

sous la direction de
Zoï Kapoula, Louis-José Lestocart
et Jean-Paul Allouche

Esthétique et complexité II

Neurosciences, évolution,
épistémologie, philosophie

CNRS ÉDITIONS
15, rue Malebranche – 75005 PARIS

Sommaire

Sommaire	7
Introduction	
Zoi Kapoula, Louis-José Lestocart	11
Avant-propos	
Louis-José Lestocart	15
Esthétique des complexités et information algorithmique.	
Esthétique, cognition et calcul	
Simon Diner	17

PREMIÈRE PARTIE

Complexité, esthétique, algorithmie, cognition

Complexité, perception, cerveau quantique	
Louis-José Lestocart	45
Modèles formels <i>dans</i> et <i>pour</i> la musique pop, le jazz et la chanson : introduction et perspectives futures	
Moreno Andreatta	69
Épistémologie des multiples possibles.	
Fondements phénoménologique et quantique ; résonances avec l'esthétique du Baroque	
Jean Vion-Dury	89

DEUXIÈME PARTIE

Art, temps, évolution

Section I

Art, temps, évolution I

Louis-José Lestocart	117
----------------------------	-----

L'horloge biologique ou l'art de maîtriser le temps	
Claire Leroux, Olga Kisseleva.....	121
De l'automatisme psychique à l'évolutionnisme	
Chu-Yin Chen.....	129
La sensation fonctionnelle de l'architecture	
Christophe Guillouët	149

Section II

Art, temps, évolution II

Jean-Paul Allouche et Louis-José Lestocart.....	165
Les arts différent-ils des mathématiques dans leur évolution darwinienne ?	
Jean-Paul Allouche, Laurence Maillard-Teyssier.....	173
A taste for the beautiful	
Hollis Taylor.....	181
Une théorie fonctionnelle de l'art dans une perspective évolutionniste	
Jean-Luc Leroy.....	189
Création et sécrétion.	
Biologie et art	
Stéphane Dumas	211
L'évolution des espèces a façonné nos manières d'entendre	
Jean-Claude Risset.....	233
Pour une Hyperzoologie. « Un Artaxonomique »	
Louis Bec.....	245

TROISIÈME PARTIE

Philosophie et regard(s) sur le monde

Tombeau de René Thom	
Bruno Pinchard.....	265
Bref plaidoyer pour une raison morphologique	
Bruno Pinchard.....	279

Le sujet monde ? Mutation de la figuralité du monde	
Valéry Grancher.....	283
La promenade comme quête esthétique d'intelligibilité morphologique	
Catherine Szántó	291
Problèmes de l'auto-représentationalisme	
Denis Seron.....	313
Ce que la philosophie attend des neurosciences au sujet de l'esthétique	
Jacques Morizot	329

QUATRIÈME PARTIE

Neurosciences

Constructions de représentations de visages par l'enfant et l'artiste	
Pierre Mounoud	349
Neurologie et créativité	
Emmanuelle Volle, Leonardo Cruz de Souza.....	379
Dyslexia and creativity	
John Stein	409
How does a visual artist create an artwork?	
Paul J. Locher	419
La profondeur picturale induit des oscillations corporelles : étude posturographique	
Zoi Kapoula, Gabi Lipede, Marie-Sarah Adenis, Thanh-Thuan Lê, Qing Yang.....	441
Vers une posturographie de l'évaluation émotionnelle des œuvres picturales	
Gabi Lipede, Chrystal Gaertner, Zoi Kapoula	463
De la neuroesthétique à la cosmoéthique. Le ciel nous est-il ouvert ?	
Jacques Arnould.....	495
Auteurs	505

LA PROMENADE COMME QUÊTE ESTHÉTIQUE D'INTELLIGIBILITÉ MORPHOLOGIQUE

Catherine Szántó

INTRODUCTION : JARDIN / ESTHÉTIQUE

Toutes les civilisations humaines ont créé des jardins. Des jardins nourriciers les plus sobres aux jardins princiers, les jardins ont eu, comme l'un de leur but, ou parfois comme leur but unique, de s'offrir à la jouissance esthétique de leurs visiteurs. Suivant les périodes ou les cultures, l'attitude esthétique que les jardins ont invitée a pu différer ; mais elle reconnaissait toujours dans le jardin une recherche des « plaisirs des sens et de l'esprit », pour reprendre une expression fréquente dans les descriptions de jardins du XVIIe siècle.

La littérature sur les jardins traite essentiellement de deux aspects de ce « plaisir des sens et de l'esprit » : la délectation sensorielle, souvent comprise en terme des cinq sens traditionnels (le plaisir de voir une vue lointaine ou un arbre aux formes tortueuses, d'entendre le son d'une fontaine, de sentir le parfum d'une fleur) ; ou le plaisir intellectuel lié à la compréhension du message conceptuel (cosmologique, littéraire, politique) porté par le jardin. Nous nous intéresserons ici à un autre plaisir : à celui inhérent à la morphologie même du jardin, dans la durée de son apparaître à un visiteur qui le parcourt.

Dans son ouvrage *Morphologie et esthétique* publié en 2004¹, Jean Petitot montre comment « de nombreux dispositifs esthétiques consistent à déployer une sémiogenèse à partir d'une base morphologique en édifiant une "montée" sémiotique de la forme vers le sens² ». Dans les différents essais qui composent l'ouvrage, l'auteur analyse le « détail des dispositifs sémio-esthétiques³ » auxquels peuvent recourir la sculpture, la peinture ou la littérature. Nous aimerions ici ajouter un autre domaine, l'art des jardins, et esquisser certains des dispositifs sémio-esthétiques qui lui sont spécifiques.

Les jardins possèdent tous (à part quelques exceptions notables), une propriété évidente et peut-être pour cette raison peu notée⁴ : ils sont étendus et ne peuvent être perçus directement dans leur totalité. Cette propriété, nous semble-t-il, est une caractéristique

¹ PETITOT J., *Morphogenèse et esthétique*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2004.

² *Ibid.*, p. 7.

³ *Ibid.*, p. 7.

⁴ Sauf, dans la tradition européenne, les études sur les jardins dits « à l'anglaise ».

fondamentale de l'art des jardins. Un jardin, pour être perçu (et apprécié), doit être parcouru ; aussi petit soit-il, il nous invite à entrer et à nous y promener.

Comprendre et apprécier un jardin comme « objet esthétique » (à la recherche des « plaisirs des sens et de l'esprit »), suppose donc de s'y promener. Pour reprendre un terme proposé par Jean-Marie Schaeffer, nous pouvons dire que la promenade est la « conduite esthétique » spécifique qu'invite le jardin⁵.

