



HAL
open science

Les racines du jardin patrimonialisé. Étude de cas pour une archéologie de la relation jardin-patrimoine, en France et en Europe, entre le 16e siècle et la Seconde Guerre mondiale

Axel Lefranc

► To cite this version:

Axel Lefranc. Les racines du jardin patrimonialisé. Étude de cas pour une archéologie de la relation jardin-patrimoine, en France et en Europe, entre le 16e siècle et la Seconde Guerre mondiale . Art et histoire de l'art. 2014. dumas-01546043

HAL Id: dumas-01546043

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01546043v1>

Submitted on 23 Jun 2017

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

ECOLE DU LOUVRE

Axel LEFRANC

Les racines du jardin patrimonialisé

Etude de cas pour une archéologie de la relation jardin-
patrimoine, en France et en Europe, entre le XVI^e siècle
et la Seconde Guerre Mondiale

Mémoire de recherche
(2^e année de 2^e cycle)
Présenté sous la direction de
Monsieur Hervé BRUNON

Le contenu de ce mémoire est publié sous la licence *Creative Commons*

CC BY NC ND



Septembre 2014

Remerciements

Le présent mémoire de recherche est le fruit d'une réflexion amorcée depuis plus d'un an qu'il aura fallu développer et affermir. Je ne saurais que trop remercier **Hervé Brunon** et **Monique Mosser** pour avoir accepté d'encadrer ma recherche.

Je remercie également les responsables de l'Ecole du Louvre pour avoir témoigné d'un réel intérêt pour ce sujet :

Je remercie le directeur, **M. Philippe Durey**,
La directrice des études, **Mme Sophie Mouquin**,
Mon directeur de séminaire, **M. Dominique Jarassé**.

Mes remerciements vont encore à **M. Pierre-Antoine Gatier** et aux membres de son agence.

Je tiens particulièrement à remercier ceux qui m'ont écouté et m'ont ouvert les portes de leurs jardins :

Je remercie **M. le Duc d'Uzès**,
M. et Mme. le Comte et la Comtesse de Saint-Léon,
M. et Mme. le Comte et la Comtesse de Vandœuvre,
M. le baron de Cassagne,
M. François Quéré.

Je veux également citer mes amis qui, par leurs propres recherches, ont pu me conseiller, m'orienter et qui m'ont toujours soutenu :

Je remercie **M. Bruno Centorame**,
M. Jean-Baptiste Corne,
M. Thomas Deshayes.

Je remercie très chaleureusement mon correcteur, **M. Alexandre Cournée**.

Je citerais encore ceux qui ont partagé les heures de recherche en bibliothèque, les doutes de la mise en forme et les difficultés de l'écriture :

Merci à **Isabelle, Alexandre, Florentin et Camille.**

Sommaire

Avant-propos	7
Introduction	8
Partie I : Réflexions théoriques sur l'objet jardin et le Patrimoine	14
Chapitre 1 Jardin, microcosme et artialisation	15
Chapitre 2 Hétérotopie et lieux de mémoire.....	17
Chapitre 3 Historique rapide du patrimoine construit	21
Chapitre 4 Paradoxe du jardin patrimoine vivant.....	31
Partie II : Des collections au jardin et de la protection des lieux, vers une conservation des jardins anciens entre le XVI^e et le XVIII^e siècle	35
Chapitre 1 Un lieu de collection : les antiques dans les jardins romains au XVI ^e siècle	36
Chapitre 2 Conserver un message politique	41

Le Dreux de la Châtre à Meudon : Le Nôtre au XVIII ^e siècle.....	41
La replantation de Versailles entre 1775 et 1778	44
Chapitre 3 Hubert Robert et la représentation des jardins de Versailles, rapprochement avec l'esthétique de la ruine.....	54
Chapitre 4 Problématique du jardin-musée	59
L'entretien des sculptures du parc de Versailles au XVIII ^e siècle, conscience des œuvres d'art au jardin	59
Lieu de sensibilité pour la conservation du patrimoine national : le jardin Elysée d'Alexandre Lenoir	67
Chapitre 5 Conserver un jardin ancien, entre l'entretien et la recreation	73
La dissection de l'histoire d'un jardin : Chantilly sous le duc d'Aumale (1873-1892)	73
Du contenu au contenant, conserver les fabriques et le souvenir d'un parc : de Méréville à Jeurre (1895-1897).....	80
Partie III : De la plume à la bêche, histoire des jardins et redécouverte des formes	86
Chapitre 1 Pour une historiographie des jardins français, construction du mythe artistique d'André Le Nôtre.....	87
Ecrire l'histoire... ..	87
...pour servir la patrimonialisation et revitaliser la création	90
Chapitre 2 Fouquier et les <i>Divers Styles de jardin</i>	94

Chapitre 3	La modernité du jardin régulier	104
Chapitre 4	Collectionner le jardin	108
	Le jardin Albert Kahn, vrai-faux jardin hypertopique.....	108
	La Villa Ephrussi de Rothschild : la muséographie du jardin	110
Chapitre 5	Le jardin d'historien ou d'érudit.....	116
	Friar Park.....	116
	La Villa I Tatti de Bernard Berenson.....	117
	Conclusion.....	125
	Bibliographie.....	127

Avant-propos

Nous voulons énoncer ici un certain nombre d'informations qui ont trait à notre méthodologie.

Le sujet de ce mémoire est né d'une interrogation : pourquoi ne pas transposer les recherches menées en histoire de patrimoine bâti, dans le domaine de l'histoire des jardins ?

Après un travail bibliographique important et en regard de l'ampleur de la question, nous avons cherché à établir une série d'études de cas. Chacun devait apporter, de façon assez symptomatique, l'exemple d'un type d'articulation entre les quatre pôles de la réflexion générale : le jardin, le patrimoine, la collection et l'érudition.

La mise en forme de ces cas particuliers nous a obligé à une gymnastique intellectuelle entre la focalisation, qui doit permettre de traiter pleinement chaque cas, et la synthèse qui doit les intégrer de façon pertinente dans le discours général du mémoire.

Nous nous sommes efforcé de ne pas donner à ce travail un aspect trop compilatoire. Il est vrai, pourtant, que le sujet même et la nature d'un Mémoire de recherche qui vise à préparer un travail de Thèse, ne nous font pas pleinement échapper à ce petit travers.

La bibliographie, non exhaustive, est jointe en fin du présent volume.

Le caractère de cette recherche n'imposant pas la reproduction de textes inédits et ne nécessitant pas absolument une documentation iconographique, le volume d'Annexes ne présente que quelques illustrations des jardins cités, les moins connus.

Introduction

« L'horticulture et la botanique deviennent des passions nationales, ce qui n'était guère imaginable il y a vingt ans ».

Voilà les mots de Françoise Dubost dans l'introduction de son ouvrage *Vert Patrimoine*, paru en 1994¹. Entre la mode du jardin qui n'a fait que s'amplifier depuis cette date, et la prise de conscience générale sur les questions écologiques et environnementales, l'attention du public n'a peut-être jamais été aussi concentrée sur le règne végétal.

Déjà, Françoise Dubost voyait dans la sauvegarde des jardins historiques et la protection des espèces végétales menacées, des actions propres à enrichir les réflexions sur le patrimoine. Aux confins de la dialectique nature-culture, le végétal n'appartient pas de façon déterminée au patrimoine culturel, plus qu'au patrimoine naturel.

Si les questions propres au patrimoine culturel ont éclaté le carcan des monuments historiques pour y intégrer notamment le patrimoine rural et le patrimoine immatériel, d'aucuns ont pu parler d' « inflation patrimoniale ».

D'un certain point de vue, le patrimoine végétal se dédouble. Ainsi, les jardins historiques ont obtenu une reconnaissance en tant qu'œuvres d'art et accèdent à la qualité de monuments historiques. Cependant, leur nature même met en œuvre des matériaux vivants et possède une dimension éphémère irréductible.

On constate donc que la protection du patrimoine végétal a commencé selon le même procédé que les premiers classements de Monuments historiques. On a sélectionné et délimité des espaces « vierges », où la nature régnait pour les protéger de l'intervention humaine. Le reste de l'environnement était alors comme abandonné à son triste sort. Mais le sens profond de la prise de conscience écologique doit au contraire permettre aux hommes de repenser leur intégration à

¹ DUBOST (Françoise), *Vert patrimoine : la constitution d'un nouveau domaine patrimonial*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 1994.

la nature et leur responsabilité de gérer l'environnement. La création de réserves naturelles, ne correspond d'ailleurs pas à la protection des espèces cultivées. Pour autant on n'est pas encore dans la considération des jardins à caractère patrimonial.

L'idée de conserver les espèces vernaculaires et les particularités régionales a conduit à des rassemblements associatifs de personnalités diverses, rejoignant ainsi les pratiques dans le domaine du « petit patrimoine ».

L'association du « local » et de « l'ancien » correspond donc à une recherche d'authenticité. On voit effectivement les noms de ces associations utiliser une terminologie du passé, faisant écho à des noms de pays, ou d'anciennes provinces.

Il est vrai qu'en France, la Seconde Guerre mondiale avait marqué un coup d'arrêt au développement de l'art des jardins. Le changement radical des modes de vie, propulsés dans la modernité avec la reconstruction, comme la rupture des traditions attachées au fonctionnement des grands domaines et demeures de campagne auxquels se greffait un jardin, ont provoqué une sorte de désintérêt. On constate effectivement un vide sur la question des jardins en France jusque dans les années 1980.

Le surgissement à cette date d'un événement comme la première Journée des Plantes de Courson, est particulièrement fondateur pour Françoise Dubost. Ce rassemblement autour des plantes rares qui ne concernait alors qu'un petit nombre d'initiés, souvent possesseurs de jardins historiques ou de collections botaniques, a connu un formidable développement pour acquérir une superbe notoriété et accueillir toujours plus de curieux. Le rôle des associations d'amateurs est essentiel dans cette redécouverte du jardin. Dès 1974, l'Association des parcs botaniques de France, témoigne du renouveau de l'art et des sciences du jardin, sous l'illustre patronage de Roger de Vilmorin, du vicomte de Noailles, du prince Volkonsky et du docteur Favier. Cette société de collectionneurs est donc à l'origine un moyen utile pour ses membres, qui se connaissent tous par ailleurs, d'échanger et de partager leurs expériences. Peu à

peu, le monde se mêle à ces passionnés, Courson devient à la mode et tous s'y pressent.

Il nous faut toutefois focaliser sur les jardins historiques. Un véritable phénomène de Renaissance est apparu non seulement en France, mais à l'échelle internationale.

Suite à un colloque conjointement organisé en 1971 par L'ICOMOS et la Fédération internationale des architectes paysagistes, le Comité international des jardins historiques était créé au sein-même de l'ICOMOS.

La charte de Florence, dix plus tard, consacre leur reconnaissance :

« Un jardin historique est une composition architecturale et végétale, qui du point de vue de l'histoire ou de l'art, présente un intérêt public, et qui, comme tel, doit être considéré comme un monument² ».

Evidement, tous les jardins anciens ne sont pas des jardins historiques. Il a donc fallu constituer une liste des jardins suffisamment remarquables au regard de l'art et de l'histoire pour procéder au classement.

En France, les jardins historiques relèvent donc de la tutelle de trois ministères. Ce sont le ministère de la Culture au regard de la loi de 1913 sur la protection des monuments historiques, le ministère de l'Équipement au regard de la loi de 1930 sur la protection des sites, et le ministère de l'Environnement ou de l'Écologie, qui coordonne au niveau régional les missions d'inventaire et la Mission Paysage. Les trois régimes de protection du classement et de l'inscription au titre des monuments historiques ou au titre de la législation sur les sites sont donc accessibles aux jardins et parfois même cumulables. En 1994, la création d'une section Jardin à la Commission supérieure des monuments historiques a permis d'introduire des spécialistes du jardin dans les organes décisionnaires, aux côtés des Architectes en chef des monuments historiques.

² Article 1 de la Charte de Florence de l'ICOMOS, 1981.

Au Royaume-Uni et en Italie, les choses sont assez différentes et il est utile de comprendre comment elles s'organisent pour appréhender plus justement les grandes orientations de la conservation des jardins à l'échelle européenne. Nous ne prétendons pas en faire le détail complet mais plutôt d'en dresser une rapide esquisse.

Au Royaume-Uni, la protection ne relève pas de l'Etat, mais de l'autorité locale. L'organisme public national, *National Heritage* est chargé des missions d'inventaire. Mais il faut constater que le rôle des institutions au niveau national est particulièrement ténu. Comme le rappelle Françoise Dubost, la section *Historic Parks and Gardens* n'employait en 1994 que deux personnes. L'outil scientifique d'étude à l'université d'York est également très restreint. Mais cet embryon d'administration permet de synchroniser les opérations menées dans les districts par des *Conservative Officers*. Plus largement, et comme pour le patrimoine bâti, la conservation est largement assumée par des associations de sauvegarde, puissantes et actives. La *National Trust* est, là encore, absolument incontournable. Par ailleurs, en Angleterre, de très nombreux jardins ont ouvert leurs portes au public dès le lendemain de la guerre. Cette habitude y est donc beaucoup plus ancrée, car beaucoup plus ancienne qu'en France.

En Italie, l'essentiel des jardins privés restent fermés au public. L'action de l'Etat se limite d'ailleurs à empêcher la disparition et le démantèlement des jardins classés monuments historiques. Les lois de 1930 cadrent la législation sur les *Beni culturali* et *belleze naturali*. Très peu de crédits sont alloués, mais les frais d'entretien d'un bien classé sont en partie déductibles des impôts. Il faut remarquer que la politique de protection italienne est beaucoup plus étendue qu'en France, mais elle ne comprend pas les aides financières à la restauration. Paradoxalement, la recherche scientifique en Italie est beaucoup plus développée qu'en France.

La prise en charge institutionnelle des jardins dans leur vocation patrimoniale est donc particulièrement récente. Toutefois il semble légitime de s'interroger sur les racines de ce phénomène. La recherche en histoire des jardins se développe depuis quelques années dans ce domaine. La principale

publication qui rend compte de ces travaux est la parution, en 2005, des actes du colloque international sur la conservation des jardins, *Histories of conservation, Case-studies and critical debates*³. Plusieurs aspects sont traités et notamment une série d'études de cas. Ainsi le problème de la conservation est posé pour un certain nombre de jardins comme ceux du Generalife, de Boboli ou de Blenheim. Mais d'autres types de relations patrimoniales sont également explorés, comme les survivances de compositions géométriques dans les jardins anglais du XVIII^e siècle, la construction théorique du style hispano-mauresque ou de la conception du jardin comme lieu de conservation et de transmission de la culture.

