

Projets de paysage

Revue scientifique sur la conception et l'aménagement de l'espace

Ilona Woronow

Miroir, miroir joli... : l'eau dans le jardin paysage

Mirror, mirror on the wall... : the water in the landscape garden of the XVIIIth century

« Les eaux jaillissantes, âme des jardins...¹ »

« Qu'est-ce qu'un jardin sans eau ? Elle seule peut en entretenir la fraîcheur, en ranimer les beautés, lui donner l'âme et la vie » (Laugier, 1753). Ces phrases, si elles sont ici empruntées à deux architectes, l'abbé Laugier et Contant d'Ivry, pourraient être signées par les créateurs des jardins de toutes les époques, l'eau séduisant l'imagination depuis des siècles. Toutefois, l'unanimité à ce propos serait superficielle sans tenir compte des nuances apportées selon le contexte. En effet, alors que dans la tradition orientale l'introduction de l'eau, élément en pénurie, dote le jardin d'une dimension symbolique et à Versailles exprime le triomphe de l'art et de l'industrie humaine sur la nature, dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle l'eau, livrée à elle-même, doit son estime à tout autre chose : elle devient alors une marque de l'authenticité de la nature.

Parmi les théoriciens qui cherchent à explorer le statut privilégié de l'eau, Jean-Marie Morel est peut-être celui qui lui attache la plus grande importance. Il déclare l'apprécier pour sa capacité à toucher plusieurs sens à la fois. Aussi, vante-t-il la cascade d'Ermenonville non seulement pour ses effets pittoresques, mais aussi pour ses qualités cinétiques et auditives : « Une cascade en nappe, que produit le trop plein de l'étang et que justifie ce ressaut, anime la scène par son éclat, son mouvement et son bruit » (Morel, 1776). Cette qualité de susciter une plénitude sensorielle est un éloge remarquable à l'époque fascinée par les mécanismes des sens. Mais l'attention que l'auteur de la *Théorie des jardins* accorde à l'eau est surtout due à sa disposition de s'inscrire dans le paysage en épousant ses formes. Aussi, l'eau indique-t-elle le mouvement du terrain, et par ceci, le cours de la nature². Pour Claude-Henri Watelet, c'est surtout la capacité d'animer le paysage qui la distinguerait : « Les eaux, le frémissement des feuillages, ou le chant des oiseaux, sont les seules ressources contre le silence et l'immobilité. Aussi, les eaux sur-tout, y sont-elles de la plus grande nécessité : et plus elles sont animées, plus elles corrigent le caractère silencieux et morne des aspects même les plus artistement composés » (Watelet, 1774). Comme le propriétaire de Guiscard, Watelet insiste pour que la variété et le mouvement des eaux, jamais forcés, s'accordent avec la conformation du terrain. Alors, continue-t-il, même leur violence peut insinuer une image agréable, celle de la liberté retrouvée : « C'est le mouvement qui nous charme dans un enfant, lorsqu'un moment arrêté dans nos bras, tout à coup il s'échappe, et se dédommage par des transports, de la gêne où il étoit retenu. » (Watelet, 1774.) Ainsi, ayant renoncé aux expérimentations techniques et aux hardiesses de l'art pratiquées dans le jardin à la française (fontaines, machines aquatiques), les théoriciens du jardin paysager expriment unanimement la nécessité de rendre à l'eau sa dignité originelle de l' *âme du paysage* .

Cependant, l'image de l'eau surgissant dans les traités de l'art des jardins n'est pas sans ambiguïtés. Parallèlement, en effet, à l'admiration unanime de ses effets, il est frappant de voir que l'eau apparaît systématiquement, à côté de la plantation, des fabriques, des rochers et des bois, comme « un des matériaux » du paysage. L'âme du paysage s'avère donc faire l'objet d'arrangement. Dans cet esprit, le prince de Ligne n'hésitera pas à dire : « Allez même jusqu'à nuancer le murmure de vos eaux, si vous pouvez. » (Ligne, 1922.) Il convient donc de demander comment peut-on mettre en scène une *âme* ?

