

Projets de paysage

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

Agnès Juvanon du Vachat

Les relations entre jardins et paysages, dans les récits des voyageurs français en Espagne

On the different connections between gardens and landscapes in the French travel writings in Spain

Introduction

On vient de faire quarante lieues à travers la Manche sans rencontrer un arbre, sans pouvoir boire une goutte d'eau pure ; tout à coup, on se croit au milieu d'un jardin botanique d'une richesse sans pareille : les arbres, les fleurs, les plantes du Midi sont rangés sur des gradins de rochers comme dans une serre ; ces degrés naturels forment des terrasses où chaque famille végétale trouve sa place, son élévation, sa température, son terrain ; c'est grand et joli tout à la fois ; c'est un jardin de fées. Il n'est pas jusqu'aux pierres qui végètent et ne se recouvrent des plus beaux lichens dont les teintes dorées ajoutent à l'effet magique du paysage.
Astolphe de Custine, 1831, p. 163

Voilà comment le marquis de Custine, visitant l'Espagne en 1831, décrit l'arrivée en Andalousie, après avoir parcouru la Manche. Le contraste entre les deux provinces espagnoles étonne et émerveille le voyageur. D'un coup, il quitte les étendues désertiques de la Manche pour la luxuriance des collines andalouses. La fertilité et l'organisation spatiale parfaite de ces dernières les apparentent à des jardins. De plus, lassé de la monotonie du désert castillan, l'œil du voyageur se réjouit de la variété des formes et des couleurs offerte à sa vue. Le spectacle qu'il découvre au sortir du défilé de Despeña-Perros¹ lui fait l'effet d'un paysage. Custine interprète donc la nature andalouse comme un jardin, c'est-à-dire une création humaine, un « espace organisé, généralement clos, indépendant ou associé à un édifice, comportant des végétaux d'utilité ou d'agrément cultivés en pleine terre ou hors sol » (Bénétière, 2000, p. 28). Cependant, comme le voyageur n'a pas d'intérêt utilitaire à la vue de ces lieux, ce jardin devient un paysage, c'est-à-dire « une portion de pays que le regard embrasse en lui reconnaissant une valeur esthétique » (Gendrat-Claudiel, 2007, p. 50).

Nous analyserons ici les rapports entre les jardins et les paysages tels qu'ils apparaissent dans les récits des voyageurs français en Espagne. La figure du voyageur nous intéresse à double titre. Tout d'abord, en tant qu'étranger portant sur le pays visité un regard désintéressé, il est plus enclin que l'autochtone à le transformer en paysage, surtout au XIX^e siècle où domine le voyage d'artiste. De plus, le voyageur est aussi un sujet qui se déplace dans l'espace. Par son mouvement, il met en relation les jardins et les paysages qu'il traverse et peut saisir de façon dynamique le lien unissant ces deux espaces.

Jardin et paysage participent, en effet, tous deux de la nature. Le jardin résulte d'une transformation concrète de la nature par l'homme, grâce à l'art et à la technique. Le paysage suppose l'homme par son regard. C'est lui qui découpe dans le continuum de la nature des portions signifiantes, qu'il institue ainsi en paysages. Au-delà de cette coappartenance au règne de la nature - à laquelle ils ne sauraient cependant se réduire - ces deux espaces diffèrent par plusieurs aspects : leur taille, leur degré d'artifice, leur promotion dans la perception des voyageurs. Il est généralement admis qu'un jardin est un espace plus artificiel et moins étendu qu'un paysage. Dans un article fondateur, Baldine Saint Girons a pu parler d'« opposition catégorielle² » entre les deux notions.

Sans remettre en cause cette distinction, nous voudrions montrer que les jardins et les paysages ne s'excluent pas mais sont des espaces en liaison et que le voyage, en tant

qu'approche sensible et en mouvement, permet de saisir cette relation dynamique. À la lecture des récits des voyageurs français, nous rencontrons des phénomènes de mise en relation de ces deux espaces, suivant trois modalités que nous avons distinguées :

- La concentration (du paysage dans le jardin) ;
- L'expansion (du jardin vers le paysage) ;
- L'interruption (du paysage par les jardins).

Étudions maintenant les moyens poétiques utilisés pour caractériser chacun de ces rapports ainsi que leurs implications philosophiques.

Concentration

Nous désignons ainsi la capacité du jardin à contenir en lui différents lieux, concrètement ou symboliquement. Le procédé de concentration caractérise tout jardin, comme l'écrit John Dixon Hunt : « En résumé, l'ambition d'un jardin est de représenter dans son cadre propre et par ses ressources propres la totalité des richesses naturelles et culturelles du monde. » (Hunt, 1996, p. 49.) Le jardin les convoque à l'intérieur de ses limites, en les représentant ou en les évoquant, ce que ne peut faire nul autre lieu. Il réunit en un même lieu plusieurs espaces normalement incompatibles. C'est ce qui fait du jardin une « hétérotopie », selon Michel Foucault³. Cette concentration peut être concrète, par exemple lorsque les espèces végétales du jardin proviennent de plusieurs régions. On trouve ainsi des plantes rapportées d'Amérique par les conquistadores dans le jardin du Généralife⁴. La concentration peut aussi être symbolisée à travers des éléments mobiliers (fabriques, statues) qui renvoient à des personnages historiques ou à des contrées lointaines. Ces lieux sont réunis dans le jardin, alors qu'ils ne pourraient coexister au-dehors.

