



HAL
open science

“Et in Arcadia ego” : dessin, jardin et paysage chez Gianni Burattoni

Hervé Brunon

► **To cite this version:**

Hervé Brunon. “Et in Arcadia ego” : dessin, jardin et paysage chez Gianni Burattoni. Monique Mosser; Cordélia Hattori. De l’art des jardins de papier : concevoir, projeter, représenter. Quinzièmes Rencontres internationales du Salon du dessin, Agence d’événements culturels; Éditions de l’échelle, pp.133-142, 2023, 978-2-9562798-5-3. <halshs-03927642>

HAL Id: halshs-03927642

<https://shs.hal.science/halshs-03927642v1>

Submitted on 1 Sep 2023

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.



Copyright - All rights reserved

« *Et in Arcadia ego* » :
dessin, jardin et paysage
chez Gianni Burattoni

L'œuvre singulière de Gianni Burattoni dérouté le plus souvent le spectateur par son économie de moyens et son principe de *brevitas*.

Commençons par deux installations temporaires récentes. Un panneau se dresse au bord d'un torrent, à l'orée d'une forêt. Il porte un cadre peint en « camouflage bucolique » – selon la désignation de l'artiste, nous y reviendrons – de couleur rouge, qui borde un écran transparent sur lequel sont tracés en filigrane, également de couleur rouge, les figures de Diane et d'Actéon lors de sa métamorphose en cerf. Singulièrement sibylline et minimaliste, l'œuvre s'intitule *Un jardin pour Actéon* (fig. 1). Dans une autre pièce de cette série dite des *Jardins invisibles*, également datée de 2021, un cadre de même type, cette fois en camouflage jaune, est apposé sur un grillage délimitant un fourré de ronces : l'écran transparent s'orne d'une simple plume blanche et porte l'inscription *Un jardin pour Icare*. À chaque fois, le dessin allusif invite le spectateur à se remémorer le mythe antique et à le projeter sur le paysage, pour y identifier une forme de jardin éphémère. Selon l'artiste, ces *Jardins invisibles*, chacun dédié à un dieu ou à un héros, sont volontairement abandonnés à leur sort comme des offrandes.

Né en 1947 à Russi (province de Ravenne), après des études humanistes, Gianstefano (diminutif Gianni)

Burattoni¹ s'est formé à la gravure auprès de l'Accademia di belle arti di Ravenna et l'Istituto Nazionale per l'Istruzione e l'Addestramento nel settore artigiano (Florence). Il y apprend toutes les techniques graphiques traditionnelles, la puissance heuristique du dessin et la force potentielle du trait. S'étant installé à Paris et étant entré dans le cercle de Louis Aragon, il décide en 1976 de centrer son travail sur la question du jardin et du paysage, un choix jamais démenti depuis lors. Il vit et travaille à Paris et à Aspet (Haute-Garonne), dans la région du Comminges. Stylistiquement, il se définit comme « néo-classique » et même « néo-arcadien » et revendique le modèle de Ian Hamilton Finlay (1925-2006)². Comme chez l'artiste et poète écossais, en effet, le paradigme antique innerve l'œuvre singulière de Burattoni, faite de dessins, gravures, peintures, installations, interventions *in situ* et projets de jardins.

De cette œuvre, l'analyse se révèle complexe dans la mesure où l'artiste s'est le plus souvent refusé à la documenter autrement que par des dessins et des notes, délaissant le témoignage photographique au rebours de la pratique dominante parmi les démarches que l'on a l'habitude de rassembler sous l'appellation de Land Art³. En effet, chez la majeure partie des artistes ayant décidé de « sortir du musée » pour intervenir à ciel ouvert, la photographie se voit le plus souvent chargée de documenter les interventions *in situ*, qu'elles soient périssables en raison même de leurs matériaux et de leur exposition aux intempéries, comme les fragiles agencements de branchages et autres éléments en forme de nids de Nils-Udo, ou par nature éphémères, telles les marches de Richard Long à travers le paysage. Burattoni, au contraire, n'a la plupart du temps recours qu'au seul dessin annoté pour garder la mémoire de ses projets *in situ*, ce qui en rend l'étude délicate. Quelques exemples permettent néanmoins d'aborder l'articulation entre dessin, jardin et paysage dans cette œuvre, que l'on pourrait qualifier d'« hortésienne », en référence à la figure d'Hortésie, fée du jardin chez La Fontaine⁴, tant elle apparaît alimentée par le modèle fondateur du jardin.

