



HAL
open science

L'enclos comme parcelle et totalité du monde : pour une approche holistique de l'art des jardins [Texte intégral]

Hervé Brunon, Monique Mosser

► To cite this version:

Hervé Brunon, Monique Mosser. L'enclos comme parcelle et totalité du monde : pour une approche holistique de l'art des jardins [Texte intégral]. *Ligeia, dossiers sur l'art*, 2007, 73-76, p. 59-75. halshs-00167922

HAL Id: halshs-00167922

<https://shs.hal.science/halshs-00167922v1>

Submitted on 14 Nov 2007

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Article paru dans

Ligeia. Dossiers sur l'art, n° 73-76, janvier-juin 2007,
dossier *Art et espace*, sous la direction de Milovan Stanic, p. 59-75.

L'enclos comme parcelle et totalité du monde : pour une approche holistique de l'art des jardins

Hervé Brunon et Monique Mosser

« Le jardin, c'est la plus petite parcelle du monde et puis c'est la totalité du monde. Le jardin, c'est, depuis le fond de l'Antiquité, une sorte d'hétérotopie heureuse et universalisante. »

Michel Foucault¹

Étymologiquement, physiquement et ontologiquement, le jardin est un enclos : une entité découpée dans le territoire rural ou urbain, individualisée et autonome. Cependant, comme l'a indiqué Michel Foucault, le jardin constitue la forme la plus ancienne de cette catégorie des *espaces autres*, qui possèdent le pouvoir de juxtaposer, en un seul lieu réel, plusieurs emplacements en eux-mêmes contradictoires² ; mais aussi sa forme la plus achevée, car elle renvoie au binôme conceptuel du microcosme et du macrocosme, y compris dans ses modalités les plus actuelles, par exemple lorsque le paysagiste Gilles Clément milite, à l'ère des satellites et de la mondialisation, pour la notion de « jardin planétaire ».

Considérer le jardin comme art de l'*hétérotopie* invite à repenser ses limites, que nous entendons ici au sens concret, en tant que clôture concrète d'un terrain, mais aussi au sens abstrait, en tant que découpage d'un objet de recherche et en tant que démarcation d'un champ

Cet article constitue le texte intégral de la communication donnée au colloque international *Repenser les limites : l'architecture à travers l'espace, le temps et les disciplines*, organisé par l'Institut National d'Histoire de l'Art et la Society of Architectural Historians (Paris, 1-4 septembre 2005), dont seul un résumé a été inclus dans les actes (sous presse). Une version italienne de ce texte, traduite par Luigi Gallo, a été publiée sous le titre « Ripensare i limiti del giardino, parcella e totalità del mondo », in A. Pietrogrande (dir.), *Per un giardino della terra*, Florence, Leo S. Olschki, coll. « Giardini e Paesaggio », 2006, p. 9-30.

¹. M. Foucault, « Des espaces autres », in *Dits et écrits 1954-1988*, vol. IV : 1980-1988, éd. D. Defert et F. Ewald, Paris, Gallimard, 1994, p. 752-762 (p. 759). Ce texte, écrit en 1967, n'a été publié qu'en 1984.

². *Ibid.*, p. 758.

du savoir ou plutôt des savoirs. La présente réflexion s'articulera en trois moments. Un préambule reviendra brièvement sur les développements de l'historiographie des jardins au cours du XX^e siècle, sur l'élargissement progressif de ses questionnements et sur l'émergence d'approches relevant de l'histoire culturelle. Nous évoquerons ensuite le jardin en tant que « parcelle du monde », en montrant que l'enclos doit être abordé comme système ouvert, matériel et vivant, dont l'étude requiert la collaboration de très nombreuses disciplines. Nous nous attacherons enfin à la vocation du jardin à valoir pour la « totalité du monde » en recourant au concept de mésocosme.

Pour une histoire culturelle des jardins

Les jardins restent encore en bonne partie sujets à une réduction. En effet, malgré l'engouement actuel pour cet art que manifeste aussi bien le public que le monde de la recherche, nous ne sommes pas complètement sortis de la crise qu'a connue l'idée de jardin entre le lendemain de la seconde guerre mondiale et les années 1980, génératrice de destructions et d'abandons dont les dégâts sont loin d'avoir été entièrement réparés³. Il reste ainsi que pour beaucoup de nos contemporains, créer un jardin se bornerait à décorer les abords de la demeure ou à végétaliser les interstices laissés dans les schémas d'urbanisme. La manie des « ronds-points fleuris » en fournit une démonstration caricaturale. Dans cette optique, il ne s'agirait plus que du parterre ou de l'espace vert, bref d'un simple remplissage horizontal ou fonctionnel.

Une telle réduction se rattache en réalité à l'embarras, sinon au mépris, qu'a périodiquement suscité le jardin dans la culture occidentale, où son statut esthétique a souvent été marginalisé⁴, contrairement à ce que l'on observe en Chine, où il a toujours été reconnu comme une forme majeure de création, étroitement associée à la peinture, la poésie et la calligraphie. En témoigne à titre exemplaire le système des arts exposé par Hegel. Selon ce dernier, le jardin, comme la danse, appartiendrait à ces « genres mixtes », assimilables à ce que la biologie distingue comme « les espèces mixtes, les amphibiens, les êtres de transition », pouvant « offrir encore

³. Sur cette crise, voir notamment les analyses et les mises en garde de R. Assunto, *Retour au jardin. Essais pour une philosophie de la nature, 1976-1987*, textes réunis, traduits de l'italien et présentés par H. Brunon, Paris-Besançon, Les Éditions de l'Imprimeur, 2003. Sur le réveil ultérieur du jardin, cf. H. Brunon et M. Mosser, *Le Jardin contemporain. Renouveau, expériences et enjeux*, Paris, Éditions Scala, 2006.

⁴. Sur la question du statut artistique du jardin, on peut consulter L. H. Albers, « The perception of gardening as art », *Garden History. The Journal of the Garden History Society*, XIX, 2, 1991, p. 163-174 ; M. Miller, *The Garden as Art*, Albany, State University of New York Press, 1993.

beaucoup d'agrément et de mérite, mais rien de véritablement parfait⁵ » ; ces arts intermédiaires et hybrides seraient ainsi irrémédiablement prisonniers de la matière même de la nature, incapables d'accéder au statut de langage autonome.

Cette position renvoie à la question qui réside au cœur même de l'esthétique classique : celle de la *mimèsis*, exemplairement illustrée par Quatremère de Quincy dans l'article « Jardinage » de son *Dictionnaire historique d'architecture* :

« En vain le compositeur de jardins qu'on appelle pittoresques voudrait-il se comparer au peintre paysagiste : il y a précisément entre eux la différence qui peut servir à démontrer ce qu'est et ce que n'est pas l'imitation propre aux beaux-arts. En effet, tout dans le tableau et les objets qui le composent est susceptible d'être l'image plus ou moins ressemblante de la nature ; mais rien dans le jardin ne pouvant manquer d'être naturel, il n'y a pas de mérite à le paraître. C'est que dans le paysage tout est image, dans le jardin tout est réalité. Ainsi le *jardinage* irrégulier ne peut pas être un art d'imitation.⁶ »

Toutefois, il faut rappeler qu'un moment de l'histoire semble avoir été propice à une réelle reconnaissance de l'art des jardins, celui que l'on a placé sous le signe de « l'invention d'Hortésie »⁷. En effet, c'est à partir de 1659 que Jean de La Fontaine commença, à la demande de Fouquet, la rédaction du *Songe de Vaux*, où il brosse, aux côtés des trois « fées » de la peinture (Apellanire), de l'architecture (Palatiane) et de la poésie (Calliopée), le portrait d'Hortésie, « l'intendante des jardins ». Le fabuliste, délicat observateur de la nature, conférait ainsi un statut « artistique » à une pratique placée jusqu'alors du côté des savoir-faire, de l'humble geste du jardinier. Il n'est pas inintéressant d'observer que c'est en 1665 que parut, à Paris, les *Hortorum libri IV cum disputatione de Cultura Hortensi* du père René Rapin, ouvrage en vers latins qui haussait, enfin, l'horticulture et l'art des jardins au niveau de la grande tradition de l'imaginaire bucolique hérité des Anciens⁸. Cependant, même la « légende » de Le Nôtre ne permit pas à l'art des jardins de rejoindre les rangs des Beaux-Arts.

Ce manque de reconnaissance d'un statut esthétique à part entière de l'art des jardins permet de comprendre pourquoi les pionniers de leur histoire, dans l'Europe du début du XX^e

⁵. Hegel, *Esthétique*, trad. C. Bénard, revue et complétée par B. Timmermans et P. Zaccaria, Paris, Le Livre de Poche, 2 vol., 1997, vol. II, p. 23-24. Voir à ce sujet le commentaire de P. Nys, « Art et nature : une perspective généalogique », in H. Brunon (dir.), *Le Jardin, notre double. Sagesse et déraison*, Paris, Autrement, 1999, p. 241-263, en particulier p. 246-247.

⁶. A.-C. Quatremère de Quincy, *Dictionnaire historique d'architecture* : « Jardinage », tome second, Paris, 1832, p. 36.

⁷. M. Mosser, « L'histoire des jardins : enjeux, débats et perspectives », *Revue de l'art*, 129, 2000-3, p. 5-13.

