'influence de la célèbre ligne de grâce que William Hogarth (1697-1764) a théorisée dans son ouvrage *Analysis of Beauty* (1753). Définie comme la ligne de beauté par excellence, la ligne serpentine serait supérieure aux autres formes puisqu'elle évoquerait la variété et susciterait l'imagination du regardeur[164], contrairement aux lignes droites et brisées, qu'Hogarth décrit lui aussi comme étant inesthétiques.

Olmsted reprend donc l'analyse spencerienne de la grâce dans sa définition du parc pour son effet thérapeutique, rattachant celle-ci à cette absence d'anxiété qu'il évoquait au début de son exposé, lorsqu'il décrivait les activités quotidiennes des habitants en milieu rural ou naturel[165]. Si les propos de Spencer et d'Olmsted se distinguent de ceux d'Hogarth sur la grâce, c'est dans la manière dont celle-ci prend vie en dehors de la représentation. Alors que la ligne d'Hogarth est confinée à la surface apparente des formes, la grâce spencerienne ou olmstedienne devient en quelque sorte un état d'esprit, une façon dont la conscience saisit et comprend son environnement, mais il s'agit aussi d'un réflexe de sympathie qu'elle aurait développé à l'égard de cette économie de force, comme si l'esprit humain recherchait automatiquement cette économie en toute chose et qu'il était attiré vers elle, tel un réflexe inné. Ainsi, Spencer innove dans la mesure où il rattache ce qui était une simple dimension de la beauté chez Hogarth à sa conception de la psychologie humaine. Et c'est là tout l'intérêt que porte le paysagiste américain pour ce concept. Au-delà de la beauté du paysage qu'il espère trouver dans le parc, il veut en faire plus qu'un espace voué à la contemplation, s'agissant plutôt d'un espace de vie à l'origine d'un rythme de vie sain, tout comme dans le paysage rural qui ouvrait sa conférence.

---

[164] William Hogarth, *The Analysis of Beauty: Written with a View of Fixing the Fluctuating Ideas of Taste*, Londres, W. Strahan, 1772 [1753], p. 37-67; Timothy M. Costelloe, *op. cit.*, p. 63-68.

[165] Voir citation, p. 60.

Olmsted propose même que la grâce soit incontournable dans la composition d'un parc : « If we cannot make it more graceful, more interesting, more inviting, more convenient, then we are to do nothing. »[166] Cela ne veut pas dire que l'ensemble de la composition du parc devrait être régie par ce sentiment. Il indique plutôt qu'il est préférable de rehausser les effets recherchés à l'aide de contrastes formels, grâce à des séparations entre les différentes zones. Des rochers, de l'architecture ou de la végétation permettront de marquer des transitions ou des ruptures entre les parties, et offriront des contrastes par rapport au paysage pastoral associé à la grâce, afin de ponctuer un site qui autrement risquerait d'être monotone. Mais tout cela ne sert qu'à dynamiser et faire ressortir ce caractère bienveillant du paysage qu'il rattache à la grâce, lequel reste au cœur de sa définition de l'essence du parc[167].

Le fait qu'Olmsted propose de voir la définition spencerienne de la grâce comme un principe valable pour la composition d'un parc nous indique que ce qu'il recherche dans le paysage, ce ne sont pas les scènes grandioses et sublimes, mais plutôt celles qui s'effacent et qui suggèrent inconsciemment une économie de force qu'il croit psychologiquement bénéfique. Bref, le paysage qu'il recherche est psychologiquement influent, mais pas nécessairement impressionnant. Rappelons que dans son expérience du Panama, le paysage qu'il décrivait n'était pas grandiose, mais émotionnellement riche[168]. Si l'impression que ce dernier lui avait laissée était si forte, cela n'était pas dû à la surprise ou au dépassement de son imagination qu'on associe souvent au sublime, mais à l'association de certaines formes propres au paysage tropical, à un état d'exaltation qui était pour lui nouveau, ou du moins différent de ce qu'il pouvait avoir

---

166 Frederick Law Olmsted, Charles E. Beveridge et Caroline F. Offman, vol. 1, *op. cit.*, p. 153.

167 *Ibid.*

168 De plus, dans une lettre à sa femme relatant la même expérience qu'il avait décrite à Pilat, Olmsted insiste sur l'absence de grandeur dans le paysage. Voir Frederick Law Olmsted *et al.*, vol. 5, *op. cit.*, p. 80.

vécu auparavant[169]. Quelques années après ce voyage, Olmsted était sans doute toujours aussi fasciné par ce pouvoir des formes du paysage sur l'esprit humain, mais ayant lu Spencer, il pouvait à présent comprendre l'origine des émotions et des sentiments qui marquent notre rapport à l'environnement, du moins en partie.

Selon la psychologie évolutionniste de Spencer, certaines associations peuvent être transmises d'une génération à l'autre. Ce qui marque suffisamment la vie d'un organisme aurait ainsi la capacité d'influencer la vie de sa progéniture[170]. L'adaptation à l'environnement est donc au cœur de ses théories. Par une accumulation d'expériences au sein d'une même espèce se développent facultés, intuitions et émotions en réponse à son milieu. Progressivement, l'espèce s'adapte autant physiquement que psychologiquement à son environnement. La vie psychologique est, dans les mots de Serge Nicolas, « la forme la plus haute de la vie [qui] consiste dans la correspondance, c'est-à-dire dans une adaptation de plus en plus complète de l'être à son milieu. »[171] Le postulat est d'une simplicité frappante. Nul besoin de lire l'ensemble de l'œuvre de Spencer pour comprendre que chaque être humain porte en lui le bagage psychologique que lui ont légué ses ancêtres. Les émotions, les sentiments, tout comme les instincts et même les sensations en réponse à l'environnement, seraient ainsi à envisager comme des réactions qui, si elles ne sont pas communes à l'espace humaine entière, le sont à des degrés divers à l'intérieur de lignées génétiques.

L'environnement ressort de ce postulat comme un phénomène intimement lié à la perception et aux réponses de l'espèce entière envers les différents phénomènes qui

---

[169] « The scenery excited a wholly different emotion from that produced by any of our temperate-zone scenery, or rather it excited an emotion of a kind which our scenery sometimes produces as a quiet suggestion to reflection, exited it instantly, instinctively and directly ». *Ibid.*, p. 85. Sur le sublime, voir Timothy M. Costelloe (dir.), *The Sublime : From Antiquity to the Present*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.

[170] Julian C. Leslie, « Herbert Spencer's Contributions To Behavior Analysis: A Retrospective Review Of Principles Of Psychology », *Journal of the Experimental Analysis of Behavior*, vol. 86, n° 1, 2006, p. 125.

[171] Serge Nicolas, *Histoire de la psychologie*, Paris, Dunod, 2001, p. 59.

l'entourent et par rapport auxquels elle a développé une relation, soit de dépendance, soit d'hostilité. Selon cette conception, l'environnement n'est pas seulement conçu comme un ensemble de phénomènes qui entourent et influencent les organismes vivants. Cet ensemble est en fait responsable de l'existence même de l'espèce. Comme le note l'historien des sciences Robert Maxwell Young, une telle position a pour conséquence d'élargir le champ de l'associationnisme jusqu'à la vie de l'espèce entière, en plus d'étendre les associations émotionnelles jusque dans la relation dynamique qu'entretient l'organisme envers son environnement, lié à sa survie[172]. De plus, Spencer ne distingue pas les instincts des opérations plus sophistiquées de l'esprit humain, tout cela existant dans une sorte de continuum, où ces opérations sophistiquées relèvent d'une évolution des instincts et des réflexes les plus rudimentaires[173]. En d'autres mots, la vie psychologique, malgré son degré élevé de sophistication, relève à la base des impulsions les plus élémentaires liées à la relation de l'espèce à son environnement.

Cette conception de l'environnement n'est peut-être pas étonnante pour nous aujourd'hui, mais durant les années 1850 et 1860, elle est complètement nouvelle. En fait, même le terme « environnement » est encore très peu employé à cette époque[174]. On utilise plutôt une diversité de termes au pluriel tels que « circonstances » afin de désigner les différents phénomènes qui influencent les formes de vie. Spencer est par ailleurs à l'avant-plan de l'émergence d'une notion unitaire et cohérente de l'environnement, qu'il oppose à l'organisme vivant. Sa compréhension du terme impliquait de voir la vie psychologique dans un rapport de symbiose avec ses

---

[172] Robert Maxwell Young, *op. cit.*, p. 172-180.

[173] *Ibid.*, p. 179.

[174] C'est à Thomas Carlyle qu'on attribue la première utilisation du mot *environment* en langue anglaise. Il le fait par contre en le jumelant au mot « circumstance » afin de traduire le terme allemand *Umgebung* chez Goethe. Voir Trevor Pearce, « From "Circumstances" to "Environment": Herbert Spencer and the Origins of the Idea of Organism–Environment Interaction », *Studies in History and Philosophy of Science Part C: Studies in History and Philosophy of Biological and Biomedical Sciences*, vol. 41, n° 3, 2010, p. 248.

circonstances matérielles[175]. Ce qui peut sembler être une simple innovation linguistique eut en fait des implications sémantiques très importantes. L'utilisation d'un terme au singulier pour désigner l'ensemble des éléments extérieurs à l'être vivant visait à souligner la cohérence et l'unité de cet ensemble d'éléments. Suite à Spencer, plusieurs penseurs importants comme John Dewey réagirent à ce concept et proposèrent leur propre compréhension de ce qu'était l'environnement[176].

Dans la fortune critique d'Olmsted, bien qu'il soit parfois mentionné, Spencer passe presque inaperçu, surtout lorsqu'il est question d'évaluer les influences esthétiques du paysagiste. Cela est peut-être dû au fait que Spencer a longtemps été connu comme un des principaux représentants du darwinisme social de la fin du XIX^{e} siècle. Après tout, c'est bien lui qui est à l'origine de la célèbre phrase « survival of the fittest », laquelle a longtemps servi à justifier une idéologie de supériorité des droits individuels sur les droits collectifs[177]. Il n'appartient pas à ce mémoire de faire état de la littérature récente à son sujet, mais il importe de noter que depuis quelques décennies, et surtout depuis le début du XXI^{e} siècle, le travail de Spencer bénéficie d'une analyse plus juste et nuancée. Celle-ci le rattache plutôt à l'utilitarisme et au libéralisme de son temps qu'à toute forme de darwinisme social, et ce, en plus de le réhabiliter comme un des philosophes les plus populaires et importants de son époque, du moins dans le monde anglo-saxon[178].

Bien que Spencer ait été éloigné de cette image négative, cela ne fait pas de lui autre chose qu'un évolutionniste. Au contraire, l'importance de la théorie de l'évolution, qu'il

---

[175] *Ibid.*, p. 245.
[176] *Ibid.*, p. 242.
[177] Herbert Spencer, *The Principles of Biology*, Londres et Edinburgh, Williams and Norgate, 1864, vol. 1, p. 455. Sur le darwinisme social, voir Daniel Becquemont, « Une régression épistémologique : le "darwinisme social" », *Espaces Temps, les Cahiers*, n° 84-86, 2004, p. 98-101.
[178] Trevor Pearce, *loc. cit.*, p. 241.

a en partie développée[179], reste fort importante dans l'ensemble de son travail, comme façon d'expliquer — voire de naturaliser — la pensée et les réflexes libéraux et utilitaristes qu'il croyait intuitifs[180]. En somme, il semble que ses idées aient été occultées par une réputation intellectuelle n'ayant pas bien vieilli. Les historiens et les biographes qui ont travaillé sur Olmsted n'ont sans doute pas voulu teinter l'aura progressiste de ce dernier en l'associant à une figure aussi controversée que celle de Spencer[181]. Mais aujourd'hui, il importe de réévaluer son importance dans la pensée du paysagiste.

Spencer marque en fait un moment curieux, mais peu étudié dans l'histoire de l'esthétique britannique. Lui et certains de ses contemporains proposèrent pourtant une compréhension originale de l'expérience esthétique selon une nouvelle conception de la subjectivité humaine[182]. On comprendra certes sa place marginale dans les ouvrages d'histoire de l'esthétique, étant donné qu'il a abordé des questions d'ordre esthétique de façon plutôt marginale, mais selon Mark Francis il reste que la culture et l'esthétique font partie intégrante de l'œuvre de Spencer[183]. Alors qu'Alexander Bain avait localisé les émotions à l'intérieur d'un esprit matérialisé et physiologiquement complexe, Spencer poussa plus loin les thèses de Bain en affirmant le travail de l'évolution à l'origine des mécanismes de l'esprit humain. Ses thèses eurent une grande influence sur l'esthétique physiologique de la fin du XIX[e] siècle, ouvrant, dans un

---

[179] L'apport de Spencer à la théorie de l'évolution réside principalement dans sa psychologie qui tient compte de l'évolution biologique pour le développement psychique de l'être humain. Serge Nicolas, *op. cit.*, p. 58-60 ; Daniel Becquemont et Dominique Ottavi, *Penser Spencer*, Saint Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2011, p. 117-119.

[180] En somme, Spencer cherchait à comprendre les instincts à l'origine de principes politiques tels que la justice. Sur les liens entre théorie de l'évolution et utilitarisme chez Spencer, voir David Weinstein, « Herbert Spencer », dans *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2017. En ligne. < https://plato.stanford.edu/archives/spr2017/entries/spencer/ >. Consulté le 16 janvier 2018.

[181] Dans sa biographie de 1973, Laura Wood Roper prend soin de souligner qu'Olmsted n'aurait pas adopté les positions sociales de Spencer, malgré son influence considérable sur sa compréhension de la société. Voir Laura Wood Roper, *op. cit.*, p. 256-257.

[182] Notamment Alexander Bain, James Sully et Grant Allen. Voir Benjamin Morgan, *op. cit.*, p. 107.

[183] Mark Francis, *Herbert Spencer and the Invention of Modern Life*, Stocksfield, Acumen, 2007, p. 78-79.

même mouvement, la porte à la possibilité d'une certaine humilité de l'espèce humaine par rapport à sa relation aux autres espèces, tout en permettant insidieusement l'émergence d'une certaine hiérarchie racialisée, où les différentes cultures pouvaient être comparées en fonction de leur degré d'évolution esthétique[184]. Pour Olmsted, l'intérêt des théories de Spencer réside surtout dans sa conception de l'être humain et de ses réponses universellement valables envers l'environnement. Spencer révèle la présence d'un être primitif ou d'un ancêtre lointain en chacun de nous ; un héritage prenant vie sous l'impulsion d'un spectre d'émotions qui, bien qu'elles ne soient pas directement telles qu'elles ont été vécues par nos lointains ancêtres[185], ont été formées par le travail de l'évolution en lien avec l'environnement. Ces formes qui nous plaisent aujourd'hui ne se situeraient pas dans les objets eux-mêmes, mais dans un legs de nos ancêtres inscrit en nous.

Suite à la conférence d'Olmsted, il ne faudrait pas conclure que le paysage idéal décrit est celui qui n'a pas été touché par la main humaine, ce qui reviendrait à dire que le travail de l'architecte paysagiste est futile, étant donné que c'est la nature qui est l'ultime artiste. Au mieux, son rôle se limiterait, dans ces circonstances, à la simple conservation de la nature. Olmsted aborde ce problème à plusieurs reprises dans différents textes, en insistant sur le fait que la nature ne se montre pas toujours bienveillante pour les êtres humains[186]. Mais déjà, dans cette conférence que nous avons vue en introduction de ce chapitre, la présence humaine est au centre du paysage qu'il dépeint. Ce n'est pas la nature dans son ensemble qui correspond à la vision qu'il partage à son audience, mais seulement un point de vue, celui qui est recherché par tout voyageur possédant

---

184 Benjamin Morgan, *op. cit.*, p. 102-103.

185 C'est ce que prend soin de préciser Mark Francis lorsqu'il décrit l'expérience esthétique chez Spencer. Ainsi, les sentiments et les émotions évoluent au fil du temps, et se détachent des associations purement utilitaires de leur origine. Cela expliquerait notre appréciation esthétique pour des objets ayant été liés à une utilité dans un passé lointain, mais qui aujourd'hui n'ont qu'une valeur ornementale. Voir Mark Francis, *op. cit.*, p. 82-83.

186 Frederick Law Olmsted, *Essential Texts*, *op. cit.*, p. 159.

un instinct de survie assez aiguisé pour trouver le bon emplacement pour son campement, ou encore celle que l'aristocratie et la noblesse ont systématiquement conservée et entretenue depuis des siècles. Le paysage idéal d'Olmsted n'est pas un fragment de la nature. Il s'agit bien plutôt d'un point de vue très spécifique que l'être humain a soigneusement et laborieusement adopté, transmis de génération en génération. Il s'agit donc d'une perspective relativement précise sur la nature que propose l'architecte paysagiste américain, laquelle doit être à ses yeux comprise par tout architecte paysagiste, qui doit en retour reconduire cette relation au paysage dans son travail. S'il respecte cette relation, son travail évoquera ces sentiments que l'être humain a développés en réponse à la bienveillance de son environnement.

Si le passage sur la grâce est aussi important dans la conférence d'Olmsted, c'est parce qu'il offre un point de vue original sur la relation entre le bien-être psychologique du promeneur et le parc. Mais les thèses de Spencer représentent beaucoup plus qu'une rationalisation de la sympathie humaine envers les formes de la nature. En fait, nous verrons un peu plus loin que le philosophe et psychologue anglais a ouvert la porte à une compréhension hygiénique de l'expérience esthétique.

2.1.2 L'aliénation urbaine et son remède primitif

Il n'est pas anodin qu'Olmsted cite Spencer dans sa conférence. Les thèses de ce dernier nous permettent de mieux saisir la perspective du paysagiste sur l'environnement urbain de son temps. Un des textes les mieux connus d'Olmsted est une conférence prononcée en 1870 devant l'*American Social Science Association* et intitulée « Public Parks and the Enlargement of Towns ». Cette conférence porte justement sur la situation des villes américaines et sur les différents maux associés à leur expansion rapide et chaotique. Durant la seconde moitié du XIX^{e} siècle, l'exode rural et la

concentration urbaine sont des réalités incontournables[187]. Devant ce constat, Olmsted est convaincu que l'avenir de la civilisation se trouve dans la ville. Celle-ci présente plusieurs avantages par rapport au milieu rural. Principalement, la densité de la population et la concentration de la richesse offrent selon lui les conditions nécessaires à une cohésion sociale d'un type nouveau, où les intérêts de l'ensemble de la population seront non seulement mieux servis, mais où le progrès, qu'il soit scientifique ou artistique, bénéficiera d'un terrain beaucoup plus fertile[188]. Il est bien conscient que la concentration de la population permet d'optimiser la répartition des services, et donc d'augmenter la qualité de vie de l'ensemble de la population.

Par contre, la ville américaine est relativement nouvelle et son expansion à la fin du XIX^{e} siècle menace de ternir le potentiel que des promoteurs comme Olmsted perçoivent en elle si son sort est laissé aux aléas du marché. Parmi les inconvénients de la vie en ville cités dans sa conférence, on note : une espérance de vie réduite, la présence d'un grand nombre de maladies, une criminalité hors de contrôle et un accroissement de la pauvreté[189]. Mais tous ces problèmes ne sont pas sans solutions. Une planification rigoureuse est par contre nécessaire. C'est dans cette optique qu'Olmsted prononce sa conférence, entamant ici un volet de sa carrière orienté vers le développement des villes de façon générale, et non plus uniquement autour de la création d'espaces verts[190]. En réponse aux problèmes liés à la vie urbaine, il n'est pas surprenant d'y voir d'entrée de jeu une solution qui réside dans l'amélioration de la qualité de l'air. Non seulement la pollution atmosphérique était bel et bien un problème majeur pour les grandes villes industrielles du XIX^{e} siècle, mais, de plus, il n'était pas rare de rencontrer un discours scientifique attribuant à la qualité de l'air un pouvoir énorme sur le développement autant physiologique que psychologique — et voire

---

[187] Entre 1790 et 1920, le taux de la population américaine qui réside en ville passe de 5,1 % à plus de 50 %. Voir François Weil, *op. cit.*, p. 33.

[188] Frederick Law Olmsted, Charles E. Beveridge et Caroline F. Offman, vol. 1, *op. cit.*, p. 178.

[189] *Ibid.*, p. 179.

[190] Sur ce sujet, voir Albert Fein (dir.), *op. cit.*, p. 30-42 ; Catherine Maumi, *op. cit.*, p. 83-105.

même moral — de la population[191]. En plus de transporter des maladies telles que la malaria, ou encore des particules néfastes pour le système respiratoire et la santé générale des citadins, une croyance répandue voulait que l'air de certaines parties des villes fût vicié ou insuffisant, et que cette carence avait des conséquences néfastes sur la vitalité des citadins, entraînant notamment un déséquilibre des facultés mentales, ce qui aurait bien entendu une influence sur leurs comportements[192].

Ces solutions n'étaient pas particulièrement novatrices. Les hygiénistes prônaient une meilleure gestion sanitaire qui aurait notamment pour conséquence d'améliorer la qualité de l'air, laquelle influencerait en retour autant la santé physique que psychologique des citadins. Olmsted était bien au fait de ces développements scientifiques[193]. L'originalité de son point de vue tient au regard esthétique qu'il porte sur le milieu urbain. Si la ville se présente comme un lieu parfois hostile et inconfortable à ses yeux, cela n'est pas seulement dû à des phénomènes matériels tels que la qualité de l'air, mais aussi à des influences purement psychologiques ou esthétiques comme celles provoquées par l'absence d'éléments naturels ou la forte présence de stimulus indésirables tels que le trafic et le bruit, ou tout simplement au rythme chaotique de la ville.

Ce point de vue esthétique sur la ville industrielle gagne en profondeur si l'on tient compte de l'influence de Spencer. Alors que le milieu rural est profondément inscrit

---

191 Voir Dell Upton, *Another City: Urban Life and Urban Spaces in the New American Republic*, New Haven, Yale University Press, 2008, p. 54-63.

192 Une croyance qu'Olmsted reconduit dans sa conférence. Voir plus loin.

193 La liste qu'il a dressée de sa bibliothèque en 1881 nous indique qu'il possédait quelques ouvrages sur le sujet, notamment du chimiste écossais David Boswell Reid, bien connu en Angleterre pour son travail sur la ventilation du parlement de Londres, lors de sa reconstruction dans les années 1830. Reid a grandement contribué à promouvoir une vision presque obsessive de la qualité de l'air dans les intérieurs, un air qu'il voulait non seulement filtrer, mais aussi renouveler abondamment grâce à son système. Voir David Boswell Reid, *Ventilation in American Dwellings: With a Series of Diagrams, Presenting Examples in Different Classes of Habitations. To which is Added an Introductory Outline of the Progress of Improvement in Ventilation*, New York, Wiley & Halsted, 1858. 136 p; Frederick Law Olmsted, « List of Books, 1881 », Frederick Law Olmsted Papers (Boite 73), Library of Congress, Washington, DC.

dans la psychologie humaine comme un milieu hospitalier, la ville américaine du XIX^e^ siècle — ou toute autre ville industrielle — peut quant à elle être perçue comme un paysage étranger pour l'espèce humaine, étant donné que le temps profond de l'évolution n'a pas encore fait son travail. Si les parcs sont nécessaires aux yeux du paysagiste, c'est parce que le citadin n'est pas en mesure de trouver un sens dans sa relation au paysage qu'il habite, et ce, à un niveau purement affectif. Le citadin, bien qu'il ait passé toute sa vie en ville, est encore marqué par le rapport affectif au paysage de sa vie primitive, une vie intimement et pragmatiquement liée à l'environnement naturel. On comprend donc pourquoi Olmsted exprimait dans sa conférence le besoin de voir l'environnement d'un point de vue domestique. Les émotions et les sentiments qui marquent notre rapport au paysage naturel ne se présentent pas tels quels par pur hasard, mais bien parce qu'ils ont un rôle parfaitement défini dans notre relation à l'environnement comme habitation, ce qui n'est pas le cas en ville. Olmsted développe ainsi une solution qui réside dans l'expérience esthétique comme expérience directement liée aux impulsions les plus rudimentaires de l'espèce humaine, mais aussi les plus saines.

2.1.3 L'expérience esthétique comme exercice hygiénique

Rappelons que chez Spencer, le plaisir esthétique est pensé comme un phénomène intimement lié à sa conception évolutionniste du monde. Des mouvements excessifs du chien qui voit son maître, à l'expérience esthétique vécue lors de l'écoute d'une pièce musicale, Spencer n'hésite pas à tracer un lien de continuité[194]. Le plaisir esthétique n'est rien d'autre que le jeu de l'animal, lequel a pour fonction de libérer l'excès d'énergie, tout en aiguisant réflexes et facultés. À ses yeux, l'animal est un être formidablement programmé qui ne perd jamais son temps. Lorsqu'il n'est pas au repos ou en train de chasser, le jeu lui permet de rester à l'affut et d'affiner ses facultés. Chez

---

[194] Herbert Spencer, *Illustrations of Universal Progress: A Series of Discussions*, New York, D. Appleton and Company, 1864, p. 210.

l'être humain, celui-ci est tout simplement plus complexe et raffiné, dont la forme ultime est bien entendu l'appréciation des beaux-arts[195]. L'expérience esthétique est ainsi comprise comme un exercice des facultés sollicitées, et s'insère dans une certaine forme d'hygiène de vie liée aux facultés psychologiques des êtres humains. Si elle ne semble pas utile en soi, elle est en fait une façon d'exercer et d'entretenir sa sensibilité, ses sentiments et ses émotions les plus sains.

Dans son essai intitulé « The Origin and Function of Music »[196], Spencer développe cette réflexion sur l'utilité ou la valeur de l'expérience esthétique. Toujours en traçant une généalogie par rapport aux origines primitives de la psychologie humaine, le philosophe anglais propose de voir la musique comme une forme évoluée de communication émotionnelle. La fonction de celle-ci relève une fois de plus de la sympathie :

> If we bear in mind that by their fellow-feeling men are led to behave justly, kindly and considerately to each other — that the difference between the cruelty of the barbarous and the humanity of the civilized, results from the increase of fellow-feeling, [...] *we shall see that the agencies which communicate it can scarcely be overrated in value.* [197]

Par de telles formes d'exercice émotionnel, poursuit Spencer, la civilisation dans son ensemble se forme et évolue vers un vivre-ensemble de plus en plus raffiné :

> The tendency of civilization is more and more to repress the antagonistic elements of our characters and to develop the social ones — to curb our purely selfish desires and exercise our unselfish ones — to replace private gratifications by gratifications resulting from, or involving, the happiness of others. And while, by this adaptation to the social state, the sympathetic side of our nature is being unfolded, there is simultaneously growing up a language of sympathetic intercourse — a language through which we communicate to others the happiness we feel, and are made sharers in their happiness.[198]

---

[195] *Ibid.*

[196] Cet essai se trouve dans le recueil *Illustrations of Universal Progress.*

[197] Herbert Spencer, *Illustrations*, *op. cit.*, p. 236 [je souligne].