Les bords, ce couronnement des eaux

Pour préserver le caractère naturel de l'âme du paysage, les théoriciens en question privilégient, d'une part, les grandes étendues d'eau et, d'autre part, les eaux courantes mettant en valeur le *mouvement* du terrain. Ils conseillent également de voiler leurs fins. Immergée et perdue dans le paysage, l'eau paraît intacte par l'intervention de l'artiste. Et pourtant, comme chaque *matériau*, elle n'en participe pas moins à l'esthétique de la *belle nature*. Et c'est ici que les bords rentrent en jeu en tant que lieu de transformation paysagère : « Il faut [...] meubler les bords agréablement », disait le prince de Ligne (Ligne, 1922). En effet, les bords affectent l'eau d'un caractère particulier, tout en lui permettant en même temps de garder sa neutralité.

À la lecture des traités et des récits de voyages, les eaux paraissent s'accorder aussi bien avec les éléments artificiels qu'avec les éléments naturels. Diderot semble préférer ceux-ci quand il exprime son enchantement devant « les pièces d'eau immenses, escarpées par les bords couverts de joncs, d'herbes marécageuses et un vieux pont ruiné et couvert de mousse qui les traverse » (Diderot, 1830). Mais Christian Ludwig Stieglitz n'a pas de préférence : tantôt il vante des bosquets touffus, tantôt l'élégance d'une balustrade et d'un bâtiment édifiés au bord du lac (Stieglitz, 1802).

Les bords renvoient, sur les eaux, un caractère différent. Ainsi, sur les bords du lac situé dans l'Arcadia composée par Helena Radziwillowa se dressent deux temples, le temple de Diane évoque l'idée de la chasteté, tandis que celui de l'Archi-Prieur celle du sacrifice. Étendu entre ces deux registres -entre l'harmonieux et le troublant -, le lac acquiert un nouveau sens dramatique qu'il n'aurait pas eu par la simple qualité de ses eaux. Il en est de même avec la belle cascade d'Ermenonville, enrichie par un arbre assorti à son caractère. De la grotte, explique l'auteur d'un guide de l'époque, le visiteur aperçoit une image lui inspirant la réflexion suivante : « Une nappe irrégulière tombe librement sur des rochers, anime et rafraîchit le voisinage par le bruit de sa chute et la limpidité de ses eaux. Le saule pleureur, dont les rameaux flexibles se courbent mollement jusques sur le gazon, prête un nouveau charme à cette vue pittoresque » (Dulaure, 1787). Or, l'apport de ces mises en scène des bords est si important qu'il paraît que, dénuée de ses alentours, l'eau risquerait de perdre son intérêt. À ce titre, la déception de Marmontel en face de la fontaine de Vaucluse est très parlante : « N'en déplaise aux poètes qui l'ont décrite, la source en est absolument dénuée des ornemens de la nature ; les deux bords en sont nus, arides, escarpés, sans ombrages ; ce n'est qu'au bas de la cascade que la rivière qu'elle forme commence à revêtir ses bords d'une assez riante verdure. » (Marmontel, 1804.) Le célèbre encyclopédiste n'hésite pas à le dire : cette fontaine dénuée de fond doit sa beauté plus au souvenir de Pétrarque qu'à ses charmes intrinsèques. Les bords, pour reprendre l'heureuse formule de Mme Roland, « couronnent les eaux ».

Pour préserver le naturel de l'eau, les théoriciens de l'époque façonnent son image par la confection des terres environnantes. En effet, le lieu du travestissement de la nature en *belle nature*, une utopie par excellence, doit rester vierge, si illusion il y a. Laisser les eaux intactes au prix du déguisement de leurs bords est donc un choix stratégique. Aussi, la réussite de cette intervention dépend de sa discrétion. Pour cette raison, les amateurs du jardin paysager insistent pour que l'entourage s'accorde toujours avec le caractère général de la scène. Et les voyageurs chercheront les mêmes effets : « [...] l'obscurité que jette

L'ombre de ces plantations sur ses rives, fait ressortir davantage le charme de l'eau, dont la limpidité contraste merveilleusement avec elle », note Stieglitz (1802). L'alliance entre la terre et l'eau devient parfois si intime qu'elle tend vers une confusion. Dulaure poursuit sa description citée ci-dessus : « Le chemin qui borde l'étang, présente à droite une vaste plaine liquide, au milieu des îles garnies d'arbres touffus qui mêlent la verdure de leurs feuillages à l'azur des eaux. » (Dulaure, 1787.)