⁸. Cf. J. Pigeaud, « Les quatre livres des *Jardins* du Père René Rapin », *XVII^e siècle*, 209, 52^e année, 2000-4, p. 601-626.

siècle, aient majoritairement cherché à légitimer leur démarche en adoptant le traditionnel schéma des généalogies stylistiques propres à l'histoire de l'art. C'est le cas de la figure majeure en Allemagne de Marie Luise Gothein⁹, qui traite cependant de l'universalité de l'art des jardins, mais plus encore de Lucien Corpechot¹⁰ pour la France ou de Luigi Dami¹¹ pour l'Italie, dont les travaux ne sont pas exempts des relents nationalistes liés, alors, à la notion d'école. Cependant, le temps passant, certains de ces historiens éprouvèrent de plus en plus de difficultés à rattacher l'art des jardins aux périodisations traditionnelles de l'histoire de l'art. Un des exemples parmi les plus éclairants est celui de Louis Hauteœur confronté à la « révolution pittoresque » de la seconde moitié du XVIII^e siècle, qu'il finit par ranger, au mépris de toute logique chronologique et culturelle, dans le volume dédié à l'architecture « Révolution et Empire 1792-1815 », sous l'étiquette aussi floue que contestable de « préromantisme »¹² !

De nouvelles perspectives se développèrent dans les années 1960, notamment aux États-Unis et en Italie, grâce au succès de la méthode iconologique exposée par Erwin Panofsky – *Meaning in The Visual Arts (L'Œuvre d'art et ses significations)*¹³ avait paru en 1955 –, en investissant d'ailleurs la période privilégiée par cette dernière : la Renaissance italienne¹⁴. La monographie de David R. Coffin sur la villa d'Este à Tivoli (1960), le livre d'Eugenio Battisti sur *L'Antirinascimento* (1962), ou encore les thèses d'Elisabeth MacDougall sur la villa Mattei à Rome (1970) et de Maria Luisa Madonna sur la Casina de Pie IV (1971)¹⁵, s'orientèrent ainsi vers les problèmes de symbolique des décors (sculptures, fontaines...), analysés en termes de programmes

⁹ M. L. Gothein, *Geschichte der Gartenkunst. 1. Von Ägypten bis zur Renaissance in Italien, Spanien und Portugal. 2. Von der Renaissance in Frankreich bis zur Gegenwart*, Iéna, E. Diederichs, 1913, 2 vol.

¹⁰ L. Corpechot, *Les Jardins de l'intelligence*, Paris, Émile Paul 1912, rééd., Plon, Paris, 1937.

¹¹ L. Dami, *Il giardino italiano*, Milan, Bestetti e Tumminelli, 1924.

¹² L. Hauteœur, *Histoire de l'Architecture classique en France*, tome V, *Révolution et Empire, 1792-1815*, Paris, Éditions Picard, 1953 (il est d'ailleurs intéressant de noter que ces mêmes « jardins pittoresques » se trouvent rattachés au rococo chez un historien comme P. Minguet, *France baroque*, Paris, Hazan, 1988). Rappelons que le grand historien de l'architecture s'attela à broser une fresque du développement de l'art des jardins depuis l'Antiquité, dont la première version manuscrite, considérablement réduite dans la publication finale comme l'avertit la préface (L. Hauteœur, *Les Jardins des Dieux et des Hommes*, Paris, Hachette, 1959, p. 8), reste à identifier si elle a été conservée...

¹³ E. Panofsky, *L'Œuvre d'art et ses significations. Essais sur les « arts visuels »*, trad. M. et B. Teyssède, Paris, Gallimard, 1969 (éd. originale 1955).

¹⁴ Cf. D. R. Coffin, « The Study of the History of the Italian Garden until the First Dumbarton Oaks Colloquium », in M. Conan (dir.), *Perspectives on Garden Histories* [actes du colloque de Washington], Washington, D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1999, p. 26-35.

¹⁵ Cf. D. R. Coffin, *The Villa d'Este at Tivoli*, Princeton, N. J., Princeton University Press, 1960 ; E. Battisti, *L'antirinascimento*, Milan, Garzanti, 2 vol., 1989 (1^{re} éd. 1962) ; E. B. MacDougall, *The Villa Mattei and the Development of the Roman Garden Style*, Ph. D. de Harvard University, 1970 (thèse ayant donné lieu à la publication de différents articles qui sont rassemblés dans E. B. MacDougall, *Fountains, Statues, and Flowers : Studies in Italian Gardens of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Washington, D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1994) ; M. Fagiolo et M. L. Madonna, « La Casina di Pio IV in Vaticano. Pirro Ligorio e l'architettura come geroglifico », *Storia dell'arte*, 15-16, 1972, p. 237-281.

iconographiques, et s'interrogèrent dès lors sur les relations des jardins avec leur contexte culturel et plus particulièrement littéraire.

En dépassant une approche purement formelle et stylistique, ce mouvement a encouragé l'ouverture de l'histoire des jardins à d'autres questionnements, tels que les usages sociaux et les fonctions politiques de ce domaine de création. Témoin d'une telle ouverture, pour cette même période de la Renaissance italienne, la synthèse de Claudia Lazzaro¹⁶ (1990) s'attache à montrer combien l'art des jardins fut conçu comme une représentation de la nature en rapport avec de grands traits culturels de l'époque, dont les thèmes pastoraux de la littérature et l'intérêt scientifique pour la diversité du monde naturel.

On assiste ainsi depuis une vingtaine d'années à l'émergence d'une histoire culturelle des jardins, revendiquée comme telle aujourd'hui dans la recherche germanique, à partir de la notion de *Gartenkultur*, et dans le monde anglo-saxon par le biais des *cultural landscape studies* d'orientation « postmoderne »¹⁷. En réalité, l'objectif en avait été esquissé dès le livre pionnier d'Arthur Mangin, *Les Jardins : histoire et description* (1867), lequel affirmait : « L'histoire des jardins a, comme tout autre, sa philosophie, sa morale, elle se rattache par des liens étroits à l'histoire des arts, des sciences, des institutions civiles, politiques et religieuses, des mœurs, de la civilisation en un mot, et, de plus, à l'ensemble des phénomènes inhérents au climat de chaque pays et à la nature de ses productions¹⁸ » (fig. 1). Le programme de recherche ainsi tracé fut d'ailleurs celui que tenta de suivre Pierre Grimal dans sa thèse sur *Les Jardins romains*¹⁹ (parue en 1943), qui, sous-titrée *Essai sur le naturalisme romain*, est innervée par une idée maîtresse, ainsi résumée par l'auteur dans son « Que sais-je ? » sur *L'Art des jardins* (1954) : « Les jardins d'une époque sont aussi révélateurs de l'esprit qui l'anime que peuvent l'être sa sculpture, sa peinture ou les œuvres de ses écrivains²⁰. » L'historien Jean Delumeau (1967) n'hésite pas de son côté à affirmer que « toute civilisation réussie s'épanouit dans des jardins²¹ », assertion qui rejoint l'idée défendue par Francis Bacon dans son essai *On Gardens* (1625) : « Dieu tout-puissant commença par planter un jardin, et c'est en effet le plus pur de tous les plaisirs humains [...] ; et l'on remarquera que lorsque les siècles

¹⁶. C. Lazzaro, *The Italian Renaissance Garden. From the Conventions of Planting, Design, and Ornament to the Grand Gardens of Sixteenth-Century Central Italy*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1990.

¹⁷. Cf. D. Harris, « The Postmodernization of Landscape : A Critical Historiography », *Journal of the Society of Architectural Historians*, LVIII, 3, 1999, p. 434-443. Voir par exemple la synthèse proposée par E. Barlow Rogers, *Landscape Design : A Cultural and Architectural History*, New York, Harry N. Abrams, 2001, et le compte rendu de cet ouvrage par H. Brunon dans *Les Carnets du paysage*, 11, automne/hiver 2004, p. 214-217.

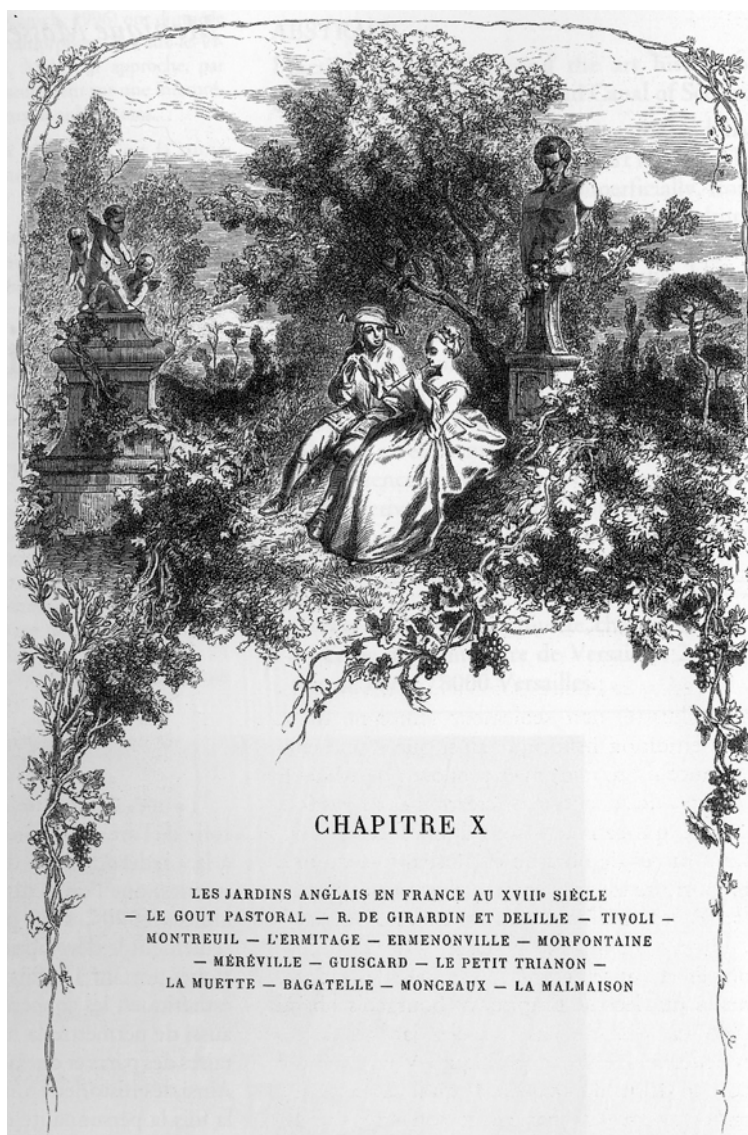
¹⁸. A. Mangin, *Les Jardins : histoire et description*, Tours, Alfred Mame, 1867.