Ce processus de concentration va de pair avec un mouvement de réduction. Les différents éléments constitutifs du paysage (cours d'eau, prairies, montagnes) se retrouvent miniaturisés dans le jardin, sous forme de bassins, de parterres, de buttes artificielles. Le voyageur Zacharie Astruc retrouve ainsi dans le jardin du Généralife les paysages de l'Espagne tout entière :

« J'ai toutes les Espagnes du haut du Généralife. [...] La nette perception des formes ibériques se fixe dans mon regard. Au-dessus de ma tête, les neiges ; à mes pieds, l'Orient avec ses jardins illimités. Le Darro me rappelle les cours d'eau promenés à travers l'agreste Aragon ; la Castille renaît dans l'architecture extérieure des forteresses - et l'Andalousie dans la lumière embrasant des terres qui sont de véritables océans de végétation. » (Astruc, 1897, p. 1.)

Le Généralife a le pouvoir de réunir en lui plusieurs provinces espagnoles (Aragon, Castille, Andalousie). Ce jardin est un concentré de toute l'Espagne. Les fleuves et les montagnes, les plaines et les vallées, réduits à leurs composants principaux (eau, terre, herbe) se trouvent incarnés dans le jardin. En témoigne, dans le texte de Zacharie Astruc, la capacité d'appel du plus petit élément vers le lointain. À partir des éléments naturels du jardin, le voyageur retrouve les différentes régions espagnoles.

Le jardin n'ignore donc pas le paysage, il le convoque à l'intérieur de ses limites. Le grand bassin situé en haut du jardin de La Granja de San Ildefonso⁵ est appelé *el Mar* : « On nous

conduit au grand réservoir qui alimente tous ces canaux, tous ces bassins, toutes ces bouches de bronze ou de marbre. Il se trouve à l'extrémité du parc royal, au flanc même de la montagne. On l'appelle *el Mar* - la Mer - en raison de ses dimensions fastueuses. » (Bertrand, 1944, p. 120.) La référence à la mer est une façon de concentrer l'illimité, la première nature, dans les limites d'une construction humaine, le jardin. Le choix de ce nom permet également d'évoquer symboliquement un élément absent du paysage castillan.

Car ce processus est bien souvent métaphorique. Il passe par le discours des voyageurs. À la concentration matérielle du paysage dans le jardin, s'ajoute, en effet, la description de certains paysages espagnols comme des jardins, ou des vergers enchantés. Les auteurs se servent alors de l'image du « pays-jardin ». Il s'agit d'une image rhétorique à la fortune critique très ancienne puisque ce trope était déjà en usage dans l'Antiquité. Il fut en général utilisé pour désigner l'Italie, aussi bien par les Italiens eux-mêmes, que par les voyageurs anglais du Grand Tour. Pendant longtemps, l'Italie fut ainsi assimilée au « jardin de l'Europe⁶ ». Or, au XIX^e siècle, le voyage en Espagne succède au voyage en Italie. C'est désormais en Espagne que se trouve le jardin de l'Europe. Il y a une transposition de l'image de fertilité d'un pays à l'autre.

Cette image est surtout utilisée pour décrire deux provinces espagnoles, l'Andalousie et le Levant ; plus précisément encore les espaces agricoles de ces régions : la *vega* de Grenade et la *huerta* de Valence. Les voyageurs opèrent une réduction du paysage de ces provinces à l'échelle du jardin. Albert Bergaud constate ainsi que : « Malgré les rochers, dans ce pays se trouve une culture admirable : les champs y sont des vergers, les campagnes des jardins⁷. » (Bergaud, 1904, p. 64) ; de même l'Andalousie « reste toujours, sous son ciel radieux, le jardin floral de l'Espagne⁸ ». Au-delà du procédé rhétorique, ce trope participe aussi du processus de concentration, qui est une des relations entre jardins et paysages. C'est une façon de réunir à l'intérieur d'une œuvre humaine toutes les parties du monde et leurs productions. Astolphe de Custine, qui voyage en 1831, rend bien compte de ce processus de concentration, à l'œuvre dans la *vega* de Grenade : « Je verrai toujours cette plaine bordée de montagnes fantastiques[...] ornée de groupes d'arbres qui semblent envoyés là de tous les climats pour donner à ce coin de terre un échantillon des richesses végétales du globe. » (Custine, 1831, p. 649.)