Pour faciliter la correspondance entre l'eau et son entourage, les bords de rivages, les îles et presqu'îles, les enfoncements, forêts et montagnes surplombant les réservoirs aquatiques sont revêtus de formes prédéterminées. Leur aménagement se fait selon un catalogue de *caractères* scrupuleusement établi par les théoriciens : les montagnes pour le terrible, les îles fleuries pour le riant, les bocages ombragés pour la mélancolie. Cette convention n'est point gratuite : elle est le prix du mirage.

L'eau et le promeneur

Une des grandes aspirations des amateurs des jardins dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle est de personnaliser le paysage. D'une part, on conçoit alors des jardins à l'image de leurs propriétaires - « une retraite agréable qui nous ressemble³ » -, d'autre part, les traités et les guides apprennent aux visiteurs comment chercher des analogies entre leur état d'âme et le paysage. Aussi, les éléments de ce dernier paraissent imprimés de traits humains : les ondes sont perçues comme des rides, les chemins tortueux rappellent les méandres de la pensée, les prairies deviennent riantes et les lacs solitaires.

Christian Cay Lorentz Hirschfeld dit dans sa *Théorie de l'art des jardins* que « les eaux sont dans le paysage ce que sont les miroirs dans une maison, les yeux dans le corps humain » (Hirschfeld, vol. I, 1973). Effectivement, l'eau semble particulièrement apte à entrer en alliance avec le visiteur du jardin. Revêtant diverses formes, elle joue un rôle déterminant dans les promenades champêtres : elle indique et limite leurs directions. Puis, toujours en mouvement, mime fidèle des transports de l'âme, des aspirations et des craintes humaines, ses différents aspects semblent incarner les émotions du créateur, en suscitant ensuite les mêmes chez le promeneur. Le murmure d'un ruisseau plonge dans une rêverie, les frémissements des torrents aiguillonnent l'imagination, le roulis d'un lac apaise les sens, le jaillissement d'une source suscite la gaieté. Il n'est donc pas étonnant qu'après l'invocation de la poésie d'Horace et d'Homère inspirée par les fontaines de Blandusie et de Vaucluse, Fontanes choisira l'image de la source pour résumer sa vie :

« D'une eau qui toujours suit le sourd frémissement
Me berce, me distrait, m'agite doucement.
Alors, suivant le cours de la vague incertaine,
L'imagination au hasard se promène ;
L'espoir, les vœux trompés, les volages amours,
Et les tendres regrets et les premiers beaux jours,
Mille doux souvenirs, fugitives images,
Et ces illusions qui suivent tous les âges,
Et de la vie enfin les mobiles tableaux,
Glissent sur la pensée aussi prompts que les flots. »
(Fontanes, 1839.)

La ressemblance est parfois si illusoire qu'elle se transforme en une identification, comme dans cette apostrophe que Delille adresse à Watelet :

« Tel est le simple asile où, suspendant son cours,
Pure comme tes moments, libre comme tes jours,
En canaux ombragés la Seine se partage,
Et visite en secret la retraite d'un sage. »
(Delille, 1834.)