¹⁹. P. Grimal, *Les Jardins romains*, Paris, Fayard, 1984 (1^{re} éd. 1943).

²⁰. P. Grimal, *L'Art des jardins*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1974 (1^{re} éd. 1954), p. 7.

²¹. J. Delumeau, *La Civilisation de la Renaissance*, Paris, Arthaud, 1984 (1^{re} éd. 1967), p. 276.

arrivent à une civilisation raffinée, l'homme parvient toujours à faire des édifices majestueux plus vite que de beaux jardins, comme si l'art des jardins marquait une perfection supérieure.²² ».



1. L'histoire de l'histoire : *Le Goût pastoral*, gravure de V. Foulquier pour le frontispice du chapitre X du livre d'Arthur Mangin, *Les Jardins : histoire et description* (1867). Collection particulière (cliché Monique Mosser). Cette image illustre la capacité de chaque époque à réinventer un imaginaire du passé.

Si, comme Grimal l'a établi, l'étude des jardins peut donc constituer une clef de lecture privilégiée pour comprendre les préoccupations et l'imaginaire d'une société, nous sommes aussi convaincus aujourd'hui que l'histoire des jardins ne peut être qu'interdisciplinaire, ainsi que l'affirme également Dianne Harris en recourant à l'expression d' « approche panoramique dans

²². F. Bacon, *Essais*, cité par M. Baridon, *Les Jardins : paysagistes, jardiniers, poètes*, Paris, Robert Laffont, 1998, p. 741.

l'enquête historique²³ ». Cependant, il convient de rappeler dès à présent que si l'étude des jardins peut viser aux mêmes ambitions heuristiques que l'histoire culturelle tout court²⁴, elle doit aussi éviter les mêmes écueils, notamment ceux dégagés par Ernst Gombrich (1969) lorsqu'il montrait les limites de la *Kulturgeschichte* dans la tradition de Burckhardt à Warburg et Huizinga, trop marquée par la théorie hégélienne de l'histoire : « C'est une chose d'appréhender les faits dans les rapports qu'ils entretiennent les uns avec les autres ; mais c'en est une autre de postuler que tous les aspects d'une culture peuvent être ramenés à une seule cause fondamentale dont ils sont les manifestations ». La difficulté n'est pas mince puisque, poursuit Gombrich, « il est impossible de rendre compte d'une culture dans sa totalité, en même temps qu'il est impossible d'en comprendre les différents éléments de manière isolée²⁵ ». Ambition donc mais aussi prudence de l'histoire, également requise par Michel Foucault dans *L'Archéologie du savoir*²⁶ (1969), – publiée la même année que le livre de Gombrich –, lorsque, refusant le schématisme d'une « histoire globale », ce dernier dessinait le projet alternatif d'une « histoire générale ». Telle est la position assumée dans le récent volume, dirigé par Georges Farhat, qui se propose de *contextualiser* l'œuvre d'André Le Nôtre par rapport aux institutions, aux sciences, aux techniques et aux arts de son temps : « On ne trouvera donc pas, ici, un récit linéaire, discursif, tissé de causalité, convergeant vers une cohérence systémique, dont tous les éléments se tiendraient, comme dans un “univers”. Au contraire, on disposera d'éclairages partiels, dans une grille de lecture multiple. De cette pensée plurielle, analogue polyphonique des *Fragments d'un discours amoureux*, émerge un paysage mouvant, reflet d'une culture en perpétuelle évolution et, cependant, traversé par de longues constantes²⁷. »

L'enclos comme système ouvert, matériel et vivant

Il y a vingt-cinq ans, les lieux à partir desquels s'élaborait l'historiographie des jardins ne se comptaient en France que par dizaines. Les opérations de pré-inventaire des jardins « d'intérêt

²³. D. Harris, *The Nature of Authority. Villa Culture, Landscape, and Representation in Eighteenth-Century Lombardy*, University Park, PA, The Pennsylvania State University Press, 2003, p. 5 ; de même D. Harris, « Landscape in Context », in M. Beneš et D. Harris (dir.), *Villas and Gardens in Early Modern Italy and France*, Cambridge University Press, Cambridge-New York, 2001, p. 16-25.

²⁴. Ambitions retracées par exemple dans J.-P. Rioux et J.-F. Sirinelli (dir.), *Pour une histoire culturelle*, Paris, Seuil, 1997, et par P. Poirrier, *Les Enjeux de l'histoire culturelle*, Paris, Seuil, 2004.

²⁵. E. H. Gombrich, *En quête de l'histoire culturelle*, trad. fr., Paris, Gérard Monfort, 1992 (éd. originale 1969), p. 50 et 67-68.

²⁶ M. Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

²⁷. G. Farhat, « La culture d'André Le Nôtre (1613-1700). Introduction », in G. Farhat (dir.), *André Le Nôtre, fragments d'un paysage culturel. Institutions, arts, sciences et techniques*, Sceaux, Musée de l'Île-de-France/Domaine de Sceaux, 2006, p. 7-19 (p. 8).

historique, botanique et paysager», lancées en 1982 à l'instigation de la mission paysage du ministère de l'Environnement et associant à partir de 1984 le ministère de la Culture, ont permis de repérer à la date de 2002 plus de dix mille parcs et jardins sur l'ensemble du territoire, dont la moitié sont considérés comme particulièrement remarquables²⁸. Cet élargissement colossal du corpus invite à repenser les méthodologies. Pratiquer l'histoire des jardins nécessite aujourd'hui, en effet, de prendre pleinement conscience des spécificités de cette forme de création par rapport à la réalité du terrain. C'est ainsi qu'il faut aborder l'enclos comme système à la fois ouvert, matériel et vivant. Art de l'*in situ*, le jardin n'est pas fermé sur lui-même mais dialogue avec le paysage, cette « finitude ouverte » pour reprendre l'expression du philosophe Rosario Assunto²⁹. Il est conçu en étroite relation avec toutes les composantes de son site : topographie, hydrologie, climat, etc. Ainsi que l'archéologie aide de mieux en mieux à le comprendre, le jardin n'est pas une image abstraite mais une construction fondée, enracinée dans le sol, qui interagit avec le temps qu'il fait et le temps qui passe, avec son milieu, pris et compris dans son épaisseur historique.

« Le jardin est l'une de ces formes qui transitent à travers l'histoire car il est, littéralement, une inscription, aussi précise qu'un dessin magique, que trace le travail du sol à la surface du globe terrestre, héritant de toute la tradition des corps à corps avec la terre rebelle pour l'amadouer, la féconder, l'asservir peut-être. Chaque jardin implanté et cultivé décrit les limites d'un territoire défini, d'un domaine réservé et clos dans lequel, et par lequel, l'esprit a réussi à comprendre et à dominer les lois de l'univers³⁰ ». Cette définition de la paysagiste Isabelle Auricoste explicite parfaitement le fait que l'indispensable clôture du jardin ne peut être que pensée, en même temps, par rapport à son inscription territoriale, environnementale, voire cosmique. Nous touchons là à une forme d'ambiguïté ontologique : le jardin n'existe que par sa limite, mais la transcende forcément. L'étymologie des termes qui désignent le jardin nous éclaire amplement. « Trois mots au sens proche se retrouvent avec des formes presque semblables dans beaucoup de langues européennes. Des mots si proches qu'ils sont permutables : il s'agit de jardin, parc et paradis [...] Or, tous les trois, bien que d'origine différentes disent un même sens qui est celui d'enclos [...]. Or, ce qui sépare l'enclos du reste du monde, c'est sa clôture, à la fois contour et frontière, moyen tangible de refouler l'un à l'extérieur, de contenir l'autre à l'intérieur

²⁸. Cf. M. Mosser, « Introduction », in C. Lataste et J.-P. Remaud (dir.), *Vendée côté jardin. Promenade au cœur d'un patrimoine*, Somogy/Conseil général de la Vendée, 2006, p. 15-23.

²⁹. R. Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, Palerme, Novecento, 1994 (1^{re} éd. 1973).

³⁰. I. Auricoste, « L'enclos enchanté ou la figure du dedans », *Mythes et art*, Paris, Sgraffite, 1983, p. 83-88.

et de représenter la ligne de tension instable par laquelle ils s'accolent. En fait, la clôture est l'axe d'un jeu duel entre l'intérieur et l'extérieur qui s'accomplit dans un rapport formel³¹ ». On pourrait ainsi revisiter l'histoire des jardins uniquement à partir de cette dialectique de la limite qui amène à reconsidérer la manière dont le jardin dialogue avec le paysage.



2. La finitude ouverte : villa Médicis à Fiesole (Florence).

Le jardin inférieur, vu depuis la pergola, est à la fois fermé physiquement par un muret d'enceinte, et ouvert visuellement sur le paysage de la vallée de l'Arno (cliché Hervé Brunon).

C'est ainsi que la transition du Moyen Âge à la Renaissance a souvent été décrite comme le passage de l'*hortus conclusus*, replié sur lui-même à l'abri de son enceinte, à un nouveau jardin, réglé sur l'architecture et ouvert sur le paysage – « prisonnier non de ses murs, mais de l'acte de voir lui-même », écrit Terry Comito³² –, dont l'un des prototypes est identifié comme la villa

³¹. *Ibid.*, p. 84-85. À ce propos, voir aussi l'analyse d'A. van-Exp-Houtepen, « The etymological origin of the garden », *Journal of Garden History*, VI, 3, 1986, p. 227-231.