Cet emploi paradigmatique du jardin pour décrire certains paysages espagnols permet aux voyageurs de souligner le travail de l'homme, qui a aménagé la nature. Ils insistent sur les opérations d'irrigation, de délimitation des parcelles, de création des cheminements, qui font de ces espaces agricoles de véritables jardins. L'organisation de la *huerta* en parcelles la rend semblable à un jardin aux parterres soigneusement entretenus, comme le remarque Louis Teste : « Chaque carré de terre est entouré d'un petit rebord en gazon et retient l'eau que l'on y amène au moyen de barrages qui réunissent les filets d'eau de la contrée et permettent de la distribuer à volonté sur tous les points. » (Teste, 1872, p. 208.) Le terme espagnol *huerta* dérive du latin *hortus* (jardin) mais n'a pas de connotation d'agrément. Il désigne un espace agricole dédié à la production. En qualifiant cet espace de « jardin », les voyageurs français font disparaître cette fonction utilitaire. Décrire les plaines andalouses ou levantines comme des jardins, c'est faire accéder au statut de troisième nature (le jardin) ce qui relève de la seconde nature⁹ (les plaines cultivées), ou même du paysage pour les

voyageurs français, étant donné qu'ils ne cultivent pas ces terres. Ils les considèrent sous l'angle esthétique. Il s'agit là d'un exemple d'« artialisisation », définie par Alain Roger, c'est-à-dire la transformation par le regard d'un espace productif en espace esthétique. Les voyageurs transforment la nature agricole en paysage par le biais du jardin. Ce qui les intéresse n'est pas l'aspect productif du lieu mais le résultat esthétique d'une telle profusion de végétation. Louis Teste énumère ainsi la diversité végétale de la *huerta* de Valence : « Elle présente le plus curieux mélange de cultures qui se puisse rencontrer. Les chênes verts, les oliviers, les pêchers, les poiriers, les pommiers y croissent pêle-mêle avec les orangers, les citronniers, les grenadiers, les mûriers, les nopals, les palmiers, les aloès et les figuiers. La canne à sucre y pousse à côté du roseau, des pommes de terre, du blé, du maïs, des fèves des rizières et des vignes. » (Teste, 1872, p. 208.) La *huerta* concentre un nombre important d'espèces. L'esthétique de la *varietas* caractérise ces parcelles et en fait des jardins. L'éloge de ces paysages passe par l'utilisation de tropes consacrés ordinairement à la description de jardin. Le jardin sert donc également de modèle rhétorique pour penser le paysage.

Notons, enfin, que ce processus de concentration a pour corollaire une inversion du rapport contenant-contenu entre le jardin et le lieu où il se trouve. Valence, par exemple, ne contient pas le jardin mais n'est qu'un élément parmi d'autres du jardin qu'est la province entière. La métaphore de la ville sise au milieu de la végétation parcourt toutes les descriptions de Valence, depuis Barthélemy Joly, qui écrit en 1604 : « Valence [...] est assise en lieu plein et délicieux, fertile en tous biens de la terre excepté en bled » (Joly, 1604, p. 512), jusqu'à Valérie de Gasparin : « Toi Valence assise sous tes orangers. » (Gasparin, 1869, p. 422) et en passant par Juliette de Robersart : « Valence elle-même, assise au milieu de ses jardins et de ses fleurs, qui parfument toute l'Espagne, surtout ses ½illets incomparables, est une ville superbe. » (Robersart, 1866, p. 179.) La province se fait immense jardin à parcourir par le voyageur, comme le note le marquis de Fonvielle : « Jusqu'à Valence, on voit, à chaque pas, s'augmenter, de moment en moment, le charme de ce jardin continuel où tout annonce une population riche et laborieuse. » (Fonvielle, 1798, p. 192.) Le jardin n'est plus limité par une clôture mais s'étend aux dimensions de la province tout entière. Pour prendre conscience de cette extension, il faut la parcourir. L'expression « à chaque pas » montre bien que ce procédé n'est saisissable que par le mouvement du voyageur ; c'est lui qui, au fil de sa marche, se rend compte que le jardin sort de ses limites.

La concentration du paysage dans le jardin va donc de pair avec l'extension du jardin à l'échelle du paysage. Le jardin déborde de ses limites et se fait ouverture sur son autre, le paysage. Il s'agit là de la seconde modalité de la relation jardin-paysage.