[198] *Ibid.*

La raison en est fort simple : comme forme de communication extrêmement nuancée, la musique élargit le spectre émotionnel du récepteur, et ce, surtout envers ces émotions qui relèvent de la sympathie et de la vie en société. Spencer compare cette forme de communication à celle qui nous permet d'échanger et de diffuser des idées. Ainsi, les sentiments plus raffinés et complexes, qui n'ont été vécus que par une minorité, pourront être diffusés auprès de la masse grâce à des arts comme la musique[199]. Kames tenait des propos similaires lorsqu'il décrivait les émotions associées à l'art du jardin[200]. Si c'est la musique qui possède cette force d'influence chez Spencer, ce n'est que parce qu'elle évoque pour lui une forme idéalisée ou plus pure du langage humain. Mais dans la mesure où les autres arts adoptent une esthétique qui en est inspirée, les mêmes types d'associations peuvent être envisagés. C'est d'ailleurs pour cette même raison que Kames comparait la musique au jardin, puisqu'il était témoin de la profonde transformation que subissait cet art durant sa vie[201]. Une fois débarrassée du primat analytique, l'expérience esthétique prend souvent la forme d'une éducation sentimentale[202]. Toutefois, dans ce texte sur l'art musical, Spencer pousse plus loin la réflexion sur les origines des rapports entre sentiments et caractère, en développant une compréhension des sentiments qui les rend opérants dans le cadre du développement de la civilisation.

Chez Olmsted, l'analogie entre paysage et musique revient à quelques reprises, parfois pour des raisons similaires à celles de Kames ou de Spencer. En somme, l'expérience du parc est comparée à celle d'une œuvre poétique ou musicale pour la simple raison qu'il s'agit d'une expérience avant tout émotionnelle et indicible, en plus d'être temporellement inscrite. L'importance de cette analogie ne devrait pas être sous-estimée. C'est la dimension que nous avons explorée dans le premier chapitre. Mais

---

199 *Ibid.*, p. 237.
200 Voir citation p. 49.
201 La vie de Kames est contemporaine à la révolution du jardin qui survient au XVIII[e] siècle.
202 Sur ce sujet, voir chapitre I, p. 47.

toujours dans cette conférence qu'il prononce devant l'American Social Science Association, l'analogie revient sur un mode légèrement différent, mais non pas sans liens. Olmsted y évoque un type de récréation qui manque aux citadins et qui est selon lui intrinsèquement lié à leur bien-être personnel tout comme à leurs comportements en société. Ce type de récréation, qu'il qualifie de réceptif (en opposition aux activités qui demandent soit un effort physique, soit un effort mental) et qui englobe autant le plaisir associé au paysage naturel que celui provoqué par la musique ou d'autres arts[203], est au cœur de sa conception du parc, aux côtés de la nécessité d'un vivre-ensemble harmonieux. Il s'agit donc des plaisirs esthétiques, lesquels ne nécessitent aucune réflexion et aucun effort, mais qui ont néanmoins un effet bénéfique pour les citadins (Olmsted note bien entendu la musique). C'est d'ailleurs sans doute pour cette raison qu'il utilise le terme de récréation, qu'il compare à une forme d'exercice, puisqu'il s'agit bien pour lui d'activités ayant une influence sur la santé. À ses yeux, une saine vie n'est pas seulement marquée par des influences matérielles, ainsi que par une bonne condition physique, mais aussi par des influences psychologiques, des états d'esprit apaisants, et par l'exercice des facultés mentales, sans les épuiser.

Pour saisir l'importance de ce concept dans les théories d'Olmsted, il faut surtout comprendre qu'il s'agit d'une expérience qui engage des sentiments d'ordre social ; une expérience qui, comme chez Spencer, relève des fondements de la vie en société. La récréation réceptive recouvre chez Olmsted l'ensemble de ces activités qu'il considère comme psychologiquement thérapeutiques, puisqu'elles éveillent et entretiennent des sentiments, des émotions et des instincts à l'origine de la cohésion sociale nécessaire à toute civilisation, qu'ils soient collectivement ou individuellement vécus. À titre d'exemple, dans leur rapport de 1866 faisant état de l'avancement à Prospect Park, Olmsted et Vaux soulignent l'importance d'offrir aux citadins un lieu de rassemblement qui n'est pas sujet au chaos et au rythme frénétique de la ville, tout en

[203] Frederick Law Olmsted, Charles E. Beveridge et Caroline F. Offman, vol. 1, *op. cit.*, p. 184.

leur offrant la possibilité de vivre de riches expériences introspectives comme celle qu'Olmsted avait vécue au Panama[204]. Le parc est présenté comme un lieu de socialisation, offrant les meilleures conditions pour que les citadins se regroupent et bénéficient de la présence d'autrui, qu'il s'agisse de leur famille ou d'étrangers. Mais toutes ces activités semblent émerger d'un même sentiment de cohésion sociale pour le paysagiste.

2.1.4 La récréation réceptive

Si l'apport thérapeutique du parc a toujours été mis de l'avant dans les écrits d'Olmsted, son exposé de 1868 est peut-être ce qui nous permet de nous rapprocher du plus près de ce qu'il entendait lorsqu'il utilisait le terme « récréation », étant donné qu'il évoque ses racines affectives primitives. Dans cette conférence, il utilise le terme d'une manière qui évoque une forme d'activité psychologique qui aurait été perdue dans les milieux urbains : « Thus it must be that parks are beyond anything else recreative, recreative of that which is most apt to be lost or to become diseased and debilitated among the dwellers in towns. »[205] On peut conclure que deux phénomènes fondamentaux sont d'emblée absents du paysage urbain : un paysage qui a cette valeur lyrique qu'il décrit dans plusieurs de ses exposés et que nous avons vue jusqu'à présent, et une cohésion sociale qui est à son apogée dans les milieux ruraux qu'Olmsted idéalise, lesquels sont toujours marqués par ce rapport primitif à l'environnement, ce que recouvre la récréation réceptive.

Et si cette récréation était à envisager comme une forme d'exercice à la fois esthétique et hygiénique pour le citadin moderne ? Après tout, c'est lui-même qui propose cette analogie entre exercice physique et expérience esthétique, en précisant que l'écoute d'une pièce musicale (ou l'appréciation des beaux-arts de façon générale) relève du

---

[204] *Ibid.*, p. 84-89.
[205] *Ibid.*, p. 152.

même registre général d'activité que l'exercice physique. La récréation *réceptive* devient donc le pendant purement psychologique de la récréation *active*. Olmsted place ces deux types d'activités sur un pied d'égalité. Mais si la dernière est évidente, voire banale, il semble bien que la première soit peu reconnue par ses contemporains, ce pour quoi il ressent le besoin de la théoriser dans son exposé.

Nous trouvons ici le cœur de l'hygiénisme d'Olmsted. L'expérience esthétique qu'offre le paysage réveille et aiguise les facultés du sujet, sans pour autant les épuiser, et donc, comme le souligne la conférence de 1868, *avec grâce*. L'expérience esthétique est une réponse à l'environnement, où l'être humain trouve dans la convergence de ces différentes qualités du paysage un « terrain de jeu ». Seulement, il s'agit d'une forme à la fois primitive et sophistiquée du jeu. Primitive puisqu'elle invoque un registre émotionnel instinctuel ; sophistiquée étant donné qu'elle lui permet d'évoluer sentimentalement vers un état de maturité. La récréation olmstedienne évoque ainsi l'expérience esthétique que Spencer décrivait comme un « exercice des facultés affectées, des façons les plus complètes, avec un minimum des inconvénients liés à l'excès d'exercice »[206].

Malgré l'intérêt qu'Olmsted avait manifesté pour la pensée de Spencer, il est quelque peu surprenant de constater sa timide présence dans les écrits de l'architecte paysagiste. On pourrait croire que des idées aussi originales et en somme assez cohérentes auraient bénéficié de plus de publicité dans les tribunes qu'il investissait, lorsqu'il défendait l'importance des parcs ou d'une bonne planification urbaine pour la santé publique. Ce n'est pas non plus qu'il cachait l'influence du philosophe britannique, puisque, comme nous l'avons vu, il n'hésitait pas à le mentionner lorsqu'il s'adressait au comité responsable de Prospect Park. De plus, Olmsted ne cite pas toujours ses sources d'inspiration, probablement pour la simple raison qu'il communique la plupart du

---

[206] Traduction libre. Herbert Spencer, cité dans Benjamin Morgan, *op. cit.*, p. 103.

temps ses idées dans des contextes de conférences ou dans d'autres médiums qui n'offrent pas le même degré de précision qu'une monographie, par exemple. Peut-être hésitait-il aussi à s'identifier à la théorie de l'évolution, une théorie qui, bien qu'elle n'ait pas été reçue de façon aussi violente par les cercles religieux qu'on a tendance à le croire, ne faisait pas l'unanimité[207]. Des théories comme celles de Spencer concernant la psychologie humaine, qui, selon plusieurs hommes de science comme de religion, avaient des implications débordant du cadre réservé à la science, touchaient un peu trop à la métaphysique pour le goût de certains[208]. Enfin, on peut tout aussi bien s'imaginer qu'Olmsted ne ressentait pas le besoin de défendre cette théorie pour pratiquer son art et afin de diffuser sa conception de la récréation et des effets bénéfiques du paysage auprès de son audience.

2.2 De l'exotisme au primitivisme

Les années 1860 représentent un moment décisif dans la carrière d'Olmsted. C'est en 1865 qu'il décide définitivement d'adopter le titre d'architecte paysagiste et c'est durant cette période qu'il définit théoriquement sa pratique[209]. Les années qui séparent la genèse de Central Park de celle de Prospect Park sont donc marquées par un moment de réflexion très important pour l'architecte paysagiste américain, ponctué par des lectures importantes, mais surtout par un temps de réflexion sur sa discipline qu'il n'avait sans doute jamais eu auparavant. Il peut aussi être argumenté que ce n'est qu'au moment de réaliser le parc de Brooklyn qu'il a véritablement pu réfléchir à l'organisation du paysage selon les principes qu'il était en train de développer, étant donné qu'au moment de dessiner les plans et de planifier le parc de Manhattan, ces

---

[207] Notons au passage qu'Olmsted possédait aussi des ouvrages de Darwin dans sa bibliothèque personnelle, ce qui n'est pas anodin, étant donné que les thèses de Spencer concernant l'expérience esthétique relèvent directement de cette conception du monde. Sur la réception de Spencer, voir Joel F. Yoder, *op. cit.*, p. 178-179.

[208] *Ibid.*, p. 177.

[209] Laura Wood Roper, *op. cit.*, p. 291-293.

réflexions n'étaient pas véritablement entamées, ou n'avaient pas encore eu le temps d'aboutir à des principes applicables.

2.2.1 Central Park

Malgré le fait qu'il était déjà bien avancé au moment où Olmsted rapportait ses expériences de voyage à Pilat, nous savons que le travail à Central Park a été en partie influencé par le paysage tropical du Panama. D'abord, sa lettre comportait des directives concernant le travail qui était en cours à Manhattan[210]. Par exemple, Olmsted voulait qu'il choisisse quelques arbres dominants dans la région qui s'étend de la 72e à la 77e rue (fig. 2.2) afin d'en accentuer la hauteur à l'aide d'un travail sélectif sur la fertilisation du sol, et surtout en élaguant les branches du bas pour qu'il ne leur reste que les branches du haut. Ceci aurait pour conséquence de créer un effet comparable à celui des palmiers qui dominaient le paysage panaméen[211]. Il voulait aussi que des clématites, ainsi que d'autres vignes et plantes grimpantes soient plantées afin de couvrir le haut des arbres situés en hauteur, non seulement pour que la vigne couvre le dessus du boisé, mais aussi pour qu'elle soit visible de loin, évoquant la silhouette du paysage qui avait retenu son attention en Amérique Centrale[212]. De façon générale, il désirait que le boisé présente une végétation diversifiée et complexe, et ce sur différents niveaux d'élévation bien discernables, provoquant l'impression d'une vie débordante et variée. La présence d'un plan d'eau était aussi fort importante à cet endroit, puisqu'il offrait encore plus de complexité au paysage, tout en permettant d'y intégrer des plantes aquatiques[213]. Ses directives ne laissent aucun doute quant à l'ampleur du degré d'intervention sur le paysage de Central Park. Non seulement la topographie avait été grandement modifiée, grâce à un travail énorme de dynamitage, et la végétation en

---

[210] Voir p. 19.
[211] Frederick Law Olmsted *et al.*, vol. 5, *op. cit.*, p. 89.
[212] *Ibid.*, p. 88.
[213] Frederick Law Olmsted, Charles E. Beveridge et Caroline F. Offman, vol. 1, *op. cit.*, p. 90.

grande partie importée, mais cette lettre nous donne un aperçu du niveau de précision au-delà du travail qui est généralement souligné[214].

Cette fascination pour le paysage tropical n'était pas nouvelle. Juste avant d'écrire à Pilat, Olmsted avait fait parvenir une lettre à sa femme dans laquelle il décrivait brièvement la même expérience, tout en mentionnant qu'ils avaient déjà vécu des expériences similaires, mais moins fortes, lors d'un voyage à Cuba[215]. Déjà, en 1858, la planification de certaines parties du paysage de Central Park avait été pensée dans cette optique, surtout dans cette région du lac central, représentée sur une des planches accompagnant le plan soumis au concours (fig. 2.3 et 2.4). On y retrouve déjà l'effet décrit dans la lettre adressée à Pilat. Certains arbres se détachent du reste du paysage, la végétation est particulièrement luxuriante et diversifiée, et le site semble complètement isolé de tout repère extérieur, créant un effet de réclusion par rapport au reste du paysage, et surtout par rapport à la ville, un effet d'intériorité qu'Olmsted avait aussi particulièrement apprécié dans un autre épisode lors du même voyage[216].

Ainsi, à Central Park, l'effet tropical était inconsciemment ou instinctivement recherché, ce qui est confirmé par cette même lettre :

> I think that I was rather blindly and instinctively feeling for it, in my desire to give « tropical character » to the planting of the island, and luxuriant jungled variety and density and intricate abundance to the planting generally of the lake border and the Ramble and the River Road.[217]

Les directives contenues dans sa lettre étaient donc destinées à achever le travail qui avait déjà été entamé dans cette région du parc, lequel avait été pensé dans une optique semblable à ce qu'il avait exprimé depuis le Panama. Une photographie de cette zone nous donne un aperçu de l'importance de la présence du type de végétation qu'il

---

[214] Sur le travail du terrain, voir Roy Rosenzweig et Elizabeth Blackmar, *op. cit.*, p. 150-151 ; 165-167.
[215] Frederick Law Olmsted *et al.*, vol. 5, *op. cit.*, p. 80.
[216] Relaté dans la lettre à Pilat. *Ibid.*, p. 91.
[217] *Ibid.*, p. 85.

décrivait dans sa lettre (fig. 2.5). Dans leur description du plan, Olmsted et Vaux insistaient sur la singularité de la végétation à cet endroit, qu'ils décrivaient comme étant « extrêmement complexe et intéressante »[218], mais pas tropicale ou exotique. Ce vocabulaire ne semble s'être insinué dans leurs écrits qu'après le voyage d'Olmsted. Pendant peu de temps, celui-ci servit à désigner le caractère d'un paysage comme celui que nous venons d'analyser, marqué par le mystère, l'abondance, la complexité, et la variété de la végétation. On en retrouve la description dans quelques autres textes, mais sous une forme atténuée.

Lorsqu'il est au Panama, il semble seulement qu'Olmsted soit épris d'exotisme, comme si le simple fait d'être à l'étranger provoquait chez lui un regard nouveau sur le paysage. Force est de constater que nous sommes témoins d'un moment d'inspiration passager, qui semble avoir mobilisé les réflexions du paysagiste pour un certain temps, mais qui s'est par la suite estompé au profit d'une approche plutôt concernée par la force émotionnelle du paysage sous plusieurs de ses formes. En revanche, si j'insiste sur cet épisode, c'est non seulement parce qu'il est très évocateur des théories et des convictions de l'architecte paysagiste américain, mais c'est aussi parce qu'il semble être à l'origine de cette fascination pour l'effet thérapeutique du paysage et de la complexité de la relation psychologique au paysage. Il marque donc en quelque sorte la genèse d'une période charnière dans la carrière d'Olmsted. Cette tentative du paysagiste à Central Park représente bien l'importance de l'expérience esthétique comme phénomène singulier et fort durant cette première phase de sa pratique.

Il faudra attendre les écrits entourant la réalisation de Prospect Park pour y déceler l'émergence de cette sensibilité pour la relation psychologiquement complexe et principalement affective que vit l'être humain au sein du paysage. Les deux conférences que nous avons vues dans ce chapitre ont été prononcées durant cette période. Dans

---

[218] Frederick Law Olmsted et Calvert Vaux, *Description of a Plan for the Improvement of the Central Park*, New York, The Aldine Press. Sutton, Browne & co., 1868 [1858], p. 28.

le texte qui accompagne la genèse de Central Park, l'approche des deux paysagistes reste en somme assez conventionnelle, malgré le fait qu'elle soit ambitieuse. De façon générale, le point de vue psychologique du promeneur n'y est que très peu évoqué. Certes, les auteurs décrivent les formes du paysage selon les sentiments qu'ils évoquent, mais sans plus. Ici, c'est le caractère du paysage qui ressort sous ses diverses formes.

2.2.2 Prospect Park

À Prospect Park, l'intention des deux paysagistes se définit clairement. Dès leur rapport de 1866, la dimension thérapeutique de l'expérience du parc est assumée et décrite dans un vocabulaire qu'on pourrait qualifier d'associationniste. Le parc est présenté comme un espace de récupération pour les citadins dont l'esprit est chargé d'influences liées à leurs conditions de vie quotidiennes. Les architectes paysagistes se donnent ainsi comme tâche de concevoir un espace qui éveille des associations en opposition avec ces influences néfastes accumulées dans l'esprit des citadins :

> But to this process of recuperation a condition is necessary, known since the days of Æsop, as the unbending of the faculties which have been tasked, and this *unbending* of the faculties we find is impossible, except by the occupation of the imagination with objects and reflections of a quite different character from those which are associated with their bent condition. To secure such a diversion of the imagination, the best possible stimulus is found to be the presentation of a class of objects to the perceptive organs, which shall be as agreeable as possible to the taste, and at the same time entirely different from the objects connected with those occupations by which the faculties have been tasked. And this is what is found by townspeople in a park.[219]

Cette « diversion de l'imagination » constitue l'une des deux fonctions principales du parc qu'Olmsted et Vaux décrivent dans leur rapport, l'autre visant à offrir un cadre propice à la socialisation des citadins. Pour ce faire, une sorte de typologie du paysage est mise de l'avant, en fonction des effets psychologiques des différentes parties. Le plan est donc décrit à travers différentes catégories de paysages, chacune ayant des

---

[219] Frederick Law Olmsted, Charles E. Beveridge et Caroline F. Offman, vol. 1, *op. cit.*, p. 86-87.

associations et des usages qui leur sont propres. Mais si la diversité des expériences est importante, la cohérence de l'ensemble l'est davantage. Ainsi, le plan du parc doit être organisé pour que chacune des parties ait son caractère propre, sans qu'elles paraissent isolées les unes des autres. Sorte de microcosme de la nature, le parc, qui est un paysage artificiel assumé, devrait évoquer la nature telle une idée dans l'esprit du regardeur, et non comme une réalité. Il est impossible et non désirable d'imiter la nature dans un espace restreint, nous indique le même rapport de 1866[220]. Tout est une question d'effets. On retrouve dans cette affirmation l'idée soulignée plus tôt qu'une perspective singulière sur la nature est adoptée, laquelle ne cherche qu'à émuler sa dimension essentiellement bienveillante et thérapeutique, en écartant tout le reste.

Les architectes paysagistes disent ainsi rechercher dans leur plan un équilibre entre la qualité introspective du paysage et sa dimension sociale[221]. C'est pourquoi les routes et les sentiers doivent être conçus afin de permettre des déplacements efficaces et ininterrompus, autant pour les piétons que les véhicules. Olmsted et Vaux, comme à Central Park, utilisent un système de ponts permettant aux piétons d'éviter les routes et donc d'éviter le besoin de s'arrêter. Une bonne conception de la circulation permet selon eux d'accueillir au sein du parc un grand nombre de personnes, sans que celles-ci soient incommodées par la présence d'autrui. Alors que la ville se présente comme un environnement chaotique, où la co-présence d'un grand nombre de citadins nuit au confort de chacun, c'est tout le contraire dans le parc.

Parmi les différents types de paysages qu'ils décrivent, on retrouve l'ondulation gracieuse du paysage pastoral de la partie nord-ouest du plan (fig. 2.6), un espace à caractère très social, et le paysage sylvestre qui l'entoure, marqué des sentiers plats ainsi que par la mise en valeur des différentes espèces américaines d'arbres (fig. 2.7). Une autre partie plus dense et introspective, au centre du plan (*the woods* ou *the ravine*), évoque

---

[220] *Ibid.*, p. 89.
[221] *Ibid.*, p. 87.

la topographie et la végétation des montagnes, avec un dénivelé assez important. La partie qui entoure le lac est décrite comme étant pittoresque, alors que certaines parties présentent une végétation plus délicate et complexe, principalement autour du *lookout* situé dans la partie sud-ouest du plan. Le texte évoque aussi, sans surprise, la possibilité de former un paysage tropical. Mais, curieusement, cette tentative reste assez timide :

> We may perhaps even secure some slight approach to the mystery, variety and luxuriance of tropical scenery, by an assemblage of certain forms of vegetation, gay with flowers, and intricate and mazy with vines and creepers, ferns, rushes and broad-leaved plants. *But all we can do in these directions must be confessedly imperfect, and suggestive rather than satisfying to the imagination. It must, therefore, be made incidental and strictly subordinate to our first purpose.*[222]

On comprend que l'apparence tropicale du paysage n'a plus ici la même importance qu'en 1863, lorsqu'Olmsted écrivait à Pilat. Sans doute avait-il compris, depuis son voyage au Panama, que ce n'était pas l'aspect tropical du paysage qui l'avait marqué aussi profondément, mais plutôt l'origine primitive du sentiment qui l'avait saisi. À partir de là émergera tout une rhétorique beaucoup plus heuristique et rationaliste sur les racines purement affectives du goût pour le paysage, principalement exprimée dans cette conférence de 1868 que nous avons convoquée principalement au début du chapitre, concernant les origines et les fonctions du parc, mais aussi dans la conférence de 1870, davantage axée sur les aspects social et thérapeutique du parc en milieu urbain. Déjà, dans ce rapport sur Prospect Park daté de 1866, la topographie associée aux anciens parcs et aux terres de chasse y est décrite comme étant la plus tranquillisante, et représente, selon les auteurs, le caractère général qui devrait dominer l'ensemble du parc.

Dans ces trois cas, la diversité des expériences, des émotions et des sentiments est subordonnée à ce sentiment général qu'Olmsted décrit dans son exposé de 1868. C'est sans doute autour de ce sentiment qu'il entend organiser l'ensemble du parc lorsqu'il

---

[222] *Ibid.*, p. 91 [je souligne].

insiste sur l'importance primordiale de la cohérence du plan. Si, durant la première phase de sa carrière, son attention est plutôt portée envers le parc comme un espace à la fois isolé du milieu urbain et offrant une diversité d'émotions, cette seconde phase, si on peut l'appeler ainsi, est quant à elle marquée par la recherche des *bons* sentiments, et par une conception cohérente du parc comme lieu d'habitation pour le citadin. On remarque pour ces raisons qu'à partir de ce moment, le paysage pastoral devient si central qu'il en vient même à dominer certains projets ultérieurs, lesquels ne chercheront plus autant, semble-t-il, à faire vivre des expériences fortes, introspectives ou intimes inspirées de la nature sauvage. Nous y reviendrons dans le prochain chapitre.

2.3 Le parc public : entre dispositif et utopie affective ?

On pourrait conclure qu'Olmsted propose une solution esthétique à un problème de santé publique. Mais, comme nous l'avons vu, son diagnostic sur l'état de la vie en milieu urbain dépasse l'unique dimension sanitaire. On comprend vite que son projet de réforme du milieu urbain cherche à aller en amont de la problématique de la santé, pour répondre à ce qu'il conçoit comme un problème beaucoup plus large concernant la qualité de la vie de façon générale, en voulant faire de la ville un lieu où il est possible pour les citadins de s'épanouir pleinement, on pourrait dire : en accord avec leur nature profonde. Il peut être difficile de comprendre l'importance de cette quête sans connaître l'importance de la tradition pastorale au sein de l'Amérique du XIX^{e} siècle.

En 1787, dans une lettre à James Madison, Thomas Jefferson associait la vertu à la campagne et affirmait que la corruption européenne était due à la ville[223]. Le milieu rural ne présentait pas seulement certains avantages par rapport à la ville, il incarnait en fait un véritable mode de vie fortement idéalisé par un bon nombre d'Américains,

---

[223] François Weil, *op. cit.*, p. 10.

qui considéraient que les États-Unis se distinguaient du reste du monde occidental par son agrarianisme empreint d'un esprit sain de communauté. Cette image fut véhiculée par un bon nombre d'intellectuels et d'écrivains américains tels que Thoreau, Emerson et Melville[224]. Le projet de l'architecte paysagiste américain peut ainsi être compris comme une tentative d'importer ce mode de vie en ville, mais uniquement à travers le régime émotionnel que nous venons d'explorer. Il redonnait vie à ce vécu idéalisé en le rattachant à des impulsions élémentaires dont l'origine est avant tout le paysage. Peut-être plus qu'un projet technocratique, on peut y lire le besoin de transformer radicalement l'*expérience* plutôt que l'*image* de la ville, c'est-à-dire en faire un milieu qui incarne le même vécu affectif lié à cette vie rurale idéalisée. Par contre, tout cela n'occulte en rien le fait que le parc urbain se présente aussi chez Olmsted comme un dispositif thérapeutique, comme un espace pensé pour contrebalancer les influences indésirables de la ville industrielle, comme en témoigne cette citation de 1881, tirée de son texte sur le Mont-Royal :

> It is a great mistake to suppose that the value of charming natural scenery lies wholly in the inducement which the enjoyment of it presents to change of mental occupation, exercise and air-taking. Beside and above this, it acts in a more directly remedial way to enable men to better resist the harmful influences of ordinary town life, and recover what they lose from it. It is thus, in medical phrase, a prophylactic and therapeutic agent of vital value; there is not one in the apothecaries' shops as important to the health and strength or to the earning and tax-paying capacities of a large city. And to the mass of people it is practically available only through such means as are provided through parks.[225]

Il semble simplement qu'au fil de sa carrière, l'architecte paysagiste ait tenté de trouver des solutions plus fondamentales et parfois plus ambitieuses à la problématique de la vie en milieu urbain, des solutions qui se résumaient à travailler les racines émotionnelles qui touchent à un état originel idéalisé.