La promenade, comme tout mouvement dans l'espace, suppose une perception fondée sur nos capacités perceptives en tant qu'êtres doués de mouvement, c'est-à-dire nos capacités sensori-motrices, nuancées par notre histoire culturelle et personnelle. Elle est dirigée vers le sens immanent que possèdent pour nous les « choses » spatiales qui nous entourent, comprises comme un ensemble de « je peux / je ne peux pas » (pour Husserl et après lui de Merleau-Ponty) ou d'« affordances »⁶. Cette interprétation sensori-motrice immédiate crée « une structuration anté-prédicative et pré-judicative du monde qui est une condition de possibilité du sens⁷ ». Elle fonde une intelligibilité spatiale première, c'est-à-dire une « dimension perceptive sui generis du sens⁸ ». Nous verrons, dans le cas de Versailles, comment la promenade permet au « monde de l'organisation et des formes [de] débouche[r], à travers des processus cognitifs de sémiotisation, sur la sphère du sens⁹ ».

Pratiquée par plaisir dans un jardin préalablement compris comme « œuvre », la promenade invite différentes formes d'« attention esthétique¹⁰ ». En particulier, celle que nous pourrions appeler « morphologique » est ouverte vers le déploiement dynamique des formes spatiales. L'émotion esthétique morphologique vient de la reconnaissance de « corrélations fonctionnelles entre tout et parties de l'œuvre¹¹ » comprises au cours de la promenade comme manifestations partielles de la structure d'ensemble du jardin. Une condition nécessaire, sur laquelle nous reviendrons souvent, est que le jardin soit préalablement compris comme une œuvre « autonome et close sur elle-même », car « sans principe d'autonomie et sans clôture, il devient impossible d'extraire les relations de symétrie et d'opposition et les significations perceptives non-conceptuelles s'évanouissent¹² ».

Ce qui nous intéressera ici, ce n'est pas tant la forme même du jardin (sa composition), que la manière dont cette forme se révèle dynamiquement à un promeneur à travers ses manifestations fragmentaires successives. Ce processus, ponctué par des moments d'émergence du sens morphologique, peut être décrit comme une morphogenèse qui est en même temps une sémiogenèse. C'est en cela que nous pouvons considérer la promenade comme une quête esthétique d'intelligibilité morphologique.

⁵ SCHAEFFER J.-M., *Les célibataires de l'art*, Paris, Gallimard, 1996.

⁶ GIBSON. J. J., *The Ecological Approach to Visual Perception*, Boston, Houghton Mifflin, 1979,

⁷ PETITOT J., *op. cit.*, p. 137.

⁸ *Ibid.*, p. 54. L'intelligibilité spatiale inclut l'intelligibilité visuelle, dont parle Petitot.

⁹ *Ibid.*, p. 66.

¹⁰ SCHAEFFER J.-M., *op. cit.*

¹¹ PETITOT J., *op. cit.*, p. 49

¹² *Ibid.*, p. 54.

II - LE JARDIN DE VERSAILLES

Le jardin de Versailles (figures 1 et 2), par la richesse et la variété de sa composition, se trouve être un très bon exemple pour étudier ce processus. Tel que nous le connaissons aujourd'hui, il a une forme très proche de celle qui a été imaginée et construite par Louis XIV. Ouvert aux visiteurs dès les premiers aménagements, il fut décrit de nombreuses fois dans des textes écrits et publiés pendant le règne du roi. Ces textes, ainsi que les traités contemporains sur l'art des jardins réguliers, peuvent nous donner une idée de l'expérience de promenade que le jardin proposait à ceux qui étaient les témoins de sa création et qui partageaient avec les maîtres d'œuvre et les maîtres d'ouvrage de l'époque la même vision implicite des jardins¹³.

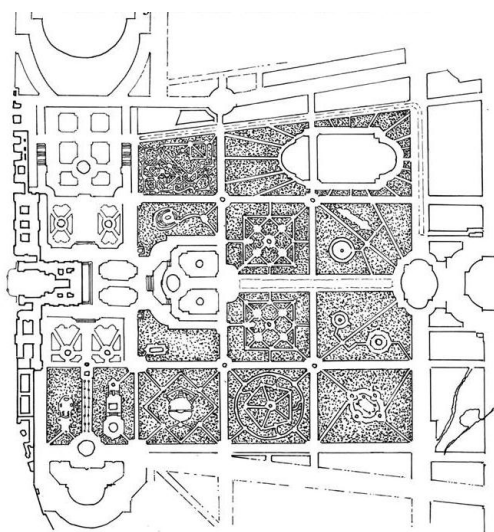


Figure 1 Plan du jardin vers 1700.



Figure 2 : Vue depuis le haut des marches du Fer à Cheval, vers l'ouest le long de l'axe principal.

Les visiteurs se rendant à Versailles se préparaient à une expérience esthétique du « plaisir des sens et de l'esprit » ; ils approchaient le jardin en tant qu'œuvre, déjà préalablement saisi comme une totalité intelligible. Leur attente esthétique allait au-delà de la délectation sensorielle, même si celle-ci n'était pas un aspect négligeable du plaisir de la promenade ; appréciant l'art de Le Nôtre, ils étaient aussi à la recherche de ces moments d'intelligibilité où l'organisation du jardin se révèle.

Dans les textes que ces visiteurs nous laissèrent, ils cherchèrent à décrire le jardin ; mais ils firent aussi, parfois volontairement comme dans les récits de voyage, parfois involontairement comme dans les guides « touristiques » (le terme est anachronique, mais c'est bien ce dont il s'agit), le récit d'une expérience esthétique ayant la forme d'une promenade. L'« éprouver¹⁴ » morphologique de cette expérience n'y apparaît cependant que de manière ténue. C'est pourtant à lui que nous nous sommes intéressée, en confrontant les

¹³ Pour une liste du corpus des descriptions et traités : SZANTO C., *Le promeneur dans le jardin : de la promenade considérée comme acte esthétique. Regard sur les jardins de Versailles*, Paris, L'Harmattan, 2014 (à paraître).

¹⁴ Nous empruntons le terme à HENAUULT A., *Le pouvoir comme passion*, Paris, PUF, 1994.

textes au jardin lui-même, afin de comprendre la modalité morphologique de l'attention esthétique qui rend possible la promenade en tant que « conduite esthétique ».

Nous commencerons par l'expérience synchrétique sensori-motrice, pour remonter jusqu'à l'apparaître de la composition d'ensemble du jardin – ce que nous pourrions appeler une « montée sémiotique » morphologique.