Expansion

Un jardin est à la fois retraite et ouverture sur le monde. Il n'est pas une création *ex nihilo*, mais est affecté par l'extérieur et en reçoit ses déterminations. Des études récentes¹⁰ ont bien montré la nécessité de penser le jardin en fonction de l'espace qui l'entoure. D'ailleurs, l'art des jardins témoigne de nombreuses stratégies pour abolir la clôture qui sépare le jardin de l'espace extérieur. Si le XVIII^e siècle est généralement reconnu comme l'apogée de l'ouverture du jardin sur le paysage, les époques antérieures avaient déjà mis au point des

dispositifs visuels ouvrant sur le paysage (par exemple les prospectes des villas romaines). Il en est ainsi des jardins arabo-andalous. Ces jardins sont conçus pour dialoguer avec le paysage alentour¹¹. Les voyageurs français insistent tous sur le grand nombre d'ouvertures pratiquées dans la galerie du Généralife, qui permettent une vue imprenable sur le paysage grenadin, par exemple Edmond Boissier : « Ce qui est au-dessus de toute description, c'est la vue dont on jouit de ses fenêtres » (Boissier, 1837, p. 96) ou encore Alexandre Dumas : « Enivrez-vous de parfums car nulle part ne seront réunis dans un plus petit espace tant d'orangers, tant de roses, tant de jasmins [...] Regardez par toutes les ouvertures, et chaque ouverture sera une fenêtre ouverte sur le paradis. » (Dumas, 1846, p. 204.) Par ces mots Dumas résume le double mouvement de repli sur soi et de déploiement vers l'extérieur, propre au jardin arabo-andalou, et plus largement à tout jardin dans sa double dimension de microcosme relié au macrocosme qui l'entoure. Dans le cas du Généralife, la relation du jardin au paysage est préservée depuis cinq siècles. La croissance de la ville de Grenade s'est, en effet, réalisée vers l'ouest, vers la plaine, permettant que « le dialogue paysager entre le palais du Généralife, ses vergers, les murailles de l'Alhambra, la vallée du Darro et la colline de l'Albaicin-Sacromonte se compose aujourd'hui des mêmes ingrédients qu'au Moyen Âge¹² ». Le panorama exceptionnel dont jouissaient les sultans de Grenade s'offre toujours au visiteur.

Cette ouverture du jardin sur le paysage ne concerne pas seulement les jardins arabo-andalous. À La Granja de San Ildefonso, le jardin tout entier fait signe vers le paysage alentour, c'est-à-dire le massif du Guadarrama. Les allées du jardin sont disposées de manière à attirer l'attention vers les montagnes au-dehors. Comme l'écrit Ana Luengo : « La configuración de las principales avenidas del jardín define a su vez los ejes axiales de acceso y unión con el paisaje. » (Luengo, 2007, t. 2, p. 27.) Le rond-point des huit allées dessine une étoile dont chaque branche est orientée vers un sommet. Le jardin semble ainsi désigner le paysage, dont l'eau des montagnes alimente ses fontaines. Il y a un va-et-vient entre le jardin et le paysage. Si le jardin est un miroir du monde, au sens de résumé comme nous l'avons vu précédemment, il reflète également le paysage. Les montagnes du Guadarrama sont visibles depuis les allées du jardin mais, de plus, elles participent pleinement à son fonctionnement en fournissant l'eau à ses vingt-six fontaines. Le paysage est ici un allié du jardin. Le lien entre les deux n'est donc pas simplement visuel mais aussi fonctionnel.

Bien souvent le jardin permet un point de vue sur le paysage que n'offre aucun autre endroit. C'est ainsi depuis le Buen Retiro, vaste jardin public de Madrid, que l'on a la meilleure vue sur la campagne madrilène : « Je rejoignais la grande allée de Fernan Nuñez et les terrasses d'où l'on domine ce que j'appelle "la campagne romaine de Madrid" » (Bertrand, 1944, p. 22). Le jardin constitue un point de vue privilégié pour contempler le paysage. Il ne nous coupe pas du paysage mais nous y donne accès. Les jardins en terrasse constituent également une place de choix pour admirer le paysage. Le coucher de soleil sur la *vega* de Grenade vu depuis le Généralife donne lieu à un morceau de bravoure descriptif. L'or du soleil couchant se transmet au paysage environnant : la campagne est « embrasée par un soleil couchant qui faisait étinceler les rivières qui la traversent » (Boissier, 1837, p.

96), les montagnes deviennent des « mosquées éternelles de neige aux dômes colorés de teintes de cuivre » (Quinet, 1843, p. 172). D'un coup, c'est tout le paysage qui s'illumine en un feu d'artifice général auquel les voyageurs assistent depuis les terrasses du Généralife. Elles constituent les meilleures places, les premières loges pour contempler cette féerie nocturne, « cette double magie du ciel et de la terre qui s'enflamment en même temps chaque soir » (Custine, 1831, p. 610). Il y a une correspondance entre les deux parties du monde, mises en relation grâce au jardin qui en devient le centre. Par ce mouvement d'expansion, le jardin se fait fenêtre ouverte sur le paysage. On retrouve ici le mouvement d'élargissement du jardin, facilité par la nuit qui en efface les limites.