---

[224] *Ibid.*, p. 11-12.
[225] Frederick Law Olmsted, *Mount Royal: Montreal,* New York, G. P. Putnam's Sons, 1881, p. 22.

CHAPITRE III

LE PARC PUBLIC COMME DISPOSITIF URBAIN : LE MONT-ROYAL ET L'ÉMERGENCE D'UN SYSTÈME

Dans le chapitre précédent, nous avons vu comment l'expérience esthétique singulière et sensationnelle qui constituait l'un des principaux attraits du parc dans les premiers écrits d'Olmsted fut graduellement, mais assez rapidement, remplacée par une conception englobante et rationaliste de l'expérience du paysage. Une conception qui servit de plus en plus à encadrer la relation quotidienne des citadins au milieu urbain, auquel l'architecte paysagiste tentait de donner un sens. À ses yeux, il était plus intéressant de composer le parc à travers une compréhension rationnelle de la relation sentimentale de l'être humain face au paysage que de créer un espace proposant différentes expériences singulières, sans structure générale servant à les encadrer. La fin des années 1860 représentait donc un moment charnière, qui, autour de la réalisation de Prospect Park, allait définir les fondements de sa pratique pour la suite. C'est pourquoi les deux conférences qu'il a prononcées durant cette période (en 1868 et 1870) ont fait l'objet d'une attention particulière jusqu'ici. Alors que la première visait à établir les bases du paysage du parc et à rationaliser les origines émotionnelles de notre relation au paysage, la seconde visait à ouvrir la perspective de ses contemporains sur la réalité du milieu urbain de l'époque. La première proposait en somme une structure affective ou un noyau esthétique pour le parc ; la seconde cherchait elle aussi à définir le parc selon un principe unificateur, mais cette fois autour du rythme concret de la vie urbaine, à travers une description des activités de

récréation, mais qui, comme nous le verrons, concernant plutôt un état d'esprit qu'une typologie d'activités bien définies. De ce fait, cette conférence proposait une ouverture sur une conception un peu plus complexe du parc, en le détachant de cette image plutôt restreinte qu'il avait mise de l'avant en 1868, alors qu'il insistait sur un type de paysage en particulier. Il semble que cette seconde conférence tente de mettre le doigt sur quelque chose de plus abstrait, sur une conception du parc qui n'est plus rattachée uniquement à l'aspect visuel du paysage, mais aussi à la structure sociale, au rythme de vie et aux comportements des futurs occupants imaginés par le paysagiste, comme s'il était question de transporter cette structure affective dans l'ensemble de la ville, et au-delà de la simple apparence du paysage[226].

Ce mouvement d'ouverture semble avoir accompagné l'évolution de la carrière d'Olmsted dans son ensemble, et un moment particulièrement évident de cette évolution se trouve dans la genèse du parc du Mont-Royal à Montréal, puisque ce projet impliquait nécessairement un changement de perspective sur la relation du parc à son milieu, et surtout sur la façon dont les citadins seraient invités à l'investir. Ce parc peut ainsi être lu comme un projet à mi-chemin entre deux paradigmes. Alors que le paysagiste insiste sur la promenade comme élément orchestré et central à son plan, et qu'il cherche à délimiter de façon plus diffuse les frontières de son plan, ce dernier reste inévitablement isolé de son contexte urbain. Déjà, dans le cas de Prospect Park, cette conception du parc comme organe urbain, c'est-à-dire comme un dispositif bien intégré au tissu de la ville, était une question qui occupait les paysagistes, et qui se manifesta dans l'introduction de boulevards bordés d'arbres reliant le parc au reste de

---

[226] Olmsted n'était pas le seul à vouloir transporter le rythme de vie rural en ville. Il s'agissait en fait de la principale idée qui accompagnait l'émergence des parcs en Amérique durant le XIX[e] siècle. Selon Galen Cranz, cette idée était plus importante que l'influence des parcs européens. Par contre, son désir de transporter une structure affective à l'origine d'une cohésion sociale était tout à fait singulier, et s'inscrivait dans ses propres réflexions sur le paysage et son influence. Voir Galen Cranz, *The Politics of Park Design: A History of Urban Parks in America*, Cambridge, MIT Press, 1982, p. 3-5.

la ville, ainsi que dans un travail au niveau des entrées du parc, ici plus monumentales qu'à Manhattan.

Ce dernier chapitre examine l'aboutissement de cette évolution dans les écrits et les travaux du paysagiste, ainsi que ses limites. Du parc comme antithèse de la ville industrielle, conceptualisé comme un espace isolé proposant des expériences en opposition aux influences néfastes de la ville, Olmsted passera à une conception du parc qui s'intègre davantage à son contexte urbain, prenant en quelque sorte l'allure d'une infrastructure au même titre qu'un réseau de routes, ou que d'un système d'aqueduc[227]. Mais alors que cet argumentaire à la fois thérapeutique et urbanistique s'affirmait avec ferveur dans ses écrits, le développement du parc du Mont-Royal semblait s'éloigner de l'image du paysage qu'Olmsted tentait d'affirmer sur papier, moins en ce qui concerne l'expérience esthétique comme telle que dans ce désir de voir le paysage urbain se transformer selon cet idéal d'une saine relation entre l'être humain et son environnement. Le texte qu'il a publié concernant le parc de Montréal peut ainsi être lu comme une tentative d'affirmer à nouveau la vision forte du parc qu'il avait déjà mise de l'avant dans ses autres écrits, mais on peut aussi lire ce texte comme une tentative de justification ou de compensation vis-à-vis un projet qui s'écartait des idéaux sociaux qu'il affirmait ailleurs.

Je prends ce décalage entre la théorie et la pratique comme problématique afin de proposer une réflexion sur l'image de la ville chez le paysagiste américain, laquelle oriente le présent chapitre. Nous verrons que dans ses projets de systèmes de parcs, qui marquent fortement la seconde moitié de sa carrière, le paysagiste américain n'arrivait pas tout à fait à proposer une solution à la hauteur de ses ambitions théoriques. D'une part, dans le cas du Mont-Royal, l'expérience esthétique finissait par l'emporter sur l'accessibilité et l'ouverture du parc. Et d'autre part, lorsqu'il était

---

[227] Sur ce sujet, voir Catherine Maumi, *op. cit.*, p. 89-93.

question de planification d'espaces verts à l'échelle de la ville entière, c'est l'expérience esthétique qui semblait mise de côté au profit d'une accessibilité accrue et d'une omniprésence du parc dans la ville.

3.1 De l'expérience esthétique à la relation organique au paysage

Si le concept d'expérience esthétique reste tout à fait pertinent pour interpréter le travail du paysagiste américain, et ce même suite à cette évolution, il s'avère insuffisant afin de décrire pleinement les enjeux qui l'occupèrent par la suite. Qu'il s'agisse de l'exotisme de Central Park ou du primitivisme de Prospect Park, on peut certainement parler d'expériences esthétiques. Dans le premier cas, celle-ci est marquée par la rupture importante qu'elle introduit par rapport au paysage habituel ou existant en dehors des frontières du parc. Dans le deuxième cas, il s'agit d'une expérience qui est davantage omniprésente et qui s'inscrit dans une volonté de cohérence, bien qu'elle demeure liée à un certain type de paysage. À Montréal, Olmsted met toujours à profit ces deux types d'expérience dans son argumentaire et dans son plan. Le paysage est pensé comme un catalyseur d'émotions et, bien que certaines parties se distinguent du reste par l'intensité de l'expérience qu'elles proposent, l'ensemble du parc reste esthétiquement fortement solidarisé. Mais peu à peu, à travers ses écrits des années 1870 que nous avons déjà abordés en partie dans le chapitre précédent, ainsi qu'à travers son célèbre texte au sujet du Mont-Royal de 1881, Olmsted ouvre la porte à une conception du paysage qui ne voit plus uniquement l'expérience esthétique comme étant singulière, mais au contraire habituelle, prenant plutôt la forme d'une perspective permanente sur l'environnement. C'est ce qui se dégageait déjà dans son texte sur les origines primitives du parc, mais cela s'affirme davantage dans sa conférence de 1870 sur l'agrandissement des villes ainsi que dans ce texte sur le Mont-Royal.

3.1.1 Le Mont-Royal : affirmation d'une expérience soutenue

Lorsqu'il est question de défendre son plan pour le Mont-Royal, sur lequel il a travaillé seul, Olmsted utilise les mêmes arguments qui ont servi à légitimer l'importance de son travail depuis ses débuts[228]. La ville de Montréal bénéficierait d'un espace de récréation et d'air frais, autant pour la santé publique que pour la valeur esthétique et symbolique de la ville[229]. Et comme toujours chez lui, cet argumentaire était fortement marqué par cette conviction selon laquelle le paysage a des implications thérapeutiques inestimables. Mais le cas du Mont-Royal était particulier. D'abord parce qu'il s'agissait d'une colline, le parc devait obligatoirement être conçu différemment de ses autres projets. Cette réalité impliquait que le paysage serait en partie différent de celui habituellement associé aux parcs traditionnels, de par la perspective surélevée et ouverte sur les environs. Contrairement à Central Park et Prospect Park, qui étaient pensés comme des jardins d'Eden ou des oasis en milieu urbain, le parc du Mont-Royal devait inévitablement épouser son contexte et s'ouvrir sur ses environs.

De prime abord, le fait qu'il s'agissait d'une colline était vu comme une contrainte par Olmsted[230]. Cela n'est pas surprenant, puisque sa conception du parc est fortement marquée par la question de l'accessibilité. Quel qu'il soit, le parc doit faire partie du quotidien des citadins. Il est prévu que des milliers de visiteurs le traversent tous les jours et y exercent leurs activités sans effort. Le relief du Mont-Royal était donc perçu comme un obstacle à cet idéal d'un espace facilement et rapidement accessible au

---

[228] La collaboration entre Vaux et Olmsted se termine en 1872. Voir Laura Wood Roper, *op. cit.*, p. 342-343.

[229] Ces considérations faisaient aussi partie des préoccupations des Montréalais, en plus d'un souci de conservation. Voir Peter Jacobs *et al.*, *La montagne en question*, Montréal, Groupe d'intervention urbaine de Montréal, 1988, vol. 1, p. 14 ; Janice Seline, « Frederick Law Olmsted's Mount Royal Park, Montreal: Design and Context », Mémoire de maîtrise, Montréal, Université Concordia, 1983, p. 21.

[230] Sa lettre aux commissaires du Mont-Royal, datée du 21 novembre 1874, débute avec ce constat. Voir Frederick Law Olmsted, Charles E. Beveridge et Carolyn F. Hoffman, *The Papers of Frederick Law Olmsted*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2007, vol. 7, *Parks, Politics, and Patronage 1874-1882*, p. 84.

quotidien. Malgré le fait que le site était en soi très intéressant à ses yeux, sa crainte était qu'il ne serait pas suffisamment facile, et surtout agréable, d'y accéder. Par contre, après avoir examiné les lieux, les principales préoccupations du paysagiste sont étrangement dissipées. Le fait qu'il était possible d'intégrer la montagne à travers une ascension douce et sinueuse semblait le rassurer suffisamment pour qu'il accepte le travail. Déjà, dans sa lettre aux commissaires du Mont-Royal de 1874, son intérêt pour la manière dont serait vécue l'expérience du parc était mis de l'avant. Ce qui le préoccupait le plus, au-delà de la valeur thérapeutique de l'expérience, sur laquelle nous reviendrons, concernait cette facilité d'accès au site et, comme dans l'ensemble de ses écrits, la relation naturelle et sans effort des citadins au paysage du parc[231].

Peut-être plus qu'ailleurs, le texte qu'il a publié en 1881 sur le Mont-Royal décrit la vie des usagers du parc à travers une vision idéale de leur réalité quotidienne. Le document s'ouvre d'ailleurs sur une description d'une image de son voyage à Dijon qui l'avait marqué, quelques années plus tôt, lorsqu'il avait été témoin de l'utilisation toujours respectueuse par les résidents de la ville d'un parc qui avait été construit deux cents ans plus tôt[232]. Il remarquait d'une part l'héritage que représentent les parcs pour de nombreuses générations à venir, mais aussi le fait que ces lieux participent toujours au rythme de vie des citadins, malgré les siècles qui les séparent de leur conception. Mais c'est lorsqu'il décrit le paysage de son plan qu'Olmsted fait preuve d'un véritable souci d'intégrer à son design, ou du moins à son argumentation, le point de vue et l'expérience émotionnelle du futur promeneur.

---

231 « The question, then, is whether its possible value in these respects can be made available with due ease, comfort and economy? » *ibid.*, p. 85.

232 Frederick Law Olmsted, *Mount Royal*, *op. cit.*, p. 2-3. Olmsted ne le nomme pas, mais il fait sans doute référence au parc de la Colombière, à l'origine un jardin privé dessiné par André Le Nôtre (en 1674). Voir Ernest de Ganay, *André Le Nostre. 1613-1700*, Paris, Éditions Vincent, Fréal et Cie, coll. « Les grands architectes », 1962, p. 96.

Bien entendu, un des principaux enjeux qui occupaient le paysagiste concernait l'expérience esthétique qui serait faite du parc, laquelle était inévitablement liée aux points de vue offerts par une topographie montagneuse. Impossible d'échapper au fait qu'une montagne est avant tout marquée par sa relation aux environs, par le regard qu'elle offre sur le paysage déjà présent, et, corollairement, par le sensationnalisme lié à ses points de vue surélevés. Couramment, ces panoramas étaient avidement recherchés pour leur caractère grandiose[233], mais ce n'est pas tout à fait le cas chez Olmsted : « There were those who would have thought it a triumph of art to whisk people up to the highest eminence of the mountain, give them a big mouthful of landscape beauty, and slide them back to town in the shortest possible way »[234]. Il voulait plutôt minimiser ce type d'expérience qui fait de l'ascension un moment pénible récompensé par un court laps de temps passé au sommet. On a souvent souligné la divergence d'opinions entre la ville et l'architecte paysagiste américain sur ce point, puisque dès 1884, un funiculaire fut construit sur l'avenue du Parc, lequel se rendait jusqu'au sommet de la montagne (fig. 3.1). Mais Olmsted s'opposait à ce projet[235]. Son plan insistait sur une ascension lente, sinueuse et contemplative, laquelle était en soi une expérience riche à ses yeux. Bien entendu, il n'était pas question d'éliminer les belvédères ou tout autre point de vue, qui étaient bien présents sur son plan. Par contre, sa philosophie du parc n'allait pas être mise de côté dans son argumentaire pour cause d'une topographie singulière :

> Even this might be to some a question; but let any man ask himself whether the value of such views as the grandest the mountain offers, is greater when they are made distinct spectacles or when they are enjoyed as successive incidents of a sustained landscape poem, to each of which the mind is gradually and sweetly led up, and from which it is gradually and sweetly led

---

[233] Particulièrement au milieu du XIX[e] siècle, lorsque l'alpinisme prend son envol, et donc à un moment où le goût pour les montagnes et les points de vue sensationnels se développe. Voir Olivier Hoibian, *L'invention de l'alpinisme. La montagne et l'affirmation de la bourgeoisie cultivée, 1786-1914*, Paris, Belin, 2008. 367 p.

[234] Frederick Law Olmsted, *Mount Royal, op. cit.*, p. 58.

[235] Peter Jacobs *et al.*, vol. 1, *op. cit.*, p. 17.

> away, so that they become a part of a consistent experience, — let him ask this with reference to the soothing and refreshment of a town-strained human organization, and he will not need argument to lead him to a sound conclusion.[236]

Ce passage mérite notre attention. Il met le doigt sur une préoccupation récurrente dans les écrits d'Olmsted à partir des années 1870 : celle de l'importance de structurer le paysage du parc dans un tout cohérent, en tenant compte de l'évolution temporelle de la promenade, et de l'expérience dans son ensemble plutôt que dans ses différents moments isolés. Ce qui est entendu par le paysage comme poème deviendra évident par la suite, dans sa description du plan qu'il propose pour la colline montréalaise.

Mieux qu'ailleurs, Olmsted expose ici sa vision du paysage comme expérience à travers une description imagée d'un parcours fictif de son plan, où nous sommes amenés à imaginer qu'une femme convalescente, qu'il décrit comme étant épuisée et faible, soit conduite sur la montagne dans une voiture[237]. En quelques pages, ce passage réunit un argumentaire sur la vocation thérapeutique du parc à une description qui se veut lyrique de la progression graduelle du panorama à partir de la ville, c'est-à-dire à partir de la rue Bleury, située dans le coin inférieur droit du plan (fig. 3.2). Placée à la fin du texte, cette description semble tout mettre en œuvre afin de convaincre son auditoire et son lectorat sur les vertus, l'originalité, ainsi que sur le rythme poétique de son plan[238]. On est ainsi invité à imaginer que ce personnage fictif soit d'abord introduit au parc à partir du paysage suburbain de la *Côte Placide*, où il était prévu que soient aménagés des lotissements pour des villas, créant un panorama rural avant d'entrer dans le paysage à caractère plus sauvage de la montagne, et ce dans le but de créer une douce transition

---

[236] Frederick Law Olmsted, *Mount Royal*, *op. cit.*, p. 59.

[237] Bien qu'il s'agisse d'une colline, le projet de parc d'Olmsted utilise ce mot pour la simple raison que la montagne fait partie de l'imaginaire servant à encadrer son projet. Lorsque j'utilise ce terme, c'est pour souligner qu'il s'agit du projet, plutôt que de la réalité topographique du site, dont il est question.

[238] Soulignons que ce texte a d'abord été prononcé devant une assemblée de Montréalais en 1877. Voir Janice Seline, *op. cit.*, p. 129.

entre la ville et le parc. Ensuite, la protagoniste passerait à travers le *Piedmont*, qui fait la transition entre la *Côte Placide* et le paysage montagneux, et où commence l'ascension. Ici, la végétation devient un peu plus dense, mais laisse tout de même entrevoir du côté est de la route, et grâce à la légère ascension, les nombreux clochers de la ville au-dessus des villas. Il s'agit du dernier point de vue sur la ville avant d'arriver dans la partie supérieure du plan[239]. Notons pour le moment que cette partie semble être importante pour le paysagiste, qui veut de plus en plus rendre les frontières de ses parcs diffuses. Ainsi, il veut perméabiliser et ouvrir le parc pour le rendre plus accessible, avec des extensions qui permettent d'une part d'intégrer le parc en douceur, mais aussi étendre celui-ci en dehors de ses frontières strictement définies. Nous y reviendrons.

En poursuivant, elle entrerait dans la forêt qui longe la falaise du côté nord-est de la montagne (*Underfell* sur le plan), où la végétation plus dense et les arbres en hauteur créent cet effet d'isolement souvent recherché chez le paysagiste, mais avec quelques ouvertures sur des boisés luxuriants, ainsi que sur un cours d'eau (sans doute imaginé du côté sud-est de la falaise). Par la suite, dans la partie nommée *Brackenfell*, la forêt s'élargit grâce à quelques perspectives un peu plus ouvertes sur le reste du parc et non plus sur la ville ou la vallée suburbaine du début, avec de part en part des boisés un peu plus clairsemés, avant d'arriver au réservoir Côte-des-Neiges, le point d'eau qui avait été prévu sur le plan du paysagiste, mais qui fut remplacé par le Lac aux Castors dessiné par l'architecte paysagiste Frederick Todd[240]. Après, le paysage est décrit comme une vallée ensoleillée et dégagée (*The Glades*). Cette partie est celle qui correspond le plus au paysage type du parc qu'Olmsted associe au calme et à la grâce dans ses autres écrits[241]. Il s'agit aussi du caractère dominant du parc. Si l'on examine le plan, on constatera qu'une fois le réservoir atteint, la majorité de la partie supérieure de la colline présente un paysage qui n'est pas tant sylvestre, mais bien plutôt pastoral

---

[239] Frederick Law Olmsted, *Mount Royal*, *op. cit.*, p. 60-61.
[240] Peter Jacobs *et al.*, vol. 1, *op. cit.*, p. 27.
[241] Voir chapitre II, p. 65.

ou champêtre. Ainsi, sur ce point, le parc du Mont-Royal n'est pas bien différent des projets précédents du paysagiste, malgré le fait qu'il s'agisse d'une colline. Cette observation mérite un aparté. Il ne faudrait pas prendre en témoin l'état actuel du parc afin de rendre compte du plan d'origine, puisque plusieurs différences considérables nous empêchent d'accéder au plan d'origine en observant les lieux tels qu'ils sont actuellement[242]. Ce qui est le plus marquant, c'est justement l'importance de ce type de paysage sur le plan d'origine (par rapport à l'état actuel du site) où la densité de la forêt est beaucoup plus importante, et les espaces dégagés plus nombreux.

Le dénouement de la promenade s'amorcerait avec le premier point de vue sur la ville, à partir d'un belvédère laissant voir la partie est de la ville[243], et donc le port, le fleuve et les montagnes au loin (fig. 3.3). Enfin, la promenade se terminerait dans l'*Upperfell*, la dernière ascension en boucle où se trouvent deux autres points de vue : l'un vers le nord et l'autre vers l'ouest, ainsi qu'un chalet installé au sommet de la montagne. Olmsted imagine que ce bâtiment (qui n'a jamais été construit à cet endroit) puisse servir de lieu de repos pour tous, mais tout particulièrement pour des invalides comme la femme qu'il utilise dans sa description. Il imagine à cet endroit une sorte d'hospice. Il est difficile de savoir s'il avait véritablement l'intention d'installer ce type d'accommodation au sein du parc ou s'il ne faisait qu'étayer son argumentaire médical à l'aide d'une image particulièrement inventive et idéalisée de son plan. Si l'on se fie à la passion dont fait preuve le paysagiste en décrivant ce parcours, force est de constater que la somme des moments dépasserait leur simple addition, d'autant plus qu'il se dit

---

[242] Dès son ouverture en 1876, le parc du Mont-Royal n'est pas tout à fait conforme au plan d'origine. Et si nous observons les lieux aujourd'hui, nous réaliserons à quel point la densité de la végétation est supérieure à celle qui était prévue sur le plan. Bien sûr, plusieurs autres libertés ont été prises par rapport au plan d'Olmsted, l'architecte paysagiste n'ayant pas non plus supervisé les travaux à Montréal comme il l'avait fait pour les parcs de Manhattan et de Brooklyn. Pour avoir une idée des différences entre le plan d'origine et le parc tel qu'il a été construit, voir Peter Jacobs *et al.*, vol. 1, *op. cit.* 111 p ; Janice Seline, *op. cit.*, p. 125-164.

[243] À l'emplacement actuel du belvédère principal.

lui-même inapte à décrire fidèlement cette expérience sous forme écrite[244]. Impossible, donc, de déconstruire cette expérience en plusieurs moments. Toute sa force réside pour lui dans sa présence presque permanente dans la vie des citadins.

Durant ce parcours, Olmsted décrit un paysage au caractère changeant, mais aussi une végétation qui évolue avec l'altitude. Ainsi, au sommet, les arbres seraient d'espèces plus résistantes, les rochers plus nombreux, et la végétation davantage pittoresque[245]. Il était prévu que dans chacune des parties du parc, la végétation soit différente et suive cette logique de l'ascension[246]. Voilà déjà une substance importante permettant d'organiser l'ensemble du parc. En épousant la topographie singulière du lieu, Olmsted s'était donné un thème qui non seulement était cohérent avec celle du site, mais qui allait aussi donner un sens et de la richesse à l'expérience du paysage qu'il devait mettre en scène. Ce qui était en réalité une colline, avec ses 224 mètres d'élévation, devait émuler la topographie d'une montagne afin de faire ressortir tout le potentiel du lieu. Comme souvent dans ses projets de parcs, Olmsted avait choisi de faire du site un microcosme d'un certain type de paysage, d'exagérer certains traits afin de créer une impression intéressante et complexe à l'intérieur d'un espace relativement restreint[247], où il est impossible de recréer tout le caractère d'un véritable paysage naturel dans son ensemble. Ce travail thématique a reçu beaucoup d'attention de la part des historiens[248]. Pour ma part, j'aimerais insister sur l'importance de l'expérience qui relève de ce choix.

---

[244] Frederick Law Olmsted, *Mount Royal, op. cit.*, p. 63.

[245] Lorsqu'il utilise ce terme, Olmsted fait référence à un type de paysage bien différent de celui qu'il associe à la grâce, un paysage plutôt rocheux, où la végétation est moins uniforme et la topographie est accidentée, et qui sert principalement de contraste au paysage type du parc. Il utilise ainsi ce terme afin de distinguer ces deux grandes catégories de paysages que sont le pastoral et le pittoresque.

[246] Frederick Law Olmsted, *Mount Royal, op. cit.*, p. 43-44.

[247] Sur ce, voir Frederick Law Olmsted, *Essential Texts, op. cit.*, p. 149-161.

[248] Voir A. L. Murray, « Frederick Law Olmsted and the Design of Mount Royal Park, Montreal », *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 26, n° 3, octobre, 1967, p. 163-171; David Bellman, « Frederick Law Olmsted et un plan pour l'aménagement du Mont-Royal / Frederick Law Olmsted

Cette expérience s'inscrit tout à fait dans ce désir de reproduire en ville une structure affective associée à la campagne. Le parc du Mont-Royal se présente alors comme un microcosme d'une expérience de promenade entre la campagne et la nature sauvage. Mais on peut se questionner quant à l'accessibilité de cette expérience. Le fait qu'Olmsted décrive son plan à l'aide d'un parcours qui s'effectue en voiture est très révélateur d'un problème qui sous-tend tout ce projet. Alors que dans la majorité de ses textes, le paysagiste insiste sur l'importance de concevoir le parc comme un espace complètement intégré à la vie quotidienne des citadins, où presque aucun effort n'est nécessaire afin de profiter de son apport thérapeutique, et où l'ensemble de la population est invité à investir solidairement cet espace récréatif, le plan qu'il décrit ici semble tout le contraire de cet idéal. L'ascension est certes douce, mais peu d'entrées sont présentes sur le plan[249]. Mise à part la voiture, la manière la plus rapide d'accéder à la montagne était sans doute à l'aide des escaliers, qui sont bien présents sur le plan, mais qui ne semblent pas faire partie de l'image du parc chez le paysagiste, qui préfère décrire une ascension douce.

Cette description nous permet aussi de faire une courte lecture sociale du projet. L'ascension en voiture n'était certainement pas accessible à tous. Et pour profiter pleinement de l'expérience totale du parc, il fallait idéalement le parcourir de cette manière, du moins pour le faire dans un temps raisonnable. La promenade principale décrite par le paysagiste pour se rendre sur la montagne n'était pas très courte et c'est sans doute pour cette raison qu'il opte pour la voiture dans sa description. Comme le souligne Michèle Dagenais : « Fréquenter ce parc nécessite donc du temps et de

---

and a Plan for Mount Royal Park », *RACAR : revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, vol. 4, n° 2, 1977, p. S38-S42.