III - PREMIER NIVEAU SÉMIOTIQUE : LA DISCRÉTISATION SENSORI-MOTRICE

Discontinuités sensorimotrices

La délectation sensorielle qu'offre le jardin est présente, quoique discrètement, dans tous les textes : nous y trouvons les sens 'attendus', tels la vue et l'odorat, mais aussi des plaisirs reflétant une sensorialité plus complexe, synesthésique, tel le sens de la fraîcheur, le sens du mouvement, le sens de la surprise, le sens de l'orientation – ces sens étant compris, selon la définition de Berthoz, « comme une direction qui accompagne le sujet vers un but et qui est déterminé par lui¹⁵ ». Mais il ne s'agit que de mentions éparses, émaillant les textes sans les structurer, comme si, par moments, telle ou telle expérience sensorielle franchissait un seuil de perceptibilité esthétique et s'imposait à la conscience.

Plutôt qu'une dérive ponctuée de moments forts sensoriels, la promenade nous apparaît, à travers ces textes, comme l'expérience d'un parcours structuré, fait d'entrées et de sorties à travers une succession de sous-espaces clairement définis. La question se pose : comment le flot de l'expérience sensori-motrice à travers un espace continu est-il perçu comme un parcours à travers une succession d'espaces distincts ? Comment un espace continu est-il interprété comme une juxtaposition d'unités spatiales discrètes ? Cette discrétisation est non conceptuelle – il n'y a ici ni porte ni signe – et doit être suggérée par les formes mêmes du jardin.

Notre hypothèse est que *nous percevons comme limite toute discontinuité sensori-motrice*. L'expérience d'une telle discontinuité entre deux zones d'homogénéité sensori-motrices est interprétée comme la traversée d'un seuil entre deux unités spatiales distinctes. Si ces discontinuités font ainsi sens, c'est qu'elles sont, selon l'expression de Petitot, des exemples de non-généricité, c'est-à-dire des espaces dont l'expérience est « instable par rapport à des petites variations continues¹⁶ » (ici quelques pas suffisent à offrir une expérience sensori-motrice différente). En effet, la « non-généricité est le processus fondamental de production d'information morphologique dans une composition par essence continue et cette information purement immanente est le support du sens interprétatif¹⁷ ». Nous nous trouvons ici devant un premier exemple de « couche sémiotique (...) [qui] s'enracine d'une part dans la structuration morphologique du monde naturel et d'autre part dans le corps propre, la perception et l'action (la vision, la kinesthésie, la proprioception, le comportement)¹⁸ ».

¹⁵ BERTHOZ A., *Le sens du mouvement*, Paris, Editions Odile Jacob, 1997.

¹⁶ PETITOT J., *op. cit.*, p. 57.

¹⁷ *Ibid.*, p. 57. Pour illustrer son propos, Petitot donne des exemples de non-généricité visuelle, mais il nous semble que le concept peut être élargi à des cas de non-généricité sensori-motrice.

¹⁸ *Ibid.*, p. 136.

Les discontinuités sensori-motrices peuvent prendre de nombreuses formes : le passage d'une zone de vue étendue à une zone de vue restreinte, d'un espace large à un espace étroit, d'un espace ensoleillé à un espace ombragé ; il peut s'agir d'un changement de texture végétale des parois, d'un changement de texture du sol, d'un changement de direction d'un chemin, d'un changement de pente, parfois négocié par des marches, d'un changement des qualités sonores ou olfactives, etc. (figure 3). Chacun de ces changements distingue l'espace qui le précède de l'espace qui le suit, et délimite ainsi dans le jardin une série de sous-unités plus ou moins prégnantes qui le structurent et l'organisent.

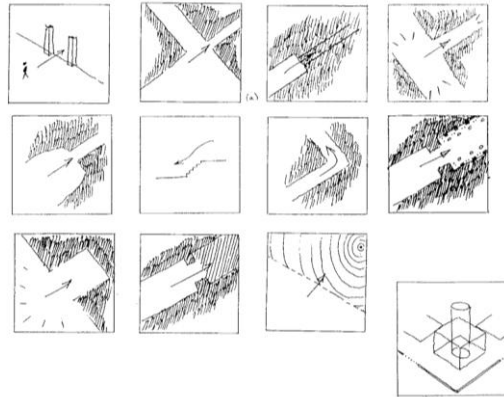


Figure 3 : Unités spatiales définies par des discontinuités sensibles

Unités spatiales nommées

Le premier niveau d'unités spatiales perçues est composé d'unités nommées. Les récits des promenades décrivent le passage d'un parterre (nommé) à une allée (nommée) ; d'une allée (nommée) à un bosquet (nommé). Les parterres, les allées, les bosquets, sont des typologies spatiales reconnues, qui possèdent une définition assez précise et des règles de compositions détaillées dans les traités. Avant même d'être perçus, ils sont déjà compris – cognitivement, puisqu'ils sont nommés – comme des unités spatiales cohérentes « autonomes et closes sur elles-mêmes », donc intelligibles. La possibilité même d'être nommés implique qu'il existe une « signification intrinsèque à base morphologique¹⁹ », qui est fondée, nous l'avons vu, sur les formes physiques que nous interprétons perceptivement en fonction de nos propres capacités sensori-motrices.

Dans le cas des unités nommées, la discontinuité sensori-motrice lors du passage de l'un à l'autre touche à une caractéristique profonde de notre perception de l'espace : la relation entre la vue et le mouvement. Nous nous trouvons face à deux archétypes spatiaux fondamentaux, le « plein » et le « vide ». Le parterre est un vide composé ; le bosquet, un plein composé ; l'allée, qui tient des deux, est ce qui les relie les uns aux autres. « Pleins » et « vides » se distinguent par l'expérience spécifique qu'ils offrent à travers la relation particulière entre regard et parcours qu'ils instaurent. Dans le bosquet, on ne voit pas au-delà de l'endroit où l'on se trouve : ni vers le passé (d'où l'on vient), ni vers le futur (où l'on va). Dans le parterre, on voit ce que l'on va parcourir et l'on parcourt ce que l'on a déjà vu ; la temporalité du parcours est ici confrontée à l'emprise du regard. Le « vide » (structuré)

¹⁹ *Ibid.*, p. 80.

permet à celui qui le parcourt une orientation à la fois spatiale et temporelle que le « plein » (structuré) lui refuse.

Les « pleins » et les « vides » se définissent mutuellement, et leur opposition est la première manifestation de la composition du jardin à laquelle un visiteur est confronté, sans qu'il ait encore nécessairement la possibilité de la saisir comme telle.