L'ensemble de ces considérations prennent part au questionnement qui fonde cette étude. Comment identifier les mouvements qui ont contribué à entretenir, chez l'homme occidental, un rapport patrimonial avec le jardin ? En réaffirmant des positions théoriques qui conditionnent l'idée de patrimonialité, à travers une série d'études de cas choisis, non exhaustive mais néanmoins représentative. Il s'agit de poser les termes selon lesquels le jardin a fait l'objet d'une protection, d'une réfection ou d'une réhabilitation.

Les recherches déjà bien avancées en histoire du patrimoine sont pour nous un guide précieux.

Ainsi, quand on s'interroge sur la naissance des monuments historiques, on peut déceler des analogies avec des comportements antérieurs : « Entre la mort d'Alexandre et la christianisation de l'Empire romain, le territoire grec révèle à l'élite cultivée de ses conquérants un trésor d'édifices publics (temples, stoa, théâtres...) qui semblent faire, à leurs yeux, figure de monuments historiques comme plus tard, dans l'Europe médiévale, les monuments romains aux yeux des clercs nourris d'humanités⁴ ». C'est ce même questionnement⁴ qui a motivé notre étude appliquée aux jardins et avec elle nous nous interrogeons : « Ces analogies sont-elles illusoires et superficielles ? »

³ *Histories of garden conservation, Case-studies and critical debates, Colloquio internazionale sulla storia della conservazione dei giardini*, Leo S. Olschi, Florence, 2005.

⁴ CHOAY (Françoise), *L'Allégorie du patrimoine*, Paris, Seuil, 1992, p.25.

Nous commencerons donc par rappeler quelques fondements théoriques qui nous permettent d'asseoir notre vision du patrimoine et du jardin. Ensuite nous développerons une série d'études de cas qui doit nous conduire à repérer des attitudes conservatoires dans le passé vis-à-vis des jardins. Enfin, nous tenterons d'observer d'autres façons d'articuler le jardin et l'esprit de conservation à travers les écrits sur l'histoire des jardins et leurs conséquences sur la création.

Partie I

Réflexions théoriques sur l'objet jardin et le Patrimoine

Chapitre 1 Jardin, microcosme et artialisation

Comment définir un jardin, quelle est sa nature profonde, ce qui le distingue, le rend identifiable et donc permet d'abord son entretien, puis sa conservation ? Pierre Grimal nous aide à répondre dans son article de l'Encyclopedia Universalis⁵. Il définit le jardin comme un espace clos, « réservé par l'homme ». C'est une *mise en ordre du monde*, qui naît dès-lors qu'une « volonté humaine impose une fin immédiatement sensible aux *objets naturels*⁶ ».

Cela rejoint donc le concept d'*artialisation* qui définit le passage d'un objet naturel ou manufacturé au statut d'œuvre d'art. On peut définir deux modes d'artialisation, *in situ* et *in visu*. Respectivement, ils concernent soit une transformation matérielle qui, effectivement transforme la matière en art, soit une figure poétique plaquée sur un objet naturel (non créé par la main de l'homme). Dans le cas du paysage et du jardin, on pourrait caricaturer en considérant que chacune de ces deux réceptions du végétal par l'homme, assume respectivement l'artialisation *in visu* et *in situ*. Evidemment, il faut nuancer cette vision en n'omettant pas que le paysage est lui aussi travaillé matériellement par l'homme.

Évidemment on pense assez facilement au travail agricole, à l'exploitation forestière, comme des facteurs de transformation du paysage. Le contact laborieux de la terre qui engage l'homme dans un rapport à la matière, où il se responsabilise et s'accomplit dans une démarche créatrice. L'homme créateur se vit aussi comme un gardien, capable de gérer au mieux les ressources de la nature.

Un cas nous intéressera tout particulièrement, celui des carrières de marbre à Carrare, sans doute révélateur par sa nature multiple. Depuis plus de 2 000 ans, les hommes attaquent la montagne pour en extraire le marbre. Des sommets entiers ont fini par être arasés, faisant disparaître le relief, repère culturel et géographique. Mais la carrière elle-même, comme source de ce matériau prestigieux qu'est le marbre blanc statuaire, revêt une valeur symbolique

⁵ GRIMAL (Pierre), « Jardins- De l'Antiquité aux Lumières », Encyclopédia Universalis.

⁶ Idem.

extraordinaire. La modification active du paysage naturel devient l'élément majeur du paysage culturel. Accepterait-on de considérer Carrare comme un lieu emblématique de la tradition artistique, du savoir-faire technique et de la création contemporaine si l'exploitation cessait ? La puissance, quasi magique, de ce marbre rendu célèbre par Michel-Ange, la fascination qu'il produit chez les artistes et les amateurs, rejaillit nécessairement sur le lieu de production, sur la matrice de la montagne.

Pourtant il est incontestable que les hommes dévorent la montagne et épuisent la ressource.

Chapitre 2 Hétérotopie et lieux de mémoire

Pour définir la nature plus profonde du jardin, le concept d'hétérotopie que Michel Foucault a développé dans sa conférence du 4 mars 1967, puis publié en 1984⁷, est particulièrement intéressant. Le philosophe entame sa réflexion sur la définition des lieux autres, en déterminant deux natures pour ceux-ci : les *Utopies* d'une part, lieux absolument irréels bien que partagés par un grand nombre, et les *Hétérotopies* d'autre part. Il existe donc des lieux parfaitement autres, et parfaitement réels qui sont :

« des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture, sont à la foi représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables⁸ ».

Ces lieux particuliers peuvent être définis comme des « espaces différents, ces autres lieux, une espèce de contestation à la foi mythique et réelle de l'espace où nous vivons⁹ ».

Une des valeurs fondamentales de l'hétérotopie que note Foucault est « le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles¹⁰ ». En cela il cite l'exemple de la scène de théâtre ou l'écran de cinéma qui accueillent et incarnent divers lieux, divers moments, parfaitement incompressibles et pourtant réunis. Il ajoute, et c'est ce qui nous intéresse fortement, que « l'exemple le plus ancien de ces hétérotopies, en forme d'emplacements contradictoires, l'exemple le plus ancien, c'est peut-être le jardin¹¹ ».

⁷ FOUCAULT (Michel), « Des espaces autres (1967), Hétérotopies », *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, pp. 46-49.

⁸ Idem.

⁹ Idem.

¹⁰ Idem.

¹¹ Idem.

Le jardin est donc un lieu réel où se juxtaposent plusieurs espaces et plusieurs emplacements. Nous en revenons aux considérations sur le jardin comme un microcosme, comme une image du monde. Une image, ou plutôt un miroir comme le dit encore Foucault. Le miroir est une *expérience mixte, mitoyenne* entre ses *utopies* et ses *hétérotopies* :

« Dans le miroir, je me vois là où je ne suis pas, dans un espace irréel qui s'ouvre virtuellement derrière la surface, je suis là-bas, là où je ne suis pas, une sorte d'ombre qui me donne à moi-même ma propre visibilité, qui me permet de me regarder là où je suis absent - utopie du miroir. Mais c'est également une hétérotopie, dans la mesure où le miroir existe réellement, et où il a, sur la place que j'occupe, une sorte d'effet de retour ; c'est à partir du miroir que je me découvre absent à la place où je suis puisque je me vois là-bas. A partir de ce regard qui en quelque sorte se pose sur moi, du fond de cet espace virtuel qui est de l'autre côté de la glace, je reviens vers moi et je recommence à porter mes yeux vers moi-même et à me reconstituer là où je suis ; le miroir fonctionne comme une hétérotopie en ce sens qu'il rend cette place que j'occupe au moment où je me regarde dans la glace, à la fois absolument réelle, en liaison avec tout l'espace qui l'entoure, et absolument irréelle, puisqu'elle est obligée, pour être perçue, de passer par ce point virtuel qui est là-bas¹² ».

Le miroir est une image récurrente pour caractériser le jardin : il reflète le monde, la pensée et la société des hommes qui l'ont créé. L'homme créateur prend, dans le cadre du jardin, un rôle d'autant plus particulier qu'il manipule des éléments de la Création. Le végétal est un matériau vivant, soumis aux lois fondamentales du vivant, donc soumis au temps et au climat, évolutif et périssable.

La valeur hétérotopique d'un jardin peut être complétée, voir renforcée par une notion contemporaine, à l'articulation de deux notions que sont la *Mémoire* et

¹² Idem.

l'Histoire. Dans la somme que Pierre Nora dirige, sous le titre des *Lieux de Mémoire*¹³, il présente la mémoire comme la réalité d'un groupe social, qui émerge de lui et le caractérise dans un présent, sans cesse renouvelé :

« La mémoire est la vie, toujours portée par des groupes vivants et à ce titre, elle est en évolution permanente, ouverte à la dialectique du souvenir et de l'amnésie, inconsciente de ses déformations successives, vulnérable à toutes les utilisations et manipulations, susceptible de longues latences et de soudaines revitalisations¹⁴ ».

L'Histoire, quant à elle, est une construction scientifique, avec les exigences et la rigueur que cela suppose. Elle est une mise en ordre et une analyse d'éléments de la connaissance qui vise à reconstituer une vérité :

« L'histoire est la reconstruction toujours problématique et incomplète de ce qui n'est plus. La mémoire est un phénomène toujours actuel, un lien vécu au présent éternel ; l'histoire, une représentation du passé. Parce qu'elle est affective et magique, la mémoire ne s'accommode que des détails qui la conforte ; elle se nourrit de souvenirs flous, télescopants, globaux ou flottants, particuliers ou symboliques, sensible à tous les transferts, écrans, censure ou projections. L'histoire, parce qu'opération intellectuelle et laïcisante, appelle analyse et discours critique. La mémoire installe le souvenir dans le sacré, l'histoire l'en débusque, elle prosaïse toujours¹⁵ ».

Les lieux de mémoire apparaissent comme résultat d'un phénomène de rupture de la mémoire. Parce qu'elle n'est plus vécue, habitée, relayée de façon naturelle, la mémoire doit se matérialiser dans un support qui sera le réceptacle du souvenir de ceux qui ont rompu avec la mémoire :

¹³ NORA (Pierre) dir., *Les Lieux de Mémoire*, I, *La République*, Paris, Gallimard, 1984, II, 1, *La Nation : Héritage, historiographie, paysage*, Paris, Gallimard, 1986.

¹⁴ NORA (Pierre) Op. cit., 1984, p.19.

¹⁵ Idem.

« La curiosité pour les lieux de mémoire où se cristallise et se réfugie la mémoire est liée à ce moment particulier de notre histoire. Moment charnière, où la conscience de la rupture avec le passé se confond avec le sentiment d'une mémoire déchirée ; mais où le déchirement réveille encore assez de mémoire pour que puisse se poser le problème de son incarnation. Le sentiment de la continuité devient résiduel à des lieux. Il y a des lieux de mémoire parce qu'il n'y a plus de milieux de mémoire¹⁶ ».

Le lieu de mémoire, comme nouvelle hétérotopie, fait entrer le jardin dans une dimension supplémentaire, comme lieu ou objet de conservation patrimoniale.

Il est important de faire un retour sur la tradition historique et de prendre conscience du passage qui s'est opéré entre Mémoire et Histoire. L'historiographie est un moyen essentiel pour entrer dans la construction de la pensée. La relative jeunesse de la discipline de l'histoire des jardins nous conduit d'autant plus à porter ce regard critique :

« L'étude des lieux de mémoire se trouve ainsi à la croisée de deux mouvements qui lui donnent, en France et aujourd'hui, sa place et son sens : d'une part un mouvement purement historiographique, le mouvement d'un retour réflexif de l'histoire sur elle-même ; d'autre part un mouvement proprement historique, la fin d'une tradition de mémoire. Le temps des lieux, c'est ce moment précis où un immense capital que nous vivons dans l'intimité d'une mémoire disparaît pour ne plus vivre que sous le regard d'une histoire reconstituée¹⁷ ».

¹⁶ Ibidem, p.17.

¹⁷ Ibidem, p.23.

Chapitre 3 Historique rapide du patrimoine construit

Pour aborder la notion complexe et large du patrimoine bâti, nous ne ferons pas œuvre originale en reprenant les réflexions de Françoise Choay dans *L'Allégorie du Patrimoine*¹⁸. C'est la structure de ses observations qui nous intéresse particulièrement, par les grandes étapes qu'elle distingue depuis la Renaissance italienne, en passant par l'Esprit des Lumières et la Révolution française, jusqu'à la prise en charge institutionnelle du patrimoine culturel.

Françoise Choay fait donc naître le « monument historique », à Rome vers 1420, alors que Martin V y rétablit le siège de la papauté. La ville de Rome devient le théâtre du développement de la pensée humaniste. Pour affirmer la gloire de l'Eglise Catholique, il devient évident qu'il faut relever celle de la Rome antique.

Pour la première fois au Quattrocento, le regard porté sur les vestiges romains est historicisé. Une distance est établie entre le monument et le commentateur. C'est pour cette raison que l'on peut distinguer l'apparition du concept de monument historique. Bien qu'une admiration pour les vestiges ait pu exister chez les proto-humanistes du Moyen-âge comme Henry de Winchester ou Jean de Salisbury, Françoise Choay n'en fait pas une vision patrimoniale au sens moderne du terme.

« Les petites renaissances qui ont préparé la Renaissance n'avaient pas permis de systématiser la perspective artificielle, pourtant ébauchée. Elles n'ont pas davantage permis d'ouvrir une perspective sur les monuments de l'Antiquité¹⁹ ».

Mais il faut remarquer que ce regard d'esthète, qui amène une réflexion et une contemplation, ne s'attache à cette époque qu'aux seules œuvres de l'Antiquité. Sans doute sont-elles les seules qui disposent d'une identité historique et culturelle qui fait office d'altérité absolue. Le schéma de la périodisation tripartite

¹⁸ CHOAY (Françoise), *L'Allégorie du patrimoine*, Paris, Seuil, 1992.

¹⁹ CHOAY (Françoise), *Op. cit.*, 1992, p.34.

de l'histoire par Pétrarque : belle antiquité, âge obscur et renaissance moderne, trouve ici encore un bel écho.

La volonté de conservation des objets mobiliers ainsi valorisés se traduit par le collectionnisme dans les cabinets de curiosité, *cortile* et jardins. La question est plus difficile pour les monuments : on ne peut pas collectionner les monuments.

Aux XVII^e et XVIII^e siècles, la notion d'*antiquité* s'élargit. Les *antiquaires* vont alors les rechercher les objets « antiques » aux confins des civilisations grecque et latine. La poursuite des traces de l'histoire et des origines attire ces curieux vers l'étude des autres vestiges, attribués aux peuples barbares. Ainsi se forge donc la notion d'*antiquité nationale*. L'érudit lyonnais Jacob Spon témoigne largement par son *Voyage d'Italie*, de cet intérêt renouvelé²⁰.