[249] Il est difficile de les dénombrer d'une manière éclairante, mais à partir du nord-est et du sud-est, le même chemin doit être emprunté (avec divers point d'entrée) pour se rendre dans la partie supérieure du parc.

l'argent, ce qui n'est pas à la portée de tous. »[250] Une lecture sociale du Mont-Royal nécessiterait aussi d'examiner les terres et les quartiers qui entourent le parc. On pourrait ainsi s'interroger sur l'emplacement du parc, qui est au cœur de l'élite montréalaise à l'époque de sa mise en chantier. L'espace est donc surtout accessible aux propriétaires de demeures situées dans le Golden Square Mile, sur le versant sud-est de la colline, ainsi qu'à ceux qui peuvent se permettre l'accès en voiture. Dans les années 1870 et 1880, même à partir du quartier populaire le plus près du parc, c'est-à-dire Saint-Jean-Baptiste (qui aujourd'hui fait partie du Plateau Mont-Royal), la distance pour se rendre au parc est considérable et il faut franchir la Côte Placide avant de pouvoir effectuer l'ascension. Rappelons que cette partie du plan est une zone résidentielle et aisée. Comparé aux autres projets majeurs d'Olmsted, qui étaient la plupart du temps situés au centre de la ville, facilement accessibles, et ainsi rassembleurs de citadins venus de quartiers différents, le projet de parc pour le Mont-Royal se présente comme un exercice réussi de ségrégation urbaine.

Bien entendu, certaines de ces décisions ne relevaient pas du paysagiste américain, surtout en ce qui concerne l'emplacement du parc. Mais le fait qu'il ait rapidement mis de côté ses réticences face à l'accessibilité du site et qu'il ait choisi de réaliser le projet en plus de le défendre dans une publication importante nous indique qu'il ne désirait pas s'en dissocier[251].

3.1.2 L'argumentaire thérapeutique

Mais dans son texte, l'argumentaire d'Olmsted se concentre sur le fait que l'expérience de l'ascension qu'il décrit est beaucoup plus intéressante, utile et efficace que celle

---

[250] Michèle Dagenais, *Faire et fuir la ville. Espaces publics de culture et de loisirs à Montréal et Toronto aux XIX^e et XX^e siècles*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Cultures québécoises », 2006, p. 25.

[251] Bien entendu, je laisse de côté dans ce mémoire toute l'histoire de ce parc, qui a eu une évolution très importante après le passage du paysagiste, laquelle fut marquée par un conflit entre le paysagiste et les commissaires du parc sur son développement. Voir A. L. Murray, *loc. cit.*, p. 168-171.

qu'on associe normalement à l'ascension d'une montagne. L'architecte paysagiste rejette catégoriquement l'expérience typique de la montagne qui gagne en popularité aux XVIII[e] et XIX[e] siècles, avec l'émergence de l'alpinisme et la vogue du sublime. Comme le note Alain Roger, une mutation s'est effectuée au XVIII[e] siècle, celle de l'affirmation d'une catégorie esthétique (le sublime), qui permit d'encadrer théoriquement un goût nouveau pour les scènes qui terrorisent et saisissent. L'ascension de la montagne est non seulement un bon exemple d'une activité associée à cette émotion, mais elle aurait aussi participé à l'émergence de cette révolution du goût, en répandant cette sensibilité pour les émotions fortes associées aux paysages montagneux[252]. Si, auparavant, la montagne était perçue comme un « pays affreux »[253], elle fut apprivoisée au XVIII[e] siècle à travers cette sensibilité nouvelle. L'expérience pénible et parfois dangereuse de l'ascension fut en revanche investie par cette récompense se trouvant au sommet.

Chez le paysagiste américain, on constate une fois de plus une certaine aversion pour le sublime[254]. Bien que la colline montréalaise ne présente pas tout à fait les circonstances nécessaires pour provoquer cette émotion forte, la direction prise dans son plan s'inscrit certainement en opposition par rapport à la nature du type d'expérience qu'on rattache communément au sublime. L'idée d'un « sustained landscape poem » invite à penser l'expérience esthétique du paysage comme étant omniprésente davantage que ponctuelle. Le pouvoir d'une telle expérience, à la fois riche, cohérente et soutenue dans le temps, résiderait notamment dans sa douceur et dans sa subtilité, dans le confort psychologique qu'elle permettrait d'atteindre. Si Olmsted imagine l'expérience d'un être fragile dans sa description du plan, c'est parce

---

[252] Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1997, p. 101-105.

[253] *Ibid.*, p. 86.

[254] Si ce n'est une aversion, il s'agit certainement d'une réticence face à une émotion jugée trop intense pour ses fins.

qu'il est préoccupé par la violence du sensationnalisme et par ses effets potentiellement durables sur l'esprit humain. Il faut comprendre qu'au moment de l'écriture de ce texte, les théories dominantes en psychiatrie insistaient sur le rôle des passions et des émotions dans la genèse des pathologies.

Développé d'abord chez des médecins français comme Philippe Pinel (1745-1826), le « traitement moral » des aliénistes fut l'une des grandes innovations dans le domaine psychiatrique autour de 1800. Cette théorie, qui a beaucoup évolué et qui avait ses adeptes aux États-Unis, voyait le cerveau comme un organe extrêmement sensible aux expériences et, par conséquent, proposait qu'une expérience dite corrective puisse guérir le patient[255]. On croyait donc en l'existence d'un équilibre émotionnel et, corollairement, en un déséquilibre potentiellement néfaste. Passer rapidement d'un état psychologique à son opposé représentait donc un risque pour cet équilibre. En survolant la littérature de la période sur les causes des pathologies et les conditions idéales pour les prévenir, force est de constater l'importance de cette conception qui fait du cerveau une sorte d'éponge ultrasensible. Le traitement moral de Pinel avait introduit les notions de douceur, de sécurité et de bienveillance pour la guérison des patients, mais chez d'autres médecins célèbres comme Pierre Jean Georges Cabanis (1757-1808), l'image de l'esprit humain ressortait aussi comme une entité fragile et sensible, notamment aux dangers des passions[256]. En Amérique, principalement chez Benjamin Rush (1746-1813), on insistait beaucoup sur les habitudes, le rythme de vie et l'environnement physique pour expliquer l'émergence des pathologies. Une forte présence, la répétition, ou encore la grande absence de certains stimulis, avaient un rôle

---

[255] Ruth B. Caplan et Gerald Caplan, *Psychiatry and the Community in Nineteenth-Century America : The Recurring Concern with the Environment in the Prevention and Treatment of Mental Illness*, New York, Basic Books, 1969, p. 5-9.

[256] Sur le traitement moral, voir Jacques Postel, *Éléments pour une histoire de la psychiatrie occidentale*, Paris, L'Harmattan, coll. « Psychanalyse et civilisations », 2007, p. 256. Sur Cabanis, voir Guillaume Le Blanc, *L'esprit des sciences humaines*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, coll. « Problèmes et controverses », 2005, p. 95.

déterminant à jouer dans leur émergence. Mais surtout, les émotions fortes ou les exercices intellectuels importants étaient considérés comme étant potentiellement dangereux[257]. Ici encore, une sorte d'hygiène émerge et comprend un rythme de vie rationalisé ou cohérent, qui se manifeste dans ce cas sous la forme d'un équilibre sensible. Une saine vie devait donc comprendre des contacts régularisés avec les différentes sources émotionnelles comme antidote au chaos potentiellement néfaste pour l'esprit humain.

Si Olmsted avait déjà exprimé l'importance de cette douceur dans ses projets précédents, il l'avait fait principalement pour des raisons esthétiques, en insistant, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, sur la douceur des transitions entre les différentes parties d'un parc, lesquelles étaient pensées comme les transitions d'une œuvre poétique ou musicale. Cela s'inscrivait dans sa conception du parc comme œuvre cohérente, où l'éclectisme était proscrit, ou encore perçu comme une simple erreur, si l'on se fie à sa conception rationaliste du paysage que nous avons analysée précédemment. Il était donc préférable de proposer certes une variété d'expériences au sein d'un seul parc, mais toujours en suivant une cohérence d'ensemble qui faisait que les transitions n'étaient pas surprenantes et apparentes. Dans le cas du Mont-Royal, par contre, le paysagiste fait preuve d'une sensibilité encore plus soutenue pour ce danger psychologique comme, par exemple, lorsqu'il demande rhétoriquement à ses lecteurs s'il est préférable d'arracher un patient de son environnement pour le placer devant un panorama impressionnant, plutôt que de le soumettre à une expérience comme celle qu'il propose dans son plan :

> Would you, if you could take the man from his counting-room, the woman from her sick-room, and plant them both as quickly and abruptly as possible before the finest view on the mountain, keep them there till they tired of it, and then send them straightway back again ?[258]

---

[257] Ruth B. Caplan et Gerald Caplan, *op. cit.*, p. 6-8.
[258] Frederick Law Olmsted, *Mount Royal, op. cit.*, p. 60.

Et, un peu plus loin, au milieu de la description du plan, une transition est décrite comme étant presque trop abrupte : « Turning back from this scene which, *were it not familiar, might as yet be too strong for our purpose*, it would be a relief to course along the edge of woods »[259].

Si de tels passages peuvent nous sembler surprenants, il faut tenir compte du fait qu'ils s'inscrivent dans un argumentaire tout particulièrement axé sur la santé mentale des citadins. Plus que dans n'importe quel autre texte du paysagiste américain, celui sur le Mont-Royal exhibe un souci de mettre de l'avant la valeur thérapeutique du parc, et ce, même en dehors des passages cités précédemment. Une courte section est par ailleurs dédiée exclusivement à l'aspect médical de l'expérience du paysage dans son texte, et notre interlocuteur insiste sur l'existence et l'importance de ce pouvoir qu'a le paysage de guérir ou de prévenir les maladies, qu'elles soient physiques ou mentales :

> These terms (sanative, restoring) are not metaphorical. They testify precisely that the charm of natural scenery is an influence of the highest curative value, highest, if for no other reason, because it acts directly upon the highest functions of the system, and through them upon all below, tending, more than any single form of medication we can use, to establish sound minds in sound bodies — the foundation of all wealth.[260]

Cette compréhension de l'influence de l'environnement et des expériences quotidiennes sur la santé des citadins reflète bien l'esprit du temps.

Il faut tenir compte du fait qu'au XIX[e] siècle, le milieu psychiatrique américain tente de diffuser son savoir sur la santé mentale auprès de l'ensemble de la population, afin d'entretenir une conscience sur son importance. C'est, par exemple, le mandat que s'était donné l'*American Journal of Insanity*, un périodique destiné autant au grand public qu'à la communauté médicale[261]. Le milieu était aussi très conscient du rôle de

---

[259] *Ibid.*, p. 62 [je souligne].
[260] *Ibid.*, p. 23.
[261] Ruth B. Caplan et Gerald Caplan, *op. cit.*, p. 13.

l'environnement dans la formation psychologique des individus. L'éducation était tout particulièrement visée, et les influences étaient multiples. Pour un enfant, il ne suffisait pas d'être formé intellectuellement, il fallait aussi qu'il soit éduqué sur de saines habitudes de vie, autant au niveau physique et corporel, qu'intellectuel ou mental[262]. Chez les psychiatres américains, on retrouve cette même prudence envers les chocs et les surprises qui peuvent s'avérer accablants pour l'équilibre de l'esprit humain. On propose alors d'éviter les causes de telles sources de stress et l'on proscrit par exemple certains genres littéraires comme le roman gothique. On croit même que le climat froid et humide de l'Amérique du Nord est responsable de l'émergence de certaines pathologies, ou encore, qu'il rend tout simplement irritable. Enfin, on préconise des habitudes qui permettent au cerveau de se reposer et de se rafraîchir régulièrement, et on suggère aux êtres plus fragiles d'éviter les activités frivoles et les excès de la vie moderne[263].

Ce contexte médical est d'autant plus signifiant pour les idées d'Olmsted si l'on connaît le travail que le paysagiste a effectué auprès d'institutions asilaires durant sa carrière, et ce dès 1860[264]. Comme le remarque Kenneth Hawkins, l'architecture paysagère des asiles a certainement eu une influence sur les parcs du paysagiste[265]. Au milieu du XIX^{e} siècle, ces institutions prennent forme et un thème qui revient souvent dans le discours des médecins est celui de l'atmosphère domestique. En fait, l'environnement idéal d'un asile typique du milieu du siècle correspond assez bien à la vision du paysagiste. L'environnement naturel était au cœur des préoccupations des réformateurs et des médecins, conscients de l'influence de l'environnement sur les patients. C'est ainsi que

---

[262] *Ibid.*, p. 14-17.
[263] *Ibid.*, p. 18-20.
[264] Olmsted a travaillé sur cinq asiles : le Hartford Retreat en 1860, le Bloomingdale Asylum à New York en 1861, le McLean Asylum en 1875, le Buffalo State Hospital for the Insane en 1876 (avec H. H. Richardson), et le Bloomingdale Asylum à Westchester Country en 1892. Frederick Law Olmsted, *The Papers of Frederick Law Olmsted*, vol. 9, *op. cit.*, p. 951.
[265] Kenneth Hawkins, « The Therapeutic Landscape: Nature, Architecture, and Mind in Nineteenth-Century America », Thèse de doctorat, Rochester, University of Rochester, 1991, p. 257.

le célèbre plan de Thomas Story Kirkbride (1809–1883), qui a dominé les asiles américains au XIX[e] siècle, fut pensé en grande partie par rapport au paysage visible à partir des chambres[266]. Malheureusement, il ne nous reste que très peu d'écrits d'Olmsted sur ses projets d'asiles. Mais ce qu'il nous en reste ne détonne aucunement par rapport à sa vision du paysage de façon générale.

Dans son rapport préliminaire de 1872 concernant le site du McLean Asylum à Belmont au Massachusetts, il propose que le paysage idéal pour ce type d'institution invite l'esprit à la tranquillité tout en permettant d'y faire des exercices modérés (sans doute la marche). Mais il insiste surtout sur l'importance de l'absence de stimulis qui pourraient provoquer toute forme d'excitation mentale excessive[267]. Ainsi, rien ne nous indique qu'il aurait eu des idées différentes concernant l'architecture paysagère asilaire de celles concernant son travail dans son ensemble. Il était en revanche important dans le cadre de ces projets de ne garder que l'aspect purement pastoral du paysage et de le rendre le plus simple possible, minimisant toute forme de chaos, qu'il s'agisse de la complexité du paysage ou des bruits excessifs. Selon Carla Yanni, le parterre de Hartford présentait suffisamment de complexité pour procurer des expériences variées aux patients, mais le plan est visiblement plus simple et aéré que dans la majorité des projets du paysagiste (fig. 3.4).

À Hartford, il aurait, avec le médecin de l'institution John S. Butler (1803-1890), orienté le caractère institutionnel de l'asile vers une vision davantage domestique. C'est ce que le médecin souligne dans une lettre à Olmsted, lui qui était très enthousiaste par rapport à sa collaboration avec le paysagiste, convaincu de la pertinence de ce travail pour le

---

266 Carla Yanni, *The Architecture of Madness: Insane Asylums in the United States*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007, p. 55-62.

267 Frederick Law Olmsted, David Schuyler et Jane Turner Censer, *The Papers of Frederick Law Olmsted*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1992, vol. 6, *The Years of Olmsted, Vaux & Company, 1865-1874*, p. 587.

bien-être des patients[268]. Dans le même ordre d'idées, le plan du McLean Asylum a été décrit comme une collection de maisons au milieu d'un paysage pastoral (fig. 3.5)[269]. Étant donné que le paysage pastoral permet aux yeux d'Olmsted de se rapprocher de sa nature humaine profondément bonne, on comprend qu'il représente toujours, dans un contexte asilaire, le meilleur moyen de reconnecter avec un état d'esprit sain. D'autant plus que les aliénistes décrivaient souvent la maladie mentale comme un état d'éloignement du malade par rapport à sa nature profonde, celui-ci étant devenu, comme le terme l'indique, étranger à lui-même[270]. La dimension domestique de l'environnement est importante chez Olmsted comme chez les psychiatres de l'époque, surtout si on la conçoit sous la forme d'un environnement dont la résonnance affective est proche de cette nature originaire.

3.1.3 L'adéquation du parc à la vie moderne

L'expérience qu'Olmsted propose pour le Mont-Royal reflète ainsi cet idéal d'un vécu psychologiquement aseptisé et non pas seulement d'un moment fort ou transcendant. Cette expérience est naturalisée : l'ascension directe et les expériences sensationnelles sont perçues comme des activités et des vécus artificiels qui brisent le rythme naturel qu'Olmsted idéalise et recherche. Mais surtout — et cela s'inscrit en continuité avec son travail et de ses autres écrits —, cette conception du paysage pointe vers le souci d'en faire un élément omniprésent dans la vie quotidienne des citadins, lequel devrait s'intégrer à leur vie entière et non plus faire occasionnellement l'objet d'une appréciation singulière et ponctuelle. Le parc devrait ainsi s'effacer en arrière-plan de la vie quotidienne des citadins, en apportant une influence, toutefois imperceptible. C'est pourquoi il est surprenant que cet argumentaire soit particulièrement important

---

[268] Carla Yanni, *op. cit.*, p. 79.
[269] *Ibid.*, p. 107.
[270] Marcel Gauchet et Gladys Swain, *La pratique de l'esprit humain. L'institution asilaire et la révolution démocratique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1980, p. 338-343.

dans ce texte sur le Mont-Royal, un parc qui, même dans sa forme idéale dans les écrits du paysagiste, n'est pas aisément accessible.

Cette image idéale d'une harmonie entre les citadins et le parc est si forte chez le paysagiste, que lorsqu'il décrit les comportements des citadins au sein de ses parcs, il laisse entendre que si le plan est réussi, celui-ci entraînera automatiquement les visiteurs à respecter l'espace et à adopter des comportements convenables. Deux raisonnements se cachent derrière cette assertion. Le premier se résume simplement à la conviction qu'un paysage réussi, c'est-à-dire en somme agréable et complet, imposera un certain respect. Il est donc tout à fait naturel d'adopter des comportements différents en fonction du lieu : « How few boys can resist the temptation to throw stones at the windows of a vacant and delapidated house ? »[271] Le second est plus intéressant et se retrouve dans l'ensemble du travail du paysagiste. Il évoque ce que plusieurs architectes modernes ont recherché dans leur travail, c'est-à-dire l'idéal d'une relation harmonique à l'environnement, marquée par une adéquation, voire une symbiose, entre le rythme de vie et l'architecture qui l'encadre[272]. Un parc qui répond à ce rythme de vie, et donc qui ne cherche pas à contrevenir au rythme naturel des citadins, sera respecté automatiquement par ceux-ci, étant donné qu'ils se sentiront en accord avec leur environnement. C'est bien l'idéal d'Olmsted : « When the ground shall be constantly and largely used in the domestic ways I have thus indicated, the danger of its misuse

---

[271] Frederick Law Olmsted, *Mount Royal, op. cit.*, p. 54.

[272] Si Harry Francis Mallgrave décrit le mouvement théorique de l'architecture allemande de la fin du XIX[e] siècle comme une réorientation d'un intérêt pour les styles envers l'expérience architecturale, ce n'est qu'avec l'arrivée de ces architectes que Charles Jencks qualifie d'idéalistes que cette symbiose entre l'environnement bâti et ses utilisateurs sera ouvertement recherchée par les architectes. Keith Bresnahan argumente pour sa part que cet idéal d'une communion émotionnelle entre l'architecture et ses sujets est né vers la fin du XVIII[e] siècle, conséquence des théories et des idéaux des Lumières. Voir Harry Francis Mallgrave, *Modern Architectural Theory: A Historical Survey, 1673-1968*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, p. 198; Charles Jencks, *Mouvements modernes en architecture*, Bruxelles, P. Mardaga, 1977, p. 37-52 ; Keith Bresnahan, « Architectures of Affect: Form and Feeling Between Enlightenment and Modernity », Thèse de doctorat, Toronto, York University, 2007, p. 8-27.

in any way will be slight »[273]. Rappelons qu'il définissait l'architecture d'une manière très large. Les réflexions qu'il avait partagées avec des étudiants sur le sujet nous indiquent qu'il était d'avis que le rôle fondamental de l'architecte n'était pas tant de bâtir que de façonner une *relation* à l'environnement[274].

Par conséquent, le parc idéal devrait s'autoréguler ; l'effort de surveillance serait ainsi minime. C'est ce qui est explicitement dit dans le texte sur le Mont-Royal[275]. Mais c'est cette même conviction qui se trouve derrière l'obsession du paysagiste pour la circulation et les dispositifs de confort au sein du parc. À Manhattan, il s'agissait d'harmoniser le transit des voitures avec la circulation des visiteurs du parc. La séparation des voies de circulation, et ce même à l'intérieur du réseau de chemins piétonniers, visait à optimiser le rythme de vie, à l'encadrer avec un minimum de force ou d'apparence. Il était ainsi possible de circuler librement au sein du parc, presque sans interruptions, et en suivant un rythme naturel. En accueillant ainsi la réalité de l'usage quotidien des citadins, le parc devenait un espace où le chaos de la ville était en théorie absent. Les déplacements fluides prenaient part à cette expérience thérapeutique de l'ensemble du parc. Si la plupart du temps en ville, les mouvements étaient non seulement chaotiques, mais surtout *artificiels*, c'est-à-dire forcés, interrompus et épuisants, les déplacements au sein du parc devaient se faire facilement et même inconsciemment, permettant ainsi au promeneur de baigner dans un état psychologique qui, selon Olmsted, ne pouvait exister autrement en ville. Cette assertion suit l'idée que le paysage, malgré son artificialité, répond à une nature profonde chez le citadin. On comprend vite que l'important n'est pas tant d'imposer

---

[273] Frederick Law Olmsted, *Mount Royal*, *op. cit.*, p. 56.

[274] Voir chapitre I, p. 33.

[275] « The only way in which any town park can long be kept in a generally useful and improving condition, is by providing so well and amply for the uses which are designed to be made of it that the great body of decent, orderly, tidy, and respectable people will not be impelled to fall into practices inconvenient to others or unfavorable to the preservation and improvement of its natural beauty. » Frederick Law Olmsted, *Mount Royal*, *op. cit.*, p. 53.

un respect pour l'environnement du parc (cela reste un corollaire important et même recherché) que d'arriver à cet idéal de symbiose entre le citadin et son environnement, afin que celui-ci puisse s'épanouir pleinement dans ce milieu en profonde transformation. C'est du moins l'argumentaire qu'Olmsted met de l'avant.

Le projet théorique exposé dans le cadre du Mont-Royal représentait donc un nouveau pas pour le paysagiste, mais toujours dans cette même direction. L'enjeu, qui était implicite dans ses autres projets, mais qui était ici mis de l'avant, était d'organiser une saine relation au paysage urbain, laquelle se voulait cohérente, pas seulement concernant les origines psychologiquement primitives des émotions reliées au paysage, ni non plus strictement par rapport à la structure interne de l'expérience esthétique comme celle d'une pièce musicale ou d'un poème, mais cohérente dans son adéquation avec la réalité matérielle de l'existence quotidienne des citadins, de leurs comportements et de leurs habitudes. Alors que la conférence de 1868 invitait à voir le paysage comme une source d'expériences émotionnellement riches, la conférence de 1870 et ce texte sur le Mont-Royal adoptaient une perspective plus globale sur la relation des usagers au parc et à l'environnement urbain.

Le parc ressortait de plus en plus comme un dispositif efficace afin d'organiser la vie urbaine. Alors que le parc du Mont-Royal était matériellement assez peu différent de ses projets précédents — si l'on écarte, bien entendu, le fait qu'il s'agissait d'une colline —, c'est à travers l'écriture que le paysagiste solidifie une certaine image de cet espace à la fois opposé à la ville, mais qui doit investir cette dernière de plus en plus intimement. Mais malgré ses écrits et ses intentions, Olmsted avait conçu, à Montréal plus qu'ailleurs, un projet isolé de son contexte urbain. Afin de dépasser cette conception dualiste du parc, Olmsted devra en élargir sa vision et investir véritablement le tissu urbain.

3.2 Le parc et la ville au-delà des frontières

Dans sa conférence de 1870 devant l'American Social Science Association, il est fascinant de constater qu'Olmsted n'associe pas son concept de récréation réceptive exclusivement au paysage naturel. Au contraire, il insiste plutôt sur le fait qu'il a été témoin de ce type de récréation le plus vivement à nul autre endroit qu'aux Champs-Élysées à Paris. C'est d'ailleurs ce type de boulevard européen qui inspira l'architecte paysagiste pour ses propres projets de promenades durant les années 1870[276]. Malgré l'importante présence d'arbres, personne ne qualifierait ce boulevard de bucolique ou de champêtre. Ainsi, doit-on conclure que l'existence de ce type de récréation, dont l'importance est capitale chez Olmsted, ne dépend pas du paysage naturel, mais d'une certaine relation à l'environnement et aux autres êtres humains encadrée par les lieux[277]. Olmsted décrivait dans cette conférence le besoin de voir émerger de tels espaces conçus pour favoriser le rythme naturel des citadins dans leurs déplacements et dans leurs activités quotidiennes. Pas seulement des parcs, mais aussi des voies de circulation qui permettraient de relier les parcs et d'autres lieux de récréation entre eux à travers de saines expériences de promenade. Le tout serait réalisé en intervenant sur le tissu urbain, et donc en modifiant légèrement le paysage de la ville de l'intérieur ; un paysage qui, jusqu'à présent, ne bénéficiait de presque aucune planification esthétique en dehors des parcs, étant aux prises avec les aléas du marché. En fait, il faudra attendre l'avènement du mouvement City Beautiful, un mouvement très proche d'Olmsted, avant qu'une véritable prise en charge politique devienne une réalité autour de la question de l'esthétisation des villes américaines, et le travail du paysagiste américain peut être vu comme un premier pas dans cette direction[278].

---

[276] Elisabeth Macdonald, *op. cit.*, p. 11.

[277] Voir chapitre II, p. 79-82.