Les auteurs ont recours à la métaphore de la « fenêtre ouverte » pour qualifier la fonction du jardin par rapport au paysage. Cette image a elle aussi une longue fortune critique¹³. L'expression fut employée à l'origine par Alberti pour désigner l'objet même de la peinture (*historia*¹⁴). La métaphore s'appliqua ensuite au tableau lui-même, qualifié de fenêtre ouverte sur le monde. L'allusion à la fenêtre montre que la mise en relation du jardin et du paysage passe avant tout par la vue du visiteur. Ce dernier, tout en restant dans le jardin, a visuellement accès au paysage qui l'entoure.

Or, une troisième modalité règle les rapports entre ces deux espaces, celle de l'interruption. Cette fois, ce n'est plus seulement la vue du voyageur qui est sollicitée, mais tout son corps. Son mouvement dans l'espace lui permet de saisir pleinement la relation dynamique jardin-paysage.

Interruption

Dans certains cas, le jardin est tellement inattendu par rapport au paysage qui l'entoure que le voyageur ne comprend pas sa situation. Elle vient briser l'unité du paysage. C'est ce que constate Astolphe de Custine à propos du jardin de Casa Rabonela en Andalousie : « Au premier coup d'œil on ne peut s'expliquer l'existence de ce jardin qu'on voit posé comme une crèche au milieu d'un continent dévasté par tous les feux de l'été et livré à tous les insectes, fléaux du désert. » (Custine, 1831, p. 544.) Le jardin constitue un arrêt de l'étendue désertique du paysage.

Cette interruption est d'abord physique. Elle se lit à la surface du sol. La comtesse d'Aulnoy écrit ainsi : « Je remarquai qu'en sortant d'Aranjuez nous ne trouvâmes que des bruyères. » (Aulnoy, 1690, p. 323.) En quittant le jardin, on retrouve l'aspect inculte des environs : la bruyère s'oppose aux parterres de fleurs et aux allées d'arbres du jardin. Les jardins des Sitios Reales offrent aux voyageurs une aménité et une fraîcheur qui tranchent sur le reste du paysage de Castille, nu et aride¹⁵. Ils sont l'un des rares espaces de la péninsule pourvus d'arbres : « Les arbres y sont hauts, et fournissent de l'ombre en tout temps. Je parle des arbres de ce pays-ci, parce que l'on n'y en trouve que très peu. » (Aulnoy, 1690, p. 240.) Par leur abondante végétation, les jardins se distinguent du reste du paysage espagnol, qui est assimilé à un désert.

La rupture est aussi chromatique. L'un des premiers traits distinctifs du jardin est sa couleur. Elle le signale à la vue du voyageur, même de loin. Le jardin est une enclave de verdure qui se détache sur le fond ocre du paysage. La teinte dominante dans les

descriptions du paysage espagnol est, en effet, l'ocre. Ces tonalités rousses, voire rouges, affectent tous les éléments du paysage. Même les eaux ont cette couleur qui devient emblématique du paysage espagnol pour les voyageurs¹⁶.

Jardin et paysage constituent deux espaces bien distincts qui se déterminent l'un par rapport à l'autre dans un face à face chromatique. Théophile Gautier oppose ainsi le jardin du Généralife à la colline du Sacromonte située en face : « De l'autre côté, comme pour faire contraste à tant de fraîcheur, s'élève une montagne inculte, brûlée, fauve, plaquée de tons d'ocre et de terre de Sienne. » (Gautier, 1843, p. 294.) Ce que l'on découvre en face du Généralife, en contrepoint, ce sont les pentes arides du Sacromonte. Se dessine alors un contraste saisissant entre la sécheresse de la montagne et la fraîcheur du jardin, qui acquiert encore plus de valeur face à cette nature brûlée par le soleil. Le jugement de valeur prend sens dans une structure binaire jardin-paysage. Le marquis de Saint-Simon a lui aussi cette impression à Aranjuez : « Mais le tout fait quelque chose de charmant et de surprenant en Castille par l'épaisseur de l'ombre et la fraîcheur des eaux. » (Saint-Simon, 1721, p. 220.) La beauté du jardin ne lui est pas intrinsèque mais vient de sa comparaison avec le paysage qui l'entoure. Comparé à un autre jardin (de Le Nôtre par exemple), Aranjuez n'atteint pas la perfection du modèle français. En revanche, évaluée en fonction du paysage, la beauté du jardin ressort davantage. Le paysage participe donc du jugement esthétique porté sur le jardin. C'est ce qu'expérimente également Louis Bertrand à la Granja : « Lorsque, par-delà les plus hautes branches des futaies, j'aperçois les pinèdes échelonnées et les pics arides du Guadarrama, je sens davantage, par le contraste, le charme unique de ces jardins perdus sur ces hauteurs sauvages. Cela donne au paysage un air de rudesse et d'âpre solitude, où ces jardins de Saint-Ildefonse émerveillent comme une oasis imprévue de volupté et de beauté. » (Bertrand, 1944, p. 125.) Jardin et paysage prennent sens l'un par rapport à l'autre. Le paysage, lorsqu'il est aride, confère encore plus de prix au jardin.