Cette époque connaît également un développement des « musées de papier ». La constitution de sommes iconographiques et de relevés constituent des recueils factices d'édifices et d'inscriptions. On doit comprendre sous cet angle la fondation de l'Académie des Inscriptions par Louis XIV, comme la collection de François-Roger de Gaignères.

Sans doute faut-il voir dans cette démarche la volonté de trouver pour la civilisation occidentale chrétienne les équivalents des civilisations classiques.

Tout en conservant le schéma tripartite de la périodisation de l'histoire, Bernard de Montfaucon, justifie qu'il faut documenter la période des *âges obscurs* afin des combler le manque qui relie ses contemporains à la *belle antiquité*. Il entame donc en 1729, la publication de ses *Monuments de la monarchie française*. En défendant l'aspect pratique et ingénieux des innovations médiévales, il affirme l'intérêt purement historique de ces études, puisqu'il n'est absolument pas question d'y chercher une valeur esthétique. La construction du discours est d'ailleurs particulièrement ardue puisqu'elle ne repose sur rien de vraiment solide. Les interprétations fantaisistes fleurissent grâce aux ressources iconographiques

²⁰ SPON (Jacob), WHEELER (G.), *Voyage d'Italie, de Dalmatie, de Grèce et du Levant*, fait ès années 1675 et 1676, Lyon, 1678.

inépuisables que constituent alors les églises peintes et sculptées, leurs vitraux et leurs trésors.

La constitution de recueils de descriptions, de dessins et de relevés correspond très bien à l'Esprit des Lumières, qui voient par les publications, la démocratisation du savoir. Il faut toutefois noter que les entreprises éditoriales qui touchent aux « antiquités nationales » ne remportent pas un succès considérable. Une double démarche s'impose alors : la conservation d'un monument historique consiste en un travail de protection matérielle du bâtiment et dans un travail d'enregistrement du savoir qu'il porte. La conservation iconographique est aussi importante que la conservation matérielle pour assurer la nature de *monument*, comme porteur de la mémoire.

La Révolution française est assurément une période charnière pour le développement de la pensée patrimoniale. Si effectivement, les hommes de la Révolution qui pensent le principe de monument historique sont issus du milieu intellectuel pré-révolutionnaire des Lumières, un point essentiel marque une différence avec l'Ancien Régime. De véritables mesures conservatoires sont enfin appliquées. Evidemment, il est tentant de dire que le vandalisme fut un traumatisme qui a pu éveiller les consciences. Cette vision est d'autant plus courante qu'on la rapproche de ce qui, en Angleterre, avait motivé la veille patrimoniale, à savoir les destructions issues de la Réforme. Il ne faut pas sous-estimer en France, l'ampleur des destructions qui ont pu être engendrées par les guerres de religion, ou par les volontés de modernisation du clergé.

Le 2 octobre 1789, la Constituante a effectivement mis les biens du clergé « à la disposition de la Nation ». Il en fut de même pour les biens des émigrés puis de la Couronne. Un inventaire précis devenait nécessaire pour connaître avec exactitude la nature de l'héritage que la Nation recouvrait soudainement. Les bâtiments furent placés sous scellés, et les objets envoyés dans des dépôts.

Le cas particulier du dépôt des Petits-Augustins à Paris, alimente de nombreux commentaires puisqu'en 1796, Alexandre Lenoir y ouvrait le *Musée des Monuments français*. On tient ici un exemple emblématique du processus de patrimonialisation. Les biens saisis sont rassemblés et de leur classement, naît une volonté de présentation au public, à travers un musée qui affirme le changement de statut de ces œuvres. Ces monuments vont donc devenir les documents illustratifs de l'Ancien Régime.

S'il est admis qu'entre 1796 et 1830, un certain ralentissement touche l'administration dans son action pour les monuments historiques, il ne faut pas y voir un rejet ou une désaffection.

Les moyens mis à la disposition du Conseil des bâtiments civils (1795) sont sans doute plus discrets que les décrets de la Constituante. Mais il faut considérer la personnalité de l'architecte A.F. Peyre qui met en place une première méthodologie de la restauration des monuments antiques et gothiques. C'est également au sein de cette institution qu'on reconnaît pour la première fois, la valeur esthétique des édifices médiévaux, anticipant ainsi le goût des années 1820²¹.

Nous en venons donc à aborder la Monarchie de Juillet et sa politique culturelle.

Le contexte politique de 1830, exige de l'Etat une politique volontariste pour unifier le peuple français, malgré ses différends politiques, et ses réalités sociales. L'enjeu pour Juillet, est de fédérer l'ensemble majoritaire des consciences conservatrices autour d'une politique culturelle ouverte, globalisante et positive, qui glorifie le peuple français dans toutes ses composantes.

Trois projets portés par Louis-Philippe répondent à cette ambition. Il s'agit de la nouvelle vocation du Château de Versailles, comme musée d'histoire « A toutes les gloires de la France », mais aussi de la continuation des projets impériaux et

²¹ Nous saluons ici la récente exposition et les publications qui en découlent, du Musée des Beaux-arts de Lyon et du Monastère Royal de Brou à Bourg-en-Bresse: *L'invention du Passé*, Hazan, 2014.

royaux précédents, comme les aménagements du Musée du Louvre et la restauration de l'abbaye de Saint-Denis où se recompose un discours autour de ceux, rois ou seigneurs, qui ont fait la France.

« Flanqué, comme le dit Jean-Michel Leniaud, de ses ministres historiens, Guizot et Thiers, Louis-Philippe propose avec ces trois initiatives une relecture de l'histoire de France, une sélection d'événements qui puissent rassembler autour de son programme politique une instrumentalisation de l'histoire par le truchement des œuvres peintes et sculptées ainsi que par le patrimoine monumental²² ».

La création du Service des monuments historiques est pleinement dépendante de ce contexte. Mais on ne peut se contenter de l'argument esthétique ou éphémère de la mode, pour exprimer l'intérêt qui se focalise sur les productions médiévales. Cette période de l'histoire de France se trouve effectivement en débat, mais demeure au cœur des attentions politiques. Si les légitimistes y voient la quintessence de la France éternelle, catholique et royale, si les socialistes y lisent le développement inéluctable du progrès humain, Guizot y trouve l'histoire montante de la bourgeoisie, inscrivant dans l'histoire la nouvelle classe moyenne. Cette histoire qu'écrivent Jules Michelet et Augustin Thierry, se trouve donc instrumentalisée dans la politique libérale du pouvoir qui flatte par là, la majorité du peuple de France.

Il s'agit donc d'écrire l'histoire médiévale française et d'en conserver les témoignages, la mémoire. Trois organes de l'Etat vont y pourvoir, la Société de l'histoire de France, le Comité des Arts et Monuments et enfin, le Service des Monuments historiques.

On crée donc un poste d'inspecteur dès 1830, pour introduire en 1837, une commission d'experts sur laquelle doivent s'appuyer les décisions de l'administration.

²² LENIAUD (Jean-Michel), *Les archipels du passé, le patrimoine et son histoire*, Paris, Fayard, 2002, p.140.

Le caractère centralisé de cette administration est naturellement sensible dans le budget ministériel alloué au Service des Monuments historiques, mais il rejaillit à travers une normalisation de la gestion des monuments classés. En 1840, une première liste est effectivement établie pour garantir la protection d'un certain nombre de monuments. Ils sont sélectionnés sur des critères de conformité avec un type architectural. Chacun de ceux-ci, devient sujet à une catégorisation, selon sa nature (église, cathédrale, château...) mais aussi selon le style et l'époque auxquels il doit faire référence. L'administration devient juge, sinon commissaire d'une « police architecturale » qui autorisera les interventions de régularisation d'un monument, pour une mise conformité avec le type auquel il appartient. La restauration aura donc pour but de supprimer ou d'ajouter les éléments jugés parasites ou manquants à la cohérence du monument. En ne distinguant que trois types pour l'architecture religieuse, le romano-byzantin, le gothique de l'Ile-de-France et le classique, l'administration opère effectivement une uniformisation des monuments porteurs de la mémoire, sur l'ensemble du territoire français. La création des catégories, dans le cas présent, sert donc le message politique d'unité nationale, au passé commun, gommant les aspérités régionales. « L'objectif de représenter la nation s'est mué en celui de constituer un pouvoir d'Etat. Celui d'administrer l'histoire, d'en contrôler le contenu et de décider de l'évolution matérielle des artefacts, les monuments historiques, qu'elle a produits²³ ».

La législation française promulgue une première loi sur la protection des monuments historiques en 1887, complétée par un règlement en 1889. Mais l'ensemble est achevé par la grande loi de 1913.

Ainsi donc, la conservation des monuments historiques ne va pas sans leur restauration. Le simple entretien les atténue les outrages du temps, mais les interventions plus lourdes leur imprimant un parti-pris moderne.

Notre vision contemporaine de la restauration des édifices anciens est complètement anachronique. Nous réfléchissons à travers les filtres des principes

²³ Ibidem, p.145.

non-interventionnistes, de la réversibilité, selon une déontologie ignorée dans le passé.

Ainsi la restauration au sens où l'entend globalement le XIX^e siècle, ne s'effraye pas des reconstitutions et des transformations. Cet aspect nous semble essentiel pour notre étude et fera l'objet du chapitre suivant, appliqué au jardin.

De même, quand on envisage la restauration de la Sainte-Chapelle, un débat se forme autour d'une nouvelle question : faut-il restaurer un état « d'origine », donc restituer un état supposé du XIII^e siècle, ou au contraire engager une restauration à l'identique de l'existant, ce que dans la terminologie contemporaine nous appelons « le dernier état connu » ? Dans les jardins, la question se pose également.

Les principes de Duban sont clairs, et au début de sa carrière, Viollet-le-Duc en est le parfait héritier. Ainsi, dans le rapport qu'il remet au ministre de tutelle en 1844 avec Jean-Baptiste Lassus, on peut lire :

« Nous pensons [...] que chaque partie ajoutée à quelque époque que ce soit doit en principe être conservée, consolidée et restaurée dans le style qui lui est propre et cela avec une religieuse discrétion, avec une abnégation complète de toute opinion personnelle ».

Plus loin, dérivant de ce point :

« L'artiste doit reproduire scrupuleusement non seulement ce qui lui paraît défectueux du point de vue de l'art, mais même au point de vue de la construction ».

Et continuant, ils se placent toujours dans la filiation des idées de Duban appliquées à la Sainte-Chapelle :

« Il faut que non seulement l'artiste s'attache à soutenir, consolider et conserver ; mais encore il doit faire tous ses efforts pour rendre à l'édifice, par des restaurations prudentes, la richesse et l'éclat même dont il a été

dépouillé. C'est ainsi qu'il pourra conserver à la postérité l'unité d'aspect et d'intérêt des détails du monument qui lui aura été confié²⁴ ».

Quand il prend la suite de Debret sur le chantier de Saint-Denis, Viollet-le-Duc change complètement de point de vue pour ne plus en changer jusqu'à la fin de sa carrière. Il considérera que les matériaux modernes sont absolument à proscrire de toute restauration et que les structures défectueuses doivent être corrigées, quitte à supprimer le pittoresque qui satisfait l'amateur.

C'est dans cet esprit qu'il forge la célèbre formule qui définit la restauration dans son Dictionnaire raisonné de l'architecture française :

« Restaurer un édifice, ce n'est pas l'entretenir, le réparer ou le refaire, c'est le rétablir dans un état complet qui peut n'avoir jamais existé à un moment donné²⁵ ».

Le développement du patrimoine au XIX^e siècle s'inscrit donc dans une montée des sciences historiques qui à la foi le servent et s'en détachent. L'Histoire prend un part tout à fait importante et devient un domaine d'étude considérable dont on connaît l'importance pour le siècle. L'Histoire de l'art qui est naissante, fait entrer le patrimoine dans une perspective nouvelle, de plus en plus détachée des modes d'appréhension anciens, des amateurs et des antiquaires. On peut dire qu'effectivement, on s'éloigne quelque peu de l'étude directe des objets, mais les constructions théoriques sont elles-mêmes une mise en forme de l'art.

Françoise Choay insiste sur l'impact de cette nouvelle terminologie :

« Les mots antiquités et antiquaires étaient dénués d'ambiguïté, connotés par le savoir. Les locutions histoire et histoire de l'art sont connotées par art

²⁴ LASSUS (Jean-Baptiste), VIOLLET-LE-DUC (Eugène), *Rapport adressé à M. le ministre de la Justice et des Cultes annexé au projet de restauration remis le 31 janvier 1843*, Paris, 1843, p.40, cité dans : LENIAUD (Jean-Michel), *Op. cit.*, 2002, p.169.

²⁵ VIOLLET-LE-DUC (Eugène), *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, Paris, 1854-1868, 10 vol., art. « Restauration », t. VIII, p.14.

plus que par histoire ; elles facilitent une assimilation et une confusion du savoir de l'art et de l'expérience de l'art [...] C'est contre cette confusion que réagit Riegl dans son analyse axiologique du monument²⁶ ».

Riegl exprime donc la différence fondamentale qui sépare la valeur d'art e la valeur de savoir.

Alois Riegl (1858-1905), disposait d'une triple formation en droit, en histoire de l'art et en philosophie. Il fut conservateur de musée et fut chargé en 1902, de la présidence de la Commission autrichienne des monuments historiques afin de rédiger une nouvelle législation pour la conservation des monuments.

Il publie donc en 1903, un opuscule qui rassemble ses réflexions sur la nature philosophique et sociale du monument historique, sous le titre du *Culte moderne des monuments*.²⁷

Il y dresse la liste des différentes valeurs qui recouvrent un monument historique et le présente avec plusieurs niveaux d'interprétation. Elles sont rassemblées en deux groupes : les valeurs *de remémoration* et celles de *contemporanéité*.

Il envisage donc une *valeur d'ancienneté* dans le champ des valeurs de remémoration. Elle est assez proche de l'idée de Ruskin quant à la valeur *de piété*. C'est un sentiment ressenti par tous, dans une approche première du monument, il apparaît comme ancien. La valeur historique s'en détache, elle revoie à un savoir. Le sachant peut effectivement lire dans un monument les traces de l'histoire qu'il a apprise.

Dans les valeurs de contemporanéité, la première et la plus transcendante s'impose, c'est la *valeur d'art*. La *valeur d'usage*, vient comme la compléter. Elle renvoie à la condition matérielle du bâtiment, à l'usage qui est ou a été le sien. Mais la encore, les observations de Riegl s'affinent et la valeur d'art se subdivise. La *valeur d'art relative* concerne les œuvres d'art ancien dont l'esthétique est encore appréciable par les contemporains, et la *valeur de neuf* appartient aux œuvres dont l'état de conservation s'apparente à un état neuf.

²⁶ CHOAY (Françoise), *Op. cit.*, 1992, p.97.