³². T. Comito, « Le jardin humaniste », in M. Mosser et G. Teyssot (dir.), *Histoire des jardins de la Renaissance à nos jours*, Paris, Flammarion, 1991 (éd. originale 1990), p. 33-41 (p. 40). Parmi l'énorme bibliographie sur le sujet, sur lequel il faut rappeler l'étude pionnière d'E. Battisti, *Iconologia ed ecologia del giardino e del paesaggio*, Florence, Leo S. Olschki, 2004, « Dalla natura artificiosa alla natura artificialis » (1972), p. 3-50, on renvoie notamment aux travaux de M. Azzi Visentini, *Histoire de la villa en Italie, XV^e-XVI^e siècles*, trad. fr., Paris, Gallimard/Electa, 1996 (éd. originale 1995), « Il ruolo del paesaggio nella concezione della villa italiana tra Rinascimento ed età barocca », in G. Baldan Zenoni-Politeo (dir.), *Paesaggio e paesaggi veneti*, Milan, Gruppo Giardino Storico – Università di Padova/Guerini e Associati, 1999, p. 41-52, et « Alle origini dell'architettura del paesaggio : considerazioni in margine al rapporto tra gli edifici, i giardini e il sito nelle ville laziali del Cinquecento », in S. Frommel et F. Bardati (dir.), *Villa Lante a Bagnaia*, Milan, Electa, 2005, p. 190-205.

Médicis de Fiesole (fig. 2). Réalisée dans les années 1450 selon des principes très proches que ceux qu'expose au même moment Alberti dans son *De re aedificatoria*, elle s'étage en terrasses qui dominent le panorama de la vallée de l'Arno³³. Les créations italiennes les plus audacieuses du XVI^e siècle, telles que Castello près de Florence, la villa d'Este à Tivoli et la villa Lante à Bagnaia, manifestent le souci de relier le jardin à son environnement, que ce soit en établissant des rapports visuels forts (terrasses en belvédère, loggias), en articulant la composition géométrique interne et celle des abords (allées axiales, tridents) ou encore, sur le plan symbolique, en dotant l'iconographie de références à la géographie régionale (cours d'eau, montagnes)³⁴.

Si l'échelle territoriale est déjà bien présente dans les jardins princiers de la Renaissance où il est parfois difficile d'identifier clairement les limites entre les espaces liés à l'agrément et à la promenade et ceux dévolus à la chasse, activité essentielle qui détermine des dispositifs paysagers très originaux³⁵ (carrefours en étoile, massifs réguliers pour la capture d'oiseaux, etc.), elle ne va cesser de s'accroître à l'époque classique. L'histoire de la forêt aide à mieux comprendre le traitement de certains espaces intermédiaires où les visées économiques semblent harmonieusement se conjuguer avec certaines recherches formelles dans l'agencement des masses boisées³⁶. Bien au-delà de l'exemple de Versailles³⁷, l'étude systématique de la cartographie révèle la manière à la fois subtile et extrêmement variée selon laquelle s'emboîtent les différentes échelles des parterres, des bosquets, du petit parc et du grand parc, en tirant – chaque fois – le meilleur parti possible de l'assiette du domaine³⁸.

On n'évoquera que brièvement ici le « tournant pittoresque » du début du XVIII^e siècle en Angleterre, condensé par la fameuse formule de Walpole : « C'est alors que parut Kent, (...) né avec assez de génie pour voir un grand système dans le crépuscule de nos essais imparfaits. Il

³³. Cf. G. Galletti, « Giovanni da Cosimo et le jardin de la villa Médicis à Fiesole », in C. Acidini Luchinat (dir.), *Jardins des Médicis. Jardins des palais et des villas dans la Toscane du Quattrocento*, trad. fr., Actes Sud, 1997 (éd. originale 1996), p. 60-89.

³⁴. Voir les observations de C. Lazzaro, « The Sixteenth-Century Central Italian Villa and the Cultural Landscape », in J. Guillaume (dir.), *Architecture, jardin, paysage. L'environnement du château et de la villa aux XV^e et XVI^e siècles*, Paris, Picard, 1999, p. 29-44.

³⁵. Pour un état des recherches sur le sujet, voir M. Chatenet et C. d'Anthenaise (dir.), *Chasses princières dans l'Europe de la Renaissance* [Actes du Colloque international de Chambord, 1^{er}-2 octobre 2004], Arles, Actes Sud, sous presse.

³⁶. Cf. J. Buridant, « Chasse, sylviculture et ornement. Le bois dans les parcs », et G. Farhat, « Au-delà du "terroir stérile". Le parc dans l'organisation du domaine seigneurial (1550-1700), autour d'un texte de Louis Savot », in *André Le Nôtre, fragments d'un paysage culturel, op. cit.*, respectivement p. 62-73 et p. 88-113.

³⁷. Voir à ce sujet les recherches de V. Maroteaux, *Versailles : le Roi et son Domaine*, Picard/Château de Versailles, 2000.

³⁸. Cf. J.-J. Milhiet, *Paysages d'Yvelines à la fin du XVIII^e siècle. Le cadastre de Bertier de Sauvigny*, Versailles, Archives départementales, 1996.

franchit la clôture et vit que toute la nature est jardin³⁹ ». Le haha (ah-ah), dispositif dont l'invention reste l'objet de débats entre l'Angleterre et la France, se pose comme une parfaite métonymie du nouveau jardin pittoresque. On sait qu'il s'agit d'un saut-de-loup (fossé profond et sec, souvent maçonné) continu tout autour d'un jardin. Il permet d'isoler celui-ci de l'extérieur et notamment d'interdire le passage des animaux, tout en conservant la vue sur l'ensemble du paysage environnant⁴⁰. L'un des exemples les plus spectaculaires de hahas, qui évoque une sorte de fortification d'apparat en balcon sur la campagne, reste celui de Stowe (Buckinghamshire), l'immense domaine de la famille Temple. Il est intéressant de souligner que cette volonté systématique de captation par le regard du panorama extérieur, et de son intégration dans le jardin, qui rappelle précisément « l'emprunt de scènes » (*jijieng*) de l'esthétique paysagère chinoise, se produisit au moment même où l'influence des jardins de la lointaine Cathay se manifestait en Occident⁴¹.

On voudrait faire allusion, au terme de cette brève analyse, à des lieux que l'on pourrait dire « intermédiaires » entre le paysage, le parc et le jardin. Ainsi la fin du XVIII^e siècle et l'esthétique du sublime ont-elles été propices à l'annexion de vastes morceaux de nature sauvage, souvent des collines ou des falaises, parcourues de torrents et creusées de grottes, où des propriétaires excentriques firent tailler des sentiers et des escaliers dans le roc, jeter des ponts vertigineux sur le vide, ménager d'inquiétants belvédères. Hawkstone, dans le Shropshire, reste l'un des plus spectaculaires exemples de « ce triomphe du sublime mis en paysage » qui pose la question de la fragilité de la ligne de partage entre jardin et nature sauvage, tout en faisant songer – à deux siècles de distances – à ce que seront certaines démarches du « Land Art »⁴² !

Les étroites interactions qui inscrivent un jardin dans son environnement concret ne se limitent pas aux rapports visuels : il faut aussi prendre en compte toutes les dimensions « invisibles » du jardin. Des avancées décisives ont été permises ces dernières années grâce aux développements de l'archéologie des jardins, de plus en plus sollicitée dans les chantiers de restauration et les entreprises de conservation, et à la mise au point de toute une série de

³⁹. H. Walpole, *Essay on Modern Gardening*, trad. fr. *Essai sur l'art moderne des jardins*, Paris, Gérard Monfort, 2000, p. 58.

⁴⁰. Cf. M.-H. Bénétière, *Jardin. Vocabulaire typologique et technique*, Paris, Éditions du Patrimoine, 2000, p. 100.

⁴¹. Ji Cheng, *Yuanye. Le traité du jardin (1634)*, traduit du chinois par Che Bing Chiu, Besançon, Les Éditions de l'Imprimeur, 1997, p. 60 et p. 283. Voir aussi W. Chambers, *Aux jardins de Cathay. L'imaginaire anglo-chinois en Occident*, textes réunis et présentés par J. Barrier, M. Mosser et Che Bing Chiu, Besançon, Les Éditions de l'Imprimeur, 2004.

⁴². Cf. M. Andrews, « Le sublime comme paradigme : Hafod et Hawkstone », in *Histoire des jardins de la Renaissance à nos jours*, op. cit., p. 319-322.

méthodologies associées, telles que l'analyse micro-stratigraphique, la dendrochronologie, la palynologie, la malacologie, la prospection géophysique, l'ethnobotanique, etc.⁴³.

Prenons l'exemple de Vallery (Yonne), véritable cas d'école dont la compréhension a été totalement renouvelée grâce aux fouilles menées par Anne Allimant, qui ont mis en lumière l'intégration du jardin dans l'ensemble du bassin-versant⁴⁴. Le jardin, créé à partir de 1550 environ et documenté par les fameuses vues de Du Cerceau, s'articulait comme une série de « segments » aménagés dans le lit même d'une rivière, l'Orvanne, grâce à un système de drainage très sophistiqué, impliquant une digue-chaussée imperméable mais aussi une gestion de la circulation souterraine de la nappe phréatique. Cependant, les transformations ultérieures de la vallée en amont, principalement à cause des cultures et de la suppression de moulins, ont bouleversé les conditions physiques initiales de l'implantation du jardin et en rendent impossible la restauration aujourd'hui, car pour pouvoir le recréer, il faudrait agir à nouveau sur toute la dynamique du bassin-versant, et non pas se contenter de le replanter à son emplacement⁴⁵.