L'eau, insiste Mme de Genlis, ne peut se contempler qu'en solitude⁴. Seule solitude, en effet, qui garantit l'authenticité des jeux de miroirs entre le paysage aquatique et l'homme. Si l'on regarde les estampes représentant les jardins de la fin du XVIII^e siècle, on y trouve souvent des personnages solitaires faisant face à l'eau. C'est le cas, par exemple, du *Veduta Nella Villa Panfili*, dessiné par un peintre paysagiste français Louis-Pierre Baltard et inséré dans ses *Lettres ou Voyage pittoresque dans les Alpes*. Les bords, nous l'avons dit, rendaient le paysage pittoresque. Mais le paysage en résultant n'est en vérité qu'un décor arrangé en vue d'un spectacle dramatique à venir : celui du recueillement sur soi-même, mis en scène dans la promenade. Or, ce spectacle-ci nécessitera la présence de l'eau. Incarnation des pensées et des désirs, l'eau permet au promeneur de mieux se connaître, de se retrouver. Toutefois, elle reste une figure ambiguë. Il n'y a pas que son murmure qui incite à un retour sur soi-même. Selon l'auteur de la *Promenade ou Itinéraire des jardins d'Ermenonville*, sa capacité de refléter le paysage entourant aurait les mêmes effets : « Regardez la lune qui s'élève derrière l'amphithéâtre des bois ; sa lumière pâle et argentée éclaire le monument, et se reflète dans les eaux tranquilles et transparentes du lac ; cette clarté si douce, jointe au calme de toute la nature, vous dispose à une méditation profonde. » (Girardin, 1788.) Or, avec le reflet, la solitude du visiteur est menacée par un dédoublement : ce qui reflète la lune peut en effet aussi bien renvoyer l'image de celui qui regarde. Et c'est ainsi qu'apparaîtrait dans le jardin paysager la figure d'un autre : le spectateur/public.

Reflets

Bien que les reflets des eaux induisent subrepticement la symétrie, si abhorrée par les

amateurs du jardin paysager, les créateurs de l'époque se plaisent à explorer leurs effets. « Capability » Brown compose ses scènes de sorte que la terre et l'eau se rencontrent au même niveau. Ainsi, le promeneur est tenté de regarder par-dessus (à travers) la surface de l'eau, au lieu de scruter dans sa profondeur⁵. De l'un des ponts situés à Moulin Joly, raconte Watelet, on voit les formes sinueuses de la rivière et « ces représentations si piquantes et si fidèles que produit le reflet des objets qui s'y peignent » (Watelet, 1774). Aux yeux de Morel, l'harmonieuse ligne de l'horizon vue du château d'Ermenonville gagne en beauté, une fois répétée dans la rivière: « C'est sur-tout au moment du soleil couchant, ou, lorsqu'éclairé par la lune, dans une belle nuit d'été, elle se peint dans la rivière, que cet accord est plus sensible, et que le tableau acquiert de nouveaux charmes. » (Morel, 1776.) Les effets de miroir anoblissent le paysage, comme l'attestent les vers suivant d'Antoine de Courmand :

« Plus loin, les bois qui bordent son canal
Font voir, penchés sur sa rive profonde,
Leur beau feuillage à travers le cristal⁶. »

Bien que la littérature de l'époque abonde en descriptions des lacs et des rivières répétant le paysage environnant, il n'y est jamais question d'images des promeneurs inscrites sur les surfaces des eaux. Les estampes représentant les jardins affirment cette absence : les personnages situés sur les ponts ou sur les bords ne s'y reflètent jamais dans les eaux, bien qu'ils fassent partie intégrale du paysage. Cette absence évocatrice des reflets de la figure humaine, nous semble-t-il, relève d'un choix artistique délibéré, ayant en vue de faire ignorer le dédoublement du promeneur - entre l'observateur et l'observé. Ainsi, la solitude n'est pas perturbée et l'illusoire confusion idyllique entre le promeneur et l'eau, dont songe Delille dans son extrait dédié à Moulin Joly, reste en vigueur.

Morel dit dans son traité que « Les eaux sont au paysage ce que l'âme est au corps » (Morel, 1776). C'est peut-être la raison pour laquelle les miroirs aquatiques ignorent si scrupuleusement la silhouette du visiteur. Préoccupée par son âme, reflétant ses pensées, ses désirs et ses souvenirs, l'eau laisse de côté... le corps du promeneur. L'ombre de Narcisse semble ainsi écartée.

« Moi comme un autre »

« Du moins, auprès de toi que je retrouve encore
Ce calme inspirateur que le poète implore,
Et la mélancolie errante au bord des eaux ! »
(Chénier, 1817.)

Le paysage, œuvre d'art fugitive, nécessite des re-créations constantes, réalisées par les promenades. Grâce au code culturel de l'époque, le visiteur reconnaît rapidement le type d'expérience prescrite pour chaque scène et la concrétise, en s'abandonnant tantôt à la jouissance des sens, tantôt à la mélancolie, tantôt à la réflexion philosophique. Aussi, dans l'âme du promeneur, le paysage se compose-t-il pour la deuxième fois. Assis à côté d'un ruisseau ou au bord d'un lac, ce dernier se livre parfois au dessin, au chant ou à la poésie.