²⁷ RIEGL (Alois), *Der moderne Denkmalkultus*, Vienne, 1903, traduit en français par WIECZOREK (D.), *Le culte moderne des monuments*, Paris, Seuil, 1984.

« Hommes de plume, intellectuels et artistes furent mobilisés par une autre force, nous dit encore Françoise Choay, la prise de conscience d'un changement d'ère historique, d'une rupture traumatique du temps. Sans doute l'entrée dans l'ère industrielle, la brutalité de la rupture qu'elle introduit dans l'histoire des sociétés et de leur environnement, le « jamais plus comme avant » qui en résulte sont-ils une des origines du romantisme, au moins en Grande-Bretagne et en France ».

Le monde révolu, près-industriel, est représenté par les monuments historiques. Ils sont le passé de ce passé. Comme les antiques ont pu paraître des objets finis, cantonnés dans un monde qui n'existe plus, les monuments de la France près-industrielle se figent.

Chez Ruskin, c'est la valeur de piété qui se dégage d'un monument historique. Ces travaux dans *Les Sept lampes de l'architecture* ou *Les Pierres de Venise*, concernent la construction architecturale de son temps. Pour lui l'architecture est le meilleur, sinon le seul moyen pour l'homme d'atteindre les générations passées. C'est en reconnaissant le travail des anciens, l'art qu'ils ont mis au service de Dieu, du prestige d'un prince ou de leur simple maison, que l'on peut véritablement connaître le passé. Evidement, son propos embrasse largement et rapidement les problématiques liées aux monuments historiques. Mais son point de vue les rapproche plus certainement de la nature première d'un monument, un support de mémoire.

Chapitre 4 Paradoxe du jardin patrimoine vivant

« C'est au moment où le jardin fait l'objet d'une restauration, nous dit Françoise Dubost, qu'apparaissent tous les problèmes posés par la classification d'un jardin dans la catégorie des monuments²⁸ ».

La conception traditionnelle d'un monument contraint souvent à soustraire l'objet au temps, le figé dans un état choisi et qualifié par les critères d'appartenance à une époque ou à un style.

Cette muséalisation est particulièrement difficile sur l'objet jardin.

Premièrement, comme pour un monument, quelle époque choisir, quand plusieurs créations se sont succédé ?

S'il est aujourd'hui admis pour les bâtiments d'architecture, que les traces de chaque époque visibles sont toutes dignes d'être conservées et restaurées pour témoigner de l'histoire du monument, la tentation reste grande dans les jardins, de restituer un état supposé homogène et cohérent.

Aujourd'hui, le recours à l'archéologie des jardins, nous permet de mieux documenter l'histoire des plantations, leur localisation comme les essences employées. Ces études conjointement menées avec un travail d'historien plus traditionnel doivent aboutir à un projet de restauration qui peut intégrer différents états, qui n'ont peut-être jamais coexisté.

A l'opposé, on peut aussi mener de grands projets de replantation de jardin, selon un état précis, plus ou moins bien documenté, qui est plus ou moins justifié au regard de l'existant. Au regard des théories contemporaine sur la restauration des monuments historiques, on peut s'étonner que des recreations totales passe encore pour des « restaurations ».

Les deux derniers points soulevés au chapitre précédent font directement écho aux problématiques de la conservation des jardins historiques.

²⁸ DUBOST (Françoise), *Op. cit.*, 1994, p.99.

La conservation des jardins ne va pas sans leur restauration, sans une intervention qui souvent, va au-delà du simple entretien. La nature même du jardin, comme matériau vivant, évolutif et périssable, oblige à une continuelle reconstitution.

La nature périssable du matériau végétal, à donc fortement incité à considérer la conservation des formes, plus que la conservation des végétaux eux-mêmes. En cela, ce point de vue est en contradiction avec la vision occidentale de la restauration des monuments historiques, et se rapproche plutôt des pratiques extrême-orientales, qui voient les temples japonais intégralement reconstruits tous les vingt ans.

Une nouvelle ère est avenue pour le patrimoine depuis les années 1980, celle de la valorisation. Depuis le colloque tenu à la Sorbonne sur l'initiative de Jack Lang en 1983, la conversion du patrimoine en produit économique s'est largement développée²⁹. L'introduction de structures extra-étatiques dans la gestion du patrimoine, sous forme de bureau d'ingénierie, « d'entrepreneurs culturels », à largement favorisé les reconstitutions qui offrent un produit fini, facilement consommable. Il est beaucoup plus simple de présenter au public un jardin typifié « italien », « à la française » ou « paysager », plutôt qu'un jardin archéologique qui mêle les vestiges de plusieurs états anciens.

Par ailleurs, des ouvrages comme ceux de Roy Strong³⁰, offrent à partir des années 1990, une foule de modèles pour réaliser sur de petites surfaces, son propre jardin du Moyen-âge, de la Renaissance italienne, de l'époque classique française ou sur le mode paysager anglais.

« Tout savoir en cours de construction appelle la critique de ses démarches et de ses projets. Les disciplines jumelles de la conservation et de la restauration des monuments historiques n'y ont pas échappé. Après le

²⁹ Colloque *Création et développement*, en Sorbonne, 1983.

³⁰ STRONG (Roy), *Petits jardins de Style*, Paris, Chêne, 1992.

travail fondateur de la première génération, vint, à la fin du siècle, une réflexion seconde, critique et complexe³¹ ».

A la fin du XIXe siècle, la France, mais aussi l'Angleterre et l'Italie, sont globalement sous l'influence directe des théories de Viollet-le-Duc en matière de restauration. Morris et Ruskin y font une guerre sans relâche mais sans parvenir à marquer les esprits. Pourtant un travail de synthèse s'opère discrètement. En Italie, Camillo Boito (1834-1914), ingénieur, architecte et historien de l'art, se trouve à l'articulation des deux disciplines de la conservation et de la restauration³². C'est pour la tenue de trois congrès d'ingénieurs à Milan et à Rome, entre 1879 et 1886, qu'il met en forme ses théories selon des règles à suivre pour restaurer un monument historique.

Intégrées à la loi italienne de 1909, elles seront de nouveau énoncées lors de la conférence d'Athènes en 1931.

Il affirme donc, dans le même sens que Ruskin, la fondamentale recherche de l'authenticité. Un monument doit être conservé avec l'ensemble des adjonctions postérieures à la construction qui témoignent de la vie du bâtiment. Avec Viollet-le-Duc, il reconnaît la nécessité de restaurer, mais seulement quand elle est la dernière alternative à la disparition du monument. Par ailleurs, il innove en réclamant des restaurations identifiables par le visiteur ou l'érudit. Les interventions du restaurateur ne doivent pas tromper sur leur caractère moderne. Il définit trois niveaux de restauration qu'il attache à différents types de monuments historiques :

- une restauration *archéologique* s'appliquera aux monuments de l'Antiquité. Elle est particulièrement scientifique et se préoccupe des masses et des volumes, sans chercher à reconstituer l'ornement.
- la restauration *pittoresque* s'attache aux monuments gothiques. Il s'agit de consolider la structure, de travailler sur l'ossature, au strict point-de-vue architectonique. Le décor est, quant à lui, abandonné à son délabrement.

³¹ CHOAY (Françoise), *Op. cit.*, 1992, p.121.

³² BOITO (Camillo), « Conservare o restaurare », *Questioni pratiche di belli arti*, 1893.

- La restauration *architecturale*, prend en compte de façon globale, les monuments des époques Classique et Baroque.

Partie II

Des collections au jardin et de la protection
des lieux, vers une conservation des jardins
anciens entre le XVI^e et le XVIII^e siècle

Chapitre 1 Un lieu de collection : les antiques dans les jardins romains au XVI^e siècle

L'utilisation d'œuvres antiques en remploi dans les édifices de la Renaissance italienne peut s'analyser sous différentes formes. C'est d'abord la volonté de se rattacher à une esthétique. C'est ensuite un moyen de se réapproprier et d'actualiser la pensée et le contexte de la création antique. La réintégration d'éléments décoratifs comme des faces de sarcophage, dans l'organisation des façades modernes aux XVI^e et XVII^e siècles, peut être rapproché de ce qui est fait au jardin. Les collections de sculptures antiques se trouvent réorganisées, selon un programme réinventé, dans la structure moderne du jardin.

Les travaux de Patricia Falguière³³ sont particulièrement fondateurs pour la réflexion sur les collections des cardinaux de Rome au XVI^e siècle. La place qu'occupent les antiques est relativement importante et se distingue des autres objets de collection.

Elle remarque effectivement que l'activité diplomatique intense de la Curie romaine se manifeste par un ensemble de cadeaux diplomatiques qui témoignent du système ordinaire entre la parentèle et la clientèle des cardinaux. Les œuvres d'art contemporain, mais aussi les antiques sont donc distribués avec plus ou moins de pertinence, plus ou moins d'habileté. Dans ce cadre, il semble bien que la possession d'antiques soit un enjeu majeur, notamment chez les plus parvenus des cardinaux romains. Le cardinal Ricci, par exemple, qui n'est archevêque de Pise que depuis 1567³⁴, obtient du Pape le droit de fouiller tous les terrains publics comme privés en 1569. Il en tire un prestige immense, puisque dès 1570 il envoie à Florence entre quinze et dix-huit statues exhumées des sous-sols romains. C'est la même année que Pie V lui cède l'ensemble des statues

³³ FALGUIERE (Patricia), «La cité fictive. Les collections de cardinaux, à Rome, au XVI^e siècle », dans *Les Carrache et les décors profanes* [Actes du colloque de Rome, 2-4 octobre 1986], Rome, Ecole Française de Rome, 1988, p. 215-333.

³⁴ Patricia Falguière nous apprend d'ailleurs que l'archevêché lui a été cédé par le cardinal Ferdinand de Médicis, second fils de Cosimo, contre le versement d'une pension.

antiques et modernes de la Villa Giulia. C'est ainsi, qu'en 1574, après avoir acheté le palais de Giuliano da Sangallo avec les collections qui y étaient déjà établies, il fit aménager une des premières galeries d'antiques de Rome.

« C'est que la collection à Rome, est le résultat d'un type particulier de rapport à la ville, dans ce qu'elle a de plus tangible, son sol. En cela l'accumulation des antiques s'y distinguait radicalement des pratiques qui avaient cours à Florence ou à Venise, où la conversion à l'humanisme passait essentiellement par la lecture des textes, les objets, rares, « importés », étant pris dans le réseau de l'interprétation allégorique. A Rome, cette conversion humaniste prend la forme du collectionnisme, dans sa dimension monumentale et topographique : c'est la ville, dans sa matérialité, qui est en jeu³⁵ ».

Plus loin, elle exprime un certain revirement de l'aristocratie communale romaine dans son rapport aux antiques, au moment où elle accède aux charges curiales :

« C'est alors, me semble t-il, que le collectionnisme se substitue à ces anciennes formes de négociation avec l'héritage urbain : car cette débâcle topographique coïncide pour un temps avec la restructuration des familles patriciennes, de leur patrimoines et de leurs horizons culturels³⁶ ».

« Les antiques sont les moyens privilégiés de la Magnificence, mieux, ils sont la Magnificence même : tout marbre, tout bronze antique, confère par sa seule présence au lieu où il se trouve, un caractère public ; il manifeste ce qu'il en est de l'autorité, de la majesté de l'Etat. [...] l'autorité pontificale et les dignitaires ecclésiastiques ont su réinventer la fonction publique des reliques de Rome. Cette valeur publique qui fait l'enjeu, à Rome au début du XVI^e siècle, de la *Renovatio Romae*³⁷ ».

³⁵ FALGUIERE (Patricia), *Op. cit.*, 1988, p. 253.

³⁶ FALGUIERE (Patricia), *Ibidem*, p. 259.

³⁷ FALGUIERE (Patricia), *Ibidem*, p. 266.

Par ailleurs, le lien qui existe entre les collections d'antiques et les jardins, à Rome ou à Florence, reste significatif. Comme le rappelle Hervé Brunon dans ses travaux sur Pratolino, « la cour des Statues du Belvédère au Vatican et le jardin suspendu d'Andrea della Valle [en] sont des exemples emblématiques³⁸ ».

« entre 1506 et 1510 la collection d'antiques du cardinal [Giuliano Della Rovere] devenu pape est transportée au Belvédère, donnant à cette villa « impériale » le décor de statues que la lecture des Anciens avait habitué à considérer comme caractéristique des villas antiques. Le « cortile delle statue » de Bramante est, à Rome, le premier espace spécifiquement destiné à recueillir une collection³⁹ ».

« L'ouverture au public des vignes romaines, leurs inscriptions dédicatoires sont un fait spécifiquement romain, et caractérise les villas des cardinaux [...] C'est l'exhibition des antiques qui justifie l'ouverture des vignes, qui leur confère un caractère public : le thème de l' « *honesta voluptas* » développée, à la suite de Lorenzo Valla, par l'humanisme curial trouve ici son emploi, mais prend une dimension publique qui était étrangère, on l'a vu, aux studioli dans lesquels il avait pris naissance. Le jardin du palais de Venise relevait encor du cloître monastique, ceux des palais cardinalice du type du jardin « muré », *hortus conclusus*, giardino segreto ; la transformation des vignes en musée de sculpture antique impose l'aménagement d'accès publics, et une nouvelle répartition des espaces qui assure et la circulation des visiteurs et la meilleure exposition des antiques⁴⁰ ».

« Ce qui est nouveau en effet, c'est que l'on passe avec le cortile Della Valle, de la simple accumulation d'objets au dispositif spatial où apparaît

³⁸ BRUNON (Hervé), *Pratolino : art des jardins et imaginaire de la nature dans l'Italie de la seconde moitié du XVIe siècle*, Thèse de l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 2001, p. 343.

³⁹ FALGUIERE (Patricia), *Op. cit.*, 1988, p. 274.

⁴⁰ FALGUIERE (Patricia), *Ibidem*, p. 275.

enfin cet effet de série qui signale la véritable collection. Ce qui distingue la phase mature du collectionnisme, c'est la mise en place d'une ordonnance d'exposition, d'un mode systématique de présentation des objets recueillis⁴¹ ».

L'organisation des collections dans le cortile du palais Della Valle-Rusticucci s'appuie sur un dispositif apparenté aux fonds-de-scènes des théâtres antiques. Il s'agit d'une « disposition pariétale à gradins des statues, des reliefs et des bustes, en alternance rythmique des pilastres, des loculi et des niches formant la grille sur laquelle déployer la collection⁴² ».