Les précieuses données fournies par l'archéologie ont encouragé de nouvelles approches. Il faut citer les recherches remarquables de Françoise Boudon⁴⁶ sur les réalisations françaises du XVI^e siècle. À partir d'un travail systématique de restitution des plans anciens (publiés par Androuet du Cerceau ou fournis par la cartographie) sur un fond topographique, elles montrent comment les jardins s'inséraient dans leur site, compris dans ses différentes composantes, notamment l'hydrologie et le relief (fig. 3), et répondaient pour la plupart à deux grandes typologies, celle des « jardins d'eau », basée sur un réseau de canaux et de bassins, et celle des « jardins de pente », jouant sur de coûteux terrassements. Georges Farhat a pu poursuivre cette méthode féconde pour éclairer le rôle de la perspective dans les aménagements de Le Nôtre comme le Grand Canal de Sceaux et la Terrasse de Saint-Germain-en-Laye⁴⁷.

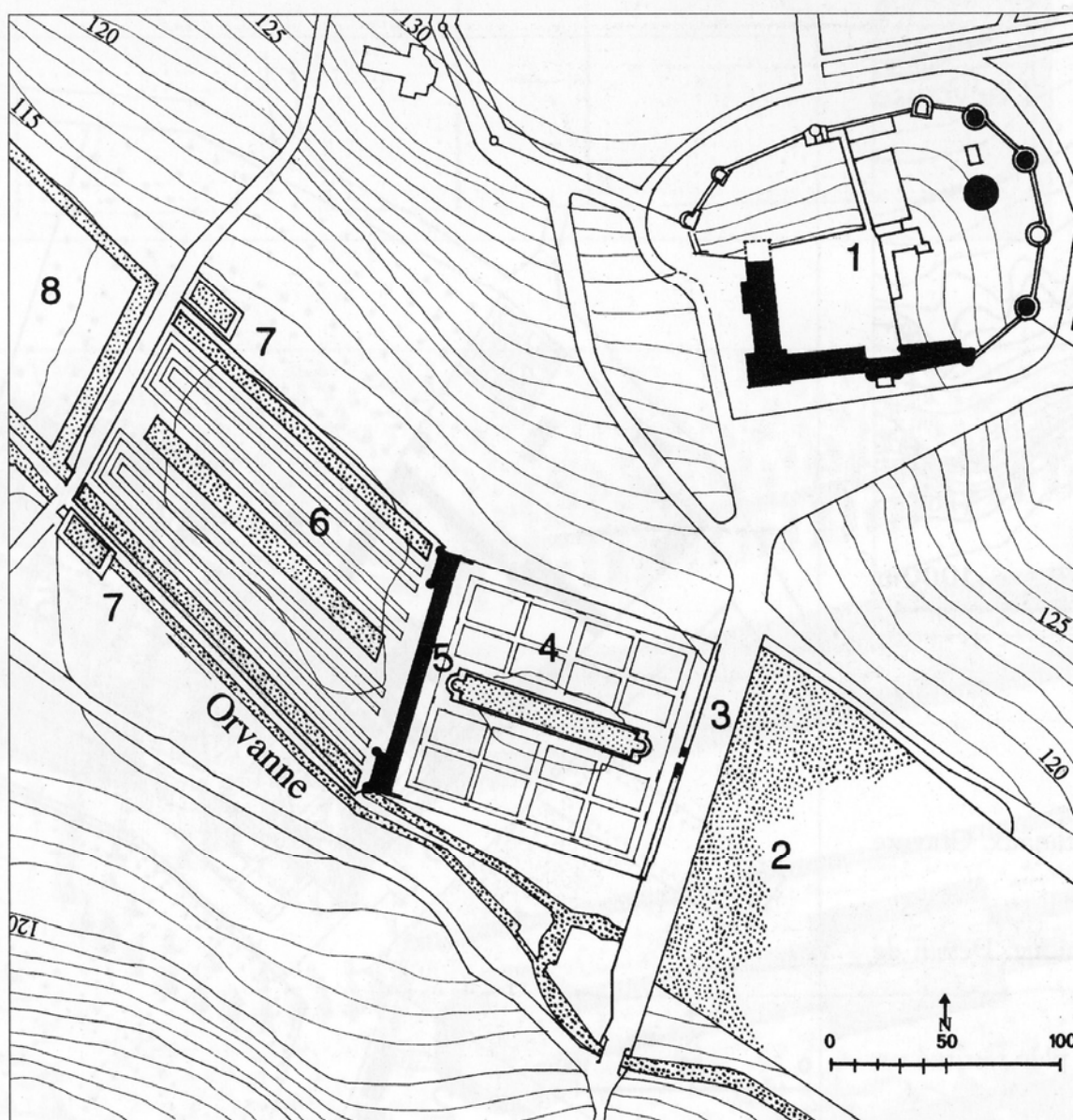
⁴³. Pour un état récent des recherches en France, voir F. Boura (dir.), *L'Archéologie des jardins*, dossier des *Nouvelles de l'archéologie*, 83-84, 2001.

⁴⁴. Cf. A. Allimant, « Les jardins de Vallery (Yonne) », *ibid.*, p. 22-24, et « De terre et d'eau. La maîtrise des ressources hydrogéologiques dans la construction des jardins », in *André Le Nôtre, fragments d'un paysage culturel*, *op. cit.*, p. 204-213.

⁴⁵. Un autre cas emblématique des problèmes posés par le manque de gestion de l'eau est constitué par le parc de Chantilly. L'engorgement du réseau complexe des canaux, conçu comme un vaste système de drainage, a eu pour conséquence la remontée générale de l'eau et l'engorgement des sols qui a entraîné un dépérissement généralisé des plantations. Cf. I. Auricoste, « Restauration ou régénération des parcs ? L'expérience de Chantilly », *Histoire de l'art*, 12, décembre 1990, p. 96-105.

⁴⁶. F. Boudon, « Jardins d'eau et jardins de pente dans la France de la Renaissance », in *Architecture, jardin, paysage*, *op. cit.*, p. 137-183.

⁴⁷. Cf. G. Farhat, « Pratiques perspectives et l'histoire de l'art des jardins. L'exemple du Grand Canal de Sceaux », *Revue de l'Art*, 129, 2000-3, p. 28-40, et « Optique topographique : la Grande Terrasse de Saint-Germain-en-Laye », in *Le Nôtre, un inconnu illustre...* (actes du colloque de Versailles et Chantilly, 5-7 octobre 2000), Paris, Monum/Éditions du patrimoine, 2003, p. 122-135. Cette méthode de restitution topographique permet ainsi de renouveler



3. Le jardin comme système hydrogéologique : Vallery (Yonne).
 Plan restitué des jardins d'eau (vers 1555) sur fond topographique,
 élaboration graphique Françoise Boudon et Jean Blécon.
 1 : château, 2: étang, 3: chaussée, 4: jardin, 5: galerie, 6: aulnaie, 7: vivier, 8: pré
 (avec l'aimable autorisation de Françoise Boudon).

Laboratoire où l'archéologie des jardins a fait ses premières armes, le site de Pompéi a également donné lieu à de nouvelles lectures, grâce aux contributions croisées d'archéologues et

complètement l'approche des dispositifs anamorphiques conçus par Le Nôtre, sur lesquels avaient attiré l'attention l'article pionnier de M. Charageat, « André Le Nôtre et l'optique de son temps », *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français*, 1955, p. 66-78, et le livre de F. H. Hazlehurst, *Des Jardins d'illusion : le génie d'André Le Nôtre*, Paris, Somogy, 2005 (éd. originale 1980). On peut également évoquer les analyses à partir de blocs-diagrammes élaborés par C. Steenbergen et W. Reh, *Architecture and landscape. The design experiment of the great European gardens and landscapes*, Bussum, 1996.

de spécialistes des sciences naturelles : géologues, botanistes, zoologistes, chimistes⁴⁸. Ce travail aboutit à une sorte de restitution « totale » d'un paysage et de ses jardins, dont l'ambition encyclopédique rejoint celle de Pline l'Ancien et de son *Histoire naturelle*. La démarche, rendue possible par les conditions exceptionnelles de préservation, montre que l'histoire des jardins peut aujourd'hui espérer de multiples apports de la part de l'archéologie du paysage et de la reconstitution des paléo-environnements. Elle reflète également l'extraordinaire multiplicité des disciplines qui sont susceptibles de collaborer à l'analyse des jardins en tant que systèmes matériels et vivants. Ainsi, à côté de toutes les approches relevant des sciences humaines et sociales (histoire dans toutes ses composantes, mais aussi géographie, philosophie, littérature, sociologie, anthropologie, etc.), il faut désormais prendre en compte l'apport éventuel de nombreux domaines des sciences naturelles (botanique, zoologie, hydrologie, pédologie, climatologie, etc.), et de nouveaux champs de recherche qui se situent par eux-mêmes à l'interface des sciences dites humaines et des sciences dites naturelles, tels que l'ethnobotanique. Un panorama que l'on pourrait situer au croisement de la « culture matérielle » et du « patrimoine immatériel »...

Réalisés avec les matériaux mêmes de la nature, les jardins ne sont pas des œuvres d'art figées mais, ainsi que la Charte de Florence (1981) les définit, des « monuments vivants », inscrits dans une forme spécifique de temporalité dont l'historien se doit de prendre toute la mesure. « Les œuvres de qui construit commencent immédiatement à se délabrer ; tandis que celles de qui plante commencent immédiatement à s'améliorer. Planter promet un plaisir plus durable que construire en ceci que, même si la construction reste dans une perfection égale, elle commence au mieux à s'effriter et exige des réparations dans l'imagination ». Le poète William Shenstone, qui créa un des plus célèbres jardins du XVIII^e siècle : The Leasowes, insiste donc, dans ses *Unconnected Thoughts* (1765), sur la dimension temporelle complexe du jardin, forme de création dynamique, en perpétuelle évolution, à la merci des aléas climatiques comme des négligences humaines. Poser la question de la « datation » d'un jardin relève, si l'on y réfléchit bien, d'une mission impossible et, en même temps, fascinante pour celui qui cherche à en comprendre le processus. Car, au-delà des étapes repérables chronologiquement (l'acquisition des parcelles, la construction des structures, la mise en place des réseaux, la plantation des différentes zones, la réalisation des éléments du décor, etc.), le tissu « élémentaire » du jardin (la terre, l'air, l'eau, le végétal) est en perpétuelle mutation, pris dans les cycles complexes du vivant. L'étude des jardins impose donc de penser différemment l'histoire, non comme succession de moments « arrêtés »,

⁴⁸. W. F. Jashemski et F. G. Meyer (dir.), *The Natural History of Pompéii*, Cambridge University Press, 2002.

mais dans sa continuité, son mouvement même. Il s'agit donc d'inventer une « histoire en spirale », mais qui, malgré tout, n'ignore rien de la vision occidentale du temps linéaire.