Quel est le fonctionnement esthétique des œuvres comme les deux *Jardins invisibles* dont nous sommes partis ? A chaque fois, la disposition du panneau transparent transforme le site en lui intégrant un contenu figuratif et plus précisément mythologique : le dessin sémantise l'espace. Ce processus relève de ce que le philosophe Alain Roger, dans sa théorie de paysage, a désigné comme l'« artialisation *in situ* » : l'intervention opère physiquement une transformation du « pays » en « paysage »⁵. Or, elle le fait chaque fois en renvoyant, de manière explicite mais pourtant allusive, au paradigme du jardin. Le procédé n'est pas sans évoquer le travail déjà cité de Ian Hamilton Finlay et plus précisément un élément du jardin que l'artiste écossais a aménagé aux environs d'Édimbourg des années 1960 jusqu'à sa mort en 2006, Little Sparta. On pense en effet à la stèle simplement posée au sol qui porte l'inscription « SEE POUSSIN HEAR LORRAIN », invitant à reconnaître dans une scène du jardin l'équivalent des tableaux de paysage de ces deux grands maîtres de la peinture classique.

Pour aller plus loin, on peut recourir à une autre théorie du paysage, celle du philosophe Rosario Assunto⁶. En effet, c'est bien d'une « institutionnalisation » du paysage que ces deux œuvres relèvent, en fonction d'une certaine « poétique », celle du sublime tragique : mort d'Actéon dévoré par ses chiens après sa métamorphose en cerf, chute d'Icare dont les ailes collées à la cire se défont sous la chaleur du soleil. Chaque fois, un coin de campagne apparemment banal se transforme en « jardin invisible » où se rejoue potentiellement un événement mythique à la portée métaphysique.

Le premier de ces *Jardins invisibles in situ*, aujourd'hui disparu, a vu le jour dans la campagne d'Aspet dominée par le pic de Cagire, entre 1989 et 1992. L'artiste pensait qu'il s'agissait d'un terrain de la commune mais au moment de demander les autorisations nécessaires pour les travaux, il découvrit qu'il s'agissait en réalité d'une parcelle privée, et le projet fut finalement démantelé. Dans le vallon encaissé d'une rivière, le Ger, un affluent de la Garonne, Burattoni est attiré par l'ambiance particulière de deux îles, baignées d'une lumière tamisée par les arbres qui change subtilement au cours de la journée (Matin, Midi, Crépuscule). Le site, lit-on dans ses notes manuscrites, aménagé auparavant par les hommes avec des barrages,

« (...) peut passer inaperçu à cause de la totale intégration dans le paysage alentour. Il faut vouloir le voir. A partir de ces données, l'intervention (jardin invisible) doit respecter cette « invisibilité » par rapport au paysage. (...) L'œil doit sentir, plus que voir, la présence de quelque chose qui est plus fort que la norme. »

Cette intervention consiste à contrôler la végétation et à donner « un surcroît de sens » grâce à une qualification des éléments paysagers. La grande île présente à l'entrée une végétation très touffue, pôle qui sera dédié à la *natura naturans* et à la figure de Pan, puis une seconde partie moins dense et percée de clairières, pôle qui sera dévolu à la *natura naturata* et à Vénus (fig. 2). La petite île est dédiée à Éros. Au niveau de l'entrée sera gravé sur un muret « LE GRAND PAN EST MORT », citation célèbre de Plutarque. Un premier pont relie la terre ferme à la grande île ; il recevra l'inscription « ET IN ARCADIA EGO » (fig. 3). Elle fait bien sûr référence au Guerchin et surtout à Poussin, dont les tableaux ont fait l'objet d'une célèbre étude d'Erwin Panofsky, qui insiste sur le double sens de cette phrase elliptique puisque privée de verbe : « Moi (qui suis mort) je vécus aussi en Arcadie », ou bien « Moi (la Mort), je suis aussi en Arcadie »⁷... Les deux traductions renvoient à la même idée : même dans un pays idéal, nul n'échappe au destin des mortels. Cet élément n'est pas sans faire penser au pont rouge baptisé « CLAVDI » par Ian Hamilton Finlay dans son jardin de Little Sparta : reprenant la signature du Lorrain, il fait de cette partie du jardin l'analogue d'un tableau de paysage. Dans le *Jardin invisible n°1* de Burattoni, un second pont permet de passer de la grande à la petite île : il est formé par l'accumulation de troncs, branches et racines ayant la forme d'un tumulus et doit symboliser la dernière demeure, portant l'inscription « BOIS L'EAU DE MNEMOSYNE », allusion à la thèse orphique selon laquelle seule la mémoire peut nous rendre immortels et divins⁸. Toutes ces citations auraient ainsi déterminé un morceau méditerranéen dans ce paysage des Pyrénées.