Dans le milieu florentin, il est intéressant de constater une sorte de retard de l'intégration des antiques, vis-à-vis de Rome. Les grands jardins de Castello et de Boboli créés au début du règne de Côme I n'en comportent quasiment pas. Le discours médicéen est à ce moment orienté vers la construction d'une identité toscane, néo-étrusque. Hervé Brunon signale un changement autour de l'année 1560, alors que Côme voyage à Rome et que ses ambitions dépassent le cadre toscan. L'exemple de la construction dynastique des Farnèse autour des « vertus politiques des collections de statuaire classique⁴³ », incite les Médicis à adopter le modèle romain. Rappelons que dès 1561, Ammannati aménage au palais Pitti la première galerie d'antiques de Florence. Le démantèlement de la collection du Belvédère par le Pape Pie V, profite naturellement à tous ceux qui cherchent à constituer leurs collections. François Médicis en a largement pris sa part et fera largement employer les œuvres à Pratolino, ce qui permet à Hervé Brunon d'affirmer que « Pratolino apparaît finalement comme l'un des premiers jardins décorés d'antiques à une grande échelle en Toscane⁴⁴ ».

Le jardin de Pratolino peut effectivement être lu comme un dispositif « muséographique » : « le *prato* qui s'étend sur l'axe central entre l'*Apennin* et le

⁴¹ FALGUIERE (Patricia), *Ibidem*, p. 295.

⁴² FALGUIERE (Patricia), *Idem*.

⁴³ BRUNON (Hervé), *Op. cit.*, 2001, p. 345.

⁴⁴ BRUNON (Hervé), *Idem*.

palais se voit bordé sur chaque côté de treize niches métalliques recouvertes de lierre, chacune servant d'écrin à une statue antique, séparées par des flèches⁴⁵ ». Cette forme de présentation relève déjà d'une tradition pour la statuaire, depuis les cortiles du Belvédère et du palais della Valle, en passant par le corridor oriental des Offices.

Il semble cependant qu'il faille voir une volonté d'individualiser les figures, prises chacune pour elle-même, et non dans un programme iconographique global. Le seul programme, s'il en est un, est de concourir à la glorification du prince, à la « machine triomphale ».

Le jardin assume, qui plus est, une vocation supérieure, qui se nourrit de la présentation de ces œuvres. Comme microcosme et concentration de la diversité naturelle, le jardin devient un « théâtre du monde » au sens antique. Comme un cabinet de curiosité, il est un dispositif signifiant le pouvoir du prince, une « réduction symbolique de la maîtrise du monde⁴⁶ ». Reprenons encore les mots de Patricia Falguière qui définit donc ces jardins comme « un « lieu composé », ordonné par l'exigence du « faire-voir » et comme une « idée d'exhaustivité [qui] doit être rapportée à la forme circulaire du théâtre romain ».

Le jardin assume donc dans la pensée humaniste son statut de microcosme, d'échantillon du monde tangible.

⁴⁵ BRUNON (Hervé), *Ibidem*, p. 346.

⁴⁶ BRUNON (Hervé), *Ibidem*, p. 350.

Chapitre 2 Conserver un message politique

Le Dreux de la Châtre à Meudon : Le Nôtre au XVIII^e siècle

Louis Le Dreux de la Châtre est un architecte du XVIII^e siècle connu pour avoir été l'élève de Gabriel. Dans son ombre, il a porté peu de chantiers sous son nom propre. Comme son père Denis avant lui, il fut Premier dessinateur auprès du Premier architecte du Roi. Par ailleurs, son oncle fut membre de l'Académie royale d'architecture.

Si les spécialistes s'interrogent toujours sur les détails de la formation de Louis Le Dreux, il apparaît que son contexte familial a favorisé une carrière d'architecte au sein de l'administration des bâtiments. Le Dreux se présente une première fois au concours du Grand Prix de Rome en 1740 sur un programme de « plan général de jardin pour accompagner un château ». Son projet, qui ne semble pas avoir été conservé, ne lui valut alors que la troisième place. En 1741, il candidate à nouveau mais ne mène pas à bien son projet et abandonne le concours.

Le jardin marque donc très vite le jeune architecte et va le poursuivre pendant toute sa carrière qui débute dès son âge de 18 ans, en 1739. Probablement dessinateur à partir de cette date, il travaille donc pour Ange-Jacques Gabriel aux côtés de Louis-Marie Potin.

D'abord inspecteur du Château de Versailles, il est nommé à Trianon en 1758. Il arrive à ce poste spécialement créé en prévision de la construction du petit château dont il dirige les travaux sur les plans de Gabriel.

En regard de ses bons états de service et alors que le chantier du Petit Trianon n'est pas tout à fait achevé, Le Dreux est promu à un poste de contrôleur pour le domaine royal de Meudon en 1763. Il n'en conserve pas moins Trianon sous son autorité.

L'accession à la charge de contrôleur lui donne une plus large autonomie pour mettre en application sa vision de l'architecture et de la bonne gestion d'un domaine. Si cette initiation au métier d'administrateur révèle un caractère profondément charitable et soucieux de la justice, elle permet de saisir l'ancrage de Louis Ledreux de la Châtre dans la tradition de « l'architecture à la française ».

Il est intéressant pour nous de noter que son premier soucis fut le parc et les jardins. Pour le roi, Meudon n'est rien de plus qu'une extension de son parc de Chasse qui lui permet de se rendre à Bellevue, où réside Mme de Pompadour. Il importe donc de remettre en état les routes de la forêt et Ledreux propose d'en percer encore neuf nouvelles. Malheureusement, les comptes royaux ne permettent pas la réalisation des travaux nécessaires. Ils ne permettront pas non plus de pallier le manque d'entretien dont souffrent les jardins de Le Nôtre.

« Les beaux jardins se dégradent cependant et les administrateurs du domaine en gémissent : l'épuisement du trésor est la cause de tout le mal en cette fin de règne⁴⁷ ».

Il est certain que, pour lui, les jardins de Le Nôtre sont un trésor qu'il faut conserver et que l'état d'abandon et la friche qui gagnent sont insupportables. Malgré ses réclamations il n'est pas entendu et il déplore le désintérêt criminel qui condamne l'œuvre qui a « fait à Monsieur Le Nôtre, une réputation si méritée, ainsi on ne saurait démembrer partie d'un si beau tout sans, en quelque sorte l'anéantir complètement⁴⁸ ».

Soucieux de l'entretenir malgré tout, Le Dreux fait ce qu'il peut pour valoriser le jardin. Meudon est un lieu de promenade pour une population parisienne très diversifiée qui ne respecte pas le jardin. Le contrôleur essaie donc de sensibiliser les visiteurs aux charmes et à la beauté incomparable des parterres :

« J'ai accoutumé les gens de Paris qui viennent en assez grand nombre se promener ici, de laisser leurs voitures dehors les barrières et de se promener dans l'intérieur à pied⁴⁹ ».

Mais le plus incompréhensible pour Le Dreux, ce fut le changement de goût et la mode paysagère. Meudon s'anima de nouveau et redevint à la mode. Mais aucun crédit ne fut consacré à la reprise des jardins, et pour cause. La friche et l'abandon avaient conféré au lieu la spontanéité et la liberté qui étaient alors recherchés.

⁴⁷ DESHAYES (Thomas), Louis Le Dreux de la Châtre (1721-1792), Mémoire d'étude, Ecole du Louvre, 2011, p.25.

⁴⁸ Lettre de Le Dreux de la Châtre, citée dans DESHAYES (Thomas), *Op.cit.* p.26.

⁴⁹ *Idem.*

« Depuis quelques semaines, la Reine, Madame, Madame d'Artois et Mesdames viennent presque journellement se promener à pied dans les jardins hauts de Meudon où il y a plusieurs allées qui, maintenant, sont en friche⁵⁰ ».

De ses « jardins qui seraient les plus beaux du monde si ils étaient en bon état », Le Dreux dressa un relevé en 1775, « avec le plus de soin qu'il m'est possible [...] afin qu'on puisse y avoir recours s'ils subissent la proscription générale dont ils me paraissent menacés⁵¹ ». Démarche classique mais néanmoins révélatrice, Le Dreux relève ce qu'il voit disparaître. Témoins impuissant de cette disparition, il prépare l'avenir pour documenter au mieux les merveilleux jardins de Meudon. Dans son étude, Thomas Deshayes suppose que la planche publiée par Le Rouge qui porte la mention « dessiné par Le Dreux en MDCCLXXX, contrôleur de Meudon » fut établie d'après le relevé de 1775⁵².

Effectivement, en 1776, Le Dreux fut envoyé à Compiègne. Ce nouveau poste de contrôleur confirme les habitudes qu'il a prises à Meudon. Ses talents d'administrateur sont reconnus et profitent au château qui traverse une intense période de travaux. Là encore il s'attachera à défendre le jardin :

« On peut voir par ce plan et encore mieux par le site que ce projet de jardin ne pouvait être mieux conçu, qu'il est dans le genre de celui de Marly, qu'il est coupé de talus de gazons et de terrasses, dont les formes sont grandes et sages, qu'elles sont bien adaptées au local et site du terrain naturel. Que les pentes de la nature du lieu ont été combinées de manière à ne point dénaturer la situation et l'aspect général de toute la plaine qui l'entourne. Que c'est un devoir pour un architecte dans la composition d'un grand jardin dont la vue s'étend au-delà de la campagne, de ne point dénaturer le site et d'accorder l'art et la nature du lieu, devoir dont M. Le Nôtre nous a donné tant d'exemple et qui fait tout le mérite de son beau parterre du Tibre à

⁵⁰ *Idem.*

⁵¹ *Ibidem*, p. 28.

⁵² *Idem.*

Fontainebleau. C'est cette union de la nature brute avec celle modérément embellie par l'art qui en fait tout le charme⁵³ ».

La replantation de Versailles entre 1775 et 1778

Le chantier de replantation du parc de Versailles planifié dès 1774, apparaît comme un moment crucial de l'histoire du jardin. Dans la thèse qu'elle y a consacré, Gabrielle Boreau de Roince présente une analyse poussée de cet acte courageux porté par le jeune roi Louis XVI et l'administration des Bâtiments du roi⁵⁴. Elle revient sur plusieurs aspects de cette replantation, remontant aux origines qui l'ont engendrée, jusqu'aux conséquences qu'elle a entraînées. L'intérêt artistique du jardin de Versailles, déjà reconnu et peu contesté au XVIII^e siècle, se double d'une valeur politique et financière qu'il ne faut pas mettre de côté.

En revenant sur quelques points de cette étude, nous proposons de décrypter comment s'est opérée cette replantation, plus ou moins fidèle au dessin de Le Nôtre.

Plusieurs raisons ont donc présidé à la réalisation de ce vaste chantier. Tout d'abord, le parc présente dans les années 1770, un état de délabrement avancé qui s'explique de plusieurs façons. Un manque d'entretien du couvert végétal a permis la multiplication des chutes ou pourritures d'arbres. Ces désagréments croissants sont repérés dans les différents rapports dressés par les contrôleurs ou les gardes-bosquets. Par ailleurs, il faut garder présent à l'esprit que la superficie du parc ne facilite en rien un entretien suivi. En 1715, le grand parc compte environ 23 000 ha et le petit parc qui comprend les jardins, représente environs 2 540 ha. On estime que la replantation, pour impressionnante qu'elle fut, ne concerne que 30 ha des jardins.

⁵³ Cité dans DESHAYES (Thomas), *Op. cit.*, p. 45.

⁵⁴ BOREAU de ROINCE (Gabrielle), *La Replantation des jardins de Versailles*, Thèse, Paris-Sorbonne.

Evidemment, le développement du couvert n'est pas partout le même. Il faut noter que dans l'esprit classique des jardins, que continue de répandre par ses écrits Dézallier d'Argenville, les bosquets sont la partie la plus appréciée. Ils offrent l'ombre et la fraîcheur propices à la promenade même aux heures les plus chaudes.

Globalement, le jardin conçu par Le Nôtre arrive à maturité dans la première moitié du XVII^e siècle. Mais certains arbres ont effectivement été plantés déjà adultes. Un procédé avait permis de les transplanter et de gagner ainsi de précieuses années. Il ne faut donc pas s'étonner de voir mourir plus vite certains de ces plans, dès les années 1730.

Les grands froids du début du XVIII^e siècle, notamment en 1709, ont également contribué à l'endommagement des arbres.

On comprend donc que la démarche d'abattage des arbres correspond à une amplification et une systématisation des pratiques mises en œuvre pour l'entretien dès le début du siècle.

Il faut considérer également que les nombreuses chutes de branches ou d'arbres sont particulièrement dangereuses et on déplore de nombreux accidents. Les équipes en charge de l'élagage ou du débardage les branches détachées par le vent ne sont donc pas assez nombreuses.

Par l'analyse que Gabrielle Boreau de Roincé fait des rapports qui concernent les abattages d'entretien, on observe la montée des cours du bois qui est laissé en gratification aux contrôleurs et inspecteurs des bâtiments. La ressource financière potentielle des forêts et des parcs se trouve considérablement accrue, mais de graves excès détournent ces rémunérations.

En 1766, le marquis de Marigny tente une normalisation de l'adjudication des bois tombés. Les arbres seront abattus après un marquage de contrôle de l'administration et le bois sera vendu au profit du roi, au plus offrant.

La replantation est donc également un moyen de renouveler la ressource, dans une certaine idée d'exploitation forestière.

L'autre réalité financière est que les comptes de l'administration des Bâtiments sont en dette de 10 millions de livres, selon l'estimation du comte d'Angiviller en 1774. Abattre les arbres de Versailles en vue d'une replantation paraît une solution idéale pour combler cette dette chronique.

La décision de replantation prend naissance chez d'Angiviller dès le début de son directorat, avant la grande ordonnance de 1776 pour la transformation de l'administration des Bâtiments.

Sans doute faut-il voir, à la suite de Gabrielle Boreau de Roicé, un plan plus vaste de la part du directeur pour créer de nouvelles ressources aux Bâtiments du Roi. En 1776, il demande de placer dans les compétences de son administration, la gestion des forêts de Compiègne, Fontainebleau et de Saint-Germain. Par là, il pense pouvoir en récupérer les profits. Sous couvert d'une intégration des domaines de chasse à l'organisation des résidences royales, sa tentative se heurte à la fermeté du service des Eaux et Forêts.

Mais la décision de replantation est avant tout un épisode artistique. Elle émane d'une administration en charge de la création et de l'entretien architectural des biens de la Couronne et s'inscrit dans un contexte de débat autour des formes du jardin, entre la régularité des jardins du Grand Siècle et la forme paysagère plus moderne. Pour citer Fennebresque, on peut constater que « l'on vit, à un demi-siècle d'intervalle, se renouveler la querelle des Anciens et des Modernes⁵⁵ ». Dans les années 1760, ce débat anime fortement les esprits et la nouvelle manière d'envisager les jardins trouve un premier grand défenseur dans la personne du Père Laugier. Pourtant son propos est plus nuancé qu'un rejet catégorique des jardins réguliers. Et Versailles représente pour lui un modèle inégalé :

« Les jardins de Versailles ont longtemps passé parmi nous, et passent encore parmi les étrangers pour des merveilles du monde. Je dirai de ces jardins ce que j'ai dit du château : on y trouve des chefs-d'œuvre à chaque pas. Un Pujet, un Girardon, et bien d'autres y ont répandu tant d'éclat par

⁵⁵ FENNEBRESQUE (Juste), « La replantation des jardins de Versailles », 1900, p.162.

leurs productions inimitables, que tandis qu'il y aura parmi les hommes des amateurs du beau, ils viendront de toutes les parties du monde rassasier leurs yeux de la vüe de ces prodiges, qui élèvent le génie François au niveau du génie Grec et Romain⁵⁶ ».