[278] Bien qu'il n'en faisait pas partie comme tel, Olmsted eut une influence considérable sur le mouvement City Beautiful. Cette influence provenait surtout, en plus de ses parcs, de ses projets de

Chez Olmsted, l'ensemble de ces projets visait ainsi à organiser et à mettre en scène la vie urbaine à partir d'une compréhension de la nature humaine et de sa relation affective à l'environnement, et ce en s'inspirant d'exemples issus des grandes métropoles européennes telles que Paris et Londres. L'importance de cette nature humaine, que nous avons observée dans le cadre de sa conférence sur les origines du parc, revient ici en filigrane, puisqu'il y est question de la cohésion sociale naturelle des êtres humains, laquelle est inévitablement liée à leur milieu. Ses voyages en Europe le marquèrent par ailleurs profondément durant cette période. En 1878, durant un voyage qui le mena de Liverpool à Venise, en passant par Paris, Dijon et plusieurs autres villes, Olmsted prend beaucoup de notes sur des sujets aussi diversifiés que les arbres, les rues, l'éclairage et les parcs[279]. Sa rencontre en 1876 avec le jeune architecte paysagiste français Édouard François André (1840-1911) fut aussi très marquante et il restera fortement rattaché à ce confrère européen, avec qui il partage une vision commune de l'architecture paysagère[280]. C'est d'ailleurs lui qui introduit Olmsted à plusieurs exemples de parcs européens et qui le guide en partie dans ses voyages ultérieurs sur le continent. Les deux paysagistes resteront liés outre-Atlantique par leur correspondance et André enverra aussitôt disponible son ouvrage sur l'art des jardins à son correspondant américain, un ouvrage que ce dernier lit non sans difficulté (il est écrit en français), mais qui expose plusieurs des principes que lui-même tentait d'exprimer dans ses propres écrits. Ainsi, le paysagiste constate que sa conception de l'architecture

---

boulevards, ainsi que de sa conviction que le paysage urbain pouvait être transformé dans le but d'augmenter non seulement la qualité de vie des citadins, mais aussi la valeur des terrains, et la prospérité générale de la ville. Voir William H. Wilson, *The City Beautiful Movement*, Baltimore, John Hopkins University Press, coll. « Creating the North American Landscape », 1989, p. 9-34.

279 Laura Wood Roper, *op. cit.*, p. 361-362.

280 André est principalement connu pour son travail de botaniste auprès d'Adolphe Alphand, pour des parcs tels que celui des Buttes-Chaumont à Paris, ainsi que pour son propre travail d'architecte paysagiste pour des parcs tels que Sefton à Liverpool. Il est aussi l'auteur d'un traité sur le jardin. Édouard François André, *L'art des jardins. Traité général de la composition des parcs et jardins*, Paris, G. Masson, 1879.

paysagère peut trouver des échos sur le vieux continent. Il tentera par ailleurs sans succès de faire traduire et publier l'ouvrage d'André en Amérique[281].

Il semble que son travail se soit de plus en plus rattaché à cette influence d'outre-Atlantique durant les années 1870. Ainsi, au fil de sa carrière, Olmsted développa une vision peut-être plus conventionnelle de l'architecture paysagère, où son admiration pour les exemples européens était encore plus importante et ne dépendait plus de la grandeur et de l'originalité de leurs parcs, mais plutôt de leur organisation et du rythme de vie que la planification urbaine rendait possible là-bas. Cela n'est pas surprenant si l'on voit son œuvre plutôt comme un travail d'ingénierie que comme celui d'un artiste, une image que j'ai tenté de mettre partiellement de l'avant dans ce mémoire, afin de relativiser l'image romantique qui est parfois attribuée au paysagiste. En d'autres mots, si l'on garde en tête que l'enjeu principal qui préoccupait le paysagiste se résumait à faciliter et à rehausser la qualité de la relation des citadins face à leur environnement, il est plus facile d'interpréter son travail ainsi, soit de le voir avant tout pour son pragmatisme[282].

Dès les premières versions du plan pour Prospect Park, Olmsted et Vaux s'intéressent aux boulevards qui entoureront le futur parc de Brooklyn, et auquel ils seront rattachés. Sur les plans initiaux, le plus important de par sa taille est l'Eastern Parkway qui devait, dans une de ses versions, relier le parc de Brooklyn à Central Park, en passant par l'est de la ville pour ensuite rejoindre Manhattan à partir de Queens[283]. Un autre projet de boulevard fort important est celui qui reliera le parc au sud de Brooklyn. Il s'agit de l'Ocean Parkway. Ces projets d'ouverture et de connexion du parc sur le tissu urbain étaient très ambitieux. Le Parkway Plan couvrait plus de deux cents kilomètres

---

[281] Frederick Law Olmsted, Charles E. Beveridge et Carolyn F. Hoffman, vol. 7, *op. cit.*, p. 393-395.
[282] Gary Shapiro, « The Pragmatic Picturesque : The Philosophy of Central Park », dans Dan O'Biren (dir.), *Gardening – Philosophy for everyone: Cultivating Wisdom*, Malden / Oxford, Wiley-Blackwell, 2010, p. 154-156.
[283] Elisabeth Macdonald, *op. cit.*, p. 31.

carrés[284]. Ceux-ci mèneront à une autre façon de concevoir le parc public chez le paysagiste américain : comme un dispositif, voire une infrastructure disséminée à travers l'ensemble de la ville en une multitude de parcs de tailles différentes, de promenades, de routes et de bordures de rivières, le tout interrelié. Il n'est pas question d'analyser ici ces projets, qui ont d'ailleurs déjà fait l'objet de travaux importants[285]. Par contre, ceux-ci méritent d'être brièvement examinés pour ce qu'ils impliquent dans la conception olmstedienne de l'expérience du parc et de la ville américaine de la fin du XIX^{e} siècle.

C'est dans ces plans que l'obsession d'Olmsted pour la circulation (sa fluidité et son confort) est la plus évidente. Le plan pour l'Eastern Parkway prévoit une largeur totale de deux cents pieds, divisée en quatre parties dans le but de répartir le plus possible les différents types de circulation[286]. Le centre est ainsi réservé à la circulation de transit, et deux promenades piétonnières bordées d'arbres sont placées sur les côtés. Des voies de circulation locale sont prévues, en plus de la voie principale, avec leurs propres trottoirs, ainsi que leurs propres rangées d'arbres (fig. 3.6). Il est donc possible de marcher au centre du boulevard pour profiter pleinement de l'expérience de promenade, et ce même sur de longues distances.

Les avantages de telles voies de circulation étaient multiples aux yeux du paysagiste. En plus de relier les espaces verts entre eux et de créer des liens avec d'autres lieux de récréation présents dans la ville, tels que Coney Island, elles devaient permettre des déplacements fluides et sinueux normalement associés à la campagne, mais au cœur de la ville, et ce, peu importe le moyen de déplacement. Cela aurait pour conséquence de créer des réseaux entièrement esthétisés et donc complètement isolés du décor habituellement associé à la ville américaine de la fin du XIX^{e} siècle. Éventuellement, le

---

[284] *Ibid.*

[285] Voir l'étude déjà citée d'Elizabeth Mcdonald sur les promenades de Brooklyn. Sur le système de parcs de Boston, voir Cynthia Zaitzevsky, *op. cit.* 262 p.

[286] Elisabeth Macdonald, *op. cit.*, p. 37-38.

paysagiste aurait voulu investir ainsi l'ensemble de la ville, afin que tous aient accès à ce réseau :

> [The Parkways] should be so planned and constructed as never to be noisy and seldom crowded, and so also that the straightforward movement of pleasure-carriages need never be obstructed unless at absolutely necessary crossings, by slow-going heavy vehicles used for commercial purposes. If possible, also, they should be branched or reticulated with other ways of a similar class, so that no part of the town should finally be many minutes' walk from some one of them.[287]

Mais comme les voies de transit qui traversaient Central Park, ces boulevards permettraient surtout d'isoler la circulation des voitures de celle des piétons, les arbres servant de clôtures partielles pour atténuer l'importante présence de trafic au centre (fig. 3.7).

L'enjeu n'était pas seulement de rendre la circulation plus agréable. Comme il l'avait remarqué en France et en Espagne, ces grands boulevards pouvaient devenir des espaces de socialisation et de récréation au même titre que les parcs. Il fallait investir le tissu urbain d'un souffle de vie nouveau, permettre aux citadins de s'approprier à travers les loisirs et la socialisation l'espace de la ville que le paysagiste trouvait problématique, puisque non adapté à ces activités :

> If the great city to arise here is to be laid out little by little, and chiefly to suit the views of land-owners, acting only individually, and thinking only of how what they do is to affect the value in the next week or the next year of the few lots that each may hold at the time, the opportunities of so obeying this inclination as at the same time to give the lungs a bath of pure sunny air, to give the mind a suggestion of rest from the devouring eagerness and intellectual strife of town life, will always be few to any, to many will amount to nothing.[288]

La promenade qui avait été dessinée au milieu de Central Park s'inscrivait dans cette même optique de sociabilité. Par contre, elle était ici multipliée et transposée en dehors

---

[287] Frederick Law Olmsted, Charles E. Beveridge et Caroline F. Offman, vol. 1, *op. cit.*, p. 191.
[288] *Ibid.*, p. 188.

du parc, acquérant ainsi une importance cardinale, non plus pour le parc en tant que tel, mais pour la ville entière.

Un compromis dut être fait quant à la trajectoire de l'Eastern Parkway. Alors qu'Olmsted aurait voulu que le boulevard soit sinueux, le plan de la ville imposait qu'il soit construit en ligne droite[289]. Le paysagiste devait donc mettre de côté ce principe qui était cher à sa vision de la promenade comme élément échappant à la rigidité du cadre défini par le plan orthogonal de la ville. Impossible de mettre en œuvre des déplacements gracieux comme ceux qui étaient présents à l'intérieur du parc. De plus, l'Eastern Parkway ne fut finalement construit qu'en partie, laissant en fait la majorité du plan original de côté. Mais, malgré les compromis, les deux *parkways* seront construits et représenteront des infrastructures énormes pour la ville de Brooklyn, alors très loin d'être entièrement urbanisée.

Mais à Boston, le paysagiste voit un potentiel beaucoup plus grand pour l'intégration fructueuse de ces voies de circulation qu'à New York, Chicago ou San Francisco[290], sans doute parce que le plan est radioconcentrique. C'est d'ailleurs dans cette ville que sa vision urbaine sera la plus fidèlement réalisée. Lorsqu'il s'adresse à l'American Social Science Association, au Lowell Institute de Boston, le paysagiste fait une remarque qui résume bien l'idée qui lui permettra de guider son projet pour cette même ville :

> It is a common error to regard a park as something to be produced complete in itself, as a picture to be painted on canvas. It should rather be planned as one to be done in fresco, with constant consideration of exterior objects, some of them quite at a distance and even existing as yet only in the imagination of the painter.[291]

Une fois complété, le système de parcs de Boston, surnommé l'Emerald Necklace, est un réseau de cinq parcs tous reliés par des promenades (fig. 3.8). Il s'agit de son projet

---

[289] Elisabeth Macdonald, *op. cit.*, p. 38.
[290] C'est ce qu'il exprime dans sa conférence de 1870. Frederick Law Olmsted, Charles E. Beveridge et Caroline F. Offman, vol. 1, *op. cit.*, p. 190-191.
[291] *Ibid.*, p. 191.

le plus ambitieux. Certaines des parties n'ont rien à voir avec un grand parc. Par exemple, le premier projet en plan, qui est celui du Back Bay (fig. 3.9), assume bien des fonctions autres que celles normalement attendues d'un projet de parc. Seulement la moitié du plan est prévue pour la récréation, le reste étant traversé par diverses voies de transit, ou servant de réservoir ou de canalisation pour des égouts, des rivières et des eaux de pluie[292]. Bref, il s'agit plutôt d'un dispositif sanitaire embelli que d'un parc comme tel, ce qui s'inscrit tout à fait dans l'optique du système de façon générale, chacune des parties ayant leurs fonctions propres. Le plan comprend aussi un arboretum ainsi que quelques autres parcs de taille réduite.

Dans ce système, Franklin Park (fig. 3.10) est le lieu qui remplit le mieux la fonction classique de grand parc urbain. Ce cas est si éloquent par rapport à la vision de la ville chez le paysagiste, qu'il mérite un court aparté. De façon générale, on y retrouve l'essentiel des enjeux et des idées du paysagiste que nous avons vu dans ce mémoire. Connecté à l'ensemble du système, le parc n'est pas si différent des autres projets d'envergure du paysagiste. Mais l'importance du paysage pastoral est ici à son paroxysme. S'étendant sur une distance de 1,6 km de longueur, l'expérience d'un paysage rural est plus convaincante qu'ailleurs, étant donné cette étendue importante. Dans la version écrite du plan, l'organisation de l'espace se déploie bien *autour* de cette section du parc qu'Olmsted nomme simplement « The Country Park ». Rappelant la partie supérieure du plan de Prospect Park, mais occupant ici la majeure partie du plan, cette section constitue visiblement le thème central du parc — tel qu'il se doit, si l'on se fie aux écrits du paysagiste concernant l'importance viscérale de ce type de paysage en contexte urbain. Mais si d'autres sections à caractères différents sont bien présentes, Olmsted insiste sur leur rang subalterne par rapport au paysage pastoral. Comme il l'avait souligné dans son exposé de 1868, l'organisation du parc doit être pensée en un tout cohérent et les parties subordonnées au thème général ne sont pas moins

[292] Cynthia Zaitzevsky, *op. cit.*, p. 55-57.

importantes, mais elles doivent s'inscrire en harmonie avec la partie centrale, à laquelle elles donnent plus de valeur. Principalement, il s'agit d'entourer cette section centrale de différents boisés formés d'arbres et de rochers, lesquels sont nécessaires afin de créer l'effet d'un panorama délimité par de grandes étendues d'arbres, en plus d'offrir un contraste au paysage de type prairie[293]. De plus, avant d'arriver au centre du plan, la transition entre la ville et le parc ne doit pas être abrupte. Elle est marquée par des zones de transition qui remplissent différentes fonctions (lieux de socialisation, un zoo, des espaces récréatifs, etc.) en plus de mettre en valeur le paysage pastoral du centre. Et à partir du milieu du parc, rien d'artificiel ne doit être visible :

> As will soon be shown, the intention of the plan of the park, as a whole, is that from no part of this Country Park division of it shall anything in any other of its divisions be visible, or, at most, be noticeable, except rock, turf, and trees, and these only in harmonious composition with the natural scenery of the Country Park.[294]

Sorte de dispositif de perception, Franklin Park fut méticuleusement pensé selon les points de vue de chacune des parties. Et, au cœur de ce dispositif, la ville devait bel et bien être cachée. Ainsi, alors que le paysagiste commençait sérieusement à investir le tissu urbain de Boston avec l'ensemble de l'Emerald Necklace, cet investissement se déployait toujours sous la forme d'une opposition entre deux types de paysages complètement différents (l'urbain et le rural), mais minutieusement articulés l'un à l'autre. Si les périphéries du parc et les boulevards permettaient à ses yeux d'atténuer les effets négatifs du paysage urbain, leur apport n'était que partiel par rapport au paysage pastoral qui était au cœur de son plan.

L'Emerald Necklace est un système de parcs d'une envergure majeure et il s'agit certainement de l'intervention urbaine la plus importante du paysagiste. L'existence du

---

[293] Olmsted indique bien que ces zones servent de contraste. Frederick Law Olmsted, Charles E. Beveridge et Caroline F. Offman, vol. 1, *op. cit.*, p. 492.
[294] *Ibid.*, p. 484.

projet, ainsi que les écrits du paysagiste que nous avons vus ici, démontrent qu'il désirait s'investir pleinement dans le développement des grandes villes américaines et pas uniquement dans la création d'espaces verts. L'histoire de ces systèmes de parcs et de ces voies de circulation est très complexe et dépasse largement les enjeux couverts dans la présente étude. Mais ces projets constituent des exemples éloquents de l'importance de la ville dans l'imaginaire du paysagiste américain.

Dans sa conférence de 1870 sur l'agrandissement des villes, Olmsted revenait sur une observation qui avait aussi fait l'objet de sa conférence de 1868 sur les origines du parc. Celle-ci se résume au fait que des boulevards comme les Champs-Élysées, ou encore les *alamedas* d'Espagne ou du Portugal, sont des infrastructures qui ont orienté les coutumes des citadins depuis plusieurs siècles, et qui dépassent ainsi les modes passagères ou les aléas du marché[295]. Le paysagiste y voit des espaces cardinaux dans l'organisation de ces villes européennes. Il y a donc quelque chose de presque intemporel dans leur existence et c'est sans doute pour cette raison qu'il les prend en exemple. La ville n'est pas quelque chose de nouveau dans le monde occidental, mais en Amérique, elle se développe alors à une vitesse qui menace fortement toute planification réfléchie. Les parcs et les systèmes de parcs sont donc pensés chez le paysagiste comme des infrastructures qui ne devraient pas seulement contribuer à atténuer les maux de la vie urbaine, mais aussi définir un rapport sain et durable des citadins envers leur milieu. Cela dit, ce rapport à la ville reste marqué chez le paysagiste par une image négative de celle-ci. Ainsi, comme en témoignent les exemples que nous avons vus dans ce mémoire, le parc idéal demeure pour lui, malgré son accueil de plus en plus important du rythme de vie urbain, l'antithèse parfaite de la ville. La clôture verte, qui sépare cette dernière du parc, restera toujours bien présente.

---

[295] *Ibid.*, p. 186.

CONCLUSION

Au début des années 1890, alors qu'Olmsted commence à déléguer du travail à son fils, il a déjà grandement contribué à façonner la profession d'architecte paysagiste en Amérique. Au début de sa carrière, durant les années 1850, les seuls parcs qui existaient dans ce pays n'avaient pas du tout l'ampleur de ceux qui émergèrent suite au succès de Central Park. Mais à la fin du siècle, la profession est relativement bien établie et commence à être institutionnellement encadrée. Fondée en 1899, l'*American Society of Landscape Architects* défend une vision autonome de la profession, notamment à travers une histoire ayant ses racines dans les publications d'Humphry Repton (1752-1818) et de Thomas Whately (1726-1772), deux théoriciens majeurs du jardin anglais tardif[296]. L'association crée aussi le périodique *Landscape Architecture*[297]. Et si durant la vie d'Olmsted la formation de l'architecte paysagiste reste confinée à un modèle maître-apprenti, le fait qu'il ait été invité à s'adresser à des étudiants de l'école d'architecture du MIT témoigne de l'intérêt de l'institution pour cette pratique.

Toutefois, Olmsted n'avait pas seulement contribué à définir une profession autour de principes esthétiques, de méthodes de travail et de tâches. Il avait aussi contribué à élever l'architecture paysagère à un niveau jusque-là inégalé à l'extérieur du paradigme du jardin, en rattachant cette pratique à des enjeux d'une importance cardinale pour le développement urbain, à une époque où la ville était propulsée à l'avant-plan de

---

[296] C. Timothy Baird et Bonj Szcygiel, « Sociology of Professions: The Evolution of Landscape Architecture in the United States », *Landscape Review*, vol. 12, n° 1, 2007, p. 8-9.
[297] *Ibid.*

l'imaginaire américain (d'un œil autant critique qu'apologique)[298]. Il avait ainsi fait de l'architecture paysagère un projet politique, en lui attribuant un pouvoir d'influence qui allait jusqu'à l'intériorité de chacun des citadins, disant même affecter leurs comportements et leur caractère.

Un des principaux enjeux de ce mémoire était de démontrer que ce statut conféré à l'art du paysage pouvait être envisagé à l'extérieur du paradigme romantique. Car si le paysage et l'expérience esthétique de la nature avaient bien été élevés à un statut inégalé par les romantiques, Olmsted a pour sa part contribué à placer l'architecture paysagère sur un piédestal, mais en bifurquant vers une conception plutôt technocratique que spirituelle de cet art. Le paysage devenait sous sa plume un phénomène intimement rattaché au confort psychologique de l'être humain, un phénomène certes affectif, mais lequel pouvait être rationalisé en vue de résultats concrets sur la vie collective.

En ce sens, la relation d'Olmsted au romantisme évoque celle de John Stuart Mill (1806-1873), qui était préoccupé par les moyens afin d'atteindre l'idéal utilitariste d'une cohésion sociale qu'il s'était fixé et qui n'était pas seulement le fruit d'un bonheur individualisé. Terry Eagleton a bien résumé le dilemme qui occupait Mill face au legs de Jeremy Bentham (1748-1832), exprimé par l'entremise d'une comparaison entre le philosophe et juriste qui était son mentor, et le poète et théoricien romantique Samuel Taylor Coleridge. Chez Mill, l'idéal utilitariste pouvait être le mieux servi par le biais d'une approche qui faisait appel au sens esthétique autant qu'à la rationalité. L'erreur

---

[298] Durant la seconde moitié du XIX[e] siècle, la ville américaine polarise l'attention des Américains, et les divise. Alors qu'une énorme quantité d'Américains et d'immigrants se dirigent vers les villes pour y trouver du travail et une vie meilleure, et que plusieurs célèbrent la naissance d'une « culture urbaine », quelques intellectuels formulent pour leur part des critiques en opposition directe à la ville industrielle, prônant plutôt l'idéal purement américain d'un « équilibre parfait entre la nature et la grande ville ». Voir François Weil, *op. cit.*, p. 10. Voir aussi Zane L. Miller et Patricia M. Melvin, *The Urbanization of Modern America: A Brief History*, Orlando, Harcourt Brace Jovanovich, Publishers, 1987 [1973], p. 47-65

des utilitaristes avant lui aurait été d'ignorer l'importance de la vie affective sur le plan moral :

> Yet it is not easy to see how this bloodlessly analytic ideology [utilitarianism] can actually be lived: if the Benthamite subject must laboriously calculate the probable consequences of each of its actions, how can social practices ever be effectively naturalized ? What has become of habit and virtue, spontaneous impulse and the political unconscious? And how, shorn of these features, can this upstart doctrine ever achieve hegemony ? Alarmed by these lacunae, John Stuart Mill turns to a synthesis of the rationalist and aesthetic traditions [...] Bentham, Mill claims, errs in considering only the moral aspect of human conduct, whereas one must also have regard to its aesthetic (beautiful) and sympathetic (lovable) qualities. If the error of sentimentalism is to set the last two over against the first, the disaster of an unreconstructed Utilitarianism is to ditch them entirely. All that remains to be done, then, is to dovetail Bentham and Coleridge together, viewing each as the other's 'completing counterpart'.[299]

Ce que Mill reprochait à Bentham, c'était son incompréhension de la nature morale de l'être humain. Pour lui, le caractère n'était pas formé seulement par la raison, mais aussi par le goût, l'imagination, et les arts : « [Bentham's] ignorance of the *deeper springs* of human character prevented him (as it prevents most Englishmen) from suspecting how profoundly [fine arts] enter into the moral nature of man, and into the education both of the individual and of the race »[300]. Il avait donc appris cette leçon des romantiques (plus précisément de Coleridge), mais il fallait bien chez lui l'articuler à une vision instrumentale et normative qui était celle de l'utilitarisme[301]. Pour lui, le rôle de l'art n'était pas tant de formuler des idéaux, et encore moins d'ouvrir la question de l'Être, que d'orienter le commun des mortels vers des fins préétablies. Olmsted, qui était un lecteur de Mill autant que de Bentham, aurait sans doute partagé cette vision dans le cadre de sa pratique, cette double perspective lui permettant d'imaginer un art

---

[299] Terry Eagleton, *op. cit.*, p. 61-62.

[300] John Stuart Mill, *Essays on Ethics, Religion and Society*, Toronto, University of Toronto Press / Londres, Routledge & Kegan Paul, 1969, p. 113 [je souligne].

[301] Terry Eagleton, *op. cit.*, p. 61; Malik Bozzo-Rey et Émilie Dardenne (dir.), *Deux siècles d'utilitarisme.*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Philosophica », 2011, p. 23-24.

du paysage touchant aux fondements les plus profonds d'une société moralement saine[302].

En ce sens, George L. Scheper avait sans doute raison de souligner autant l'influence des cercles protestants libéraux sur les théories du paysagiste américain, que l'importance d'un discours féministe — très essentialiste — dans son discours sur le pouvoir du parc[303]. La justesse de cette assertion me semble soutenue par l'importance de cette notion d'*influence* qui accompagne le genre féminin dans ces discours. Toutefois, Scheper s'arrête très tôt dans son analyse. Il y voit l'avant-gardisme d'un artiste qui n'a pas été suffisamment contextualisé par rapport à son époque. En revanche, une posture critique nous inviterait à voir dans le projet olmstedien une tentative de rationaliser, au-delà du confort psychologique de l'être humain, ses prétendues racines affectivement liées à un mode de vie profondément conservateur et normatif : celui qui conçoit que « la famille est l'institution sociale et politique fondamentale »[304]. Ici, l'influence féminine est strictement compensatoire face à la nature rude et violente de l'homme, la femme se voyant confinée à la sphère domestique, bien qu'elle gagne une certaine agentivité à travers son influence[305]. Selon cette posture, le parc idéal devient un espace « féminisé » dans la mesure où cette féminité sert à influencer d'une façon qui se veut inconsciente les mœurs des citadins,

---

302 Olmsted était intéressé par les idées de Bentham concernant la réforme morale et la criminalité, comme en témoigne un passage cité de *Means of Preventing Crimes* du philosophe britannique dans sa conférence sur l'agrandissement des villes. Voir Frederick Law Olmsted, Charles E. Beveridge et Caroline F. Offman, vol. 1, *op. cit.*, p. 198. Il était aussi fortement intéressé par les écrits de John Stuart Mill, comme en témoignent plusieurs dédicaces et citations dans ses écrits. Voir Witold Rybczynski, *A Clearing in the Distance: Frederick Law Olmsted and America in the Nineteenth Century*, Toronto, HarperCollins Canada, 1999, p. 196 ; 316.

303 George L. Scheper, *loc. cit.*, p. 377-379.

304 Traduction libre du révérend presbytérien Ethelbert Dudley Warfield, « The Moral Influence of Women in American Society », *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, vol. 34, n° 1, 1909, p. 106-114.

305 Amy Kaplan, « Manifest domesticity », dans Janice A. Radway *et al.* (dir.), *American Studies: An Anthology*, Chichester / Malden, Wiley-Blackwell, 2009, p. 17-25.

à l'aide de qualités ou de sentiments associés au genre féminin et au cercle domestique idéalisé : douceur, affection, bienveillance, etc.

Le plaisir que prenait Olmsted en voyant que Central Park avait contribué à raffiner les comportements de ses visiteurs, en constatant que des activités familiales telles que le pique-nique pouvaient être pratiquées avec aisance, et, surtout, en observant que cette cohésion était naturelle, relève de l'observation que ses convictions sur l'influence du parc en milieu urbain étaient à ses yeux confirmées par la réalité, en accord avec l'idéal domestique de l'espace qu'il avait conçu[306]. L'influence qui relève de ce dispositif qu'est le parc olmstedien ne provient pas d'un certain symbolisme ou, comme le propose Heath M. Schenker, d'une théâtralité aux mécanismes mélodramatiques qui imposerait une image idéale de la vie rurale en milieu urbain[307]. Elle se veut plus profonde et efficace. Elle se joue à un autre niveau : celui du régime émotionnel à la base de ce mode de vie intimement lié au paysage. Les racines primitives sont donc celles des « profondes impulsions » (pour reprendre la formulation de Mill) inhérentes à un caractère jugé noble et surtout nécessaire dans un contexte urbain qui lui serait aliéné.