Certains lieux réservent ainsi, quand on cherche à les saisir comme des formes dynamiques et non figées, des découvertes d'une intense épaisseur temporelle. Nous ne citerons ici qu'un exemple, celui du parc de Courances dans l'Essonne. Il y a peu, deux phases historiques semblaient cadrer sa chronologie : la présence – toute hypothétique – de l'incontournable Le Nôtre au XVII^e siècle et une phase de restauration, sous l'autorité d'Achille Duchêne, au début du XX^e. Le désir d'en savoir plus et la réflexion croisée d'un groupe de chercheurs ont conduit à replacer ce lieu d'exception dans une histoire qui embrasse cinq siècles, au cours de laquelle maintes transformations, toujours respectueuses du génie du lieu, ont patiemment modelé une œuvre en perpétuelle mutation⁴⁹. Ainsi, la structure complexe du réseau hydraulique originel, dont le canal de 500 mètres (fig. 4), renvoie au temps de Côme Clause, chargé des dépenses militaires du roi Henri II. La reconstruction du château, au début du XVII^e siècle, donna lieu à de nouveaux aménagements dans les jardins. Mais ce ne fut qu'au milieu du XVIII^e siècle que le grand axe, toujours visible aujourd'hui entre la grille d'entrée et le fond de la perspective, fut matérialisé par la destruction du portail fermant la cour et la création du grand miroir central, devant la façade sur jardin (fig. 5). Le XIX^e siècle amena quelques discrets aménagements paysagers. Cependant, quand il acquit ce domaine en perdition en 1872, le baron Haber devait entreprendre, avec l'aide de l'architecte Hippolyte Destailleurs, une des toutes premières « restaurations » d'un château et de ses jardins du Grand Siècle, ce qui situe Courances dans un moment passionnant de « l'invention du patrimoine ». Ce n'est donc qu'au tout début du siècle qu'Achille Duchêne, grande figure de la « réinvention du style Le Nôtre », entreprit une deuxième, sinon une troisième phase de restauration des jardins qui associe la « restitution à l'identique » d'une grande pièce d'eau et la totale invention de parterres de broderies et d'un élégant bosquet latéral. Il faut, aussi, citer le magnifique travail de reprise du parc, au lendemain de la seconde guerre mondiale, par Jean-Louis de Ganay, l'actuel propriétaire. Parfaitement conscient de l'évolution des pratiques contemporaines, il choisit de simplifier les structures historiques du parc, entre autres en supprimant les allées sablées au profit de larges surfaces de gazon et en laissant les couronnes des arbres reprendre leur forme naturelle, conférant ainsi une touche de modernité, dictée par une certaine économie de l'entretien, à un lieu où la longue succession des propriétaires reste intelligible à celui qui cherche à déchiffrer ce véritable, et néanmoins harmonieux, puzzle spatio-temporel.

⁴⁹. V. de Ganay et L. Le Bon (dir.), *Courances*, Paris, Flammarion, 2003.



4-5. Les temporalités du jardin comme système vivant : Courances (Essonne). Long de 500 mètres, le canal appartient à un réseau hydraulique mis en place à la Renaissance. Plantés il y a un demi-siècle, ces peupliers devront être remplacés durant l'hiver 2006-2007. Installé avant 1756, le miroir d'eau qui souligne l'axe central est un dispositif à capter la lumière d'un instant. (clichés Hervé Brunon).

Ligeia. Dossiers sur l'art, n° 73-76, janvier-juin 2007,
dossier *Art et espace*, sous la direction de Milovan Stanic p. 59-75.

L'historien des jardins se doit donc d'inventer de nouveaux modes d'appréhension respectueux de cette temporalité. Ainsi, une approche globale de l'art des jardins réclamerait de saisir « simultanément » les différentes facettes de la complexité constitutive de l'enclos comme système ouvert, matériel et vivant, alors qu'on a tendance – pour les besoins de l'analyse – à en découper les composantes. De même, de nombreux chercheurs provenant de disciplines variées s'occupent activement, depuis plus de vingt ans, du paysage et des jardins, mais leurs démarches restent trop souvent isolées les unes des autres. On ressent aujourd'hui la nécessité d'un dépassement de cette situation qui ne ferait plus appel au concept de « pluridisciplinarité » qui est souvent resté au niveau des bonnes intentions, mais à un type de trans-connaissance en « arborescence » où se croiseraient non plus des « disciplines », mais des nouveaux modes de penser et de faire converger les connaissances. En matière de jardins, il faut tout penser ensemble, sans hiérarchiser a priori les différents niveaux, qui interagissent tous dans la réalité de *l'in situ*, et en même temps être capable de s'inscrire dans une épaisseur qui peut embrasser plusieurs siècles...

Le mésocosme, figure symbolique et concrète de la totalité

Figure où doit s'accomplir la perfection selon le mythe fondateur du paradis terrestre, le jardin a vocation à rassembler le meilleur : des plantes, des techniques, des savoirs, de l'imaginaire. On pense, bien sûr, en premier aux liens consubstantiels entre l'élément végétal et l'art des jardins qui posent la question des rapports que les hommes, de tous les temps et sur tous les continents, ont entretenu avec la « plante compagne »⁵⁰. On a vu s'élaborer, depuis quelques années, une histoire de la botanique appliquée aux jardins, attentive non seulement au « voyage des plantes » et à leur classification, mais aussi à leur réception, leur acclimatation et, surtout leur « mise en œuvre », à chaque époque, dans l'espace des parcs et des jardins⁵¹. Ainsi fusionnent idéalement l'art et la connaissance et l'on ne peut dissocier l'histoire des jardins des conquêtes savantes et des avancées techniques de la botanique et de l'horticulture.

⁵⁰. Selon l'expression de P. Lieutaghi, *La plante compagne, pratique et imaginaire de la flore sauvage en Europe occidentale*, Arles, Actes sud, 1998.

⁵¹. Voir par exemple P. Hobhouse, *L'Histoire des plantes et des jardins*, trad. fr., Paris, Bordas, 1994 (éd. originale 1992) ; Sabine van Sprang (dir.), *L'Empire de Flore. Histoire et représentation des fleurs en Europe du XVI^e au XIX^e siècle*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1996 ; M. Laird, *The flowering of the landscape garden : English pleasure grounds, 1720-1800*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1999 ; B. Elliott, *Flora : une histoire illustrée des fleurs de jardin*, trad. fr., Lausanne-Paris, Delachaux et Niestlé, 2001 (édition originale 2001).

La vocation des jardins à rassembler en un microcosme la totalité du monde reste, évidemment, au cœur de la tradition des jardins botaniques, associés le plus souvent à des cabinets de curiosités. Celui de Padoue, fondé en 1545 pour l'enseignement de la médecine à travers la reconnaissance des plantes médicinales, fut tracé selon un plan centré, sans doute dû à Daniele Barbaro⁵², qui combine idéalement le carré et le cercle comme dans la Villa Rotonda de Palladio. Chacun des quatre grands carrés était subdivisé en une centaine de compartiments numérotés, dont ont récemment été retrouvés des relevés minutieux datant des années 1570 et ayant appartenu au grand savant Ulisse Aldrovandi⁵³. En 1591 fut publié un petit livret contenant les plans gravés du jardin et une liste alphabétique en fin de volume, laquelle inventorierait les noms de toutes les plantes susceptibles d'y être cultivées, que les étudiants pouvaient ensuite inscrire dans une série de cases vides également numérotées et se rapportant à chaque parcelle⁵⁴. Ainsi conçu comme un véritable *index* qui permettait, grâce au repérage spatial, de mettre en correspondance un exemplaire végétal et une nomenclature botanique, le jardin devenait, au même titre que les illustrations scientifiques et les herbiers séchés, un instrument du savoir encyclopédique et de son entreprise de catalogage du monde naturel.

Il semble, ainsi, indispensable d'introduire dans notre réflexion sur « la culture des jardins » la question de l'épistémologie, fondamentalement liée à cette problématique globale des limites, sinon du partage, des savoirs. Longtemps, la pensée savante, en attendant de devenir « scientifique », s'est inscrite dans un ordre qui classait les objets et les phénomènes à l'intérieur des « trois règnes de la nature ». Or les jardins semblent avoir, à chaque moment de leur développement, cherché à s'inscrire dans la totalité de ces modes spécifiques d'explicitation du monde. Le végétal, matière essentielle à leur être même, permet de décliner des savoir-faire trans-historiques, comme l'art topiaire⁵⁵ ou l'entretien obsessionnel du gazon, « véritable tapis du Paradis »⁵⁶. De même, à travers leur juste propension vers une approche globale du vivant, les animaux font, dès l'origine, partie intégrante des jardins et cela bien avant l'invention de nos

⁵². Cf. M. Azzi Visentini, *L'Orto Botanico di Padova e il giardino del Rinascimento*, Milan, Edizioni Il Polifilo, 1984.

⁵³. Voir A. Ubrizsy Savoia, « L'Orto di Padova all'epoca del Guilandino », in A. Minelli (dir.), *L'Orto botanico di Padova 1545-1995*, Venise, Marsilio/Università degli studi di Padova, 1995, p. 172-195.

⁵⁴. [Girolamo Porro], *L'Horto de i Semplici di Padova*, Venise, Girolamo Porro, 1591 (fac-similé Padoue, Editoriale programma, 1986).