La valeur artistique des jardins de Le Nôtre n'est donc absolument pas contestée par le jésuite.

Walter Gershuny apporte le même constat dans son étude de la perception des jardins de Versailles dans la poésie française de la seconde moitié du XVIII^e siècle :

« même les critiques les plus vociférant devaient à la fin admettre que ces jardins méritaient à la fois leur admiration et leur respect. Allant même plus loin, ces poètes pouvaient discerner parmi les faunes de porphyre et les nymphes de marbre la présence d'une autre déité : le dieu vénéré du plaisir⁵⁷ ».

Une sensibilité particulière existe bien pour le parc de Versailles tel qu'il se présente en 1770. Un auteur comme Saint-Lambert, s'inscrit dans ce mouvement qui goûte les charmes du jardin à plusieurs niveaux, sensuel, intellectuel, artistique et symbolique.

« La vue d'un grand et beau jardin, comme celui de Versailles par exemple, nous donne un plaisir assez semblable à celui que nous donne la vue d'un jardin régulier : dans l'un et l'autre cas nous admirons les proportions et la symétrie, qui nous facilitent le moyen d'enregistrer dans notre mémoire cette collection d'idées que nous venons d'acquérir⁵⁸ ».

⁵⁶ LAUGIER, *Essai sur l'architecture*, Paris, chez Duchesne, 1753, chapitre 6, « de l'embellissement des jardins », p.276.

⁵⁷ GERSHUNY (Walter), « Les jardins de Versailles, modèle admiré e la poésie française de 1750 à 1800 », Cahier Roucher-André Chénier, 1984, n°4, p.125-136.

⁵⁸ SAINT-LAMBERT, *Les Saisons*, Paris, Didot l'Ainé, 1795, « Le Printemps », p.61.

Le Père Laugier, quant à lui, voit dans ces dispositions, une trop grande facilité, un manque de surprise et d'intérêt pour la promenade :

« Mais ces jardins ont-ils d'ailleurs de quoi fournir aux plaisirs de l'âme et à l'amusement des yeux, un agréable et riant spectacle ? On en jugera par l'examen que je vais en faire. Si la richesse des bronzes et des marbres ; si la nature étouffée, ensevelie sous un appareil outré de symétrie et de magnificence : si le singulier, l'extraordinaire, le guindé, l'ampoulé font la beauté d'un jardin : Versailles mérite d'être préféré à tout. Mais jugeons-en par sentiment : que trouvons-nous en nous promenant dans ces superbes jardins ; de l'étonnement et de l'admiration d'abord, et bien-tôt après la tristesse et de l'ennui⁵⁹ ».

Il apparait bien que Laugier semble préférer les œuvres d'art contenues dans le jardin au tracé et à l'ordonnement du jardin lui-même. La question de cette vision de Versailles comme un jardin de sculpture fait l'objet de notre analyse suivante.

Pourtant, Gabrielle B. de R. propose de considérer le point de vue du jésuite comme un facteur essentiel de la recomposition du parc pendant la replantation.

« Il s'agit de préserver cet étonnement et cette admiration, qui font partie intégrante du jardin à la française, tout en cherchant à échapper à la tristesse et l'ennui : varier les directions des allées à l'intérieur des bosquets pour créer des surprises et des nouvelles vues des jardins, ménager des séjours pour la discussion, rendre aux arbres une forme d'indépendance et aux statues une part de liberté pour offrir à ces utopistes rêveurs la tranquillité d'esprit et la quiétude de l'âme⁶⁰ ».

⁵⁹ LAUGIER, *Essai sur l'architecture*, Paris, chez Duchesne, 1753, chapitre 6, « de l'embellissement des jardins », p.277.

⁶⁰ BOREAU de ROINCE (Gabrielle), *Op. cit.*, p. X.

Elle identifie trois comportements des contemporains face au projet de replantation du parc.

Le premier découle d'une attitude quasi écologiste avant la lettre. L'amour des arbres conduit à une opposition totale à leur abattage. On peut notamment le lire chez l'Abbé Dellile :

« Mais ne vous hâtez point ; condamnez à regret :
Avant d'exécuter un rigoureux arrêt,
Ah ! songez que du temps ils sont le long ouvrage,
Que tout votre or ne peut racheter leur ombrage,
Que de leur frais abri vous goûtiez la douceur.
Quelquefois cependant un ingrat possesseur,
Sans besoins, sans remords, les livre à la cognée⁶¹ ».

Même le duc de Croÿ fait référence dans son Journal, aux vers de Dellile sur Versailles :

« O Versailles ! ô regrets ! ô bosquets ravissants,
Chefs-d'œuvre d'un grand roi, de le Nôtre et des ans !
La hache est à vos pieds, et votre heure et venue.
Ces arbres dont l'orgueil s'élançoit dans la nue,
Frappés dans leur racine, et balançant dans l'air
Leurs superbes sommets ébranlés par le fer,
Tombent, et de leurs troncs jonchent au loin ces routes
Sur qui leurs bras pompeux s'arrondissoient en voûtes⁶² ».

Le duc ne peut que partager ce sentiment de désolation, témoignant, par les soins qu'il accorde à son jardin de l'Hermitage, de tout l'amour qu'il porte aux arbres :

⁶¹ DELLILE (Jacques), *Les Jardins, poème en quatre chants*, Paris, frère Malaqui, 1782, chant II, p.42-43, v.221-227.

⁶² *Ibidem*, v.241-248.

« On sait que, l'hiver de devant, tous les beaux arbres du jardin de Versailles, qui n'étaient qu'à leur perfection, étaient abattus. Je n'osais regarder de ce côté, dans la galerie, les ayant laissé, si beaux, et le cœur m'en saignait⁶³ ».

La deuxième attitude des contemporains consiste au contraire, en une approbation de la replantation, dans l'espoir d'une orientation paysagère.

Les réflexions de l'ambassadeur d'Angleterre à la Cour de France, présent pendant les fêtes données à l'occasion du mariage du Dauphin en 1770, sont rapportées par le Duc de Croÿ :

« L'ambassadeur d'Angleterre me dit que l'emplacement des jardins en pente était favorable, et que, si on ôtait tous ces colifichets de bassins, jets d'eau et bosquets, et qu'on fit de tout cela de belles pentes de prairies, ce serait plus beau. C'est peut-être ce que nos enfants verront faire. Comme le goût du grand et du magnifique a passé, avec la vie de Louis XIV⁶⁴ ».

La correspondance du Comte d'Angiviller témoigne également d'une émulation des artistes proposant des projets paysagers : « tous les artistes, architectes, et peintres se sont livrés à leurs imaginations pour concevoir des projets de nouvelle distribution des jardins⁶⁵ ».

La troisième tendance semble majoritaire et va s'imposer auprès de l'administration. Il s'agit de conserver le jardin de Le Nôtre tout en l'adaptant aux nécessités et aux usages modernes.

L'architecte du Prince de Conti, Jean-Marie Morel (1728-1810), démontre l'intérêt de conserver les plans de l'époque de Louis XIV dans sa *Théorie des Jardins* :

⁶³ Duc de Croÿ, *Journal de Cour*, Paris, Paleo, 2004, vol. 3, p.219.

⁶⁴ *Ibidem*, vol. 2, p.408.

⁶⁵ A.N., O1 1914, fol. 439.

« Je crois que ce seroit manquer à la convenance que d'en changer le genre. 1° parce que cette habitation de nos rois n'est point un château, quoiqu'elle en porte le nom, mais un magnifique palais ; 2° par ce que comme Maison Royale, ses Jardins sont publics, et l'on va voir que ceux-ci doivent être dans la classe des symétriques ; 3° parce que le luxe des arts, la richesse des matières, en un mot les beautés factices annoncent la puissance humaine, ce que ne font pas les beautés de la nature qui ne lui furent jamais soumises⁶⁶ ».

Trois raisons semblent émerger pour encourager la conservation du dessin régulier des jardins de Versailles : « Versailles étant une maison royale, à la magnificence royale, à l'autorité du prince, doivent correspondre les lignes droites de la symétrie. L'art lui-même est soumis à la puissance de l'homme et du roi, tandis que la nature rebelle ne peut signifier cette emprise qu'à le gouvernement sur toute chose⁶⁷ ».

Les mots de Perrault sont assez significatifs dans ce sens :

« A peine le prince qui lui a donné l'être eut dit qu'il soit fait un palais, qu'on vit sortir de terre un palais admirable [...] Ce même prince veut qu'il soit fait une longue allée d'arbres, dont la cime surpasse en hauteur tous les arbres des forêts voisines : aussitôt cette allée est faite, et l'ouvrage d'un jour égale le travail de la nature pendant deux ou trois siècles⁶⁸ ».

On peut effectivement, comme Gabrielle B. de R., regretter que Morel ne livre pas de plan pour sa vision des replantations de Versailles.

Dans son analyse de la recomposition du parc, Gabrielle B. de R. met en avant la personnalité d'Antoine-Nicolas Duchesne (1747-1827). Cet agronome reconnu, fils du prévôt des Bâtiments du château de Versailles, a accompagné

⁶⁶ MOREL (Jean-Marie), *Théorie des jardins*, Paris, Pissot, 1776, p.18.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 64.

⁶⁸ Cité dans BOREAU de ROINCE (Gabrielle), *Op. cit.*, p . 64.

l'Abbé Nolin dans son voyage en Angleterre. En 1775, il exprime en quoi le parc de Versailles n'est pas entièrement satisfaisant et propose des « légers changements, incapables de nuire au bel ensemble de la première Formation, et qui probablement en augmenteroient l'intérêt⁶⁹ ».

On se doit de constater un goût très prononcé pour la variété des espèces et pour les curiosités botaniques. En cela, il rejoint les préoccupations modernes. Chaque bosquet étant pourvu d'essences différentes, chacun peu avoir un intérêt renouvelé à différentes saisons. Ainsi les buts et les parcours de visite se trouvent modifiés, sans cesse renouvelés par les curiosités naturelles.

Sa grande idée est aussi de pouvoir concevoir un jardin privé pour le roi et la famille royale. Cette démarche qui renvoie aux recherches de confort et de commodité qui caractérisent le XVIII^e siècle français, vient en opposition avec l'idée même qui composait les jardins de Versailles au XVII^e siècle. L'idée du parc public, comme le théâtre vivant d'un message politique, s'effaçait devant l'intimité et le particulier qui déjà dans les habitudes quotidiennes, transgressait l'étiquette.

Le jardin régulier de Le Nôtre ne vivrait que pour conserver le souvenir et l'image du Grand Roi et pour servir d'écrin aux œuvres remarquables du Grand Siècle.

Il ne nous appartient pas ici de reprendre par le menu l'organisation des travaux menés dans le parc, mais de saisir grâce aux analyses qui en ont été faites, la portée patrimoniale de ce renouvellement⁷⁰.

Il semble bien en effet, que les contemporains du XVIII^e siècle aient considéré les jardins classiques comme assujettis au règne du marbre, quand ils ne voyaient dans la modernité que le règne de l'arbre. Ils s'opposent aux tailles sévères et dans les allées du parc, les alignements passent devant les charmilles. Il y a un renversement du système de Le Nôtre. Dans les guides du Labyrinthe, les arbres

⁶⁹ DUCHESNES (Antoine-Nicolas), *Sur la formation des jardins*, Paris, Dorez, 1775, p. 35, Cité dans BOREAU de ROINCE (Gabrielle), *Op. cit.*, p. 65.

⁷⁰ Pour le détail des interventions menées à Versailles pendant cette période, nous vous invitons à consulter la thèse de Gabrielle Boreau de Roince.

rare sont peu à peu commentés avec le même intérêt que les statues du bosquet.

Dans le jardin de Versailles, la modernité entrera finalement par le biais contourné des bosquets. On trouvera par là le moyen d'insérer de petits espaces paysagers au sein du maillage régulier du parc. Le bosquet des Bains d'Apollon en est l'exemple le plus frappant⁷¹.

Reste à savoir en quoi tous ces éléments viennent conforter et nuancer une vision patrimoniale du jardin de Le Nôtre au XVIII^e siècle. On peut considérer qu'il y a une volonté de conserver un message politique, de garder une conformité entre l'architecture et les abords jardinés, quitte à dissimuler la modernité dans le maillage des bosquets. Le jardin est indéniablement un « patrimoine » au sens juridique du terme. Il appartient au domaine, donc à la Couronne, comme bien qu'il faut entretenir et transmettre. Mais le sens de patrimoine culturel est encore relativement étranger aux esprits du XVII^e siècle. A la suite de Pierre Verlet, considérons que l'ensemble de charges dans les jardins de Versailles, sont encore tenues au XVIII^e siècle par les mêmes familles que sous Louis XIV. Sans doute faut-il y voir un poids important de la tradition chez les Le Normand (chefs jardiniers), Denis (fontainiers), Mazzagathy (gondoliers), Juste et Palmarini, qui de père en fils se sont succédé à l'entretien du domaine⁷². La perpétuation des formes est donc probablement à rechercher dans cette filiation naturelle qui permet la reproduction des gestes et des habitudes. En cela, le jardin n'est pas particulièrement menacé, il n'est donc pas besoin de le protéger en lui conférant un statut différent.

⁷¹ Deux grands bosquets sont entièrement revus pendant cette tranche de travaux. Le Labyrinthe est transformé en Bosquet de la Reine, et on crée le Bosquet des Bains d'Apollon pour abriter le groupe sculpté par Girardon pour la grotte de Thétis, détruite depuis 1684.

⁷² BOREAU de ROINCE (Gabrielle), *Op. cit.*, p.176.

Chapitre 3 Hubert Robert et la représentation des jardins de Versailles, rapprochement avec l'esthétique de la ruine

La part que prend Hubert Robert dans la campagne de replantation va au-delà de la composition du bosquet des Bains d'Apollon. Quand le roi lui commande de représenter le parc dont les arbres sont abattus, il s'agit bien de faire acte de mémoire de ce haut fait dans l'histoire du domaine. C'est cette série de tableaux qui va donc nous intéresser. Le pittoresque des scènes représentées, assume le goût pour la sensibilité à la nature. Mais cette esthétique s'apparente également à celle de la ruine. Les ruines architecturales sont les monuments des civilisations antiques, les arbres couchés de Versailles, comme ruines végétales, sont ceux du Grand Siècle.