On le voit, cette intervention constitue une artialisation du site, et plus précisément une « transfiguration » au sens de l'anthropologue Philippe Descola, qui a récemment proposé de caractériser le paysage comme « objet produit ou façonné intentionnellement par des humains afin que, parmi une diversité d'usages possibles – utilitaires, récréatifs, religieux – il fonctionne aussi comme un signe iconique tenant lieu d'autre chose que lui, en l'occurrence une portion d'espace réel ou imaginaire⁹ ». Les *Jardins invisibles* de Burattoni opèrent la représentation *in situ* d'un ou plusieurs lieux mythiques, autrement dit, si on reprend le vocabulaire cicéronien de la rhétorique antique et la distinction avancée par Servius dans son commentaire à *L'Énéide*, ce sont des « topothésies » plutôt que des « topographies ».

La démarche consistant à « sublimer » un lieu au moyen de références antiques se retrouve dans la plupart des interventions de Burattoni, y compris d'autres *Jardins invisibles* seulement documentés par des dessins. Au centre d'arts du Crestet à côté de Vaison-la-Romaine (1992), un rocher reçoit l'inscription à la feuille d'or « LVMEN ATQUE UMBRAS CUSTODIIT » (« Il observa la lumière et les ombres ») d'après *l'Histoire naturelle* de Pline l'Ancien (fig. 4). De même au chemin de Les Tachaires aux environs d'Aspet (2003), un groupe de quatre troncs presque brûlés situés à distance régulière devient la colonnade d'un petit temple grâce à l'application d'un fronton en papier – intervention résolument éphémère.

L'imaginaire antique du jardin ainsi déployé innerve d'autres projets, comme la série graphique de propositions de transformation de La Villette, exécutée avec le photographe John Statatos (1998), visant à combler le manque de « pittoresque » du parc urbain orchestré par Bernard Tschumi grâce à l'aménagement de nouvelles vues et à l'insertion d'éléments signifiants tels que des colonnes. Chez Burattoni, le dessin métamorphose chaque paysage pour en faire un jardin.

* * *

Début avril 2022. Je me rends à Aspet pour travailler avec Gianni Burattoni. La neige recouvre encore le sommet du Cagire, nettement visible depuis la maison. Le magnolia totémique termine sa généreuse floraison et des centaines de pétales mauves jonchent la pelouse. L'atelier se situe au rez-de-chaussée, de plain-pied avec le jardin, que Gianni maintient dans un équilibre subtil entre sauvage et domestiqué. Après avoir longuement fouillé dans les archives, nous parcourons la campagne et conversons chemin faisant à propos de son travail...

Comment as-tu appris le dessin ?

Aujourd'hui, je peux dire que c'est dans ma terre natale, les Valli di Comacchio, ces langues de terre entre eau et ciel, que j'ai construit mon « être artiste ». Les miroitements des vaguelettes de l'eau crispée par le vent le matin, en contre-jour avec le soleil levant,

et aussi le soir quand le couchant assombrissait la fuite de la ligne des digues en mélangeant l'eau et le ciel, ont été ma première école d'art. Ce paysage me donnait une sorte de vibration de l'esprit, mêlée au spleen de la fin de journée. Ces états d'âme contradictoires me poussaient à dessiner, d'abord sur la terre ferme, avec des roseaux brûlés, et après, sur les quelques rares parties en béton des écluses. Plus tard, la peinture est arrivée, envahissante comme l'eau au moment des marées et comme les vagues quand la mer grossit ; ou comme le brouillard.