⁵⁵. Cf. M. Mosser, « Enjeux et débats autour de l'art topiaire dans l'histoire des jardins en France », in M. Azzi Visentini (dir.), *Topiaria. Architettura e sculture vegetali nel giardino occidentale dall'antichità a oggi*, Trévisé, Edizioni Fondazione Benetton Studi Ricerche/Canova, 2004, p. 33-49.

⁵⁶. Cf. M. Mosser, « The Saga of Grass : From the Heavenly Carpet to Fallow Fields », in G. Teyssot (dir.), *The American Lawn. Surface of Everyday Life*, Montréal, Princeton Architectural Press/Centre Canadien d'Architecture, 1999, p. 40-63.

modernes « jardins zoologiques ». ⁵⁷ Quant au règne minéral, il semble, par exemple, que la science dominante de l'époque des Lumières – à un moment où les savants s'opposaient avec vigueur sur les origines de la planète – ait bien été la géologie. Or les jardins de ce temps développent idéalement d'incroyables rêveries telluriques où l'on rencontre, à travers l'Europe entière, d'innombrables grottes, montagnes, rochers, cavernes ou volcans, bref des dispositifs dépendant du règne minéral, mêlant artifice et réalité, jusqu'au parfait vertige ⁵⁸.

Dès lors, on comprend mieux comment la proposition de *Jardin planétaire* élaborée par Gilles Clément s'inscrit logiquement dans cette manière particulière « d'être au monde ». Laissons lui brièvement la parole :

« En réalité, le jardin planétaire n'est qu'un constat. L'écologie, en effet, nous apprend qu'il existe bien une réalité qui rapproche la planète du jardin au sens traditionnel du terme. Car nous savons que tout est lié. L'air que nous respirons est le même partout et assure une liaison, de proche en proche : pollens, micro-organismes, insectes, oiseaux se déplacent librement... Biologiquement, sur la planète, l'enclos n'a pas de sens. Quand on transporte un mouton, on emporte un paysage avec lui parce que des tas d'espèces sont logées dans sa toison. C'est ainsi que beaucoup de plantes européennes sont arrivées jusqu'en Nouvelle-Zélande. Nous retrouvons sur l'ensemble de la planète la configuration du jardin : un lieu où l'on accueille des plantes par besoin, curiosité, goût, exotisme ou plaisir. C'est-à-dire un index planétaire où l'on appréhende l'ensemble du vivant. De la même manière, la Terre est une espèce de macro-écosystème ⁵⁹ ».

Le terme de « mésocosme » a pris récemment un sens scientifique très spécifique, sinon restrictif. Ainsi le *Dictionnaire encyclopédique des sciences de l'eau* de François Ramade en donne la définition suivante : « Dispositifs expérimentaux clos, de taille moyenne, destinés à l'étude des effets des polluants sur les écosystèmes. Les mésocosmes présentent un intérêt expérimental car ils se situent à une échelle beaucoup plus réaliste et représentative des conditions écologiques que les microcosmes utilisés dans les expérimentations de laboratoire sur les polluants ⁶⁰ ». Nous l'utiliserons, pour notre part, dans un sens beaucoup plus ouvert et conceptuel, qui est celui où il

⁵⁷. Cf. M. Mosser, « Les animaux dans les jardins : enfer ou paradis », in *Art Grandeur Nature : animaleries* (catalogue de l'exposition, Parc départemental de La Courneuve, 18 mai-13 octobre 2002), Paris, Trans Photographic Press, 2003, pp. 30-58.

⁵⁸. Cf. M. Mosser, « Le rocher et le colonne. Un thème d'iconographie architecturale au XVIII^e siècle », *Revue de l'Art*, 58-59, 1983, p. 53-74 ; « Allégorie naturelle et poétique tellurique dans les jardins pittoresques de l'Europe des Lumières et de l'Illuminisme », in H. Brunon, M. Mosser et D. Rabreau (dir.), *Les Éléments et les métamorphoses de la nature. Imaginaire et symbolique des arts dans la culture européenne du XVI^e au XVIII^e siècle*, Bordeaux, William Blake & Co, Art & Arts/Université de Paris-I Panthéon-Sorbonne, 2004, p. 379-406.

⁵⁹. G. Clément, « Ma spécificité est d'être relié au vivant », entretien avec E. de Roux, *Le Monde*, 10 août 2005. Les principes de ce « projet politique d'écologie humaniste » sont notamment exposés par Gilles Clément dans son roman *Thomas et le Voyageur. Esquisse du jardin planétaire*, Paris, Albin Michel 1997, et dans le catalogue de l'exposition *Le Jardin planétaire. Réconcilier l'homme et la nature*, Paris, Albin Michel, 1999.

⁶⁰. F. Ramade, *Dictionnaire encyclopédique des sciences de l'eau*, Paris, Édiscience international, 1998.

apparaît le plus fréquemment dans les sciences humaines, celui de « lieu intermédiaire entre macrocosme et microcosme ». Certains anthropologues, par exemple, se sont appliqués à saisir en quoi la maison constitue une forme de « mésocosme » ou « espace intermédiaire entre le macrocosme et l'homme⁶¹ ». On trouve aussi la notion assez couramment employée dans les études urbaines. L'idée d'appliquer le terme de « mésocosme » au jardin s'impose immédiatement si l'on reprend l'affirmation de Foucault selon laquelle : « Le jardin c'est la plus petite parcelle du monde et puis c'est la totalité du monde ». En effet, par la simple juxtaposition de deux affirmations acausales, le philosophe ne se contente pas seulement de mettre en lumière les phénomènes complexes des changements d'échelles, mais il semble suggérer qu'il se produit plutôt, dans une instantanéité troublante, une synthèse, voire une superposition et fusion du microcosme et du macrocosme, que l'on pourrait d'ailleurs rapprocher de l'Aleph de Borges. Symboliquement, il n'est d'ailleurs pas inintéressant de signaler que, dans certaines traditions gnoséologiques qui enseignent l'existence de sept Cosmos, le cinquième, le Mésocosme, correspond à notre planète Terre ; alors que le sixième, le Microcosme, est représenté par l'homme.

Un projet contemporain qui associe étroitement écologie et jardin illustre précisément la dimension très actuelle du mésocosme. Il s'agit du « Projet Eden », mené à l'initiative de Tim Smit en Cornouailles près de St-Austell, qui vise à promouvoir la compréhension et la gestion responsable des relations vitales entre les plantes, les hommes et les ressources, dans la perspective d'un développement durable pour chacun. Son concepteur, figure assez atypique qui ne vint que sur le tard dans le monde des jardins, a mis en scène un « *Living Theatre of Plants and People* », installé dans une vaste cavité où il a niché deux serres au design très futuriste, baptisées « biomes », dans lesquelles poussent 100 000 espèces végétales, issues du monde entier. Davantage qu'un jardin « botanique » nouvelle manière, il s'agit plutôt d'une immense réserve naturelle « sous verre » qui s'applique à restituer les écosystèmes les plus divers.

L'histoire des jardins montre toute une série de moments où ce statut de mésocosme s'est traduit par la volonté de faire du jardin une sorte d'*imago mundi*, selon des modalités qui dépendent chaque fois d'un état de la vision de l'univers mais aussi des codes d'expression d'une culture⁶². Giorgio Galletti a pu analyser dans ce sens de nombreux projets de jardins à plan

⁶¹ P. Erny (dir.), *Cultures et habitats. Douze contributions à une ethnologie de la maison*, Paris, L'Harmattan, 1999.

⁶² Sur l'art des jardins comme *représentation*, voir de manière générale les réflexions de J. D. Hunt, *L'Art du jardin et son histoire*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1996, et *Greater Perfections : the Practice of Garden Theory*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2000.

centré, conçus entre la fin du XVI^e siècle et le début du XVII^e siècle, dont la forme géométrique idéale semble vouloir « rivaliser avec la très gracieuse rotondité du ciel⁶³ », selon la formule du père jésuite Giovan Battista Ferrari au sujet d'un modèle de jardin de fleurs circulaire qu'il propose dans son traité paru en 1633⁶⁴. On peut ainsi citer l'exemple du verger de la villa La Petraia près de Florence, documenté par la vue d'Utens commandée en 1599, dont la planimétrie, composée de deux cercles tangents et inscrits dans un rectangle de proportion 2 : 1, rappelle précisément l'image de la Terre élaborée par Mercator sous la forme de mappemonde dans son *Atlas*, publié entre 1585 et 1595. Il faut d'ailleurs remarquer qu'Atlas est l'une des figures emblématiques du jardin à l'époque moderne, mise en scène par exemple dans le grand théâtre d'eau de la villa Aldobrandini à Frascati, lequel, s'ouvrant sur une profonde perspective flanquée de deux grandes colonnes torsées faisant allusion aux colonnes d'Hercule, s'inscrit dans le même registre de la représentation cosmique, celle-ci opérant par le truchement de l'allégorie et visant à glorifier la puissance du propriétaire. Telle sera également la teneur de la grande commande statuaire pour Versailles, orchestrée par Le Brun en 1674, selon un programme tétralogique (les quatre Éléments, les quatre Continents, etc.) qui, s'il avait été achevé, aurait dû figurer « toute la masse ou construction universelle », « l'union ou l'enchaînement de ce qui compose l'Univers », comme l'écrit Claude Nivelon en 1698 dans sa biographie du peintre⁶⁵.