Il faut absolument garder à l'esprit qu'en matière artistique, en architecture ou dans les arts décoratifs, les années 1760-1770, sont celles d'un retour au Grand-Genre, d'une glorification des productions du règne de Louis XIV.

Le personnage d'Hubert Robert apparaît comme central dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, pour articuler le jardin à la peinture. Il est manifeste que la création de jardin à cette époque bascule de la compétence des architectes vers celle des peintres. En 1778, le roi nomme Robert « Dessinateur des jardins du roi ». Ce titre n'avait pas été porté depuis la mort de Le Nôtre.

L'esthétique qu'il porte est celle de la peinture de paysage telle que l'a initiée Poussin et qu'a pu la développer Claude Lorrain. L'influence de son voyage romain sur Robert est fondamentale, il subit inmanquablement l'influence de Piranèse en adoptant son goût pour le grandiose, la machinerie et la théâtralité. Il lui reprend notamment des artifices comme la contre-plongée. Mais comment passer sur le surnom de « Robert des Ruines » ?

L'histoire culturelle des ruines en occident est finalement assez récente. Dans son essai qu'il leur consacre, Michel Makarius nous dit que pour les hommes du XV^e siècle comme Alberti, qui regardent de près les ruines romaines, « leur connaissance concrète assied la science de l'architecte, leur représentation

sert le pouvoir civil et religieux. Deux siècles seront encore nécessaires pour que la ruine s'érige comme un objet esthétique digne de contemplation autonome⁷³ ».

Nous le disions, c'est par la peinture de paysage que l'esthétique des ruines va poindre. S'il faut certainement rendre à Paul Bril et aux années 1580, la paternité de ce changement dans la peinture, c'est au XVIII^e siècle qu'il est le plus manifeste. Le goût pour les scènes pastorales de la campagne romaine voit les paysages prendre en comptes des monuments ruinés, « les herbes qui prolifèrent sur les murailles écroulées sont comme une revanche de la vie sur les outrages du temps⁷⁴ ». Mais la manière de Poussin nous révèle que la ruine est pour lui un support quasi abstrait, au-delà de la représentation d'un élément matériel.

« Il s'agit pour Poussin de « trouver par les ruines de l'art, fûts de colonnes renversées, piédestaux, dalles et blocs façonnés, l'architecture du monde visible, la nature architecte »⁷⁵ ».

Ainsi la ruine est en elle-même, un élément hétérotopique au sens de Foucault. Elle se charge d'une signification autre, interpelle le spectateur ou le visiteur, l'incite à une réflexion sur le temps, sur l'ici et maintenant, sur l'ici et autrefois, sur l'ici et demain. Pour les peintres, Makarius nous dit même qu'« avant de se confondre avec l'informe dans les encres de Victor Hugo et les aquarelles de Turner, la ruine est déjà dans ce regard halluciné qui creuse la matière jusqu'à perdre les contours du réel⁷⁶ ».

Il y a donc une sorte d'actualité, sinon de mode, autour de la ruine qui nous conduit à reprendre l'article *Ruine* de l'*Encyclopédie* de 1765 :

« *Ruine*, se dit en peinture de la représentation d'édifices presque entièrement ruinés : *de belles ruines*. On donne le nom de *ruine* au tableau

⁷³ MAKARIUS (Michel), *Ruines, représentations dans l'art de la Renaissance à nos jours*, Paris, Flammarion, 2004, p. 72.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 75.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 82.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 93.

même qui représente ces *ruines*. *Ruines* ne se dit que des palais, des tombeaux somptueux ou des monuments publics. On ne diroit point *ruine* en parlant d'une maison particulière de paysan ou de bourgeois ; on diroit alors *bâtiments ruinés*⁷⁷ ».

La commande des vues des Antiquités du Languedoc par Hubert Robert, et pour le compte des Bâtiments du Roi, est significative de cet intérêt pour les ruines. Il s'agit ici d'évoquer par les vestiges gallo-romains, un passé glorieux, un passé national. Bien évidemment, ces vues relèvent encore très largement de la curiosité, de la mode, mais elles participent du mouvement très large de la construction de l'image de la Nation. On sait combien cette idée est forte dans l'administration sous le règne de Louis XVI, avec la commande des Grands Hommes et la création du Musée Royal au Louvre, dont d'Angiviller confie la charge de conservateur... à Hubert Robert.

Mais alors que Diderot pose les fondements de ce qu'il appelle la « poétique des ruines », nous ne pouvons pas omettre l'arrière-plan esthétique du sublime.

« Loin d'être l'expression superlative du beau, le sublime s'appuie sur les sentiments violents suscités par des forces qui dépassent la mesure humaine. A l'idéal d'équilibre et d'harmonie qui s'attache au beau classique, le sublime oppose l'expression de l'excès, les formes insaisissables, les notions antagonistes comme la volonté de représenter l'infini. Les passions s'agrégeant autour du sublime sont indissociables du nouveau sentiment de la nature qui voit le jour dès l'extrême fin du XVII^e siècle⁷⁸ ».

C'est ainsi que la peinture européenne se charge d'un grand nombre de représentations catastrophiques. Il ne s'agit plus d'utiliser les épisodes classiques du Déluge, de l'Apocalypse ou des destructions de villes vétérotestamentaires. En quittant toute référence religieuse, on cherche à figurer la force et la rage d'une

⁷⁷ Encyclopédie, t. XIV (1765), article *Ruine*.

⁷⁸ MAKARIUS (Michel), *Op. cit.*, 2004, p. 95.

nature fantasmée. On voit donc se multiplier les scènes d'orages, d'éruptions volcaniques, de tremblements de terre et de raz-de-marée, manifestations d'une nature magnifique et effrayante.

Les mots de d'Angiviller sont évocateurs dans ce sens. Il propose au roi « pour encourager la peinture dans tous les genres, de faire lever par M. Robert le plan pittoresque de ce spectacle effrayant⁷⁹ ».

Les différentes vues du parc de Versailles, au moment où on abattait les arbres, sont donc au confluent de ces différentes poussées.

Le fait est marquant, c'est une décision royale courageuse, il est donc nécessaire d'en garder la trace. Mais le fait est également très spectaculaire. La vue des ces arbres couchés, le parc de Versailles comme traversé par une redoutable tempête, cette ambiance chaotique et apocalyptique, suscitaient l'effroi et la stupeur chez les contemporains. Plus sous-jacente, la prise de conscience de la nécessité de garder une trace historique était malgré tout présente. On appliquait alors au jardin la vision qu'on avait des ruines antiques, lui accordant de fait, un statut comparable à celui de monument.

«La légende veut que François I, de passage à Nîmes en 1583, se soit agenouillé devant l'amphithéâtre et ait décidé la démolition des maisons qui en occupaient le centre. Rien ne fut fait. Au siècle suivant, c'est à seule fin d'information, et sans projet conservatoire, qu'en 1668, Colbert dépêche Girardon à Nîmes « où il observa l'amphithéâtre et la Maison Carrée, où il observa particulièrement la construction des architectures pour savoir si elles sont tout d'une pièce d'une colonne à l'autre et de la colonne au mur de derrière et ce qui regarde la coupe [...], si leurs colonnes sont renflées ou non⁸⁰ ». Même visée purement documentaire, quand il charge Pierre Mignard de dessiner et de mesurer les grands monuments anciens des provinces méridionales de la France [...]. En 1747, J.-J. Rousseau déplore

⁷⁹ PETIT de BACHAUMONT (Louis), PIDANSAT de MAIROBERT (Mathieu- François) MOUFFLE d'ANGERVILLE (Barthélémy-François-Joseph), *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres en France*, 1783-1789.

⁸⁰ Archives Perrault BN, 390 Fol II, cité dans MAKARIUS (Michel), *Op. cit.*, p. X.

la dégradation de l'amphithéâtre et stigmatise l'incurie des Français. A la demande de la ville de Nîmes, Louis XVI ordonne la mise en valeur des monuments romains et la restauration de l'amphithéâtre : interrompu par la Révolution, le chantier est rouvert par Napoléon en 1805 et le dégagement de l'amphithéâtre, commencé en 1811, n'est achevé que cinquante ans plus tard⁸¹ ».

⁸¹ CHOAY (Françoise), *Op. cit.*, 1992, p.70-71.

Chapitre 4 Problématique du jardin-musée

L'entretien des sculptures du parc de Versailles au XVIII^e siècle, conscience des œuvres d'art au jardin

« Qui regarde et admire un parc créé par André Le Nôtre est frappé par le rôle majeur qu'y joue la sculpture. La blancheur immaculée du marbre d'Italie se détache sur les frondaisons vertes, le bronze joue avec l'architecture, le plomb se reflète sur l'eau et, quand il est doré, il éclate en fanfare dans la grandeur du paysage. La sculpture semble faire corps avec l'architecture du jardin, telle une symphonie conçue dès l'origine comme un ensemble homogène et cohérent, sorti tout droit du cerveau et de la main d'un dessinateur de génie⁸² ».

Ces mots de Geneviève Bresc-Bautier nous frappent tant ils expriment le sentiment d'un art total quand le visiteur parcourt les jardins de Le Nôtre. Bien évidemment, la réalité de la constitution des jardins est souvent plus complexe, surtout en ce qui concerne les nombreuses campagnes qui ont garni les jardins de Versailles. Mais nous nous intéressons aux sculptures, en tant que partie intégrante du jardin qui a pourtant connu un traitement différencié, et ce jusqu'à nos jours.

Il s'agit ici de nous focaliser sur un aspect particulier du traitement du parc de Versailles au XVIII^e siècle dont nous avons déjà remarqué que la perception pouvait s'apparenter à un espace de présentation des chefs-d'œuvre sculptés du XVII^e siècle. Il convient de s'interroger pour comprendre dans quelle mesure, le jardin a pu effectivement être un musée en plein air.

On peut effectivement remarquer une sorte de distanciation entre les commentateurs ou visiteurs du jardin et ces œuvres remarquables. Bien que

⁸² BRESC-BAUTIER (Geneviève), « Les sculptures dans les jardins de Le Nôtre », in : BOUCHENOT-DECHIN (Patricia), FARHAT (Georges), *André Le Nôtre en perspective*, Paris, Hazan, 2013.

relativement récentes, elles sont déjà perçues comme des monuments de l'art et d'une époque révolue. L'ensemble du jardin qui en structure l'ordonnancement, qui contribue à leur message artistique et politique, mérite donc d'être conservé, dans un souci premier de cohérence. Mais alors qu'on remanie légèrement le parc pour le rendre plus conforme aux besoins modernes de la promenade (comme on renouvelle une muséographie, peut-être), un souci de protection et de conservation voire de restauration des sculptures va se développer pendant tout le siècle. C'est sur cet aspect que nous voulons insister pour témoigner du cheminement de l'idée de patrimoine. Il est intéressant de remarquer que cet entretien dépasse peu à peu le simple cadre du maintien d'un bien dans son état, pour lui conférer une valeur différente, celle de monument.

Si on revient rapidement sur l'époque de la replantation du parc, on se souvient que les allées où se trouvent les statues, on été garnies d'alignements d'arbres en avant des charmilles. Nous en déduisons une mise en avant des beautés naturelles, par l'affirmation des arbres qui apportent l'ombre et la fraîcheur :

« Les larges voies ouvertes à plein ciel, les hauts et longs corridors verts du temps de Louis XIV ont disparu⁸³ ».

Mais il faut également percevoir une certaine mise en péril des statues. Celles-ci ont depuis longtemps perdu les arcades de treillage et les niches architecturées qui les protégeaient originellement. Elles se retrouvent alors sous les frondaisons, dans une situation propice au développement de mousses et de lichens. On peut citer l'article de Simone Hoog « Sur la restauration de quelques statues des jardins », dans lequel elle revient sur ces conséquences néfastes⁸⁴.

Dans l'exercice de l'entretien par l'administration des Bâtiments, si on remarque de nombreuses restaurations au cours des XVII^e et XVIII^e siècles ainsi que l'existence d'une ligne de budget annuelle pour l'entretien des statues, il semble

⁸³ DELEROT (Emile), *Ce que les poètes ont dit de Versailles*, Versailles, L. Bernard, 1910, p.67.

⁸⁴ HOOG (Simone), « Sur la restauration de quelques statues des jardins », *Monuments historiques*, n°138, 1985.

que les causes de dégradation ne soient véritablement recherchées qu'à partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle :

« a-t-on déjà conscience que le principal ennemi des statues consiste dans la végétation foisonnante et l'évolution mal contrôlée d'un parc dont les arbres ne sont plus taillés en palissade comme ils l'étaient lors de la mise en place des statues ?⁸⁵ ».

Gabrielle B. de R. a relevé un rapport de Nolin de 1791, préconisant un élagage :

« Il étoit nécessaire de supprimer au-dessus des figures les branches des arbres afin de prévenir l'égout de l'humidité qui en provient et qui leur imprime des taches⁸⁶ ».

Une initiative intéressante du sieur Tête, sculpteur Lyonnais, proposait une protection en 1788 qui ne put évidemment pas être mise en place :

« Ces statues seraient préservées de la rigueur de la mauvaise saison par une niche en tôle peinte en vert représentant un if⁸⁷ ».

Les travaux d'Alexandre Maral, nous permettent de nous rendre compte de l'extraordinaire héritage que laisse Louis XIV dans les jardins de Versailles. Plus de deux milliers d'œuvres sculptées réalisées entre 1665 et 1715, furent principalement installées dans les années 1680. Le XVIII^e siècle a donc la charge de mener une politique de bonne gestion qui n'est pas sans nous rappeler certaines pratiques muséales. Un inventaire est rédigé en 1722 et en 1750 on établit une liste des sculptures du jardin avec pour chaque œuvre, un constat d'état et des préconisations d'entretien.

⁸⁵ HOOG (Simone), *Op. cit.*, 1985, p. 106.

⁸⁶ A.N., O1 1791 3, 25 septembre 1791, cité dans BOREAU de ROINCE (Gabrielle), *Op. cit.*, p. 106.

⁸⁷ A.N., O1 1219, fol. 79, cité dans BOREAU de ROINCE (Gabrielle), *Op. cit.*, p. 106.

L'altération la plus importante consiste en l'abrasion de l'épiderme des statues. Les vents, porteurs du sable et de la chaux des allées, sont un facteur de cette abrasion. Mais le développement des micro-organismes déjà cités vient également altérer la nature cristalline du marbre. Il s'agit donc de procéder à des nettoyages réguliers pour empêcher les développements fongiques ou microbiens. Naturellement la question ne se pose pas tout à fait dans ces termes au XVIII^e siècle, mais les recherches scientifiques commencent à s'appliquer à l'entretien des œuvres, nous y reviendrons.