Certes, il est sans doute inutile de faire le procès d'un paysagiste décédé il y a plus de cent ans, mais celui-ci nous a laissé un legs théorique. Et qui plus est, ce legs a pris une tournure étonnamment importante à partir des années 1970, grâce au travail des historiens. Un saut précipité semble être fait lorsque l'on adopte et défend une posture théorique sans en avoir examiné les fondements, surtout lorsqu'on ne prend pas la peine de souligner le rationalisme qui se positionne devant cette posture. C'est, à mon avis, l'écueil principal de la littérature au sujet d'Olmsted, auquel ce mémoire tentait de

---

306 Ces observations, Olmsted les communique dans sa conférence déjà mentionnée de 1870 sur l'agrandissement des villes. Voir Frederick Law Olmsted, Charles E. Beveridge et Caroline F. Offman, vol. 1, *op. cit.*, p. 198-199.

307 Heath M. Schenker, *Melodramatic Landscapes: Urban Parks in the Nineteenth Century*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2009, p. 151-173.

répondre. Au fond, le projet olmstedien porte en lui une idéologie, laquelle est en partie cachée ou camouflée à travers ce discours naturalisant[308]. Il importe donc de reconnaître cette idéologie qui fonde l'ensemble de l'édifice des convictions d'Olmsted. Car bien que Scheper et d'autres historiens disent simplement vouloir restituer l'importance du paysagiste dans son contexte historique, il ne faudrait pas manquer de souligner que ces études historiques alimentent souvent, au-delà de la solidité du canon, la légitimité de sa vision de l'architecture paysagère — sans distance critique. Suite au véritable boom olmstedien qui a marqué le dernier tiers du XX[e] siècle, je suis d'avis que cette distance est pour le moins nécessaire.

* * *

D'autre part, le travail d'Olmsted peut aussi être lu du point de vue de l'histoire de l'esthétique environnementale. Car si cette discipline est récente (elle date environ des années 1970), les questions qu'elle soulève et les méthodes qu'elle emprunte ne le sont pas. Comme le soulignent Martin Drenthen et Jozef Keulartz, l'esthétique fut marquée dès le XVIII[e] siècle par des questions concernant l'expérience de la nature[309]. La discipline possède donc une préhistoire importante. L'art prit par contre une place centrale dès le début du XIX[e] siècle, alors que les questions qui occupaient les philosophes relevaient le plus souvent de ce Jean-Marie Schaeffer nomme la « sacralisation de l'art »[310]. Dans ce contexte, l'orientation de leurs réflexions était principalement axée sur la signification ou la valeur spirituelle de l'art. La division perceptible aujourd'hui entre des démarches analytiques d'une part, et spéculatives

---

[308] C'est d'ailleurs souvent ce type de discours que l'on retrouve comme écran devant des postures idéologiquement orientées. Voir Terry Eagleton, *Ideology: An Introduction*, London / New York, Verso, 1991, p. 58-61.

[309] Martin Drenthen et Jozef Keulartz, « Introduction », dans Martin Drenthen et Jozef Keulartz (dir.), *Environmental Aesthetics: Crossing Divides and Breaking Ground*, New York, Fordham University, 2014, p. 1.

[310] Jean-Marie Schaeffer, *L'art de l'âge moderne*, *op. cit.*, p. 18.

d'autre part, était donc déjà présente au XIX[e] siècle, bien que les enquêtes plutôt analytiques et rationalistes soient généralement moins connues[311].

Ainsi, depuis quelques années, certaines questions qui relèvent de l'utilité des valeurs esthétiques de l'environnement resurgissent au sein de disciplines telles que la psychologie environnementale ou l'esthétique environnementale, qui partagent un terrain commun. Certains chercheurs s'intéressent dans ce contexte aux mêmes questions qui avaient intéressé Spencer et Olmsted, lorsqu'ils avaient réfléchi à l'habitat de l'être humain, l'évolution de son rapport à l'environnement, et leurs répercussions émotionnelles au niveau de son appréciation contemporaine du paysage. À titre d'exemple, le biologiste Gordon H. Orians a proposé l'hypothèse qu'étant donné que l'évolution de l'espèce humaine s'est majoritairement produite au sein des savanes de l'Afrique de l'Est, ce type de paysage (marqué par des perspectives ouvertes, parsemées de grands arbres, de taillis et de sols végétaux) serait le plus esthétiquement plaisant. Orians croit que les jardins et les parcs (peu importe leurs origines et leurs styles) ont été créés en imitant inconsciemment les traits dominants de ce type de paysage[312]. D'autres perspectives de recherches, notamment en psychologie, visent à quantifier et à analyser les réponses émotionnelles des êtres humains envers les qualités esthétiques de leurs environnements, par le biais d'études empiriques. Mais elles visent aussi, dans le même mouvement, à utiliser ce savoir dans une visée pratique. À titre d'exemple, un article de Paz Galindo Galindo et de José Antonio Corraliza Rodríguez fut publié en

---

311 Le récent ouvrage de Benjamin Morgan s'intéresse à ce volet peu étudié de l'histoire de l'esthétique, en focalisant son attention sur le matérialisme des théories esthétiques de la période victorienne. Voir Benjamin Morgan, *op. cit.*

312 Gordon H. Orians, « An Ecological and Evolutionary Approach to Landscape Aesthetics », dans Edmund C. Penning-Rowsell et David Lowenthal (dir.), *Landscape Meanings and Values*, Londres, Allen and Unwin, 1986, p. 11. Dans le même ordre d'idée, Jay Appleton a proposé une théorie de l'habitat afin d'expliquer le plaisir esthétique lié au paysage. Celle-ci stipule que notre appréciation de l'imagerie pittoresque proviendrait d'un mélange des sentiments de domination et de sécurité qui proviendraient de la perspective à la fois ouverte, légèrement surélevée et protégée (permettant de voir sans être vu) qui est généralement celle utilisée pour ce type de paysage. Ces sentiments proviendraient, selon lui, des réflexes que l'espèce humaine a développés par rapport à son habitat. Voir Jay Appleton, *The Experience of Landscape*, Chichester, Wiley, 1996 [1975], p. 62-63.

2000 en abordant de front l'influence esthétique de l'environnement quotidien des citadins sur leur bien-être émotionnel[313]. Ces chercheurs héritent ainsi d'une perspective ouverte par les esthétiques scientifiques du XIX^e siècle.

Les théories développées par Olmsted sont une réponse aux enjeux qui l'occupaient, lesquels étaient reliés à la situation critique des villes américaines. Les questions esthétiques du paysagiste concernaient strictement leur apport à l'expérience humaine au quotidien, c'est-à-dire au confort principalement psychologique des citadins. À ses yeux, un bon paysage n'était pas celui qui aurait une grande valeur symbolique, mais plutôt celui qui aurait une influence mesurable les comportements de ses regardeurs. S'écarter du paradigme romantique, qui n'est pas sans lien avec cette sacralisation de l'art que Schaeffer place sous l'égide de la « théorie spéculative de l'Art » (une théorie de l'art qui lui attribue une valeur ontologique), nous a permis d'évaluer avec plus de justesse la démarche d'un acteur comme Olmsted[314]. Non pas que le paysagiste ne se voyait pas comme un artiste. Nous avons bien vu que c'est tout le contraire. Toutefois, l'art est défini chez lui à partir de son utilité, voire de son instrumentalité.

Si les artistes visuels, les poètes et les compositeurs profiteront de cette valeur ontologique attribuée à l'art à partir du XIX^e siècle, en développant un discours généralement essentialiste sur les origines de leur art ; les architectes, les planificateurs urbains et les paysagistes comme Olmsted devront trouver ailleurs les enjeux et les pouvoirs leur permettant de définir et d'élever leur discipline[315]. Comme leur travail

---

313 Paz Galindo Galindo et José Antonio Corraliza Rodríguez, « Environmental Aesthetics and Psychological Wellbeing: Relationships Between Preference Judgements for Urban Landscapes and other Relevant Affective Responses », *Psychology in Spain*, vol. 4, n° 1, 2000, p. 13-27.

314 Selon Schaeffer, la théorie spéculative de l'Art est une invention du romantisme allemand, bien qu'elle ait eu une vie importante en dehors de ce mouvement jusqu'à aujourd'hui. Voir Jean-Marie Schaeffer, *L'art de l'âge moderne*, *op. cit.*, p. 17-19.

315 Toujours selon Schaeffer, le récit moderniste de l'art aurait pris la relève de la théorie spéculative de l'Art au XX^e siècle, en réaffirmant sans cesse la pureté et l'authenticité universelles des origines spirituelles de la création artistique, qui se résument la plupart du temps à un même noyau irréductible. *Ibid.*, p. 350-357.

s'inscrit dans un tout autre registre, qui relève de sa valeur pratique, c'est plutôt dans ce volet rationaliste de l'esthétique qu'ils trouveront une perspective théorique plus proche des enjeux qui les préoccupent. En revanche, cette perspective ne sera pas moins chargée d'ambitions sérieuses sur la valeur de leur art. Cela ne veut pas dire non plus que ces deux perspectives sont mutuellement exclusives. Mais le cas d'Olmsted est particulièrement évocateur d'un parti pris pour une définition de l'architecture paysagère qui n'est intéressée que par ses effets.

Il n'est pas surprenant qu'aujourd'hui encore, le même angle d'approche sur les questions d'esthétique environnementale se manifeste souvent au sein de disciplines liées de près ou de loin à des formes de pratiques environnementales (architecture, urbanisme, design de l'environnement, etc.) Celles-ci tendent à mener cette rationalisation de l'expérience ou des sentiments esthétiques vers des assertions qui se veulent universelles, en vue d'éclairer ou de légitimer certains choix concernant, d'une manière ou d'une autre, la transformation du paysage qui est inhérente à ces disciplines. Les questions qui concernent l'esthétique environnementale dépassent de loin les enjeux couverts par ce mémoire. Mais la ressemblance de certains points est à mon avis frappante et reflète sans doute un même problème qui sous-tend autant certains réflexes de cette discipline relativement nouvelle que l'image qui entoure encore la conception olmstedienne du paysage.

ANNEXE

FIGURES

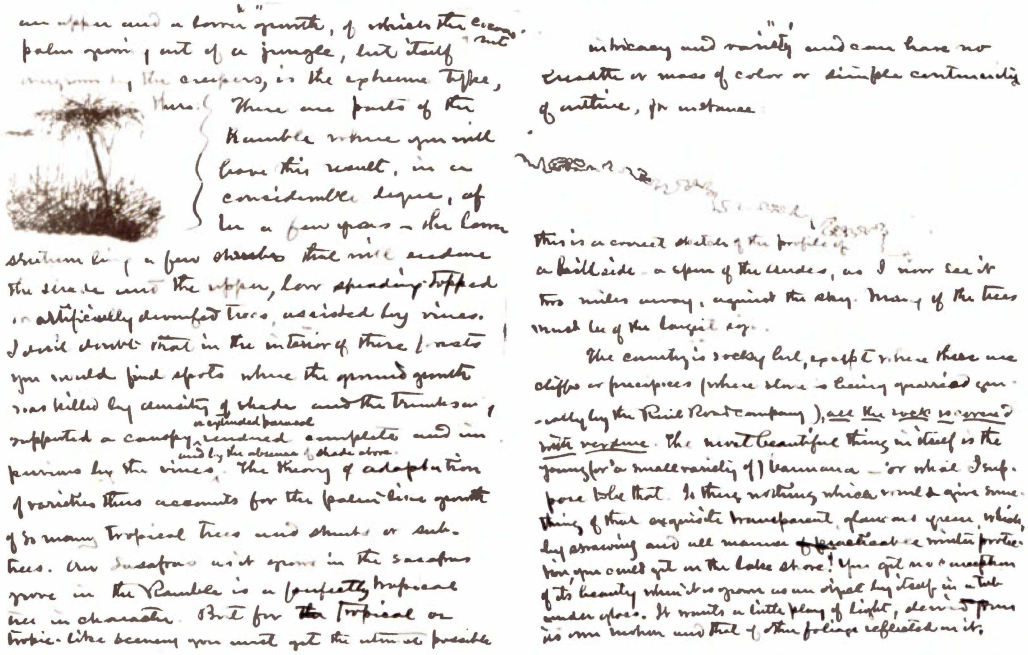

Figure 1.1, Frederick Law Olmsted, *To Ignaz Anton Pilat, Panama, September 26, 1863*, lettre (extrait), reproduit dans *Landscape Architecture*, vol. 5, n° 3, avril 1915.

Figure 2.1, Frederick Law Olmsted, frontispice de l'ouvrage *A Journey Through Texas ; or, a Saddle-trip on the Southwestern Frontier; With a Statistical Appendix*, New York, Dix, Edwards & Co., 1857.

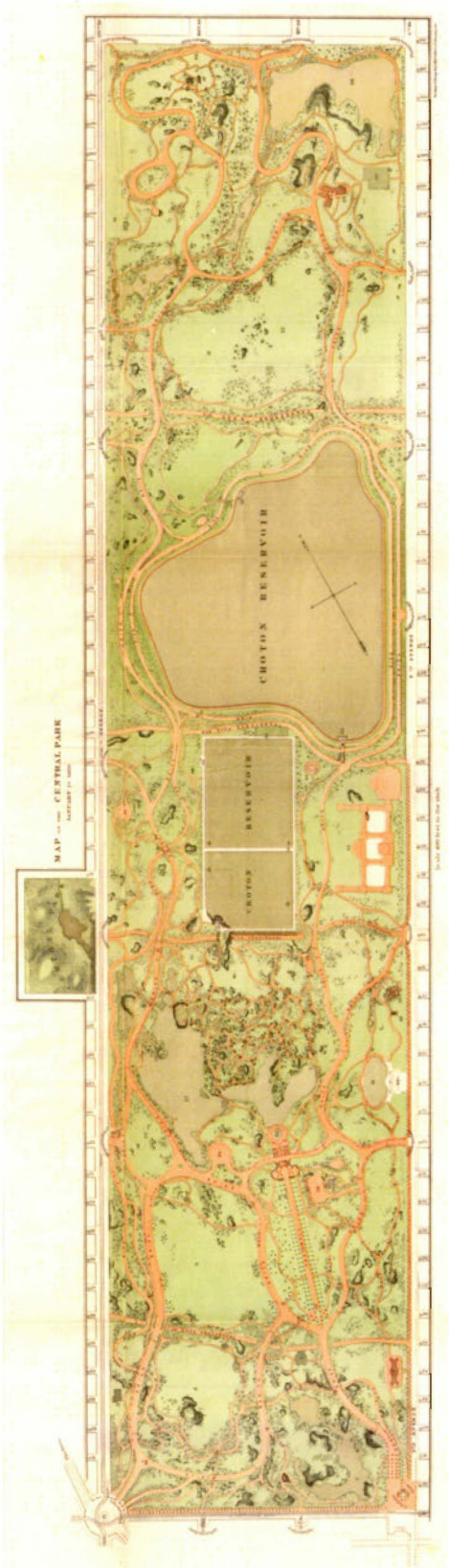

Figure 2.2, *Map of the Central Park, January 1st 1870*, 25,4 x 90,2 cm, dans Frederick Law Olmsted et Calvert Vaux, *Thirteenth Annual Report of the Commissioners of the Central Park*, New York, 1870.

Figure 2.3, Calvert Vaux et Frederick Law Olmsted, *[Greensward Plan for Central Park, presentation board] No. 6 from point F.*, 1858, plomb et crayon blanc sur papier, 72,5 x 52,5 cm (détail), New York City Municipal Archives.

Figure 2.4, Calvert Vaux et Frederick Law Olmsted, *[Greensward Plan for Central Park, presentation board] No. 5 from point E, Present outlines and effect proposed of view of lake*, 1858, huile sur papier, 72,4 x 53,3 cm (détail), New York City Municipal Archives.

Figure 2.5, *View near entrance to the cave*, c. 1850-1920, photographie stéréoscopique, 8,6 x 17,6 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, Collection Herbert Mitchell, reproduction par Charles E. Beveridge, dans Frederick Law Olmsted et al., *Frederick Law Olmsted: Plans and Views of Public Parks*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2015.

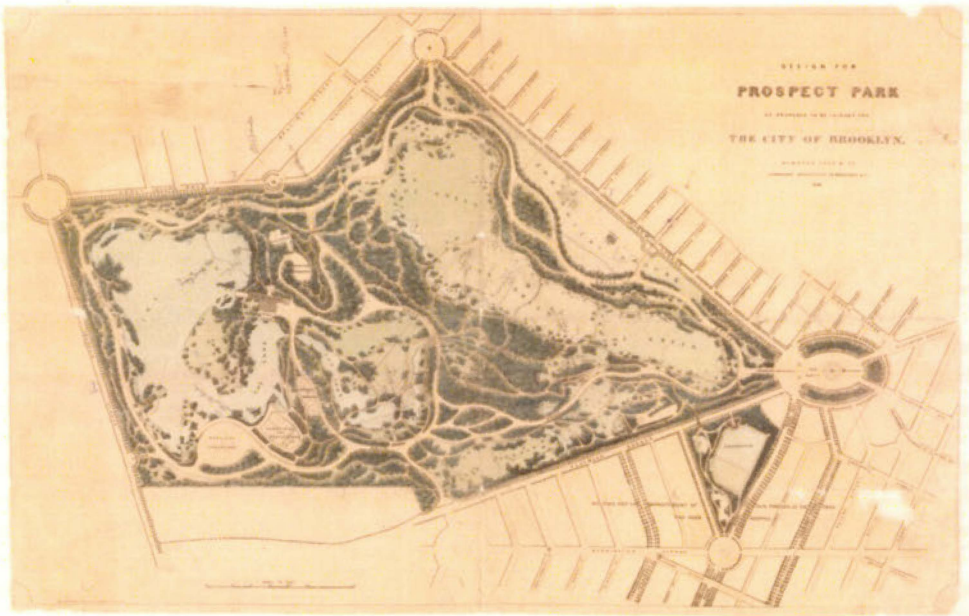

Figure 2.6, Frederick Law Olmsted et Calvert Vaux, *Design for Prospect Park as proposed to be laid out for the city of Brooklyn*, 1868, lithographie, 48,25 x 31 cm, United States Department of the Interior, National Park Service, Frederick Law Olmsted National Historic Site.

Figure 2.7, *Autumn scene near Third Street*, 1887, photogravure, Brooklyn, Prospect Park Alliance, reproduite dans Frederick Law Olmsted et al., *Frederick Law Olmsted: Plans and Views of Public Parks*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2015.

Figure 3.1, Edgard Gariépy, *Montréal : Funiculaire du Mont-Royal*, 1915, négatif sur verre au gélatino-bromure, 10,8 x 8,2 cm, ville de Montréal, section des archives.

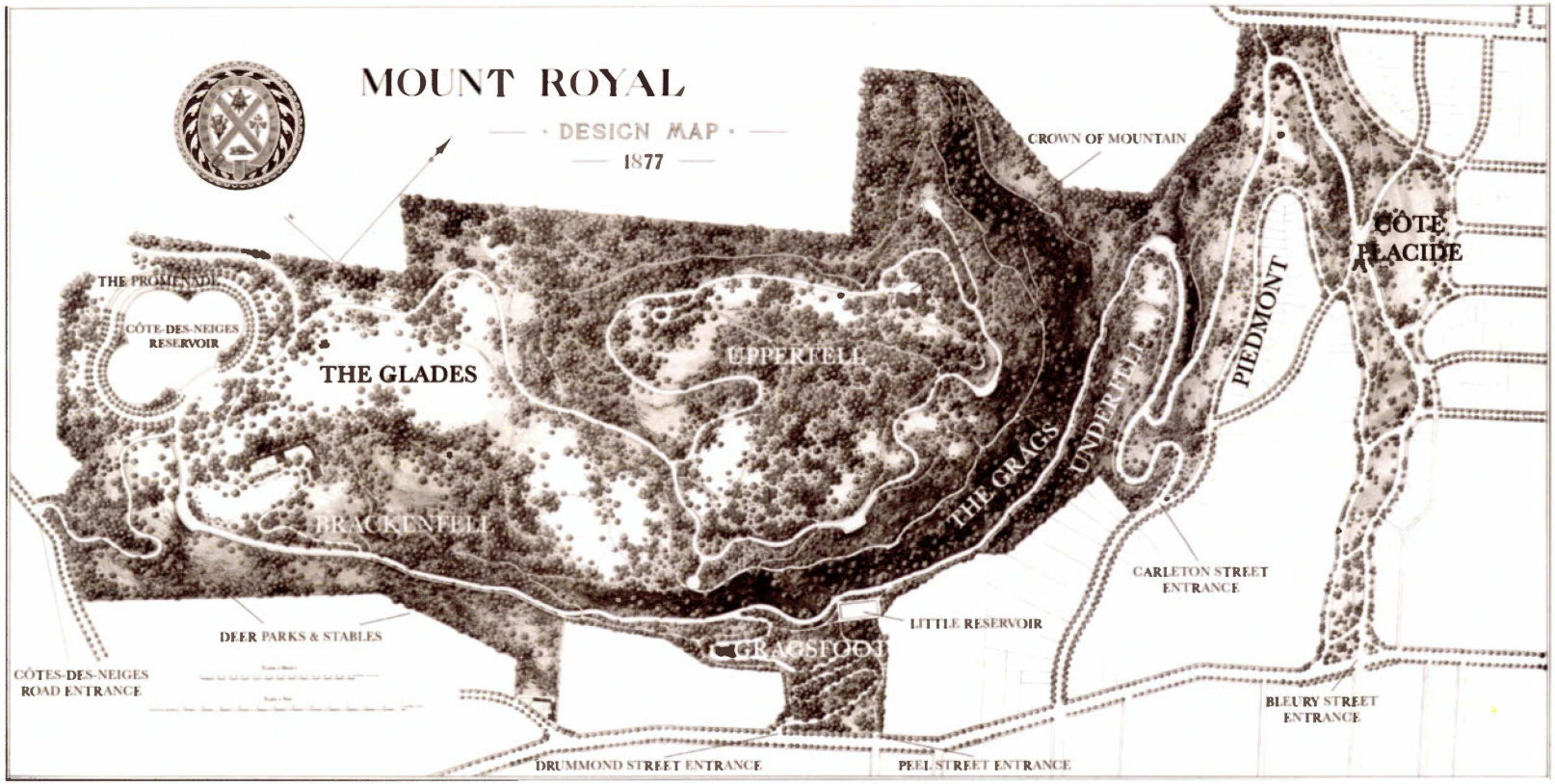

Figure 3.2, *Mount Royal Design Map*, 1877, lithographie, 40,5 x 70 cm, United States Department of the Interior, National Park Service, Frederick Law Olmsted National Historic Site [annotations ajoutées au plan original].

Figure 3.3, William Notman & Son, *Montreal from Mount Royal, QC*, c. 1890-98, Sels d'argent sur papier albuminé monté sur papier, 20 x 25 cm, Montréal, Musée McCord.

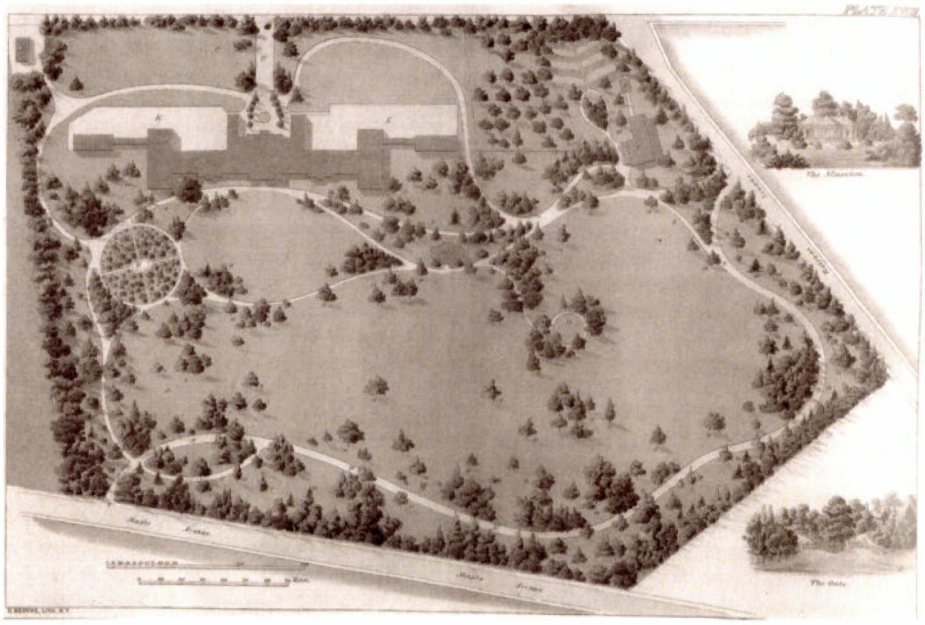

Figure 3.4, Frederick Law Olmsted, *Landscape Plan for the Hartford Retreat*, 1860, plan reproduit dans Carla Yanni, *The Architecture of Madness: Insane Asylums in the United States*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007.

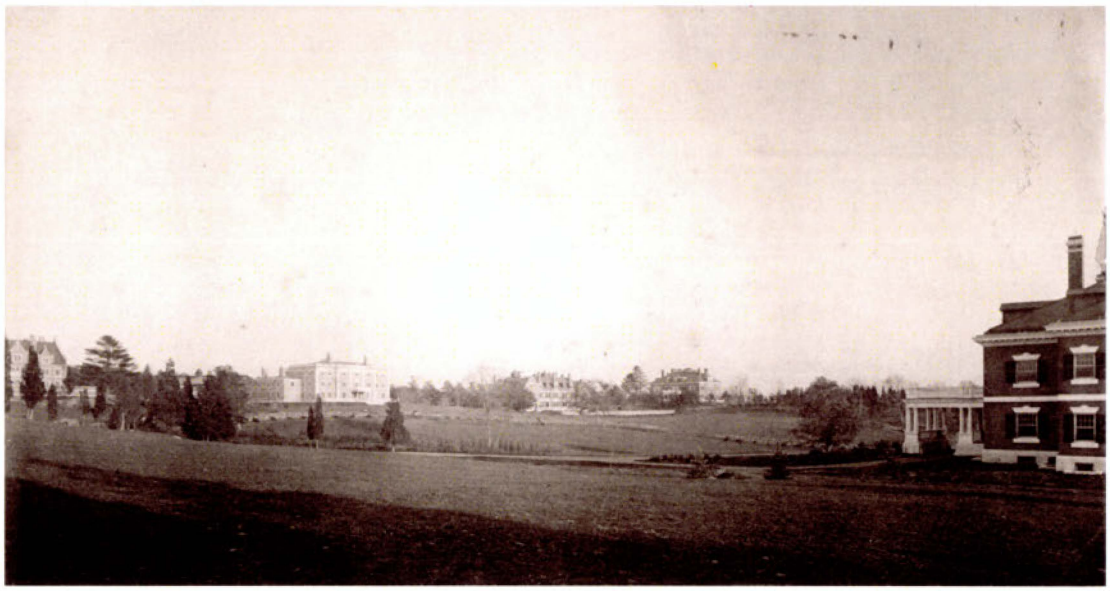

Figure 3.5, *McLean Asylum for the Insane, Waverley, Belmont*, photographie reproduite dans *The American Architect and Building News*, n° 989, 1894.