On a eu l'occasion de développer ailleurs l'extraordinaire propension des jardins pittoresques européens à appliquer les principes d'hétérotopie et de mésocosme⁶⁶. Jurgis Baltrusaitis, dans son texte fondateur de 1957 : *Jardins, pays d'illusion*⁶⁷, consacré à la genèse et au développement du jardin pittoresque entre l'Angleterre et la France, en formule clairement l'axiome : « Le monde se découvrant comme jardin, le jardin enferme le monde ». Il s'agit donc d'y intégrer une sorte de pluralité, proprement encyclopédique dont Carmontelle, le créateur de la Folie de Chartres (futur parc Monceau) se fait l'écho quand il déclare qu'il s'agissait pour lieu de

⁶³. G. B. Ferrari, *Flora ovvero cultura di fiori*, reproduction en facsimilé avec une introduction de L. Tongiorgi Tomasi, Florence, Leo S. Olschki, 2001, p. 23.

⁶⁴. Voir G. Galletti, « “Se amerai di gareggiare con la vaghissima ritondità del cielo...” Il giardino a pianta centrale fra manierismo e barocco », in M. A. Giusti et A. Tagliolini (dir.), *Il Giardino delle Muse. Arti e artigiani nel barocco europeo* [Actes du colloque de Pietrasanta, 8-10 septembre 1993], Edifir, 1995, p. 39-60. Cf. aussi M. Fagiolo, « Le paradis de la mémoire : des jardins citadelles de Dante à la “cité du Soleil” de Versailles », in M. Mosser et P. Nys (dir.), *Le Jardin, art et lieu de mémoire* [Actes du colloque de Vassivière-en-Limousin, septembre 1994], Besançon, Les Éditions de l'Imprimeur, 1995, p. 55-86.

⁶⁵. Voir notamment A. Friedman, « The evolution of the Parterre d'eau », *Journal of Garden History*, VIII, 1, 1988, pp. 1-30 ; G. Sabatier, *Versailles ou la figure du roi*, Paris, Albin Michel, 1999, p. 54.

⁶⁶. Cf. entre autres M. Mosser, « L'art de la citation. Le jardin de l'époque des Lumières, entre hétérotopie et hypertopie », in C. Eveno et G. Clément (dir.), *Le jardin planétaire*, Châteauvallon, Éditions de l'Aube, 1997, p. 15-33.

⁶⁷. J. Baltrusaitis, « Jardins et pays d'illusion », *Aberrations. Quatre essais sur la légende des formes*, Paris, Olivier Perrin, 1957, p. 99-125, rééd. Champ-Flammarion, 1995, p. 199-269.

« réunir en un seul jardin tous les temps et tous les lieux ». Cette proposition globalisante, dès son époque, fit l'objet d'acribes critiques. Il semble, en effet, que l'hétérotopie le cédait à l'*hypertopie*, l'accumulation de lieux multiples en un seul espace, comme en témoigne l'Abbé Delille – parmi bien d'autres – dans son poème : *Les Jardins* (1782), qui taxe le goût pour les fabriques de « chaos d'architecture » ... Et Baltrusaitis de répondre : « La profusion et la diversité du monde se révélant dans le chaos, le chaos y est son ordre. [...] À peine, la nature découverte, la nature est toute entière transfigurée et transposée dans le domaine visionnaire et symbolique⁶⁸ ».



6. Le mésocosme : le jardin de la Spéculation cosmique, Portrack Garden, Holywood (Dumfriesshire).
Le tertre de l'Escargot et les lacs Limaçons font allusion à la géomancie traditionnelle et aux théories contemporaines du chaos (cliché Monique Mosser).

On peut considérer à juste titre que la démarche de l'architecte et critique anglais Charles Jencks, dans le projet du jardin de la Spéculation cosmique qu'il a créé depuis 1988, avec sa femme Maggie Keswick, dans le Dumfriesshire⁶⁹ en Écosse, s'inscrit dans la droite ligne dans cette culture hautement intellectuelle des jardins, que le théoricien Whately qualifiait au XVIII^e

⁶⁸. *Ibid.*, p. 224-226.

⁶⁹. Cf. C. Jencks, *The Garden of Cosmic speculation*, Londres, Frances Lincoln, 2003.

siècle « d'emblématique »⁷⁰. Il s'agit en effet pour eux d'associer de manière syncrétique un aspect de la longue tradition de la culture chinoise, la géomancie (*feng-shui*), et les nouveaux paradigmes de la physique quantique, de la mécanique ondulatoire, des fractales, etc., dans le but de renouveler la grammaire esthétique des jardins. Cette double cosmogonie se traduit notamment par une structuration de l'espace s'organisant autour de deux collines tumulaires, l'une en double vague, l'autre en spirale, calées sur des pièces d'eau courbe (fig. 6). C'est le déplacement physique du promeneur qui l'entraîne dans une sorte d'irrépressible dynamique spatio-temporelle, où l'on rencontre d'étranges points « chinois » anamorphosés... Le potager, transformé en « *physics garden* », décline à sa manière un système de représentation où l'on retrouve la symbolique des cinq sens, plus un sixième sens : « l'intuition féminine », en attendant un septième sens à venir.

C'est bien parce que l'art des jardins porte en lui cette capacité, constamment réactivée à travers les siècles, d'inscrire sur un morceau du sol la relation des hommes à la totalité de l'univers, de matérialiser le contact de l'intelligible et du sensible, d'opérer une fusion du sujet et de l'objet⁷¹, qu'une approche holistique permet de saisir la rencontre entre nature et culture qui a présidé à ces lieux où se condense chaque fois un moment de l'aventure humaine et se cristallise tout un rapport au monde.

Nous concluons par la confrontation de deux œuvres, relevant de médias différents, à quelque cinq siècles de distance, qui nous renvoie à la prégnance, proprement bachelardienne, de la force de la rêverie de la matière⁷², au sein du jardin, et de sa capacité de perpétuel « transvasement d'un monde dans l'autre », ce qui constitue, comme on l'a dit, la dynamique même à l'œuvre dans le mésocosme. Il s'agit seulement de rapprocher d'une part la *Grande touffe d'herbe*, ciselée par le pinceau de Dürer en 1503 (Vienne, Albertina), image que l'on peut considérer comme une expression visuelle de l'idée de « plus petite parcelle du monde », comme une synecdoque du jardin, et, de l'autre, un magnifique passage où Palomar, le héros d'un recueil de nouvelles d'Italo Calvino, entreprend le désherbage du « pré infini » :

⁷⁰. Cf. T. Whately, *Observations on modern gardening*, 1770, trad. fr. par François-de Paule Latapie, *L'Art de former les jardins modernes ou l'art des jardins anglais*, Paris, 1771.

⁷¹. Comme l'établit l'analyse de Rosario Assunto sur « l'ontologie » du jardin : cf. *Retour au jardin*, *op. cit.*

⁷². G. Bachelard, *La poésie de la rêverie*, Paris, PUF, 1984 (1^{re} éd. 1960), « Rêverie et cosmos », p. 148 *sq.*

« Les pensées de Palomar suivent déjà un autre cours : est-ce “le pré” que nous voyons, ou bien voyons-nous une herbe plus une herbe plus une herbe ?... Ce que nous appelons “voir le pré” est simplement un effet de nos sens approximatifs et grossiers ; un ensemble existe seulement en tant qu’il est formé d’éléments distincts. Ce n’est pas la peine de les compter, le nombre importe peu ; ce qui importe, c’est de saisir en un seul coup d’œil une à une les petites plantes, individuellement, dans leurs particularités et leurs différences. Et non seulement de les voir : de les penser. Au lieu de penser “pré”, penser cette tige avec deux feuilles de trèfle, cette feuille lancéolée un peu voûtée, ce corymbe si mince... Palomar est devenu distrait, il n’arrache plus les mauvaises herbes, il ne songe plus au pré : il pense à l’univers. Il essaie d’appliquer à l’univers tout ce qu’il a pensé du pré. L’univers comme cosmos régulier et ordonné, ou comme prolifération chaotique. L’univers fini peut-être, mais innombrable, aux limites instables, qui ouvre en lui d’autres univers. L’univers de corps célestes, nébuleuses, poussières, champs de forces, intersections de champs, ensembles d’ensembles...⁷³ »

La rêverie calvinienne se rattache d’une certaine manière à la conception aristotélicienne de la *theoria* comme mouvement conjoint de contemplation et de connaissance de la nature dans sa totalité⁷⁴. Elle nous rappelle également que si l’on peut contempler la totalité du monde dans un jardin, c’est justement parce qu’il est une parcelle du monde, non pas une image abstraite mais une réalité concrète et tangible, ancrée dans la matière et dans le temps, un temps spécifique : celui du vivant, de ses fragilités et de ses métamorphoses. Face aux dégradations naturelles – comme les tempêtes de décembre 1999 –, à la menace de disparition de lieux d’exception, à l’ignorance de pans entiers d’une histoire cependant riche en lieux et en créateurs comme le XIX^e siècle, ou encore à une certaine instrumentalisation touristique du patrimoine, il est indispensable d’élaborer une histoire des jardins qui soit non pas abstraite et donc indifférente, mais engagée, responsable, véritablement « de terrain » et d’action. Qu’il s’agisse d’Ernest de Ganay, qui le premier essaya d’attirer l’attention sur les jardins du XVIII^e siècle, de Jurgis Baltrusaitis, Eugenio Battisti ou Rosario Assunto, ces grandes figures emblématiques d’historiens ont, chacun à leur manière, souvent très tôt, su lier leurs travaux savants à de rudes combats patrimoniaux. Ils nous ont enseigné qu’entre connaissance et sauvegarde des jardins, il ne saurait y avoir d’infranchissable frontière.

⁷³. I. Calvino, *Palomar*, trad. fr., Paris, Seuil, 1985 (éd. originale 1983), p. 34 sq.

⁷⁴. Sur cette conception de la *theoria* et ses enjeux par rapport à la question du paysage, on pourra consulter les observations de Philippe Nys et de Massimo Venturi Ferriolo dans l’avant-propos et l’introduction à J. Ritter, *Paysage. Fonction de l’esthétique dans la société moderne*, trad. Gérard Raulet, Besançon, Les Éditions de l’Imprimeur, 1997 (éd. originale 1962).