Cette fois, c'est l'image de l'oasis au milieu du désert (ou de l'île sur la mer¹⁷) qui est utilisée pour désigner le jardin. L'accent est mis sur la différence entre le jardin et le paysage. Le rapport d'interruption ne méconnaît pas le lien qui existe entre les deux espaces, mais reconnaît la différence essentielle qui les sépare et qui est la marque du travail de l'homme. Le jardin instaure des îlots d'art et d'artifice au sein du paysage. Il introduit le travail de l'homme dans le paysage, en créant des parenthèses de nature artificielle.

Cette parenthèse n'est cependant pas que d'ordre spatial. Elle est aussi temporelle. L'interruption du paysage par les jardins a pour corollaire temporel la rupture du rythme du voyage. Le jardin est, en effet, le lieu du loisir (*otium*), par opposition au *negocium*, qui caractérise dans l'Antiquité la ville, siège de la vie marchande et politique. Dans le contexte d'une pratique viatique, le *negocium* peut s'appliquer à tout le voyage, cette traversée au cours de laquelle le voyageur est soumis aux sollicitations de divers acteurs (cocher, guide, aubergiste, brigand) et n'a que peu de temps où il peut être seul avec lui-même, d'autant plus lorsque le moyen de transport est collectif (diligence, train). Le jardin permet de rompre avec la temporalité qui caractérise le voyage, toujours orienté vers un point d'arrivée. La visite des jardins constitue une pause dans le voyage ; elle interrompt donc le

déplacement. Cependant les jardins donnent aussi une cohérence à ce déplacement, en l'organisant en étapes. Au XVII^e siècle, l'itinéraire du voyage mondain est régi par les haltes de la cour espagnole dans les résidences royales. Les jardins confèrent ainsi au voyage son rythme.

Le voyage est certes une pratique culturelle¹⁸, mais il est également un déplacement de l'homme dans l'espace. En tant qu'approche sensible et en mouvement, le voyage permet de relier les jardins et les paysages, et de dépasser ainsi l'interruption entre les deux espaces.

Conclusion : le rôle du voyage dans la saisie de la relation jardin-paysage

Car l'opposition entre jardins et paysages n'est pas totale. Ce ne sont pas deux espaces hétérogènes. Ils dérivent tous deux de la nature. Le jardin, en tant que nature artificielle, relève de la « troisième nature » (*terza natura* , selon Jacopo Bonfadio¹⁹). Le paysage est une nature transformée par la perception humaine, sous l'effet, notamment, de modèles artistico-littéraires. Jardins et paysages incarnent donc deux manières différentes pour l'homme d'aménager la nature qui l'entoure : concrètement, dans le cas du jardin (transformation *in situ*) ; symboliquement dans le cas du paysage (transformation *in visu* ²⁰). La différence entre les deux est une différence de degré, non de nature, comme le rappelle Ana Luengo, dans l'introduction de l'ouvrage *Parámetros del jardín español* : « Entre estos dos elementos podrán plantearse sin duda variaciones formales - de escala, espaciales, etc. - pero ambos no son sino el resultado del mismo principio operativo, reflejo de la relación ancestral entre el Hombre y la Tierra. » (Luengo, 2007, t. 1, p. 32.) Bien qu'ils possèdent des caractéristiques distinctes, ces deux espaces sont comparables en tant que marque du rapport de l'homme à la nature. De plus, tous deux réclament une approche sensible de la part du sujet.

C'est le mouvement du voyageur qui lui permet de mettre en relation les jardins et les paysages qu'il traverse. Ce mouvement sert de base au jugement esthétique. La perception est portée par les pas du voyageur. Pour saisir la relation entre jardins et paysages, il faut être en mouvement. Il faut passer de l'un à l'autre, au fil du voyage. Jean-François Bourgoing remarque ainsi en arrivant à La Granja de San Ildefonso que l'aspect plaisant du jardin se transfère au paysage alentour : « Cependant, à mesure qu'on s'approche de Saint-Ildefonso, le paysage devient plus riant. On voit des ruisseaux circuler au milieu d'une verdure assez fraîche. » (Bourgoing, 1797, p. 126.) Le mouvement du voyageur rétablit une continuité entre jardin et paysage. Il unifie ce qui était séparé. Le déplacement dans l'espace permet de passer du fragment (jardin) à la totalité qui le porte (paysage). Le voyage transforme ainsi l'interruption en inclusion. Le jardin est inclus dans un tout plus vaste mais de même nature que lui. L'image de l'oasis montre bien que la séparation entre jardin et paysage n'est pas complète. Tel l'oasis qui constitue un point de repère permettant de prendre conscience de l'étendue désertique autour, les jardins font ressortir le paysage. Ils accrochent le regard et émaillent la monotonie du paysage castillan. Ils lui donnent du relief. Sans ces points, ces haltes qui le ponctuent, nous ne prendrions pas conscience du paysage qui les porte. Le jardin révèle ainsi le paysage.