Unités spatiales non nommées

La définition des seuils perceptifs permet d'être plus fin dans l'analyse. Chacune de ces unités spatiales nommées peuvent elles-mêmes être subdivisée en sous-unités, définies à leur tour par des discontinuités perceptives. Par exemple, pour entrer dans un bosquet, il faut quitter le quadrillage des allées (allées découvertes, guidant le regard au loin) pour pénétrer dans une petite allée étroite (changement de l'échelle de l'espace, changement de direction du cheminement, passage à l'ombre, vue limitée, sonorité des feuillages), puis quitter cette allée pour entrer dans la salle de verdure centrale (changement des proportions de l'espace, changement de direction, ...). Les salles de verdure elles-mêmes, chacune différemment, offrent une succession de discontinuités sensori-motrices (changement de direction pour contourner un bassin, marches pour descendre ou monter, environnements sonores distincts créés par la composition des jeux d'eau). Ainsi, même un simple parcours à l'intérieur d'une salle de verdure devient un cheminement passant constamment d'une sous-unité spatiale à une autre.

La perception des seuils peut être renforcée par l'expérience simultanée de plusieurs discontinuités. Inversement, certaines continuités, qui se superposent aux discontinuités, permettent de comprendre l'espace comme une série d'unités et de sous-unités emboîtées les unes dans les autres. Ainsi, tant que la dimension globale de l'espace reste la même et qu'il y a une continuité visuelle (nous continuons à pouvoir voir les mêmes objets), malgré des légers changements, nous savons que nous sommes à l'intérieur de la même salle de verdure ; tant que notre vue est limitée par les frondaisons des arbres, nous savons que nous sommes encore à l'intérieur du même bosquet. (Ceci expliquerait une utilisation parfois floue des termes – par exemple le mot « bosquet » peut indiquer aussi bien le carré boisé dessiné par les allées du jardin, que la salle de verdure entourée d'arbres qu'il contient.)

Dans les textes, ces sous-unités n'ont pas de nom propre ; elles sont évoquées par un nom générique et la mention de leur relation topologique aux autres sous-unités et objets qui composent et organisent les espaces (la terrasse qui entoure l'espace), en fonction du mouvement du visiteur (la fontaine qui est en-dessous (lorsque nous arrivons depuis le haut), le pavillon qui est à notre droite). Ces expressions montrent qu'elles sont perçues comme formes structurantes dans l'unité qu'elles composent et qu'elles organisent. Nous pouvons les considérer comme les « structures élémentaires », c'est-à-dire les plus petites unités définies par une ou plusieurs discontinuités sensori-motrices. Se combinant par « détermination réciproque de place²⁰ », elles forment des unités structurées d'un niveau supérieur, c'est-à-dire des « totalités organisées par un système de relations internes²¹ ». Celles-ci, à leur tour,

²⁰ *Ibid.*, p. 18.

²¹ *Ibid.*, p. 18.

génèrent des unités structurées d'un niveau supérieur. Chaque unité a sa propre cohérence interne, sa propre intelligibilité ; en même temps, elle participe à l'intelligibilité de l'unité supérieure, en tant que celle-ci est reconnue comme autonome et close.

Moments d'intelligibilité

A chaque niveau, les unités spatiales sont perçues comme structurées si elles peuvent être saisies comme « autonomes et clôturées », et si les éléments qui les composent ont entre eux des « relations méréologiques pertinentes et significatives²² », telles que « différences, oppositions, contrastes, symétries, gradations²³ ». La perception de ces corrélations est renforcée par la redondance entre la forme des espaces et le placement des objets : une fontaine au centre d'un espace de forme circulaire renforce la perception d'un axe de symétrie vertical ; deux sculptures identiques ou équivalentes des deux côté d'un espace allongé suggèrent un axe de symétrie longitudinal ; des topiaires rythmant la limite d'un espace renforcent la saisie de sa forme ; une hiérarchie entre des objets comparables renforcent la directionnalité d'un espace en pente, etc.

Parmi toutes ces relations, la symétrie bilatérale, dont la saillance perspective est particulièrement forte, joue un rôle important. Elle est au XVII^e siècle une attente culturelle, au centre des débats entre Anciens et Modernes. Le mot désigne alors une organisation spatiale plus complexe que celle que nous lui attribuons aujourd'hui. On doit distinguer la symétrie au sens visuel de la symétrie au sens spatial. Visuellement, un espace doit paraître symétrique pour le plaisir de l'œil qui voit et de l'esprit qui juge. Mais spatialement, répéter le même espace deux fois serait une erreur, car ainsi le jardin n'inviterait le promeneur qu'à une demi-visite. La symétrie est donc plutôt une équivalence des deux moitiés qu'une répétition en miroir. L'articulation des échelles et l'organisation des cheminements créent un dialogue constant entre symétrie et asymétrie de la composition (placement symétrique d'objets équivalents mais différents), mais aussi entre expérience symétrique et asymétrique d'un même espace (parcours sur et hors l'axe de symétrie) (figure 4). Grâce à ce jeu spatial, la symétrie permet de lier les échelles entre elles, autant dans le cas d'espaces visibles dans leur ensemble, comme les parterres ou les salles de verdure, que dans celui des espaces qui ne le sont pas et dont la structure ne peut être saisie que par l'hypothèse d'une équivalence symétrique des parties.



Figure 4 : Vue du Parterre du Midi dans l'axe de symétrie et hors de l'axe.

De façon générale, les relations méréologiques entre parties (éléments, unités) d'un espace ne nous paraissent « pertinentes et significatives²⁴ » que lorsqu'elles sont vues depuis

²² *Ibid.*, p. 54.

²³ *Ibid.*, p. 53.

²⁴ *Ibid.*, p. 54.

certains endroits particuliers, qui sont fonction de ces relations elles-mêmes. L'exemple le plus flagrant est, nous l'avons vu, la symétrie bilatérale : la non-généricité d'un espace symétrique ne se manifeste que pour celui qui se trouve sur l'axe de symétrie.

Cela implique qu'une promenade dans le jardin, quel que soit l'itinéraire suivi, ne croise les points de perception non-génériques qu'à des moments discrets du parcours. Ces instants où l'espace que nous parcourons se révèle intelligible, sont les moments qui permettent de « passer des formes empiriques aux formes esthétiques [en apportant un] supplément de l'esthétique par rapport au perçu²⁵ ». Ce sont ce que l'on pourrait appeler, en empruntant le terme de Lessing cité par Petitot, les « instants féconds²⁶ » de la promenade.

IV – COMPLEXIFICATION : STRUCTURE NON PERÇUE DANS SA TOTALITÉ

Nous avons jusqu'ici parlé des unités élémentaires et des premiers niveaux de complexification vers les unités nommées. Nous avons cependant déjà mentionné comment certaines lois formelles (opposition plein / vide ; symétrie) suggèrent une montée sémiotique depuis une juxtaposition topologique d'unités individuelles vers l'intelligibilité formelle du jardin dans son ensemble. Sa composition, nous l'avons vu, ne se perçoit jamais dans sa totalité. C'est à travers ses manifestations partielles que nous pouvons être amenés à la saisir. La structure d'ensemble se dévoile et se construit dynamiquement au cours de la promenade, de moment de non-généricité (partielle) en moment de non-généricité (partielle).