Mais il ne faut pas s'y méprendre, les œuvres en résultant sont plutôt les compléments du grand spectacle de la nature que des créations autonomes. Le paysage, tel un couronnement des arts.

Toutefois, le paysage peut inspirer aussi d'autres sortes de poèmes, récits ou histoires. Cela arrive quand la promenade devient un prétexte à une introspection à travers la nature. Et c'est alors que la figure du spectateur entre nécessairement en jeu. Le recueil sur soi-même implique en effet un dédoublement de rôles, le promeneur incarnant deux personnes en même temps : l'acteur et le spectateur. Comme les mises en scène des proverbes, la promenade apprend à « devenir spectateur dans le monde, et à sortir de soi-même » (Carmontelle, 1775). Or, la rêverie rimant à l'époque avec l'inspiration poétique, la promenade champêtre était souvent perçue comme porteuse d'un récit.

Philosophiquement, le dédoublement de la première personne dans le récit constitue une aporie⁷. Cependant, il n'est jamais mis en avant comme telle dans les récits de voyages, les mémoires ou la littérature épistolaire. Le promeneur et le narrateur s'y confondent systématiquement. Ce n'est que quand la présence de l' *autre* ne peut plus être ignorée, que les auteurs de l'époque la représentent sous la forme de personnages mythologiques ou... d'un décor aquatique : « Le murmure des eaux fait compagnie dans le plus solitaire jardin ; on croit être spectateur du badinage des nymphes et des nayades, quand on est sur le bord d'une fontaine ou d'un ruisseau, qui par ses divers bouillons et cascades nous amuse, nous parle, nous captive et nous fait rêver » (Laugier, 1753). Pourquoi ce déguisement ?

Mme de Genlis se rappelle dans ses *Mémoires* une habitude contractée dans son enfance, quand elle habitait à Passy. Sous la surveillance d'une gouvernante, elle se rendait le matin dans le jardin où elle mettait en scène des rendez-vous avec une amie absente : « Là, je faisais des châteaux d'Espagne, et souvent des dialogues, en parlant tout haut, habitude que j'ai conservée toute ma vie, et qui m'a procuré les plus agréables amusements et même les plus grandes consolations que j'aie goûtées. Dans ces premiers dialogues, je me supposais toujours avec mademoiselle de Mars, venant me voir secrètement. Je lui contais tout ce qui m'arrivait, tout ce que je pensais ; je la faisais parfaitement parler dans son caractère ; elle me donnait de très bons conseils pour le présent et pour l'avenir ; elle me contait aussi de son côté toutes sortes de choses que j'inventais avec une merveilleuse facilité. » (Genlis, 1825.) Ce divertissement enfantin illustre parfaitement les enjeux de la figuration du spectateur sous la forme d'un *autre* . En tant qu'amie tenant des propos identiques avec les désirs de la petite promeneuse, Mlle de Mars incarne ici un spectateur idéal. Bienveillante et parfaitement d'accord avec la protagoniste du récit, elle ne peut en effet que lui renvoyer son image idéalisée. De même que les bords embellissaient l'eau en transformant la nature en *belle nature* , le paysage renvoie une *belle image* du promeneur. Ce dernier se mire dans la *belle nature* pour en recevoir une *belle image* de lui-même. Et l'altérité de l'autre, que cette *belle nature* assure, atteste la véracité de l'image.

Aussi, l'eau concentre les enjeux déterminants du jardin paysager. Son miroir sélectif non seulement trie les images qu'il renvoie, mais aussi possède la capacité de transformer la réflexion en création des figures imaginaires. Elle permet ainsi de garder l'équilibre entre le désiré et le réel. Ce balancement continu entre le fictif et le concret, entre l'expérience devant le paysage et sa mise en scène artistique, implique une excellente maîtrise de

soi-même, ce qui nous ramène à la problématique soulevée dans le *Paradoxe sur le comédien*.