Ensuite, il y a eu le lycée artistique et les Beaux-Arts de Ravenne et l'école de gravure sur métaux durs de Florence.

Quels sont tes grands modèles pour le dessin ?

Carlo Crivelli, ce peintre vénitien trop méconnu du XV^e siècle, et puis Poussin, Lorrain, Ingres et Matisse.

Quelles sont les principales techniques de dessin que tu as l'habitude d'employer ?

Les plus simples : mine de plomb, crayons de couleur, plumes, encre de chine, bistre, aquarelle... Mais avec l'aquarelle, on est déjà dans un processus pictural.

Qu'entends-tu par « jardin caché » et « jardin invisible » ?

Le lieu du premier Jardin caché se trouve en Normandie, au pays de Caux, dans un grand bois aux abords et sur les flancs d'un coteau. Ce territoire a été longuement bombardé par l'aviation alliée pendant la Seconde Guerre mondiale, car à deux kilomètres de ce lieu était camouflée une rampe allemande de lancement de V1. Des bombardements obligeaient les habitants à se cacher, à leur tour, dans des grottes, qui étaient au cœur d'un grand bois.

Se cacher, se rendre invisible pour se protéger d'un danger pressant, comme une menace constante en contraste avec l'aspect bucolique et paisible des lieux : cela m'a amené à réfléchir sur le phénomène de l'invisible dans la nature et dans l'art. Héraclite m'a aidé dans cette réflexion : « La nature aime à se cacher¹⁰. »

J'ai commencé, donc, à agir sur le lieu, selon un parcours en sept points, par des interventions minimales, que seulement un œil avisé pouvait apercevoir, et, de surcroît, redevables aux saisons et aux intempéries, d'une façon discrète et cachée, en faisant appel à l'« invisible » pour stimuler l'imaginaire. Les traces plus ou moins visibles de l'histoire récente et lointaine pouvaient ainsi se mêler à la mythologie classique pour faire naître un jardin caché aux regards destructeurs, parce qu'aveugles et dépourvus d'une vision utopique. Donc, si on veut faire une distinction, le jardin caché prend son essor sur des projets où l'intervention sur la morphologie du lieu et les végétaux est minimale et cachée : comme camouflée par les lieux mêmes. Le jardin invisible est lui caractérisé par des interventions dans des sites souvent à l'écart où le genius loci se manifeste d'une façon très déterminée. Cela permet des interventions de courte durée, volontairement fragiles. Leur petite taille, la concentration ou la dispersion des signes

et des éléments de mystère sacré concourent à cette invisibilité changeante et à leur pouvoir utopique.

Quel rôle tient le dessin dans ces deux catégories d'intervention ?

Fondamental. Je dessine toujours, au préalable, les lieux après des déambulations répétées (presque une analyse au sens freudien) qui, à leur tour, me nourrissent en stimulant l'imagination et m'invitent à dessiner. Un dessin qui transforme les corollaires du lieu dessiné en d'autres aspects du lieu. D'autres lieux sont donc dessinés tout en gardant comme point fixe le lieu initial.

Dans ton œuvre, tu as développé un motif graphique récurrent qui forme quasiment une signature, le « camouflage bucolique ». Quel en est le principe ?

Le camouflage bucolique se distingue du camouflage militaire « attesté » par une déformation du graphisme et de la couleur qui l'approche davantage du jeu d'ombre et lumière sur les végétaux, tout en cassant le jeu des échelles et de la distance. Mais il peut aussi être en « parade » quand ses couleurs se distinguent du cadre naturaliste dans lequel il est utilisé.

Que signifie pour toi la maxime « Ut pictura poesis » ?

La poésie de certains auteurs est une des composantes du tracé de mon travail, un puissant stimulateur de mon imaginaire, une véritable machine à produire, et, surtout, à produire des projets de jardins. Voilà pourquoi j'ai renversé la phrase « Ut pictura poesis » en « Ut poesis pictura » : même la poésie la plus économe en métaphores est un puissant moteur à créer des images picturales.