Ce saut sémiotique vers le niveau supérieur met ainsi en jeu des mécanismes dans lesquels la temporalité (succession des événements spatiaux ; souvenirs et projections du promeneur) joue un rôle essentiel.

Orientation / désorientation

Ces moments sont vécus comme des moments d'orientation, où l'on se sent orienté par rapport à l'espace intelligible dans lequel on se trouve.

La promenade traverse une succession d'espaces « vides » dont l'organisation est visible et d'espaces « pleins » visuellement isolés et fermés sur eux-mêmes. La manière de passer des uns aux autres détermine le degré de « labyrintheité »²⁷ du jardin dans son ensemble. Si les accès aux pleins (les entrées et les sorties) sont dans une relation non-générique (parallèle, perpendiculaire) avec les axes principaux, l'orientation, lors du passage de l'un à l'autre, sera facilitée. Mais à Versailles, dans le jardin tel qu'il avait été dessiné par Le Nôtre, les accès aux salles de verdure sont génériques, autant par rapport au quadrillage d'allées – les entrées se font à plus ou moins quarante-cinq degrés par rapport aux allées), que par rapport aux salles de verdure intérieures – les chemins d'accès débouchent rarement sur l'axe organisant l'espace intérieur. Cela signifie pour le visiteur une plus grande difficulté à se

²⁵ *Ibid.*, p. 49.

²⁶ *Ibid.*, p. 60.

²⁷ Le terme reprend une idée développée par MOLES A., ROHMER E., *Labyrinthes du vécu. L'espace : matière d'action*, Paris, Librairie des Méridiens, 1982, p. 75-76.

repérer et à saisir la relation de l'espace dans lequel il se trouve par rapport aux autres espaces déjà parcourus. Par contraste, et quelles que soient les échelles, les moments où la structure des unités se révèlent, où le visiteur se retrouve orienté par rapport à l'espace devenu intelligible dans lequel il se trouve, sont des moments esthétiques d'autant plus saillants.

Dans cette alternance de l'expérience esthétique qui se joue entre les sentiments d'orientation et de désorientation à l'échelle du jardin, les axes visuels que sont les allées jouent un rôle important. Ils offrent des indices d'orientation qui sont liés à leur organisation spatiale non-générique (allées en ligne droite, réseau orthogonal) ainsi qu'à des relations méreologiques non-génériques (hiérarchie, parallélisme, similitudes et oppositions). Pour percevoir ces relations comme pertinentes, nous devons nous appuyer à la fois sur la mémoire visuelle (espaces déjà vus au loin, espaces déjà parcourus) et corporelle (succession des expériences sensori-motrices, longueur du trajet, ...), sur fond d'hypothèse d'autonomie et de clôture qui permet une projection future (trajets potentiels à parcourir). Ces indices sont les signes de la composition globale du jardin, que l'on pourrait appeler le « principe organisateur interne » de sa perception.

La composition physique du jardin permet de nombreux itinéraires, dans lesquels les indices (selon le moment et l'ordre de leur apparition) permettent une sémiogenèse différente, c'est-à-dire un déroulement différent de la morphogenèse de la composition perçue. Chaque promenade – non seulement chaque itinéraire, mais aussi chaque manière de le parcourir – devient une autre forme de quête d'intelligibilité.

Trois textes, à travers les trois promenades qu'ils nous permettent de reconstituer ou d'imaginer, sont particulièrement révélateurs à cet égard.

La promenade de Claude Denis

La description de Claude Denis²⁸, fontainier du roi à la retraite (figure 5), est intéressante en ce qu'elle illustre la manière la plus courante de se promener : une promenade au cours laquelle le promeneur se laisse inviter par les objets qu'il aperçoit à une certaine distance, sans soucis particulier de tout voir et de tout comprendre.

Nous rendant dans un jardin que nous ne connaissons pas (et où nous ne cherchons pas à retrouver des lieux que nous connaissons déjà), nous nous laissons inviter par les appels à notre curiosité que nous lancent les différents espaces du jardin. Nous apercevons au loin quelque chose qui nous attire – la promesse d'une vue panoramique, une fontaine jaillissante, une allée qui s'enfonce vers un but invisible – nous nous y rendons. Lorsque nous avons atteint notre but, nous découvrons au loin un nouvel objet qui attise notre curiosité : nous y allons. Parfois, en cours de route, nous découvrons soudain un autre objet : oubliant notre but premier, nous nous en détournons, nous nous rendons vers le nouvel objet de notre curiosité. Peut-être reviendrons-nous vers l'objet précédent « oublié » plus tard dans notre promenade, mais peut-être pas... Notre promenade n'a pas de but d'exhaustivité. Lorsque notre curiosité est arrivée à satiété, ou la fatigue nous a rattrapés, nous sommes prêts à quitter le jardin...

²⁸ DENIS C., *Explication de toutes les Grottes, Rochers et fontaines du Chateau Royal de Versailles*, manuscrit, c. 1674 -1675. Recopié à la main en 1884, Bibliothèque Municipale de Versailles, copie ms 458 F.

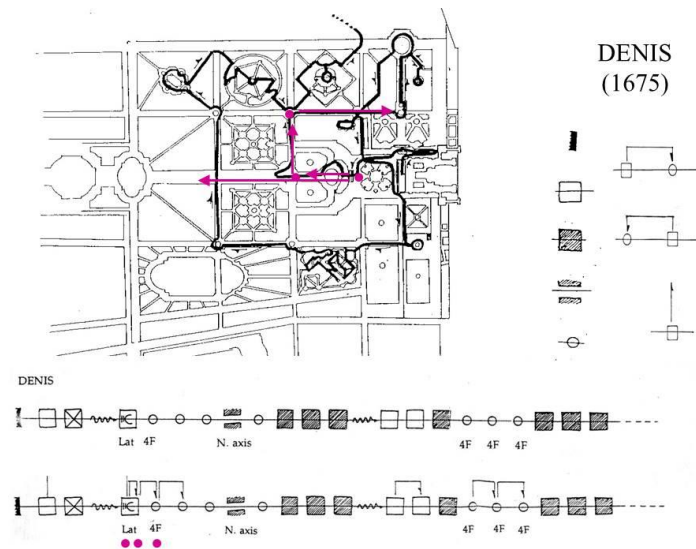


Figure 5 : Promenade de Claude Denis.