Théâtre

Nous avons vu comment le *spectacle de la nature* inspirait des spectacles de la promenade. Il conviendrait donc de se demander quelle était l'implication de la tradition théâtrale dans ces mises en scène dont les enjeux étaient à la fois esthétiques et existentiels. Y avait-il des gestes, un comportement particulier à emprunter dans le jardin ? Sans pouvoir approfondir ce problème dépassant les bornes de la présente étude, nous donnerons seulement quelques axes de recherche à poursuivre.

Il est douteux que l'emphase théâtrale joue un rôle déterminant dans les promenades champêtres : il s'agit en effet d'une époque qui voit la déclamation et le geste théâtraux « se naturaliser⁸ ». D'ailleurs, les amateurs du jardin paysager insistent unanimement sur le « naturel » des promenades solitaires qu'ils mettent en contraste avec la théâtralité des parades dans les lieux publics. C'est la conformation du terrain et des eaux qui doivent rythmer les pas du visiteur. On ne donne pas non plus de modèles précis concernant le comportement à adopter. En revanche, les descriptions des jardins ne manquent pas d'indices au sujet des sentiments que les scènes de jardin devraient inspirer au promeneur : « La nuit vous environne, vous marchez dans l'incertitude ; mais bientôt un rayon de lumière fait renaître l'espoir : le trouble se dissipe, le jour vous éclaire ; c'est alors qu'on est agréablement surpris de se trouver au bord d'un ruisseau, et d'apercevoir près de là un pont chinois, au milieu duquel s'élève un kyosque d'une forme très élégante. » (Dulaure, 1787.) Tant que le promeneur reste en mouvement, ses gestes ne sont pas gênés par la convention. En revanche, l'esthétique théâtrale semble gagner d'importance quand le promeneur s'arrête pour contempler le paysage et quand il change de décor. Devant *un beau tableau de la nature*, le regard devient languissant, le corps, posé sur un banc, se fige dans une posture mélancolique, comme sur les portraits et dans les tableaux vivants arrangés par Mme Vigée-Lebrun ou dans les attitudes de Lady Hamilton attirant à la même époque un public international. « Mon conducteur », témoigne l'auteur de la *Promenade ou Itinéraire*, « en m'avertissant qu'il falloir continuer la promenade, produisit sur moi l'effet du réveil, après un songe agréable » (Girardin, 1788). Si l'on cherchait alors les sources de l'inspiration des spectacles joués dans le jardin paysager, il faudrait examiner les mouvements avant-gardistes de l'art dramatique de l'époque.

Tantôt à pas lent, comme Watelet ou Morel, tantôt dans une course hâtive comme Stanislaw Trembecki dans sa *Sofiowka*, le promeneur émerveillé mime artistement le mouvement continu de la nature, en s'adaptant sitôt à des situations diverses : mélancolie, gaieté, peur. Aussi, son enchantement relèverait plutôt de constants travestissements que de scènes féériques⁹. Or, chaque passage à la scène suivante accroît subitement la tension dramatique, suscitant la nécessité de maîtrise immédiate. Dans de longues et nombreuses descriptions de Hirschfeld, on trouve plusieurs indications concernant le comportement corporel au moment du changement de rôles : soupir, yeux baissés, report du regard, arrêt. Ces gestes, quelque discrets qu'ils soient, permettent de garder l'illusion d'un espace - et d'une personne - sans fracture : à l'image de l'eau.

Conclusion

L'eau en tant que source d'inspiration dans le jardin paysager rompt avec le stéréotype du poète composant ses vers au bord d'un ruisseau. Bien au contraire, elle devient une figure complexe, focalisant de nombreuses ambiguïtés de l'inspiration artistique. Son cours naturel, indiquant la conformation du terrain, détermine la composition du jardin. Sa limpidité et son chatolement déguisent *artistement* la contribution artistique des jardiniers et la convention théâtrale des promenades champêtres. Ses reflets, enfin, incarnent l'unique public de ces mises en scène jardinières.