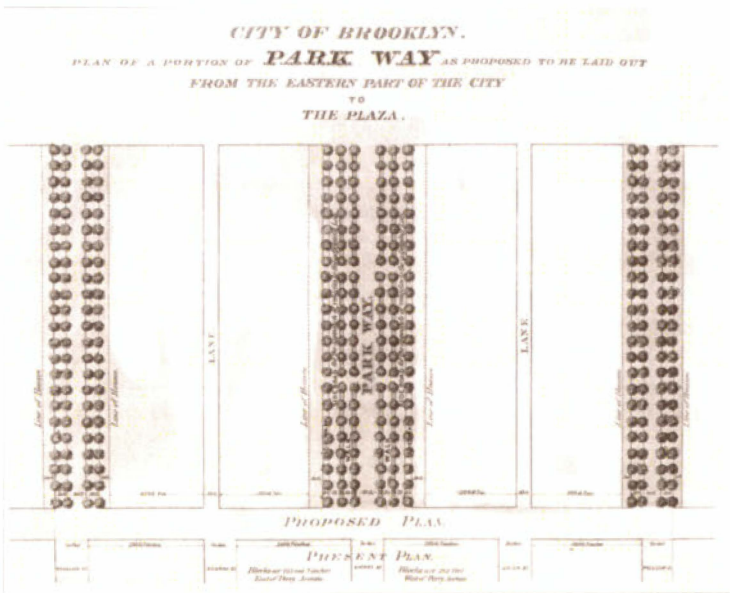

Figure 3.6, Frederick Law Olmsted et Calvert Vaux, City of Brooklyn, *Plan for a Portion of the Park Way as Proposed to be Laid Out from the Eastern Part of the City to the Plaza*, dans *Eight Annual Report of the Brooklyn Park Commission*, 1868.

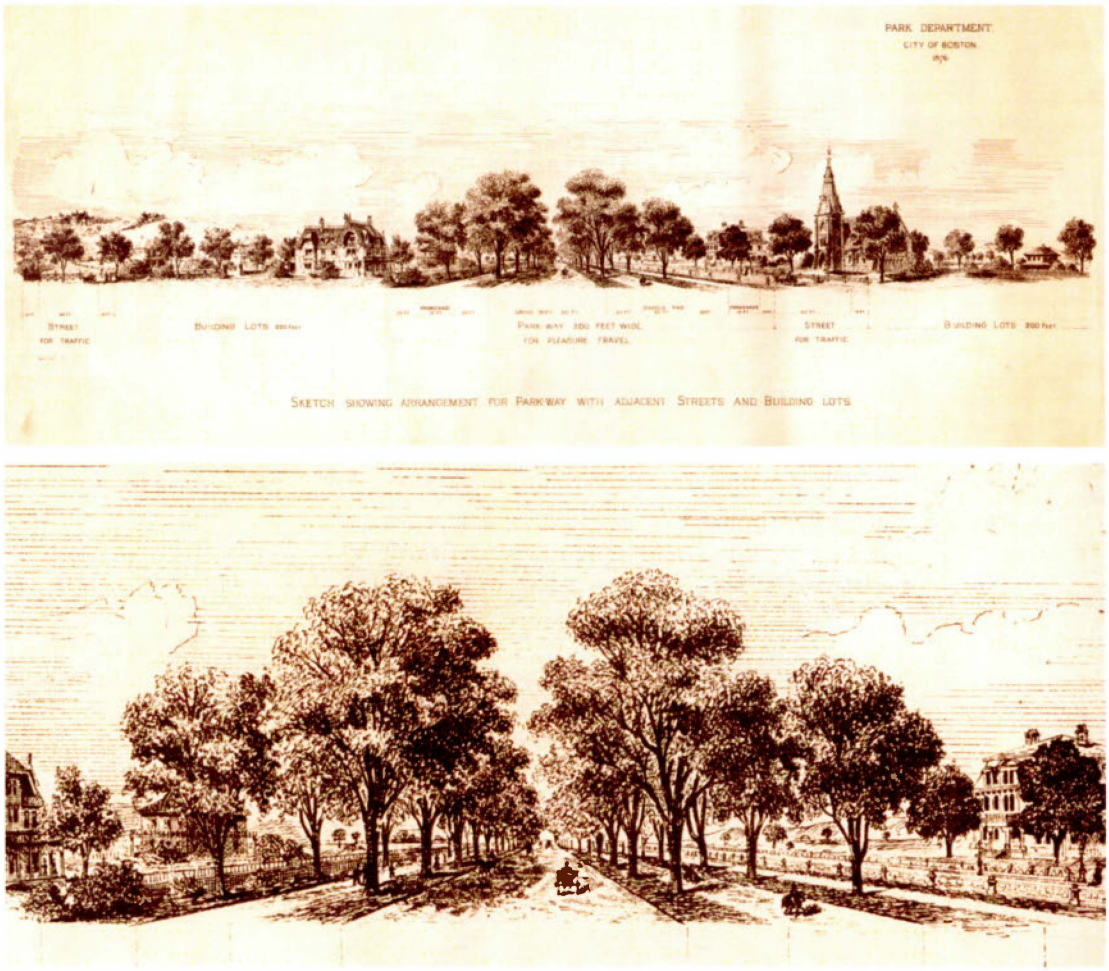

Figure 3.7, Frederick Law Olmsted, *Sketch showing arrangement for park-way with adjacent streets and building lots, Park Departement, City of Boston*, 1876, encre sur papier, 37,5 x 71 cm, United States Department of the Interior, National Park Service, Frederick Law Olmsted National Historic Site.

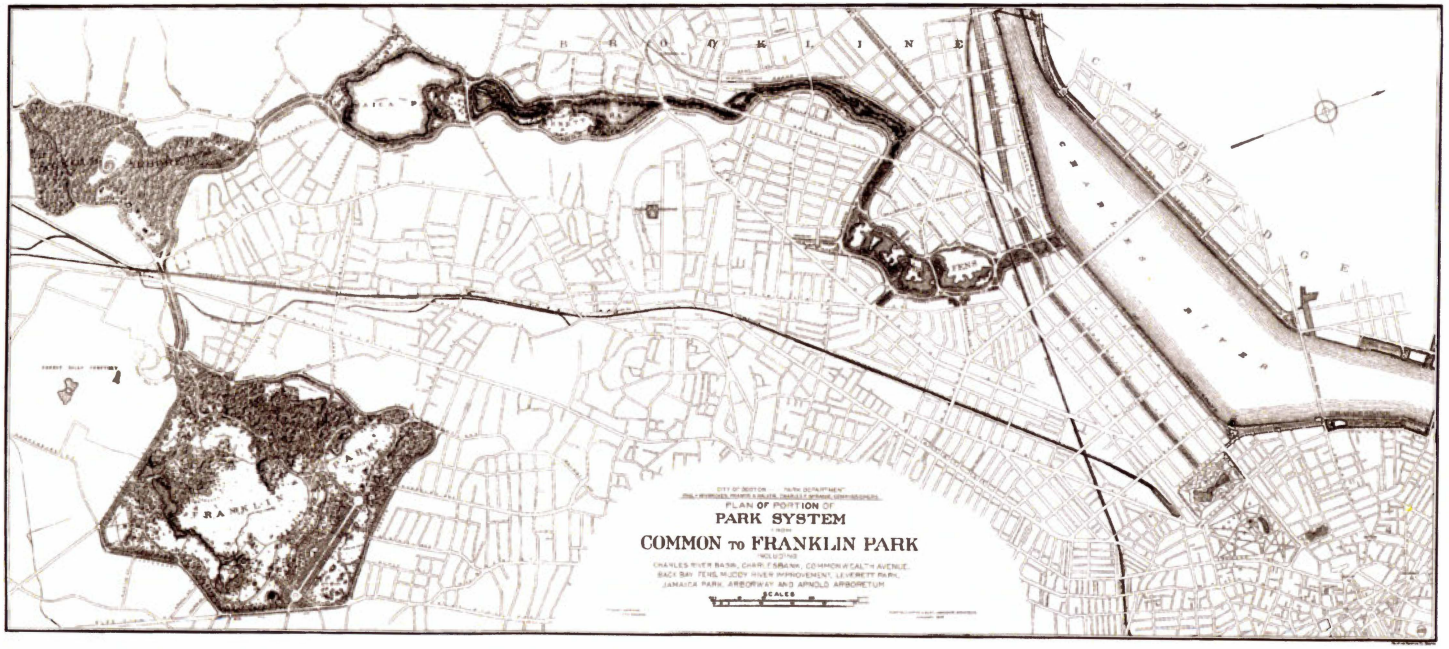

Figure 3.8, Boston Parks Department, Olmsted, Olmsted & Architects, *Plan of portion of park system from Common to Franklin Park including Charles River Basin, Charlesbank, Commonwealth Avenue, Back Bay Fens, Muddy River improvement, Leverett Park, Jamaica Park, Arborway and Arnold Arboretum*, 1894, United States Department of the Interior, National Park Service, Frederick Law Olmsted National Historic Site.

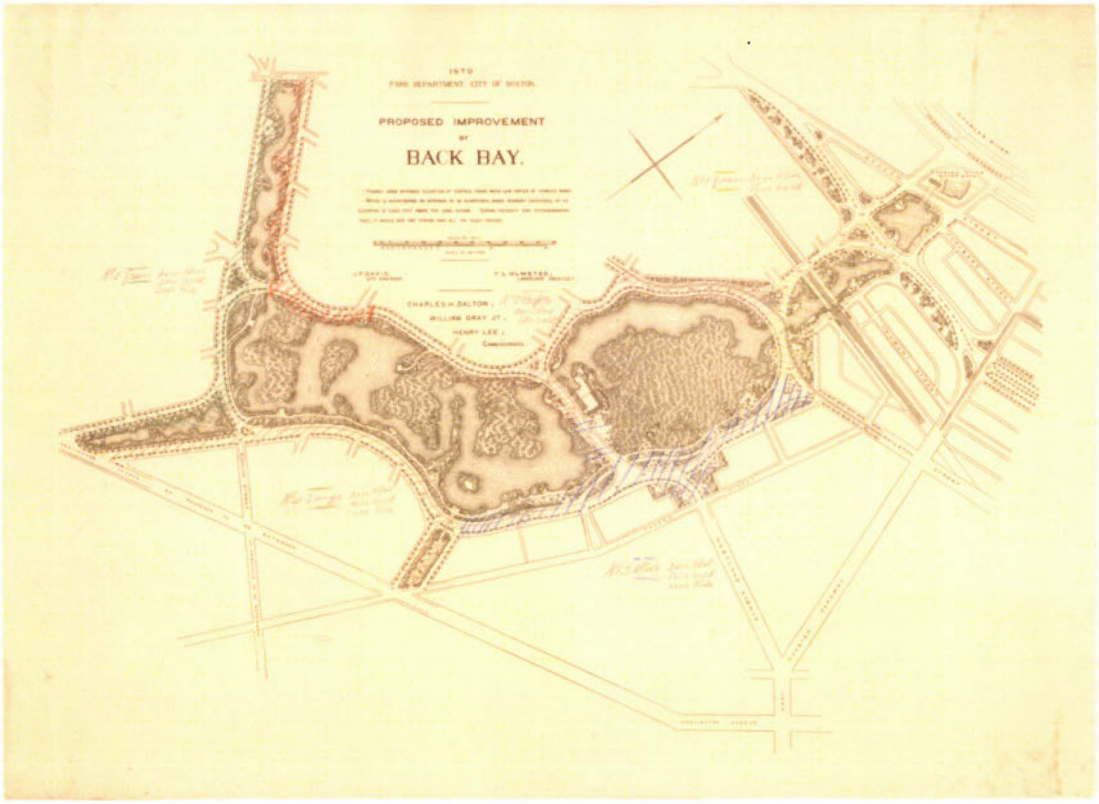

Figure 3.9, Frederick Law Olmsted, Park Department, City of Boston, *Proposed Improvement of Back Bay*, 1879, lithographie, 63,5 x 85 cm, United States Department of the Interior, National Park Service, Frederick Law Olmsted National Historic Site.

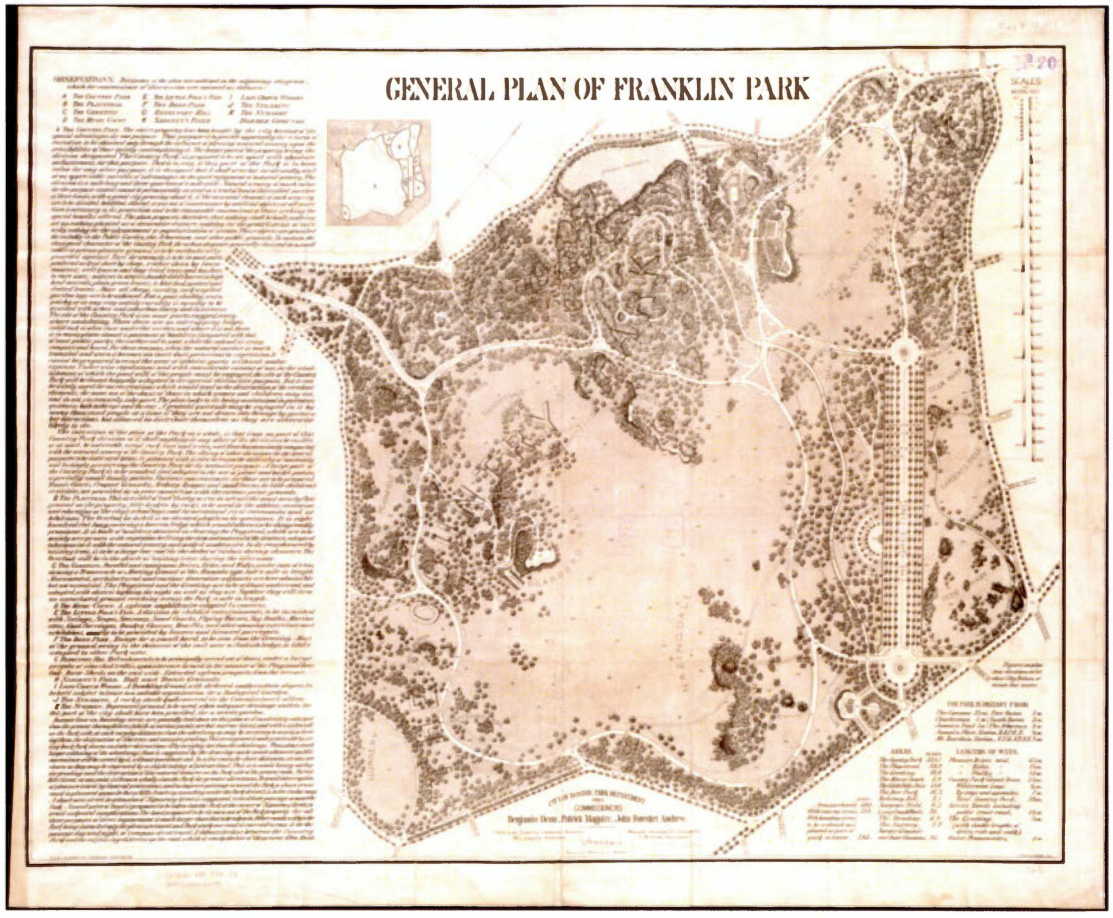

Figure 3.10, F.L. & J.C. Olmsted, landscape architects, Boston Parks and Recreation Dept., *General plan of Franklin Park*, 1885, 69 x 87 cm, Boston Public Library.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

ALBERTI, Leon Battista, *De la peinture*, trad. par Jean Louis Schefer, Paris, Macula, coll. « Littérature artistique », 1992 [1435], 269 p.

ANDRÉ, Édouard François, *L'art des jardins. Traité général de la composition des parcs et jardins*, Paris, G. Masson, 1879, 888 p.

BROOKLYN PARK COMMISSIONERS, *Annual reports of the Brooklyn Park Commissioners 1861-1873*, Brooklyn, 1873, 528 p.

DOWNING, Andrew Jackson, *Rural Essays.*, New York, G. P. Putnam, 1853, 557 p.

———, *A Treatise on the Theory and Practice of Landscape Gardening*, New York, A. O Moore & co, 1859 [1841], 576 p.

EMERSON, Ralph Waldo, « Nature », *Nature; Addresses, and Lectures*, Boston / Cambridge, James Munroe and Company, 1849, p. 1-74.

———, « The Transcendentalist », *Nature; Addresses, and Lectures*, Boston / Cambridge, James Munroe and Company, 1849, p. 318-348.

HOGARTH, William, *The Analysis of Beauty: Written with a View of Fixing the Fluctuating Ideas of Taste*, Londres, W. Strahan, 1772 [1753], 153 p.

LORD KAMES, Henry Home, *Elements of Criticism*, Indianapolis, Liberty Fund, 2005 [1763], 821 p.

LOUDON, John Claudius, *An Encyclopædia of Gardening: Comprising the Theory and Practice of Horticulture, Floriculture, Arboriculture, and Landscape-gardening, Including all the Latest Improvements, a General History of Gardening in all Countries, and a Statistical View of its Present State, with Suggestions for its Future Progress in the British Isles*, Londres, Longman, Hurst, Rees, Orme, Brown, and Green, 1824, 1233 p.

MILL, John Stuart, *Essays on Ethics, Religion and Society*, Toronto, University of Toronto Press / Londres, Routledge & Kegan Paul, 1969, 578 p.

OLMSTED, Frederick Law, « List of Books, 1881 », Frederick Law Olmsted Papers (Boite 73), Library of Congress, Washington DC.

———, « Lectures to architecture students (notes and fragments) », Frederick Law Olmsted Papers (Boite 52), Library of Congress, Washington DC.

———, *A Journey Through Texas; or, a Saddle-trip on the Southwestern Frontier; With a Statistical Appendix*, New York, Dix, Edwards & co, 1857, 516 p.

———, « Park », dans *The American Cyclopedia: A Popular Dictionnary of General Knowledge*, New York, D. Appleton and Company, 1875,

———, *Mount Royal: Montreal*, New York, G. P. Putnam's Sons, 1881, 80 p.

———, *Forty Years of Landscape Architecture: Central Park*, Cambridge, MIT Press, 1973, 575 p.

———, *Frederick Law Olmsted: Essential Texts*, New York / Londres, W.W. Norton, 2010, 344 p.

OLMSTED, Frederick Law, Charles Capen MCLAUGHLIN et Charles E. BEVERIDGE, *The Papers of Frederick Law Olmsted*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1977, vol. 1, *The Formative Years, 1822 to 1852*, 423 p.

OLMSTED, Frederick Law, Charles E. BEVERIDGE et Charles CAPEN MCLAUGHLIN, *The Papers of Frederick Law Olmsted*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1981, vol. 2, *Slavery and the South, 1852-1857*, 503 p.

OLMSTED, Frederick Law, Charles E. BEVERIDGE et David SCHUYLER, *The Papers of Frederick Law Olmsted*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1983, vol. 3, *Creating Central Park, 1857-1861*, 470 p.

OLMSTED, Frederick Law et Jane Turner CENSER, *The Papers of Frederick Law Olmsted* Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1986, vol. 4, *Defending the Union: The Civil War and the U.S. Sanitary Commission, 1861-1863*, 757 p.

OLMSTED, Frederick Law et al., *The Papers of Frederick Law Olmsted*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1990, vol. 5, *The California Frontier, 1863-1865*, 820 p.

OLMSTED, Frederick Law, David SCHUYLER et Jane Turner CENSER, *The Papers of Frederick Law Olmsted*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1992, vol. 6, *The Years of Olmsted, Vaux & Company, 1865-1874*, 729 p.

OLMSTED, Frederick Law, Charles E. BEVERIDGE et Carolyn F. HOFFMAN, *The Papers of Frederick Law Olmsted*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2007, vol. 7, *Parks, Politics, and Patronage 1874-1882*, 756 p.

OLMSTED, Frederick Law *et al.*, *The Papers of Frederick Law Olmsted*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2013, vol. 8, *The Early Boston Years, 1882–1890*, 856 p.

———, *The Papers of Frederick Law Olmsted*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2015, vol. 9, *The Last Great Projects, 1890-1895*, 729 p.

OLMSTED, Frederick Law, Charles E. BEVERIDGE et Caroline F. OFFMAN, *The Papers of Frederick Law Olmsted: Supplementary Series*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1997, vol. 1, *Writings on Public Parks, Parkways, and Park Systems*, 643 p.

OLMSTED, Frederick Law et Calvert VAUX, *Description of a Plan for the Improvement of the Central Park*, New York, The Aldine Press. Sutton, Browne & co., 1868 [1858], 36 p.

PRICE, Uvedale, *An Essay on the Picturesque, as Compared with the Sublime and the Beautiful: And, on the Use of Studying Pictures, for the Purpose of Improving Real Landscape*, Londres, J. Robson, 1794, 288 p.

REID, David Boswell, *Ventilation in American Dwellings: With a Series of Diagrams, Presenting Examples in Different Classes of Habitations. To which is Added an Introductory Outline of the Progress of Improvement in Ventilation*, New York, Wiley & Halsted, 1858, 136 p.

SCHILLER, Friedrich, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, trad. par Robert Leroux, Paris, Aubier-Montaigne, 1943, 357 p.

SHAIRP, J. C., *On Poetic Interpretation of Nature*, Boston / New York, Houghton / Mifflin and Company, 1900 [1877], 279 p.

SPENCER, Herbert, *Illustrations of Universal Progress: A Series of Discussions*, New York, D. Appleton and Company, 1864, 451 p.

———, *The Principles of Biology*, Londres et Edinburgh, Williams and Norgate, 1864, vol. 1, 492 p.

———, *Essays: Moral, Political and Aesthetic*, New York, D. Appleton and Company, 1881 [1864], 418 p.

VAUX, Calvert, « Lettre de Calvert Vaux à Frederick Law Olmsted, 23 septembre 1864 », Frederick Law Olmsted Papers (Boite 9), Library of Congress, Washington DC.

WALPOLE, Horace, *Essay on Modern Gardening / Essai sur l'art des jardins modernes*, trad. par M. Le Duc De Nivernois, Strawberry-Hill, T. Kirgate, 1785, 108 p.

WARFIELD, Ethelbert Dudley, « The Moral Influence of Women in American Society », *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, vol. 34, n° 1, 1909, p. 106-114.

Livres

AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages poche / Petite bibliothèque », 2007, 50 p.

AMSELLE, Jean-Loup, *Rétrovolutions. Essais sur les primitivismes contemporains*, Paris, Stock, coll. « Un ordre d'idées », 2010, 240 p.

ANDREWS, Malcolm, *The Search for the Picturesque: Landscape Aesthetics and Tourism in Britain, 1760-1800*, Stanford, Standford University Press, 1989, 269 p.

APPLETON, Jay, *The Experience of Landscape*, Chichester, Wiley, 1996 [1975], 282 p.

AUDARD, Catherine et al., *Anthologie historique et critique de l'utilitarisme*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Philosophie morale », 1999, vol. 1, *Bentham et ses précurseurs*, 340 p.

BANHAM, Reyner, *The Architecture of the Well-Tempered Environment*, Londres, Architectural Press, 1969, 295 p.

BARNHART, Robert K. et Sol STEINMETZ, *The Barnhart Dictionary of Etymology*, New York, H. W. Wilson, 1988, 1284 p.

BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 2005, 247 p.

BECQUEMONT, Daniel et Dominique OTTAVI, *Penser Spencer*, Saint Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2011, 225 p.

BEHLER, Ernst, *Le premier romantisme allemand*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives germaniques », 1996, 271 p.

BENDER, Thomas, *Toward an Urban Vision: Ideas and Institutions in Nineteenth Century America*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1982, 277 p.

BEVERIDGE, Charles E., *Mount Royal in the works of Frederick Law Olmsted*, trad. par Hélène Thibodeau, Montréal, Entente sur le développement culturel de Montréal, Ville de Montréal, Ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine du Québec, 2009, 65 p.

BEVERIDGE, Charles E. et Paul ROCHELEAU, *Frederick Law Olmsted: Designing the American Landscape*, New York, Rizzoli, 1995, 276 p.

BIRNBAUM, Charles A. et Robin S. KARSON, *Pioneers of American Landscape Design*, New York, McGraw Hill, 2000, 486 p.

BOCCARA, Nadia, *David Hume et le bon usage des passions*, Paris, L'Harmattan, 2006, 325 p.

BOUVERESSE, Renée, *L'expérience esthétique*, Paris, Armand Colin / Masson, 1998, 350 p.

BOWIE, Andrew, *Aesthetics and Subjectivity: From Kant to Nietzsche*, Manchester / New York, Manchester University Press, 2003, 345 p.

———, *From Romanticism to Critical theory: The Philosophy of German Literary Theory*, Londres, Routledge, 1997, 346 p.

BOYER, Paul S., *Urban Masses and Moral Order in America: 1820-1920*, Cambridge / Londres, Harvard University Press, 2009 [1978], 432 p.

BRAWLEY, Lisa et Elsa DEVIENNE, *D'après nature. Frederick Law Olmsted et le park movement américain*, Paris, Éditions Fahrenheit, 2014, 235 p.

BREDEKAMP, Horst, *Leibniz, Herrenhausen et Versailles. Le jardin à la française, un parcours de la modernité*, trad. par Christian Joschke, Dijon, Les presses du réel / Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Amphi des arts », 2013, 117 p.

BRUNON, Hervé et Denis RIBOUILLAULT (dir.), *De la peinture au jardin*, Florence, Leo S. Olschki, coll. « Giardini e paesaggio », 2016, 373 p.

BUELL, Lawrence, *Emerson*, Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press, 2003, 397 p.

CAPLAN, Ruth B. et Gerald CAPLAN, *Psychiatry and the Community in Nineteenth-Century America: The Recurring Concern with the Environment in the Prevention and Treatment of Mental Illness*, New York, Basic Books, 1969, 360 p.

CHADWICK, George F., *The Park and the Town: Public Landscape in the 19th and 20th Centuries*, New York, F.A. Praeger, 1966, 388 p.

CHARLESWORTH, Michael, *The English Garden: Literary Sources & Documents*, East Sussex, Mountfield, 1993, vol. 1, *Chronological Overview: 1550-1730*, 448 p.

CHATEAU, Dominique, *L'expérience esthétique. Intuition et expertise*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Aesthetica », 2010, 126 p.

CHUDACOFF, Howard P., *The Evolution of American Urban Society*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1975, 280 p.