La promenade d'André Félibien et les Quatre Saisons

La promenade d'André Félibien²⁹ (figure 6) poursuit un autre but. Tirée du premier guide officiel de Versailles, il s'agit de montrer l'ensemble du jardin. Or, dit l'auteur : « Comme il y a une infinité d'objets qui attirent les yeux de toutes parts, & que l'on se trouve souvent embarrassé de quel côté on doit aller, il est bon de suivre l'ordre que je vais marquer, afin de voir chaque choses de suite plus commodément, & sans se fatiguer.³⁰ » Félibien propose un itinéraire qui va de bosquet en bosquet. Il ne suit pas les allées du quadrillage ; il ne fait que les traverser, pour passer d'un bosquet à un autre. Il profite de chaque occasion pour pointer à son lecteur / promeneur les fontaines visibles le long de l'allée traversée, en lui rappelant celles qu'il a déjà vues au cours de sa promenade, et celles qu'il verra plus tard.

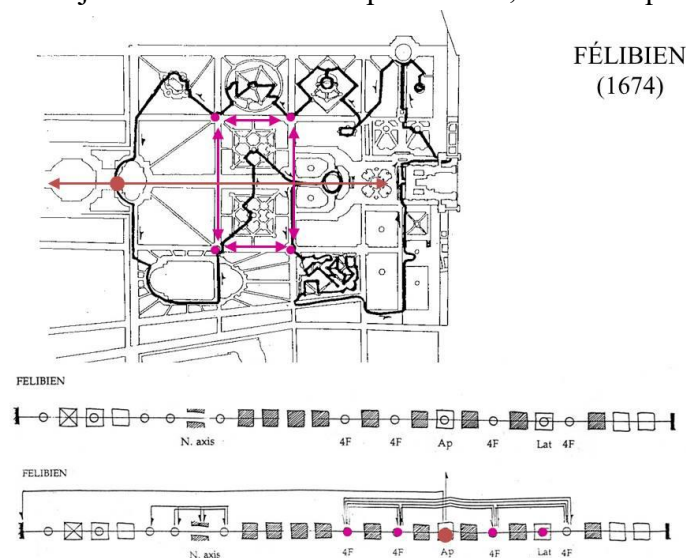


Figure 6 : Promenade d'André Félibien.

²⁹ FÉLIBIEN A., *Description sommaire du château de Versailles*, Paris, chez G. Desprez, 1674.

³⁰ *Ibid.*, p. 46.

Dans sa description, les bassins des Saisons –ornés chacun d’une statue symbolisant une saison, situés aux quatre croisements des allées secondaires – jouent un rôle important (figure 7). Chacun est l’occasion pour lui de rappeler les autres, en précisant les caractéristiques symboliques et morphologiques qui les relient : les quatre statues sont les personnifications des éléments d’un même thème symbolique, elles ont « la même grandeur », sont placées de la même façon au croisement des allées de traverse, dans des espaces ayant les mêmes proportions. Ce qui relie les quatre bassins des Saisons en un tout cohérent et autonome, c’est leur équivalence : c’est par leur similitude que l’on peut arriver à les comprendre comme des « variantes (...) reliées entre elles par des transformations³¹ » et ainsi leur trouver un sens morphologique spécifique, qui rejaillit au-delà de chacun sur l’ensemble qu’ils forment.

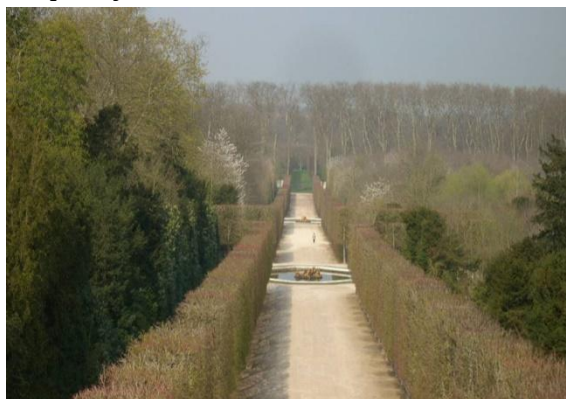


Figure 7 : Allée de Bacchus ou de l’Automne.

Mais Félibien précise aussi leur relation topologique les uns par rapport aux autres (« dans la même allée », « aux quatre coins de ces deux bosquets »). Le sens intrinsèque de l’ensemble formé par les quatre bassins pointe ainsi vers une configuration plus large (celle du jardin dans son ensemble) qui l’englobe, et contribue à la morphogenèse de la composition perçue du jardin, au fur et à mesure du parcours.

Ainsi les bassins des Saisons ont un sens morphologique à trois niveaux superposés. Ils sont d’abord chacun un objet autonome. Ensuite, liés les uns aux autres par des transformations (différences et similitudes), ils forment un système, c’est-à-dire un objet complexe cohérent d’ordre supérieur, autant au niveau morphologique qu’au niveau symbolique, mais qui ne se découvre et ne se comprend qu’au cours de la promenade. Finalement, en tant que système, et de par leur situation topologique et les relations hiérarchiques qui les lient aux autres éléments du jardin, ils deviennent un signe qui participe à la morphogenèse de la perception de la composition d’ensemble du jardin.

Nous trouvons ici un bel exemple de structure au sens de Lévi-Strauss, c’est-à-dire « un système régi par une cohésion interne [qui est] inaccessible à l’observation d’un système isolé [et qui] se révèle dans l’étude des transformations grâce auxquelles on retrouve des propriétés similaires dans des systèmes en apparence différents³² ».

Malgré leur discrétion, ils composent l’un des systèmes morphologiquement le plus complexe du jardin.

³¹ PETITOT J., *op. cit.*, p. 17.

³² *Ibid.*, p. 71. Citation de Claude Lévi-Strauss.

La promenade de Louis XIV et la vue récapitulative

L'un des textes les plus intéressants est celui laissé par Louis XIV lui-même³³ (figure 8). A la différence des autres textes, il ne s'agit pas d'une description détaillée, mais de notes esquissant succinctement une *Manière de montrer les jardins*. Proposant une mise en scène « promenade » s'adressant aux ambassadeurs et autres visiteurs importants, elle démontre une fine connaissance du jardin et de son potentiel esthétique morphologique, en permettant un dévoilement spatial progressif et complet de sa composition.