Notes

1. Nous citons : Joudiou, G., « L'art des jardins chez Contant d'Ivry », dans Rabreau, D. (sous la dir.), *Imaginaire et Création artistique à Paris sous l'Ancien Régime (XVIIe-XVIIIe siècle). Art, politique, trompe-l'œil, voyages, spectacles et jardins*, textes recueillis et présentés par D. Rabreau, Bordeaux, William Blake & Co., Art & Arts, coll. « Annales du Centre Ledoux », 1998, vol. II, p. 161.
2. Voir sur ce sujet l'article : Disponzio, J., « From Garden to Landscape. Jean-Marie Morel and the Transformation of Garden Design », *AA Files*, n° 44.
3. Sur ce sujet voir : Watelet, C.-H., *Essai sur les jardins*, *op. cit.*, p. 141 ; Ligne, C.-J., *Coup d'œil sur Bell'œil...*, *op. cit.*, p. 227 et 335 ; Delille, J., *Les Jardins, ou l'Art d'embellir les paysages*, Paris, Labailly, 1834, p. 91 ; Czartoryska, I., *Myśl o sztuce ogrodnictwa*, Wrocaw, Wilhelm Bogumi Korn, 1807, p. 1 ; Whately, T., *L'Art de former les jardins modernes, ou l'Art des jardins anglais*, traduit de l'anglais, Paris, Charles-Antoine Jombert père, 1771, p. 218.
4. Cette réflexion lui échappe à propos de sa visite à Dieppe : « Il ne manquait qu'une chose, c'était d'être toute seule. J'avoue que la gaîté turbulente de nos compagnons de voyage me fut bien importune dans ce moment. Tandis que je contemplais ce spectacle admirable, j'étais bien scandalisée d'entendre rire, et dire des extravagances comme dans un salon, ou au coin du feu ; aussi fut-on très étonné de ma gravité, et il fut décidé que j'étais fort maussade au bord de la mer. » (Genlis, S.-F. de, *Mémoires inédits de Madame la Comtesse de Genlis, sur le dix-huitième siècle et la révolution française. Depuis 1756 jusqu'à nos jours*, Paris, l'Advocat, 1825, t. II, p. 76).
5. Turner, R., *Capability Brown and the eighteenth-century British Landscape*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1985., p. 81.
6. Cité dans : Le Ménahèze, S., *L'Invention du jardin romantique en France 1761-1808*, préface de M. Baridon, Neuilly-sur-Seine, Éditions Spiralithe, 2000, p.41.
7. En réfléchissant sur le « je », suspendu entre un fait objectif dans le monde et sa subjectivité infranchissable, Paul Ricoeur parle d'une *aporie d'ancrage* : « Le point de perspective privilégié sur le monde, qu'est chaque sujet parlant, est la limite du monde et non un de ses contenus. Et pourtant, d'une certaine façon, qui devient énigmatique, après avoir paru aller de soi, l'égo de l'énonciation apparaît *dans le monde*, comme l'atteste l'assignation d'un nom propre au porteur du discours. [...] La non-coïncidence entre le « je » limite du monde et le nom propre qui désigne une personne réelle, dont l'existence est attestée par l'état civil, conduit à une aporie ultime du sujet parlant » (Ricoeur, P., *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, p. 67-68).
8. « Sans rupture, le système évolue vers celui de la diction en usage pour la haute comédie, c'est-à-dire vers le « naturel », tel qu'il apparaît en dehors de la scène et que l'on hésite à qualifier de prosaïque à cause des connotations de cet adjectif. » (Frantz, P., *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*, Paris, PUF, 1998, p. 241).

9. Arrivé dans une chapelle romaine, le visiteur d'un jardin situé près de Hanovre s'abandonne à une profonde mélancolie, en réfléchissant sur sa mortalité : « Une porte murée qui parait fermer un charnier rempli, augmente ce frisson et plonge presque entièrement (sic !) l'imagination dans le tombeau. Mais que vois-je ? La porte s'ouvre. Quelle surprise ! Une vive clarté, et les beautés de la création brillent tout à coup. Quitte de ses douleurs et se rouvrant tout entier au plaisir, le cœur vole au-devant de ces scènes (sic !). Il se dilate de nouveau en éprouvant un sentiment de vie, et nage dans la volupté que lui inspire la vue des beautés de la terre. » (Hirschfeld, C.C.L., *Théorie de l'art des jardins*, *op. cit.*, vol. V, p. 231-232.)