De même, qu'entends-tu dans la formule « Et in Arcadia ego » ?

Une plongée heureuse dans l'ailleurs et en même temps dans l'histoire de l'art, en particulier du jardin. Les liens entre « Et in Arcadia ego » et le « genius loci » sont indissolubles. La présence du génie du lieu, sa sacralité (l'un et l'autre se renvoyant l'écho plus que la balle) fait que le lieu de l'Arcadie existe en fonction du génie, donc du sacré qui l'habite. Un sacré, parfois inquiétant, qui rappelle qu'en Arcadie, également, il y a une fin.

Peux-tu préciser à quoi correspond le genius loci ?

Le genius loci est, pour moi, un frémissement de l'esprit et du corps provoqué par des lieux où l'indicible et le sacré se manifestent à travers des combinaisons de lumière et d'ombre sur les végétaux, les rochers et les eaux contenues en ces lieux.

Les intempéries, le calme des ombres et du couchant favorisent cette manifestation de l'indicible dans ce lieu, et uniquement dans celui-ci, en lui donnant une puissance qui le caractérise parmi les autres.

* * *

D'autres projets de Gianni Burattoni ont été menés en collaboration.

Dans la région de Bitterfeld, en ancienne Allemagne de l'Est, pour la transformation de la forêt de Goitzsche, Burattoni travaille avec une équipe allemande coordonnée par le sociologue et philosophe français Jacques Leenhardt, dans le contexte de la réhabilitation d'une vaste friche minière avec l'aménagement de lacs de loisir¹¹. Un débordement de l'Elbe provoqua l'inondation soudaine des mines alors que les experts prévoyaient qu'il faudrait des années pour qu'elles se remplissent. Burattoni étudie la composition floristique de la forêt avec la paysagiste Heike Brückener et l'ingénieur Bernt Naugebauer, et ensemble ils proposent une requalification des types d'essences en fonction des jeux de silhouette et de couleurs.

Par ailleurs, Burattoni est invité à imaginer une série de « fabriques », selon le vocabulaire des jardins pittoresques qui désigne ainsi une construction destinée à caractériser une scène spécifique. *Le Carré de Lucrèce* (2008) constitue l'évocation des rapports entre art et nature. Le premier projet consistait en un carré dans un carré – en référence à Josef Albers, qui enseigna dans la région au Bauhaus de Dessau de 1923 à 1933 – avec une excavation, mais il coûtait trop cher ; la réalisation prend la forme d'un potager. Une esplanade est délimitée par la plantation de peupliers. Au centre, un socle en béton dessine un espace carré et en fait une sorte d'enclos sacré (fig. 5). Sur le sol sont simplement posées deux séries parallèles de cinq blocs de calcaire gravés, dont les inscriptions, avec un seul mot latin, composent en fait des oxymores :

OTTUM FUROR
VENUSTAS TERROR
AMOENITAS HORROR
SALUBRITAS VITIUM
JUCUNDITAS MOESTITIA

On peut rapprocher le dispositif de la citation de Saint-Just à Little Sparta : face à un *loch* ou petit lac, des rochers à peine équarris portent chacun un seul mot et composent la sentence

THE PRESENT ORDER
IS THE DISORDER
OF THE FUTURE
SAINT JUST

Les oxymores du *Carré de Lucrèce* synthétisent les tensions contradictoires dont la nature, y compris humaine, se trouve tissée.

Autre intervention à la dimension monumentale, *Les Dieux en exil* (2011) est une sculpture intitulée d'après le titre d'un recueil du poète romantique allemand Heinrich Heine (1853). Réalisée en traverses de chemin de fer récupérées des voies qui sillonnaient la mine et empilées autour d'une simple colonne toscane (fig. 6), l'œuvre

renvoie au patrimoine néo-classique du Gartenreich de Wörlitz et à la disparition de la faune et de la flore entraînée par l'exploitation des mines de lignite à ciel ouvert. Cette colonne « encagée » apparaît volontairement énigmatique et suscite l'étonnement du visiteur. Elle est une sorte de figure des blessures du paysage, comme le commente Jacques Leenhardt :