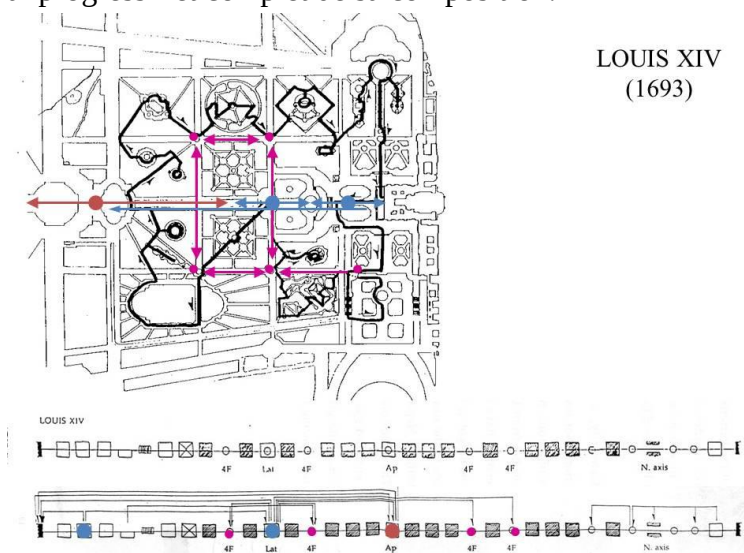


Figure 8 : Promenade de Louis XIV.

L'itinéraire suit le même principe que celui de Félibien : après quelques arrêts sur les parterres d'où les vues s'ouvrent le long des axes, le parcours passe d'un bosquet à l'autre. Il ne suit pas les allées, mais profite de la vue allongée qu'elles offrent et qui aide les visiteurs à comprendre la relation topologique entre des objets vus simultanément et revus plusieurs fois (entre autres, comme Félibien, les bassins des Saisons).

L'axe principal est croisé trois fois, et le roi précise bien ce qu'il faut à chaque fois « considérer ». En haut des marches du Fer à Cheval (il s'agit du point de vue de la figure 2), on doit « faire une pause pour considérer Latonne, les lésars, les rampes, les statues, l'allée royale, l'Apollon, le canal, et puis se tourner pour voir le parterre et le Château » (§2). Puis, « au point de vue du bas de Latonne, (...), on y fera une pause pour considérer les rampes, les vases, les statues, les Lésars, Latonne et le chasteau ; de l'autre côté, l'allée royale, l'Apollon, le canal, les gerbes des bosquets, Flore, Saturne, à droit Cérès, à gauche Bachus » (§8). Enfin, depuis le bas de l'Allée Royale (point de vue de la figure 9), « on fera une pause pour considérer les figures, les vases de l'allée royale, Latonne et le chasteau ; on verra aussi le canal » (§13).

Ce dernier point – que nous appellerons « point de vue récapitulatif » – joue un rôle crucial dans la promenade proposée par Louis XIV, à la fois rétroactivement (passé) et prospectivement (futur), et ce sur plusieurs échelles (figure 7).

³³ LOUIS XIV, *La manière de montrer les Jardins de Versailles*, présentation Catherine Szanto, Paris, Editions B2, 2013.

Le promeneur guidé par le roi arrive au bassin d'Apollon au bout d'un long parcours qui semble sans fin, après avoir visité six bosquets, tous très différents les uns des autres, tous morphologiquement indépendants de la structure d'ensemble du jardin, seulement reliés les uns aux autres par leur proximité topologique. La « grande quantité d'objets qui dissipent les sens », comme le dit Félibien, le circuit tortueux qui permet de passer d'une salle de verdure à l'autre, donnent à l'expérience de la promenade un caractère labyrinthique, que la reconnaissance éventuelle des deux bassins des Saisons, moins spectaculaires que bien des fontaines intérieures aux bosquets, n'atténue que partiellement.

L'arrivée en bas du jardin est une réelle sortie du labyrinthe. La place qui entoure le bassin d'Apollon est vaste, l'allée royale est large, et du côté du Grand Canal l'espace s'étend jusqu'à l'horizon. Revoyant la façade du château, le visiteur reconnaît immédiatement le lieu où il se trouve : un lieu qu'il a déjà vu deux fois, depuis des points de vue (le bas du Parterre de Latone à l'autre extrémité de l'allée Royale, le haut des marches du Fer à Cheval) qu'il peut d'ici revoir et reconnaître. L'allée royale, dans la continuité de l'axe central du palais, large et rythmée de vases et de topiaires, marquée à ses deux extrémités par les deux fontaines les plus importantes du jardin, et continuée par le Grand Canal, est sans l'ombre d'un doute l'axe central de la structure du jardin. L'attente culturelle de la symétrie d'ensemble lui fait ainsi comprendre le jardin comme étant divisé par cet axe en deux moitiés équivalentes, et donc le chemin déjà parcouru comme l'équivalent de ce qui reste à parcourir.



Figure 9 : Vue vers le château depuis le bas de l'Allée Royale : le point de vue récapitulatif.

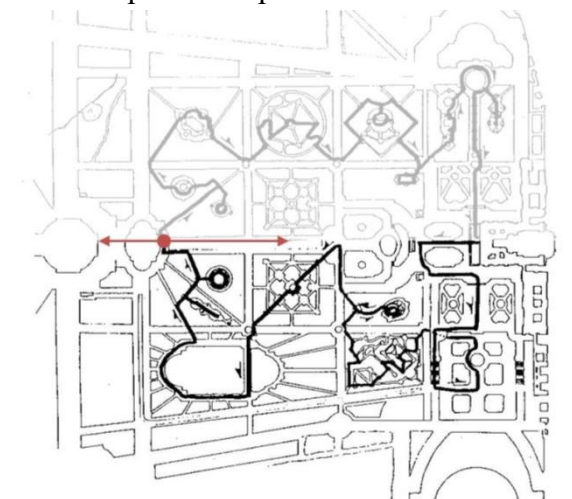


Figure 10 : Le point de vue récapitulatif.

Les implications esthétiques de cette intuition sont profondes. L'expérience de la promenade après le « point récapitulatif » est fondamentalement différente de l'expérience qui précède, bien que la suite de l'itinéraire soit tout aussi tortueuse. D'abord, grâce à l'attente culturelle de symétrie, le promeneur comprend qu'il a parcouru la moitié du chemin. Il comprend le trajet à venir comme la deuxième moitié de la promenade, et rétrospectivement le trajet déjà parcouru comme la première moitié. Sachant qu'il a fait la moitié du chemin, il peut estimer le chemin qu'il lui reste à faire. Sans connaître d'avance son itinéraire exact, il peut ainsi, à chaque moment du parcours, se référer à une estimation de l'étendue du jardin et à un cadre temporel global (durée de la promenade).

Mais l'effet du « point de vue récapitulatif » est encore plus profond. La promenade avant le « point de vue récapitulatif » semblait informe au-delà de la simple succession

d'expériences élémentaires (discontinuités sensorielles) entre des unités spatiales internes indépendantes. Elle était sans structure, car elle semblait être de longueur indéfinie, c'est-à-dire sans clôture perçue. L'arrivée au point de vue récapitulatif, saisie comme le milieu de la promenade, clôt rétroactivement la partie de la promenade déjà écoulée, et prospectivement celle qui reste à venir. Rétrospectivement, la manière de passer d'un bosquet à un autre en traversant une allée secondaire prend sens. Revivant la même expérience pendant la seconde partie du parcours, elle lui est maintenant familière : refaisant l'expérience d'un parcours similaire à celle qu'il avait déjà faite auparavant, il prend conscience de l'organisation des bosquets autour des allées secondaires : il comprend l'itinéraire à parcourir avant même de l'avoir suivi, et comprend mieux, rétrospectivement, l'itinéraire déjà parcouru.