Le jardin ne nous coupe donc pas du paysage, mais nous y donne accès, selon plusieurs modalités :

- Il représente le paysage dans ses limites (procédé de concentration) ;
- Il est une « fenêtre ouverte » sur le paysage (procédé d'expansion) ;
- Il révèle la densité du paysage, en le ponctuant d'îlots aménagés par l'homme (procédé d'interruption).

Notes

1. Défilé rocheux séparant les provinces d'Andalousie et de Castille.
2. « Non seulement jardins et paysages ne se confondent pas, mais ils constituent un couple de catégories empiriques, définissables à partir de leur opposition. » Saint Girons, B., « Jardins et paysages : une opposition catégorielle », dans Pigeaud, J. et Barbe, J.-P. (sous la dir. de), *Histoires de jardins. Lieux et imaginaires*, Paris, PUF, 2001, p. 49. De même, pour Anne Cauquelin : « Si un lien existe entre paysage et jardin, c'est celui, paradoxal, d'un refus mutuel qui préserve et aiguise l'identité de chacun. » Cauquelin, A., *Petit Traité du jardin ordinaire*, Paris, Payot, 2003, p. 11.
3. Foucault M., « Des espaces autres » (1984) dans *Dits et Écrits 1954-1988*, édition établie sous la dir. de D. Defert et F. Ewald, Paris, Gallimard, 1994, tome IV : 1980-1988, p. 752-762.
4. Jardin de plaisance situé en face du palais de l'Alhambra à Grenade. C'est ce qu'a révélé une analyse de pollens effectuée par l'équipe de Manuel Casarès Porcel, du département de botanique de l'université de Grenade.
5. Jardin construit en 1720-1725 près de Ségovie (nord-ouest de Madrid) pour le roi Philippe V.
6. « Avec le passage des siècles, le «jardin de l'empire» (au Moyen-Âge l'Italie était par *antonomase pomarium* ou *pomarium imperii*), une fois évanouie l'utopie dantesque, devint le «jardin de l'Europe », Camporesi, P., *Les Belles Contrées*, Paris, Le Promeneur, Gallimard, 1995, p. 85.
7. Bergaud, A., *Voyage en Espagne*, 1904, Bordeaux, impr. de G. Gounouilhou, p. 64.
8. *Ibid.*, p. 47.
9. Cicéron désigne par ce terme (*altra natura*) la nature des champs et des plaines cultivés, dans le *De Natura Deorum*.
10. Voir notamment Brunon, H. et Mosser M., « *Ripensare i limiti del giardino, parcella e totalità del mondo* », dans Pietrogrande (sous la dir. de), A., *Per un giardino della terra*, Florence, Leo S. Olschki, coll. « Giardini e Paesaggio », 2007.
11. Sur le rôle de la vue dans ces jardins, voir Ruggles, D. F., *Gardens, Landscape, and Vision in the Palaces of Islamic Spain*, The Pennsylvania State University Press, 2000.
12. Tito Rojo, J. et Casares Porcel, M., « Los jardines de la Alhambra y su entorno », *7 Paseos por la Alhambra*, Granada, Ed Proyecto Sur, 2006.
13. Voir l'ouvrage d'Aurélie Gendrat-Claudiel (2007) et aussi le chapitre « Le paysage par la fenêtre » dans *L'Invention du paysage*, d'Anne Cauquelin (Paris, Puf, coll. « Quadrige », 2004).
14. « ... *quadrangulum rectorum angulorum inscribo, quod quidem mihi pro aperta finestra ex qua historia contueatur* » : « Je trace [...] un quadrilatère [...] fait d'angles droits, et qui est pour moi une fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder l'histoire », Alberti, L. B., *De Pictura* (1435), traduit par J.-L. Schefer, Paris, Macula-Dédale, 1993, p. 114, traduction p. 115.
15. Par exemple, Dumas avant d'arriver à Aranjuez : « Nous marchâmes six heures ainsi, sans voir autre chose que des montagnes, des chardons, du sable et des roches. », Dumas, A., *Impressions de voyage : de Paris à Cadix* (1846), Paris, François Bourin, 1994, p. 280.
16. « Les rivières espagnoles tiennent à manifester leur nationalité, en ayant des couleurs à elles, [...] elles deviennent rouges dans l'Arga et blanches dans l'Aragon. » Cénac-Moncaut, J., *L'Espagne inconnue, voyage dans les Pyrénées de Barcelone à Tolosa*, Amyot, 1861, p. 110.