« Cette terre massacrée, toute la douleur aussi des hommes qui l'avaient amoureusement éventrée de leur travail incessant, la danse macabre des excavatrices et le ballet des trains emportant le minerai au loin, tout cela pouvait se dire dans une sorte de métaphore. Sur cette terre, nos dieux inconscients avaient été réduits en exil et nous pouvions et devions en prévenir le promeneur de l'avenir¹². »

Enfin, dans une allée très large de la forêt, Burattoni propose de créer une rythmique au moyen de stèles signalétiques en béton – matériau symbolisant le passé industriel du lieu – avec des applications de motifs de papillons à la feuille d'or, allusion au retour de la biodiversité rendu possible par la réhabilitation de la forêt.

Plus récemment, Burattoni a projeté avec le philosophe Massimo Venturi Ferriolo, pour le mécène Francesco Morelli, un *Jardin des paradis* à Cagliari, fondé sur l'illustration syncrétique des mythes du paradis dans les différentes cultures à partir des motifs classiques de l'histoire des jardins, tels que le théâtre, le bosquet, l'île, le belvédère ou le labyrinthe¹³ (fig. 7). Ce projet complexe, qui n'a pu voir le jour en raison du décès du commanditaire, est exposé dans un livre à paraître, *Luce sui paradisi*. Je n'en tirerai ici qu'un exemple, parmi les plus typiques de la démarche de Burattoni : l'évocation de la nostalgie de l'âge d'or. Elle est d'abord signifiée par un sarcophage qui cite le fameux tableau de Poussin (fig. 8), avec l'inscription :

ET IN ARCADIA EGO.

Le bois qui l'entoure doit ensuite évoquer le sentiment du sacré grâce à l'apposition d'anneaux en acier gravés en rouge sur le tronc de trois pins (fig. 9), avec les inscriptions :

MYSTERIUM
TREMENDUM
ET FASCINANS

– locution elliptique qui renvoie aux analyses du théologien luthérien Rudolf Otto sur l'expérience phénoménologique du sacré. Dans son ouvrage intitulé *Le Sacré* (1917), Otto propose en effet le terme de « numineux » pour qualifier la sphère située au-delà de l'éthique et du rationnel, qui se présente sous le double aspect d'un mystère effrayant et fascinant¹⁴.

L'œuvre de Burattoni vise à conjuguer le *genius loci*, la mémoire de l'antique et de la Renaissance et la dimension contemporaine. Elle développe un monde conceptuel nourri par les avant-gardes et en particulier par le constructivisme, et pas seulement par

le classicisme. L'utilisation singulière des inscriptions donne naissance à une esthétique épigraphique, basée sur la tension sémantique entre mots et images et sur une certaine rhétorique de l'allusion et par conséquent de l'énigme, qui s'inscrivent dans ce cadre de *l'ut pictura poesis* (fig. 10). Les interventions de l'artiste mettent quasiment le spectateur en présence de l'invisible, du sacré, de la puissance primordiale de la *phusis*. Sa recherche continue de formes antiques combinées à la modernité met en évidence l'héritage continu de la mythologie gréco-latine, y compris dans les formes les plus sibyllines. Si « la nature aime se cacher », Burattoni fait souvent référence à une autre citation d'Héraclite, celui que l'on surnommait « l'Obscur » :

« Le maître à qui appartient l'oracle de Delphes ne dit ni ne cache rien : il donne des signes¹⁵. »

1. Sur l'œuvre de Burattoni, il manque une monographie de référence. Voir néanmoins *Gianni Burattoni*, 2011, ainsi que Delorieux, à paraître.
2. Sur Finlay, voir notamment Abrioux, 1992. Yves Abrioux, professeur de littérature anglaise à l'université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis et spécialiste de l'histoire et la théorie des jardins et du paysage, a longtemps formé un duo artistique avec Gianni Burattoni à partir de 1994, signant « Burattoni & Abrioux ».
3. Sur ce courant, voir avant tout Garraud, 2007 et Tiberghien, 2012.
4. Pour cet adjectif, voir Mosser, 2004.
5. Voir Roger, 1997.
6. Voir Assunto, 1994.
7. Voir Panofsky, 1969.
8. Voir Orphée, 1993 et 1995.
9. Descola, 2013, p. 656.
10. Héraclite, 2004, p. 252. Pour l'histoire des interprétations de cet aphorisme, voir Hadot, 2004. Voir également Colli, 1994.
11. Sur l'ensemble de ce projet, voir Burattoni et Leenhardt, 2006-2007.
12. Leenhardt, 2011.
13. Voir Venturi Ferriolo, à paraître.
14. Voir Otto, 2001.
15. Héraclite, 2004, p. 319.