Nous nous trouvons ici devant le « point fécond » le plus intense. Ici encore, un même élément spatial – l'allée Royale et le point de vue qu'elle permet depuis le bassin d'Apollon – existe à plusieurs niveaux comme unité autonome. En tant que vue panoramique jusqu'au château, elle a une valeur visuelle esthétique propre qui se suffit à elle-même. En tant qu'allée, avec les sculptures qui la bordent et la fontaine qui la termine, elle invite le parcours et a une valeur esthétique spatiale propre. En tant qu'élément du réseau hiérarchique des allées, elle participe à l'apparaître d'un système spatial cohérent – le quadrillage d'allées – qui ne se révèle que successivement. Finalement, apparaissant comme l'élément hiérarchique dominant, elle devient le signe majestueux de la composition symétrique du jardin dans sa totalité. Renforçant notre perception de la structure d'ensemble du jardin, elle nous permet, rétrospectivement, de mieux comprendre l'imbrication des niveaux inférieurs qui le composent.

CONCLUSION : JARDIN RÉEL ET JARDIN PERÇU

Ces promenades n'en sont que trois parmi le nombre indéfini que permet le jardin. Diverses autant par l'itinéraire que par l'attitude du promeneur, elles montrent bien que, comme toute « œuvre », le jardin est une « œuvre ouverte³⁴ », où chaque choix de parcours ou d'attitude est un acte d'interprétation morphologique. On peut ainsi dire que la promenade propose une herméneutique morphologique du jardin physique. Chaque promenade en est une interprétation originale, dont la forme, en constante (morpho)genèse, comme toute herméneutique, est le jardin tel que perçu par le promeneur au fur et à mesure des étapes de sa promenade.

Cependant, comme toute « œuvre », le jardin est doté d'une forme close définie qui encadre les possibilités d'interprétation. La composition du jardin réel est une « structure [stable] morphologiquement organisée » qui permet la « [morpho]genèse dynamique³⁵ » d'un nombre indéfini de jardins perçus. Ces jardins perçus se présentent comme « une diversité

³⁴ ECO U., *L'œuvre ouverte*, trad. C. Roux de Bézieux, Paris, Seuil (Essai), 1979.

³⁵ PETITOT J., *op. cit.*, p. 18.

ouverte de variantes (...) reliées entre elles par des transformations³⁶ ». Ils sont « autorégulés » par la composition physique qui les génère, et présentent une « stabilité structurelle³⁷ », qui permet de les comparer et de les comprendre comme perceptions d'un même jardin (ce qui nous a permis d'entreprendre ce travail !).

Nous pouvons ici reprendre en la réinterprétant l'analogie proposée par Petitot, à la suite de Goethe, entre morphologie naturelle et perception esthétique. Nous proposerons que la composition du jardin réel (mesurable en coordonnées cartésiennes, représentable en plan et en coupe) agit pour le promeneur, qui ne peut jamais la percevoir directement, comme un « principe organisateur interne [qui] n'est pas en deçà ou au-delà du sensible, [et qui] se donne dans l'apparaître même dans la mesure où les morphologies [en] sont comme des signes³⁸ ». La relation entre l'espace réel (composé) et l'espace perçu est que le premier est le « principe générateur » du second et le dépasse toujours, induisant ainsi la *possibilité* de l'expérience esthétique³⁹ – et notre désir toujours renouvelé de continuer la promenade.

BIBLIOGRAPHIE

- BERTHOZ A., *Le sens du mouvement*, Paris, Editions Odile Jacob, 1997.
- BORILLO A., *L'espace et son expression en français*, Paris, Ophrys, 1999.
- CHEVALIER T., *Manières de montrer Versailles. Guides, promenades et relations sous le règne de Louis XIV*, 362 p., Paris, Hermann, 2013.
- DENIS C., *Explication de toutes les Grottes, Rochers et fontaines du Chasteau Royal de Versailles*, manuscrit, Paris, Bibliothèque Nationale, ca. 1674 -1675.
- DEZALLIER D'ARGENVILLE A. J., *La théorie et la pratique du jardinage*, Paris, chez Jean Mariette, 1709.
- ECO U., *L'œuvre ouverte*, trad. C. Roux de Bézieux, Paris, Seuil (Essai), 1979.
- FELIBIEN A., *Description sommaire du château de Versailles*, Paris, chez G. Desprez, 1674.
- FONTANILLE J., *Soma et Séma. Figures du corps*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2007.
- GIBSON J. J., *The Ecological Approach to Visual Perception*, Boston, Houghton Mifflin, 1979.
- HENAULT A., *Le pouvoir comme passion*, Paris, PUF, 1994.
- LOUIS XIV, *La manière de montrer les Jardins de Versailles*, présentation Catherine Szanto, Paris, Editions B2, 2013.

³⁶ *Ibid.*, p. 17.

³⁷ *Ibid.*, p. 18.

³⁸ *Ibid.*, p. 51.

³⁹ *Ibid.*, p. 53.

- MOLES A., ROHMER E., *Labyrinthes du vécu. L'espace : matière d'action*, Paris, Librairie des Méridiens, 1982.
- PAILLARD J., « Espace et structures d'espace », dans PAILLARD J. dir., *La lecture sensorimotrice et cognitive de l'expérience spatiale : directions et distances*, Paris, CNRS, 1984.
- PETITOT J., *Morphogenèse et esthétique*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2004.
- SCHAEFFER J.-M., *Les célibataires de l'art*, Paris, Gallimard, 1996.
- STRAUS E., *Du Sens des Sens. Contributions à l'étude des fondements de la psychologie*, trad. G. Thinès et J.-P. Legrand, Grenoble, Editions Jérôme Millon, 1989 (1935).
- SZANTO C., *Le promeneur dans le jardin : de la promenade considérée comme acte esthétique. Regard sur les jardins de Versailles*, Paris, L'Harmattan, 2014 (à paraître).
- WALLON H., *De l'acte à la pensée*, Paris, Champs-Flammarion, 1970 (1942).

Szántó (Catherine), « La promenade comme quête esthétique d'intelligibilité morphologique. Regard sur les jardins de Versailles », in : Zoï Kapoula et Louis-José Lestocart, *Esthétique et complexité II*, Paris, CNRS, 2014.