17. L'immensité du paysage castillan fait qu'il est souvent comparé à la mer par les voyageurs ; par exemple : « Sa physionomie générale n'est pourtant pas dépourvue d'une certaine grandeur, mais de cette grandeur, semblable à celle de l'Océan, qui donne l'idée de l'infini et qui plonge l'âme dans toutes sortes de tristesses inexprimables. Tel est l'aspect de la Vieille-Castille », Cuvillier-Fleury, A.-A., *Voyages et Voyageurs*, Paris, Michel Lévy frères, 1854, p. 143.
18. Voir sur ce point Brilli, A., *Quand voyager était un art, le roman du Grand Tour* (1995), Paris, Gérard Monfort éditeur, 2001.
19. Bonfadio, Jacopo, voir sur ce point « Le jardin et les trois natures » dans Hunt, J. D., *L'Art du jardin et son histoire*, Paris, Odile Jacob, 1996.
20. Le processus d' « artialisaton » chez Alain Roger, *Court Traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997.

Agnès Juvanon du Vachat

Agnès Juvanon du Vachat

Doctorante en sciences et architecture du paysage, à l'École nationale supérieure du paysage de Versailles.

Courriel : agnecita@gmail.com

Bibliographie

Textes des voyageurs

Astruc, Z., *Le Généralife, sérénades et songes*, Paris, L.H. May, 1897.

Aulnoy, M.-C., *Relation du voyage d'Espagne* (1690), Paris, Plon, 1874-1876.

Bergaud, A., *Voyage en Espagne* (1904), Bordeaux, impr. de G. Gounouilhou, 1905.

Bertrand, L., *Jardins d'Espagne*, Paris, Aubanel, 1944.

Boissier, E., *Voyage botanique dans le Midi de l'Espagne pendant l'année 1837*, Paris, Gide et Cie, 1839-1845.

Bourgoing, J.- F., *Tableau de l'Espagne moderne*, Paris, Régnault, 1797.

Cénac-Moncaut, Justin, *L'Espagne inconnue, voyage dans les Pyrénées de Barcelone à Tolosa*, Paris, Amyot, 1861.

Custine, A. de, *L'Espagne sous Ferdinand VII* (1831), Paris, François Bourin, 1991.

Cuvillier-Fleury, A.-A., *Voyages et Voyageurs*, Paris, Michel Lévy frères, 1854.

Dumas, A., *Impressions de voyage : de Paris à Cadix* (1846), Paris, François Bourin, 1994.

Fonvielle, B.-F., *Voyage en Espagne en 1798*, Paris, A. Boucher, 1823.

Gasparin, V. de, *Andalousie et Portugal*, Paris, Michel Lévy frères, 1869.

Gautier, T., *Voyage en Espagne* (1843), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1981.

Joly, B., « Relation du voyage d'Espagne » (1604), *Revue hispanique*, n° 57, 1909, t. 20, p. 459-618.

Quinet, E., *Mes vacances en Espagne* (1843), Paris, L'Harmattan, 1991.

Robersart, J. de, *Lettres d'Espagne*, Paris, Victor Palmé éditeur, 1866.

Saint-Simon, *Tableau de la cour d'Espagne en 1721*, Paris, A. Quantin, 1880.

Teste, L., *L'Espagne contemporaine. Journal d'un voyageur*, Paris, Librairie Germer-Baillière, 1872.

Autres ouvrages

Bénétière, M.-H., *Jardin. Vocabulaire typologique et technique. Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France*, Paris, Centre des monuments nationaux, Éditions du Patrimoine, 2000.

Brilli, A., *Quand voyager était un art, le roman du Grand Tour* (1995), Paris, Gérard Monfort éditeur, 2001.

Brunon, H. et Mosser M., « Ripensare i limiti del giardino, parcella e totalità del mondo » , dans Pietrogrande, A. (sous la dir. de), *Per un giardino della terra, Florence*, Leo S. Olschki, coll. « Giardini e Paesaggio », 2007.

Camporesi, P., *Les Belles Contrées. Naissance du paysage italien*, Paris, Le Promeneur, Gallimard, 1995.

Casares Porcel, M. et Tito Rojo, J., « Los jardines de la Alhambra y su entorno », *7 paseos por la Alhambra*, Granada, Edt. Proyecto Sur, 2006.

Foucault, M., *Dits et Écrits 1954-1988*, édition établie sous la dir. de D. Defert et F. Ewald, Paris, Gallimard, 1994, tome IV : 1980-1988.

Gendrat-Claudiel, A., *Le Paysage : fenêtre ouverte sur le roman. Le cas de l'Italie romantique*, Paris, PUPS, 2007.

Hunt, J. D., *L'Art du jardin et son histoire*, Paris, Odile Jacob, 1996, travaux du Collège de France.

Luengo A. et Millares, C. UENGO A., *Parámetros del jardín español. Naturaleza, paisaje, territorio*, Madrid, Ministerio de cultura, 2007.

Roger, A., *Court Traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997.

Ruggles, D. F., *Gardens, Landscape, and Vision in the Palaces of Islamic Spain*, The Pennsylvania State University Press, 2000.

Saint Girons, B., « Jardins et paysages : une opposition catégorielle », dans Pigeaud, J. et Barbe,

J.-P., (sous la dir. de), *Histoires de jardins. Lieux et imaginaires*, PUF, Paris, 2001, p. 49-83.