CONRON, John J., *American Picturesque*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2000, 392 p.

CONWAY, Hazel, *People's Parks: The Design and Development of Victorian Parks in Britain*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, 305 p.

COOK, Ann, Herb MACK et Marilyn GITTELL, *City Life, 1865-1900: Views of Urban America*, New York, Praeger Publishers, 1973, 292 p.

CORBIN, Alain, *Le miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social : XVIII^e-XIX^e siecles*, Paris, Aubier-Montaigne, 1982, 334 p.

COSTELLOE, Timothy M., *The British Aesthetic Tradition: From Shaftesbury to Wittgenstein*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, 350 p.

CRANZ, Galen, *The Politics of Park Design: A History of Urban Parks in America*, Cambridge, MIT Press, 1982, 347 p.

DAGENAIS, Michèle, *Faire et fuir la ville. Espaces publics de culture et de loisirs à Montréal et Toronto aux XIX^e et XX^e siècles*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Cultures québécoises », 2006, 252 p.

DAGOGNET, François et al., *Mort du paysage? Philosophie et esthétique du paysage. Actes du colloque de Lyon*, Seyssel, Champ Vallon, 1982, 239 p.

DAMISCH, Hubert, *Skyline. La ville Narcisse*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Fiction et Cie », 1996, 192 p.

DE GANAY, Ernest, *André Le Nostre. 1613-1700*, Paris, Éditions Vincent, Fréal et Cie, coll. « Les grands architectes », 1962, 148 p.

DOWLING, Linda C., *Charles Eliot Norton: The Art of Reform in Nineteenth-century America*, Hanover / Londres / Durham, University of New Hampshire Press, 2007, 248 p.

———, *The Vulgarization of Art: The Victorians and Aesthetic Democracy*, Charlottesville, University Press of Virginia, 2015 [1995], 133 p.

DUPRE, Louis, *The Enlightenment and the Intellectual Foundations of Modern Culture*, Yale University Press, 2008, 416 p.

EAGLETON, Terry, *Ideology: An Introduction*, London / New York, Verso, 1991, 242 p.

———, *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford, Blackwell, 1990, 426 p.

EBNER, Michael H. et Eugene M. TOBIN, *The Age of Urban Reform: New Perspectives on the Progressive Era*, Port Washington, Kennikat Press, coll. « Collections : National university publications », 1977, 213 p.

FEIN, Albert, *Frederick Law Olmsted and the American Environmental Tradition*, New York, G. Braziller, coll. « Planning and cities », 1972, 180 p.

FERRY, Luc, *Homo aestheticus. L'invention du goût à l'âge démocratique*, Paris, Grasset, 1990, 470 p.

FISHER, Irving D., *Frederick Law Olmsted and the City Planning Movement in the United States*, Ann Arbor, UMI Research Press, coll. « Architecture and urban design », 1986, 205 p.

FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1975, 318 p.

FRANCIS, Mark, *Herbert Spencer and the Invention of Modern Life*, Stocksfield, Acumen, 2007, 434 p.

GAUCHET, Marcel et Gladys SWAIN, *La pratique de l'esprit humain. L'institution asilaire et la révolution démocratique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1980, 519 p.

GAY, Peter, *The Enlightenment: An Interpretation*, New York / Londres, W. W. Norton & Company, 1995 [1969], vol. 2, *The Science of Freedom*, 705 p.

GOULD, Kenneth A., et Tammy L. LEWIS, *Green Gentrification. Urban Sustainability and the Struggle for Environmental Justice*, Londres, Routledge, 2016, 192 p.

HALL, Lee, *Olmsted's America: An « unpractical » Man and his Vision of Civilization*, Boston, Little Brown, 1995, 270 p.

HARROLD, Charles Frederick, *Carlyle and German Thought 1819-1834*, Hamden, Archon Books, 1963, 340 p.

HARVEY, Samantha C., *Transatlantic Transcendentalism: Coleridge, Emerson, and Nature*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2016, 232 p.

HOIBIAN, Olivier, *L'invention de l'alpinisme. La montagne et l'affirmation de la bourgeoisie cultivée, 1786-1914*, Paris, Belin, 2008, 367 p.

HUNT, John Dixon, *Gardens and the Picturesque: Studies in the History of Landscape Architecture*, Cambridge, MIT Press, 1992, 388 p.

———, *L'art du jardin et son histoire*, Paris, Odile Jacob, coll. « Travaux du Collège de France », 1996, 113 p.

JACOBS, Peter et al., *La montagne en question*, Montréal, Groupe d'intervention urbaine de Montréal, 1988, vol. 1, 111 p.

JENCKS, Charles, *Mouvements modernes en architecture*, Bruxelles, P. Mardaga, 1977, 551 p.

KALFUS, Melvin, *Frederick Law Olmsted: The Passion of a Public Artist*, New York / Londres, NYU Press, 1991, 432 p.

KEANE, Patrick J., *Emerson, Romanticism, and Intuitive Reason: The Transatlantic "Light of All Our Day"*, Columbia, University of Missouri Press, 2005, 555 p.

KOOLHAAS, Rem, *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*, New York, Oxford University Press, 1978, 263 p.

LAUGÉE, Thierry, *Figures du génie dans l'art français (1802-1855)*, Paris, PUPS, 2014, 510 p.

L'ATELIER D'ESTHÉTIQUE, *Esthétique et philosophie de l'art. Repères historiques et thématiques*, Bruxelles, De Boeck, coll. « Le Point philosophique », 2002, 349 p.

LANDOW, George P., *The Aesthetic and Critical Theories of John Ruskin*, Princeton, Princeton University Press, 1971, 468 p.

LE BLANC, Guillaume, *L'esprit des sciences humaines*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, coll. « Problèmes et controverses », 2005, 288 p.

LEAHEY, Thomas Hardy, *A History of Psychology: Main Currents in Psychological Thought*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 2000, 570 p.

LOMBARD, Alfred, *L'abbé du bos. Un initiateur de la pensée moderne (1670-1742)*, Genève, Slatkine Reprints, 1969, 614 p.

MACDONALD, Elisabeth, *Pleasure Drives and Promenades: A History of Frederick Law Olmsted's Brooklyn Parkways*, Chicago, Center for American Places at Columbia College, 2012, 281 p.

MALLGRAVE, Harry Francis, *Architectural Theory*, Malden, Blackwell, 2005, vol. 1, *An Anthology from Vitruvius to 1870*, 616 p.

———, *Modern Architectural Theory: A Historical Survey, 1673-1968*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, 522 p.

MALLGRAVE, Harry Francis et Christina CONTANDRIOPOULOS, *Architectural Theory*, Malden, Blackwell, 2006, vol. 2, *An Anthology from 1871 to 2005*, 656 p.

MARTIN, Justin, *Genius of Place: The Life of Frederick Law Olmsted*, Cambridge, MA, Da Capo Press, 2011, 461 p.

MAUMI, Catherine, *Usonia ou le mythe de la ville-nature américaine*, Paris, Éditions de la Villette, 2008, 239 p.

MCGUINNESS, Arthur E., *Henry Home, Lord Kames*, New York, Twayne Publishers, 1970, 160 p.

MCWILLIAM, Neil, *Dreams of Happiness: Social Art and the French Left 1830-1850*, Princeton, Princeton University Press, 1993, 385 p.

MICHAUD, Éric, *Histoire de l'art, une discipline à ses frontières*, Paris, Hazan, 2005, 166 p.

———, *La fin du salut par l'image*, Nîmes, J. Chambon, 1992, 250 p.

MICHAUD, Régis, *L'esthétique d'Emerson. La nature, l'art, l'histoire*, Paris, F. Alcan, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1931, 158 p.

MILLER, Zane L. et Patricia M. MELVIN, *The Urbanization of Modern America: A Brief History*, Orlando, Harcourt Brace Jovanovich, Publishers, 1987 [1973], 264 p.

MORGAN, Benjamin, *The Outward Mind: Materialist Aesthetics in Victorian Science and Literature*, Chicago, The University of Chicago Press, 2017, 373 p.

MUMFORD, Lewis, *The Brown Decades: A Study of the Arts in America 1865-1895*, New York, Dover Publications, 1971, 128 p.

NASH, Roderick, *Wilderness and the American Mind*, New Haven, Yale University Press, 2001, 413 p.

NICOLAS, Serge, *Histoire de la psychologie*, Paris, Dunod, 2001, 124 p.

NIETZSCHE, Friedrich, *Seconde considération intempestive. De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie*, trad. par Henri Albert, Paris, Flammarion, 1988, 200 p.

NORTON, Robert Edward, *The Beautiful Soul: Aesthetic Morality in the Eighteenth Century*, Ithaca / Londres, Cornell University Press, 1995, 314 p.

OLMSTED, Frederick Law et al., *Frederick Law Olmsted : Plans and Views of Public Parks*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2015, 429 p.

PACKER, Barbara L., *The Transcendentalists*, Athènes / Londres, University of Georgia Press, 2007, 304 p.

PARRET, Herman, *Les passions. Essai sur la mise en discours de la subjectivité*, Bruxelles, P. Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1986, 199 p.

PAUL, Heike, *The Myths that Made America: An Introduction to American Studies*, Bielefeld, transcript, coll. « American Studies », 2014, 450 p.

POINSOT, Jean-Marc, *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*, Dijon, Presses du Réel / Genève, Musée d'art moderne et contemporain, coll. « Mamco », 2008, 375 p.

PONTE, Alessandra, *The House of Light and Entropy*, Londres, Architectural Association, coll. « Architecture Worlds », 2014, 227 p.

———, *Le paysage des origines. Le voyage en Sicile (1777) de Richard Payne Knight*, Besançon, Ed. de l'Imprimeur, coll. « Jardins et paysages », 2000, 261 p.

POSTEL, Jacques, *Éléments pour une histoire de la psychiatrie occidentale*, Paris, L'Harmattan, coll. « Psychanalyse et civilisations », 2007, 343 p.

RANCIÈRE, Jacques, *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Galilée, 2011, 328 p.

RAYMAN, Joshua, *Kant on Sublimity and Morality*, Cardiff, University of Wales Press, 2012, 216 p.

ROBINSON, Sidney K., *Inquiry into the Picturesque*, Chicago, University of Chicago Press, 1991, 180 p.

ROGER, Alain, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1997, 199 p.

ROPER, Laura Wood, *FLO: A Biography of Frederick Law Olmsted*, Baltimore et Londres, John Hopkins University Press, 1974 [1973], 555 p.

ROSENZWEIG, Roy et Elizabeth BLACKMAR, *The Park and the People: A History of Central Park*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1998, 623 p.

RYBCZYNSKI, Witold, *A Clearing in the Distance: Frederick Law Olmsted and North America in the Nineteenth Century*, Toronto, HarperCollins Canada, 1999, 480 p.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 1992, 444 p.

———, *L'expérience esthétique*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 2015, 366 p.

SCHENKER, Heath M., *Melodramatic Landscapes: Urban Parks in the Nineteenth Century*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2009, 236 p.

SCHUYLER, David, *The New Urban Landscape: The Redefinition of City Form in Nineteenth-Century America*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, coll. « New Studies in American Intellectual and Cultural History », 1986, 237 p.

SHINER, Larry, *The Invention of Art: A Cultural History*, Chicago, University of Chicago Press, 2001, 362 p.

SIMONNET, Cyrille, *Brève histoire de l'air*, Versailles, Éditions Quæ, 2014, 213 p.

SIMPSON, John W., *Visions of Paradise: Glimpses of our Landscape's Legacy*, Berkeley, University of California Press, 1999, 387 p.

SMITH, Carl, *The Plan of Chicago: Daniel Burnham and the Remaking of the American City*, Chicago, University of Chicago Press, 2009, 202 p.

STAFFORD, Barbara M., *Symbol and Myth: Humbert de Superville's Essay on Absolute Signs in Art*, Cranbury, University of Delaware Press, 1979, 206 p.

STEIN, Roger Breed, *John Ruskin and Aesthetic Thought in America, 1840-1900*, Cambridge, Harvard University Press, 1967, 321 p.

STEVENSON, Elizabeth, *Park Maker: A life of Frederick Law Olmsted*, New York, Macmillan, 1977, 484 p.

TABARASI-HOFFMANN, Ana-Stanca, *Der Landschaftsgarten als Lebensmodell: zur Symbolik der "Gartenrevolution" in Europa*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2007, 512 p.

TODOROV, Tzvetan, *Théories du symbole*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, 375 p.

TOWNSEND, Dabney, *Hume's Aesthetic Theory: Taste and Sentiment*, Londres, Routledge, coll. « Routledge Studies in Eighteenth Century Philosophy », 2001, 258 p.

TUVESON, Ernest Lee, *The Imagination as a Means of Grace: Locke and the Aesthetics of Romanticism*, Berkeley / Los Angeles, University of California Press, 1974 [1960], 218 p.

UPTON, Dell, *Another City: Urban Life and Urban Spaces in the New American Republic*, New Haven, Yale University Press, 2008, 395 p.

VAN EYNDE, Laurent *Introduction au romantisme d'Iéna. Friedrich Schlegel et l'Athenäum*, Bruxelles, Ousia, 1997, 221 p.

WEIL, François, *Naissance de l'Amérique urbaine 1820-1920*, Paris, SEDES, coll. « Regards sur l'histoire », 1992, 199 p.

WILLIS, Peter et John Dixon HUNT, *The Genius of the Place: The English Landscape Garden 1620-1820*, Londres, Paul Elek, 1975, 390 p.

WILSON, William H., *The City Beautiful Movement*, Baltimore, John Hopkins University Press, coll. « Creating the North American Landscape », 1989, 365 p.

YANNI, Carla, *The Architecture of Madness: Insane Asylums in the United States*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007, 191 p.

YOUNG, Robert Maxwell, *Mind, Brain and Adaptation in the Nineteenth Century: Cerebral Localization and its Biological Context from Gall to Ferrier*, New York, Oxford University Press, 1990, 278 p.

ZAITZEVSKY, Cynthia, *Frederick Law Olmsted and the Boston Park System*, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 1982, 262 p.

Chapitres de livres

CHÂTEL, Laurent, « "The Science of Landscape". Le *paragone* du jardin et de la peinture en Angleterre au XVIII[e] siècle», dans Hervé Brunon et Denis Ribouillault (dir.), *De la peinture au jardin*, Florence, Leo S. Olschki, coll. « Giardini e paesaggio », 2016, p. 151-172.

DRENTHEN, Martin et KEULARTZ, Jozef, « Introduction », dans Martin DRENTHEN et Jozef KEULARTZ (dir.), *Environmental Aesthetics: Crossing Divides and Breaking Ground*, New York, Fordham University, 2014, p. 1-10.

FOUCAULT, Michel, « La naissance de la médecine sociale », *Dits et Écrits 1954-1988*, Paris, Gallimard, 2001, vol. 3, p. 207-228.

HOWETT, Catherine, « Modernism and American Landscape Architecture », dans Marc TREIB (dir.), *Modern Landscape Architecture: A Critical Review*, Cambridge, MIT Press, 1993, p. 18-35.

KAPLAN, Amy, « Manifest domesticity », dans Janice A. RADWAY *et al.* (dir.), *American Studies: An Anthology*, Chichester / Malden, Wiley-Blackwell, 2009, p. 17-25.

MERRITT, Melissa, « The Moral Source of the Kantian Sublime », dans Timothy M. COSTELLOE (dir.), *The Sublime: From Antiquity to the Present*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, p. 37-49.

SCHOENWALD, Richard L., « Training the Urban Man: A Hypothesis About the Sanitary Movement », dans H. J. DYOS et Michael WOLFF (dir.), *The Victorian City: Images and Realities*, Londres, Routeledge, 1973, vol. 2, p. 669-692.

SHAPIRO, Gary, « The Pragmatic Picturesque: The Philosophy of Central Park », dans Dan O'BRIEN (dir.), *Gardening - Philosophy for Everyone: Cultivating Wisdom*, Malden / Oxford, Wiley-Blackwell, 2010, p. 148-160.

Ouvrages collectifs

BOZZO-REY Malik et DARDENNE Émilie (dir.), *Deux siècles d'utilitarisme.*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Philosophica », 2011, 287 p.

BRUNON-ERNST, Anne (dir.), *Beyond Foucault: New Perspectives on Bentham's Panopticon*, Farnham / Burlington, Ashgate, 2012, 230 p.

COSTELLOE, Timothy M. (dir.), *The Sublime: From Antiquity to the Present*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, 304 p.

FEIN, Albert (dir.), *Landscape into Cityscape: Frederick Law Olmsted's Plans for a Greater New York City*, Ithaca, Cornell University Press, 1967, 490 p.

KELLY, Bruce, Gail Travis GUILLET et Mary Ellen W. HERN (dir.), *Art of the Olmsted Landscape*, New York, New York City Landmarks Preservation Commission / The Arts Publisher, 1981, 169 p.

LE BLANC, Charles, Laurent MARGANTIN et Olivier SCHEFER (dir.), *La forme poétique du monde. Anthologie du romantisme allemand*, Paris, Librairie José Corti, coll. « Domaine romantique », 2003, 759 p.

MITCHELL W. J. T. (dir.), *Landscape and Power*, Chicago, University of Chicago Press, 2002, 398 p.

MOSSER, Monique et Georges TEYSSOT (dir.), *Histoire des jardins de la Renaissance à nos jours*, Paris, Flammarion, 1991, 542 p.

Articles et entrées d'encyclopédies électroniques

BURDETT, Carolyn, « Introduction: Psychology/Aesthetics in the Nineteenth Century », dans *19: Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century*, 2011. En ligne. < http://doi.org/10.16995/ntn.609 >. Consulté le 4 décembre 2017.

HOMIAK, Marcia, « Moral Character », dans *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2016. En ligne.
< https://plato.stanford.edu/archives/fall2016/entries/moral-character/ >. Consulté le 20 avril 2018.

MAISONNET, Maurice et Philippe HARTEMANN, « Hygiène », dans *Encyclopædia Universalis*, Paris, Encyclopædia Universalis, En ligne.
< https://www.universalis.fr/encyclopedie/hygiene/ >. Consulté le 6 mars 2018.

NADLER, Steven, « Baruch Spinoza », dans *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2016. En ligne.
< https://plato.stanford.edu/archives/fall2016/entries/spinoza/ >. Consulté le 28 novembre 2017.

PEYRE, Henri et Henri ZERNER, « Romantisme », dans *Encyclopædia Universalis*, Paris, Encyclopædia Universalis, En ligne.
< https://www.universalis.fr/encyclopedie/romantisme/ >. Consulté le 5 octobre 2017.

WEINSTEIN, David, « Herbert Spencer », dans *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2017. En ligne.
< https://plato.stanford.edu/archives/spr2017/entries/spencer/ >. Consulté le 16 janvier 2018.

Articles imprimés

BAIRD, C. Timothy et Bonj SZCYGIEL, « Sociology of Professions: The Evolution of Landscape Architecture in the United States », *Landscape Review*, vol. 12, n° 1, 2007, p. 3-25.

BATEY, Mavis, « The Pleasures of the Imagination: Joseph Addison's Influence on Early Landscape Gardens », *Garden History*, vol. 33, n° 2, 2005, p. 189-209.

BECQUEMONT, Daniel, « Une régression épistémologique : le "darwinisme social" », *Espaces Temps, les Cahiers*, n° 84-86, 2004, p. 91-105.

BELLMAN, David, « Frederick Law Olmsted et un plan pour l'aménagement du Mont-Royal / Frederick Law Olmsted and a Plan for Mount Royal Park », *RACAR: revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, vol. 4, n° 2, 1977, p. S31-S43.

BEVERIDGE, Charles E., « Frederick Law Olmsted's Theory on Landscape Design », *Nineteenth Century*, vol. 3, n° 2, été 1977, p. 38-45.

BLODGETT, Geoffrey, « Frederick Law Olmsted: Landscape Architecture as Conservative Reform », *The Journal of American History*, vol. 62, n° 4, 1976, p. 869-889.

BOURILLON, Florence, « Changer la ville. La question urbaine au milieu du 19e siècle », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 64, octobre-décembre 1999, p. 11-23.

BROWN, Percy W., « Emerson's Philosophy of Aesthetics », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 15, n° 3, 1957, p. 350-354.

DOWNARD, Jeffrey, « Emerson's Experimental Ethics and Kant's Analysis of Beauty », *Transactions of the Charles S. Peirce Society*, vol. 39, n° 1, 2003, p. 87-112.

DRIVER, Felix, « Moral Geographies: Social Science and the Urban Environment in Mid-Nineteenth Century England », *Transactions of the Institute of British Geographers*, vol. 13, n° 3, 1988, p. 275-287.

DUBOIS, Pierre, « Les impressions successives : jardins, musique et temporalité dans "The Elements of Criticism" de Henry Home, Lord Kames », *XVII-XVIII. Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles*, n° 51, 2000, p. 215-227.

GALINDO GALINDO, Paz et CORRALIZA RODRÍGUEZ, José Antonio, « Environmental Aesthetics and Psychological Wellbeing: Relationships Between Preference Judgements for Urban Landscapes and other Relevant Affective Responses », *Psychology in Spain*, vol. 4, n° 1, 2000, p. 13-27.

HARDING, Wendy, « Frederick Law Olmsted's Failed Encounter with Yosemite and the Invention of a Proto-Environmentalist », *Ecozon@*, vol. 5, n° 1, 2014, p. 123-135.

HEWITT, Robert, « The Influence of Somatic and Psychiatric Medical Theory on the Design of Nineteenth Century American cities », *History of Medicine Online*, 2010, p. 4-14.

HOFFMAN, Alexander von, « "Of Greater Lasting Consequence": Frederick Law Olmsted and the Fate of Franklin Park, Boston », *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 47, n° 4, 1988, p. 339-350.

JACYNA, L. S., « The Physiology of Mind, the Unity of Nature, and the Moral Order in Victorian Thought », *The British Journal for the History of Science*, vol. 14, n° 2, 1981, p. 109-132.

KIVY, Peter, « The "Sense" of Beauty and the Sense of "Art": Hutcheson's Place in the History and Practice of Aesthetics », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 53, n° 4, 1995, p. 349-357.

KOSNOSKI, Jason, « Democratic Vistas: Frederick Law Olmsted's Parks as Spatial Mediation of Urban Diversity », *Space and Culture*, vol. 14, n° 1, 2011, p. 51-66.

KOWSKY, Francis R., « Municipal Parks and City Planning: Frederick Law Olmsted's Buffalo Park and Parkway System », *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 46, n° 1, 1987, p. 49-64.

LESLIE, Julian C., « Herbert Spencer's Contributions To Behavior Analysis: A Retrospective Review Of Principles Of Psychology », *Journal of the Experimental Analysis of Behavior*, vol. 86, n° 1, 2006, p. 123-129.

LEWIS, Robert, « Frontier and Civilization in the Thought of Frederick Law Olmsted », *American Quarterly*, vol. 29, n° 4, 1977, p. 385-403.

LOUGEE, Robert W., « German Romanticism and Political Thought », *The Review of Politics*, vol. 21, n° 4, 1959, p. 631-645.

MACKINTOSH, Phillip G. et Richard ANDERSON, « The Toronto Star Fresh Air Fund: Transcendental Rescue in a Modern City, 1900-1915 », *Geographical Review*, vol. 99, n° 4, 2009, p. 539-562.

MENARD, Andrew, « The Enlarged Freedom of Frederick Law Olmsted », *The New England Quarterly*, vol. 83, n° 3, 2010, p. 508-538.

MICHAUD, Éric, « Le mythe social ou l'efficacité de l'image sans images », *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, vol. 1, n° 28, 2010, p. 173-183.

MURRAY, A. L., « Frederick Law Olmsted and the Design of Mount Royal Park, Montreal », *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 26, n° 3, octobre 1967, p. 163-171.

NADENICEK, Daniel, « The Useful and the Beautuful: An American Analog to Pueckler's Aesthetic », *GHI Bulletin*, n° 4 (supplément), 2007, p. 135-147.

NICHOLSON, Carol J., « Elegance and Grass Roots: The Neglected Philosophy of Frederick Law Olmsted », *Transactions of the Charles S. Peirce Society*, vol. 40, n° 2, 2004, p. 335-348.

OESTERLE, Günter, « Révolution des jardins et culture du souvenir », *Revue germanique internationale*, n° 7, 1997, p. 19-29.

OZOUF, Mona, « Architecture et urbanisme. L'image de la ville chez Claude-Nicolas Ledoux », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 21, n° 6, 1966, p. 1273-1304.

PEARCE, Trevor, « From "Circumstances" to "Environment": Herbert Spencer and the Origins of the Idea of Organism–Environment Interaction », *Studies in History and Philosophy of Science Part C: Studies in History and Philosophy of Biological and Biomedical Sciences*, vol. 41, n° 3, 2010, p. 241-252.

PINNA, Mario, « Un aperçu historique de "la théorie des climats" », *Annales de géographie*, vol. 98, n° 547, 1989, p. 322-325.

PLATT, Susan, « Paradigms and Paradoxes: Nature, Morality, and Art in America », *Art Journal*, vol. 51, n° 2, 1992, p. 82-88.

RYBCZYNSKI, Witold, « Why we Need Olmsted Again », *The Wilson Quarterly*, vol. 23, n° 3, 1999, p. 15-21.

SCHEPER, George L., « The Reformist Vision of Frederick Law Olmsted and the Poetics of Park Design », *The New England Quarterly*, vol. 62, n° 3, 1989, p. 369-402.

SEIGNAN, Gérard, « L'hygiène sociale au XIX^e siècle : une physiologie morale », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, n° 40, 2010, p. 113-130.

SMITHSON, Robert, « Frederick Law Olmsted and the Dialectical Landscape », *Artforum*, vol. 11, février 1973, p. 62-68.

TOWNSEND, Dabney, « The Picturesque », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 55, n° 4, 1997, p. 365-376.

VOLDMAN, Danièle, « Sur les "crises" urbaines », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 64, octobre-décembre 1999, p. 5-10.

Thèses et mémoires

BRESNAHAN, Keith, « Architectures of Affect: Form and Feeling Between Enlightenment and Modernity », Thèse de doctorat, Toronto, York University, 2007, 295 p.

HAWKINS, Kenneth, « The Therapeutic Landscape: Nature, Architecture, and Mind in Nineteenth-Century America », Thèse de doctorat, Rochester, University of Rochester, 1991, 396 p.

SELINE, Janice, « Frederick Law Olmsted's Mount Royal Park, Montreal: Design and Context », Mémoire de maîtrise, Montréal, Université Concordia, 1983, 196 p.

STEWART, Ian R., « Central Park 1851-1871: Urbanization and Environmental Planning in New York City », Thèse de doctorat, Ithaca, Cornell University, 1973, 372 p.

YODER, Joel F., « Herbert Spencer and his American Audience », Thèse de doctorat, Chicago, Loyola University Chicago, 2015, 470 p.