BIBLIOGRAPHIE

- BURATTONI, 2011
Gianni Burattoni, numéro thématique de la revue *Les Lettres françaises*, Nouvelle Série n° 80, 5 mars 2011.
- ABRIOUX, 1992
 Yves Abrioux, *Hamilton Finlay : a Visual Primer* (1985), Londres, Reaktion Books & Boston (Mass.), M.I.T. Press, 1992.
- ASSUNTO, 1994
 Rosario Assunto, *Paesaggio e estetica* (1973), Palerme, Novecento, 1994.
- BURATTONI ET LEENHARDT, 2006-2007
 Gianni Burattoni et Jacques Leenhardt, « Un parc au cœur de la civilisation industrielle », *Les Carnets du paysage*, n°13-14, automne 2006-hiver 2007, p. 250-261.
- COLLI, 1994
 Giorgio Colli, *Nature aime se cacher* (1948), éd. Enrico Colli, trad. Patricia Farazzi, Combas, Éditions de l'Éclat, 1994.
- DELORIEUX, À PARAÎTRE
 Franck Delorieux, *Le Promeneur et la Mémoire*, Paris, Gallimard, à paraître.
- DESCOLA, 2013
 Philippe Descola, « Anthropologie de la nature », dans *Cours et travaux du Collège de France. Annuaire 112^e année*, Paris, Collège de France, 2013, p. 649-669.
- GARRAUD, 2007
 Colette Garraud, *L'Artiste contemporain et la Nature. Parcs et paysages européens*, Paris, Hazan, 2007.
- HADOT, 2004
 Pierre Hadot, *Le Voile d'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de nature*, Paris, Gallimard, 2004.
- HÉRACLITE, 2004
 Héraclite, *Fragments (citations et témoignages)*, trad. Jean-François Pradeau, Paris, Flammarion, 2004.
- LEENHARDT, 2011
 Jacques Leenhardt, « À contre-pied du sens : en balade avec Gianni Burattoni », *Les Lettres françaises*, numéro thématique *Gianni Burattoni*, Nouvelle Série n° 80, 5 mars 2011, p. V.
- MOSSER, 2004
 Monique Mosser, « De la pulsion jardinière et du sentiment hortésien », *Champs culturels*, juin 2004, n° 17, numéro *Jardins & création*, p. 6-10.
- ORPHÉE, 1993
 Orphée, *Poèmes magiques et cosmologiques*, trad. Luc Brisson, Paris, Les Belles Lettres, 1993.
- ORPHÉE, 1995
 Orphée, *Hymnes & Discours sacrés*, trad. Jacques Lacarrière, Paris, Imprimerie nationale, 1995.
- OTTO, 2001
 Rudolf Otto, *Le Sacré. L'élément non rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel* (1917), trad. André Jundt, Paris, Editions Payot et Rivage, 2001.
- PANOFSKY, 1969
 Erwin Panofsky, « *Et in Arcadia ego*. Poussin et la tradition élégiaque », dans *Id., L'Œuvre d'art et ses significations. Essais sur les arts « visuels »* (1939), trad. Marthe et Bernard Teyssèdre, Paris, Gallimard, 1969, p. 278-302.
- ROGER, 1997
 Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997.
- TIBERGHIE, 2012
 Gilles A. Tiberghien, *Land Art* (1993), Paris, La Découverte, 2012.
- VENTURI FERRIOLO, À PARAÎTRE
 Massimo Venturi Ferriolo, *Un'estetica di progetto. Visioni del Paradiso. Per un'arte del sogno*, dessins de Gianni Burattoni, Milan, Mimesis edizioni, coll. « Materiali di Architettura e Urbanistica », à paraître.