Ilona Woronow

Doctorante attachée au Centre de recherche sur l'imaginaire, université Stendhal, Grenoble en histoire et esthétique de l'art des jardins

Courriel : iworonow@yahoo.fr

Bibliographie

Carrogis, L. de, dit Carmontelle, *Théâtre de campagne*, Paris, Ruault, 1775, vol. I.

Chénier, M.-J. de, *La Promenade à Auteuil*, Paris, Delaunay, 1817. Élégie composée sous le régime impériale, et trouvée dans un bosquet de cette campagne classique de la poésie française, par un auteur qui se fait reconnaître comme les grands peintres.

Czartoryska, I., *Myśli o sposobie zakładania ogrodów*, Wrocaw, Wilhelm Bogumi Korn, 1807.

Delille, J., *Les Jardins ou l'Art d'embellir les paysages*, Paris, Labailly, 1834.

Diderot, D., *Mémoires, correspondance et ouvrages inédits*, Paris, 1830, t. I.

Disponzio, J., « From Garden to Landscape. Jean-Marie Morel and the Transformation of Garden Design », *AA Files*, n° 44.

Dulaure, J.-A., *Nouvelle description des environs de Paris, contenant les détails historiques et descriptifs des maisons royales, des villes, bourgs, villages, châteaux, &c. remarquables par des usages ou des évènements singuliers, et par des beautés de la nature et des arts* (seconde édition), Paris, Lejay, 1787, vol. I.

Fontanes, J.-P. L., *La Maison rustique dans l'antiquité*, recueillies pour la première fois et complétées d'après les manuscrits originaux ; précédées d'une lettre de Châteaubriand, avec une notice biographique par M. Roger de l'Académie française, et une autre par M. Sainte-Beuve, Paris, L. Hachette, 1839.

Frantz, P., *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*, Paris, PUF, 1998.

Genlis, S.-F. de, *Mémoires inédits de Madame la Comtesse de Genlis, sur le dix-huitième siècle et la Révolution française. Depuis 1756 jusqu'à nos jours*, Paris, l'Advocat, 1825, t. II.

Girardin, C.-S.-X. de, *Promenade ou Itinéraire des jardins d'Ermenonville, auquel on a joint vingt-cinq de leurs principales vues, dessinées & gravées par Mériqot fils*, Paris, Mériqot père, Gattey, Guyot, 1788.

Hirschfeld, C. C. L., *Théorie de l'art des jardins*, traduit de l'allemand, Genève, Minkoff Reprint,

1973.

Joudiou, G., « L'art des jardins chez Contant d'Ivry », dans Rabreau, D. (sous la dir.), *Imaginaire et création artistique à Paris sous l'Ancien Régime (XVIIe-XVIIIe siècle). Art, politique, trompe-l'œil, voyages, spectacles et jardins*, Bordeaux, William Blake & Co., coll. « Annales du Centre Ledoux », 1998, vol. II.

Laugier, M.-A., *Essai sur l'architecture*, Paris, Duchesne, 1753.

Le Ménahèze, S., *L'Invention du jardin romantique en France 1761-1808*, préface M. Baridon, Neuilly-sur-Seine, Éditions Spiralithe, 2000.

Ligne, C.-J. de, *Coup d'œil sur Belœil et sur une grande partie des jardins de l'Europe*, introduction et notes du comte E. de Genay, avec un portrait gravé sur bois par Ouvré, Paris, Éditions Bossard, 1922.

Marmontel, J.-F., *Œuvres posthumes. Mémoires*, Paris, Xhrouet, Déterville, Lenormant, Petit, 1804, t. II.

Morel, J.-M., *Théorie des jardins*, Paris, Pissot, 1776.

Ricœur, P., *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.

Stieglitz, C. L., *Descriptions pittoresques de jardins du goût le plus moderne*, Leipzig, Voss, 1802.

Turner, R., *Capability Brown and the eighteenth-century British Landscape*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1985.

Watelet, C.-H., *Essai sur les jardins*, Paris, Prault, Saillant, Pissot, 1774.

Whately, T., *L'Art de former les jardins modernes, ou l'Art des jardins anglois*, traduit de l'anglais, Paris, Charles-Antoine Jombert père, 1771.