Lors de la replantation, la question fut soulevée d'abriter les statues en les soustrayant au jardin. L'administration choisissant de respecter le dessin de Le Nôtre, gardait l'image de l'absolutisme et les œuvres elles-mêmes étaient « sacrifiées en quelque sorte à une exigence d'ordre idéologique⁸⁸ ».

On trouve ainsi dans l'*Almanach des Artistes* de 1777 :

« Quand cèdera-t-on aux vœux que font les curieux, et les étrangers mêmes, pour la conservation et la sûreté des deux incomparables morceaux de cet homme célèbre [Puget] ? Quand verra-t-on le Milon et l'Andromède logés dans le château ou dans le Muséum du roi, au lieu de les voir exposés dans le jardin de Versailles à l'intempérie des saisons, qui ronge et détruit le précieux épiderme de ces merveilles de l'art, que tous les trésors du Pérou ne sauraient remplacer ?⁸⁹ ».

La Révolution a repris à son compte la volonté de déplacer les statues :

« Des sculptures de la Grande Commande, seules les allégories des Quatre Parties du monde furent déplacées, et provisoirement- elles ornèrent, entre 1797 et 1808, la chapelle du Dôme des Invalides à Paris⁹⁰ ».

⁸⁸ MARAL (Alexandre), *Le Versailles de Louis XIV, Un palais pour la sculpture*, Dijon, Faton, 2013, p.317.

⁸⁹ Cité dans : MARAL (Alexandre), *Op. cit.*, 2013, p.317

⁹⁰ MARAL (Alexandre), *La Grande commande de 1674*, Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2013, p. 47.

Le projet du Musée de Versailles créé en 1794 et spécialisé en 1797 en Musée de l'École Française, intégrait également la possibilité de rentrer certaines statues.

Selon l'idée du Conservateur Hugues de Lagarde, la Galerie des Glaces ainsi que les salons de la Guerre et de la Paix auraient gracieusement accueilli les plus belles pièces et notamment les deux groupes de Pierre Puget qui encadraient l'ouverture de l'Allée Royale.

Le choix des œuvres à exposer est intéressant. Une seule œuvre est antique. Le *Milon de Crotone* et *Persée délivrant Andromède* de Puget témoignent de l'intérêt croissant pour l'art de l'école nationale, « peut-être aussi pour une certaine mouvance déjà perçue comme en marge des normes académiques de la fin du XVII^e siècle⁹¹ ». La *Nymphe à la coquille* de Coysevox correspond indéniablement à une application de ces normes. Le *Gaulois mourant*, quoique copie d'antique, fait appel par son iconographie, à une rhétorique révolutionnaire qui convient bien au programme du musée. On y trouve également la *Venus accroupie* de Coysevox et le *Rotator* de Foggini.

Ce projet fut avorté par la démission de Lagarde et les œuvres restèrent encore quelque temps dans les jardins. C'est finalement l'appétit muséographique du Louvre qui dépouilla en partie le jardin de ses sculptures. Les antiques le quittèrent entre 1797 et 1798. En 1819 et 1850, ce furent les groupes de Puget qui partirent pour le Louvre parce que Versailles n'avait pas su les protéger. Ce furent de nombreuses autres qui suivirent pendant tout le siècle et qui prirent la route de Paris.

On le comprend, la mise à l'abri fut en partie effective à Versailles mais très tardivement.

« L'incurie et l'absence de projets des conservateurs versaillais avaient ainsi permis au Louvre, sous couleur d'une politique de sauvegarde, d'entamer

⁹¹ MARAL (Alexandre), « Faut-il laisser mourir les sculptures des jardins de Versailles ? », *Versailia*, n°11, 2008, p. 177.

une série de confiscations au détriment de l'ensemble patrimonial cohérent constitué au temps de Louis XIV⁹² ».

Les comptes des Bâtiments du roi indiquent que de nombreux sculpteurs sont affectés à l'entretien depuis les années 1680. Ainsi on voit se succéder Bertin et Hardy, puis Rousseau et ses fils en 1737, Boucher, Dupré, Dejoux, Dardel, Roland, Duplessis, Pilon et Bouchard.

Leur activité consistait en une veille, ils rebouchaient par « masticage » les fentes qui pouvaient occasionner des éclatements, ils reconstituaient les éléments disparus ou cassés selon les méthodes de restauration en usage à l'époque.

En 1799, le ministre de l'Intérieur Quinette, demande la constitution d'une commission au sein de l'Institut pour réfléchir à la question des restaurations des sculptures. Elle rassemblait les deux chimistes Chaptal et Vauquelin ainsi que six sculpteurs : Moitte, Dejoux, Houdon, Julien, Roland et Pajou. On remarque que trois d'entre eux ont été chargés de l'entretien des sculptures du jardin de Versailles sous l'Ancien Régime. Le rapport présenté le 17 juillet 1800⁹³, conclut à un état préoccupant, notamment quant à la formation d'une « croûte noirâtre ». Evidemment l'altération de l'œuvre « est toujours proportionnée à sa porosité et aux divers circonstances d'exposition, de température et autres qui influent sur son développement [...] Il s'ensuit de cet effet bien connu que peu à peu la surface s'altère, se dégrade, se carie, comme disent les artistes, et que peu à peu les chefs-d'œuvre de l'art s'usent et disparaissent. Il arrive encore que lorsque les lichens s'établissent dans les fentes, les morceaux de marbre se séparent bientôt, ainsi que notre collègue Cels⁹⁴ l'a observé à Versailles sur la *Nymphe à la coquille*⁹⁵ ».

La commission préconise donc un brossage des lichens et l'application d'une cire chaude qui viendra boucher les pores du marbre. Cela doit empêcher les infiltrations ainsi que les développements de végétaux et de champignons.

⁹² MARAL (Alexandre), *Ibidem*, p. 178.

⁹³ *Procès-verbaux de l'Académie des beaux-arts*, publiés par Marcel Bonnaire, t. I, La Classe de littérature et beaux-arts de l'Institut national, an IV-an VIII, Paris, 1937, p.243-248.

⁹⁴ Jacques-Philippe-Martin Cels (1740-1806), botaniste versaillais membre de l'Institut depuis 1795.

⁹⁵ Cité dans : MARAL (Alexandre), *Op. cit.*, 2008, p. 179.

Nous le disions, Versailles a été pendant la Révolution, le théâtre d'une tentative de développement d'un procédé de traitement chimique des sculptures. En 1796, le peintre Joseph-Siffrein Duplessis fut nommé conservateur des peintures du musée de Versailles.

Alors que ce sont bien Roland et Dardel qui sont chargés des collections de sculptures, il en vient à s'intéresser aux marbres conservés dans les jardins, en 1798.

Pour aborder cet aspect surprenant du personnage, nous nous basons sur un article publié dans *Techné* par Alexandre Maral en 2008⁹⁶.

« Il y avait longtemps que je les voyais avec douleur très mal entretenues. On ne les nettoyoit qu'avec de l'eau pure et il se formoit petit à petit une crasse sur plusieurs parties qui les défigure entièrement. J'ay cru qu'il n'étoit question pour les rétablir que de les nettoyer comme on fesoit jadis, avec du savon noir avec une eau seconde mitigée. Avec ces moyens, on les entretenoit très blanches. J'ai bien été trompé quand j'ai voulu opérer⁹⁷ ».

Duplessis dresse donc un constat antérieur mais comparable à celui de la Commission. Il n'aura de cesse de travailler à la mise au point d'un procédé de traitement des « croûtes noires », contre son autorité de tutelle et en guerre certaine avec l'Institut. Dès 1799, il affirme détenir le moyen de nettoyer les statues mais il refuse d'être jugé par les membres de l'Institut :

« Je récuse pour juge tout artiste : quelque habile qu'il soit, il n'est pas plus en état de juger une question de physique que ne l'est un physicien de tailler une figure de marbre⁹⁸ ».

⁹⁶ MARAL (Alexandre), « Le peintre Joseph-Siffrein Duplessis ou l'apprenti restaurateur des sculptures des jardins de Versailles », *Techné*, n°27-28, 2008, p. 169-173.

⁹⁷ Lettre de Duplessis au chimiste Majault, le 24 novembre 1798, Archives de la Conservation de l'Établissement Public de Versailles, Vms 144, n°36, minute du 4 frimaire an VII.

⁹⁸ Cité dans : MARAL (Alexandre), *Op. cit.*, 2008, p. 170.

Naturellement, les différents procédés chimiques qu'il a pu proposer, n'ont pas eu d'effet sur les sculptures. On peut regretter que la science (certes assez relative chez Duplessis) n'ait pas pu prendre en charge le maintien en état ou la protection des statues, permettant de les conserver dans le parc. L'Institut comme le ministre interdirent tout nettoyage chimique ou mécanique, ne recommandant qu'une mise à l'abri.

Le fond de l'affaire est donc une lutte entre la protection des œuvres d'art reconnues d'intérêt patrimoniale, et la préservation implicite du jardin de Versailles, qui perd naturellement de son sens et de sa pertinence, une foi amputé de son programme sculpté.

C'est la nature même du jardin, comme espace extérieur, soumis aux intempéries, composé de matière vivante qui produit les altérations de la pierre des sculptures. Il y a un paradoxe qui crée donc cette tension quant au sort des sculptures du parc qui demeura longtemps en statu quo. Il est important de remarquer que la question d'abriter les statues est toujours brûlante dans l'actualité de l'Etablissement Public de Versailles. Les nombreux articles publiés pour plaider la cause d'une mise à l'abri se gardent pourtant d'évoquer la question du point de vue du jardin.

Il faut remarquer que l'ensemble des mesures prises le furent avec la Révolution. On peut considérer que les philosophes opposés à Louis XV ont développé un discours nostalgique de la grandeur du Siècle de Louis XIV. Ainsi Voltaire et La Font-de Saint-Yenne accusent le roi de confisquer les œuvres d'art dans son palais et ses jardins.

« Si plusieurs de nos Provinces, entre autres celles du Languedoc et de la Provence, ont toujours eu soin de réparer avec de très grands frais les ruines des monuments et édifices élevés par les Romains ou de les prévenir, quoi que leur conservation soit uniquement à la gloire d'un peuple étranger et qui n'existe plus, quels travaux ne devrait pas entreprendre la capitale de la France pour éterniser des ouvrages encore plus admirable,

enfantés par la Nation, et qui seraient pour les siècles à venir des témoins aussi superbes qu'incontestables de la force et de la supériorité de son talent pour les beaux Arts sur tous les peuples de l'univers ! Mais je le dis encore, tel est le caractère presque général de ce Français si ingénieux et si inventeur : le Beau ne l'affecte plus dès qu'il est trop longtemps exposé à ses regards ; il ne lui est pas seulement indifférent, il lui devient presque méprisable.⁹⁹ »

Les révolutionnaires accuseront d'incurie l'administration royale qui aura maintenu les œuvres dans des conditions dangereuses, en plein air. On saisit donc très bien toute la valeur politique des préoccupations patrimoniales alors en pleine expansion.

Lieu de sensibilité pour la conservation du patrimoine national : le jardin Elysée d'Alexandre Lenoir

En transformant son dépôt des Petits-Augustins en Musée des Monuments français, Alexandre Lenoir pose les bases d'une nouvelle réflexion sur l'identité nationale. Il renoue avec une certaine tradition des hommes illustres de l'Ancien Régime tout en proposant une nouvelle vision de l'histoire nationale :

« La juxtaposition de l'Acropole de Périclès et du Musée des Monuments français doit entraîner la conviction que la conservation, qui contribue à la formation du « bon goût », a une place reconnue parmi les « bâtisseurs » de l'Acropole de la République. Le geste de conserver équivaldrait à celui de construire¹⁰⁰ ».

⁹⁹ L'Ombre du Grand Colbert (in : JOLLET (Etienne), *La Font de Saint Yenne, Œuvre critique*, Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 2001, p. 124.

¹⁰⁰ HARTOG (François), *Anciens, Modernes, Sauvage*, Paris, Galaad, 2005, p.118.

On observe donc un double emploi des écrits de Winckelmann, qu'il s'agisse des *Réflexions*¹⁰¹, ou de *l'Histoire de l'art dans l'Antiquité*¹⁰² :

« Ainsi, parti de et accompagné par Winckelmann, Lenoir trouve, chemin faisant et paradoxalement, les Antiquités nationales. L'Antiquité qui nous appartient en propre n'est, au total, ni la Grèce, ni Rome, mais le Moyen Age. Dans le fatras de son dépôt, il construit, bricolant, restaurant, rêvant, la première histoire nationale postrévolutionnaire¹⁰³ ».

Il semble important de poser un premier regard sur ce musée des Monuments français, et principalement sur son jardin.

« L'homme sensé qui visite ces monuments, élevés à la mémoire des grands hommes et des femmes célèbres, éprouve un sentiment de vénération et de respect ; mais cette sensation devient bien plus vive lorsqu'il entre dans l'Elysée, où il va trouver les restes des grands hommes qu'il a le plus aimés, et des auteurs dont les écrits ont fait sur lui la plus vive impression. Je crois voir leurs ombres, et j'étends involontairement le bras pour les saisir¹⁰⁴ ».

Ces mots qu'August von Kotzebue réserve au Musée des Monuments Français, témoignent de sa stupéfaction lors de sa visite en 1804. Alors qu'il vient de traverser les salles du musée, il découvre le jardin. Il faut croire que le dispositif mis en place par Lenoir pour présenter les œuvres en extérieur fonctionne parfaitement. L'émotion est au comble, la visite sensible des grands hommes charme le visiteur.

C'est à partir de 1799, que Lenoir transforme le dépôt des Petits-Augustins en musée.

¹⁰¹ WINCKELMANN (Johann Joachim), *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, 1755.

¹⁰² WINCKELMANN (Johann Joachim), *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, 1764.

¹⁰³ HARTOG (François), *Op. cit.*, 2005, p.120.

¹⁰⁴ KOTZEBUE (August von), *Souvenirs de Paris en 1804*, Paris, 1805, p.97-98.

Il y présente en sept salles, les productions statuariques qui témoignent de l'histoire de France et de l'histoire de l'art français.

« Cette heureuse classification par siècle, de tous les monuments de ce musée, facilite singulièrement les observations de l'artiste, de l'historien ou de l'amateur instruit, et fait de ce musée une véritable histoire monumentale de la monarchie française¹⁰⁵ ».

« Les cours [...] mènent à un jardin planté d'arbres et d'arbustes et orné de monuments, lesquels seront vus depuis la rue des Petits-Augustins, lorsque le plan général de M. Lenoir sera exécuté. Il a eu l'art dans son projet, de ménager des percées agréables qui faciliteront, d'un coup d'œil, la vue de tous les monuments qu'il a réunis. Le jardin, planté avec autant d'art que de goût, peut être considéré comme un Elysée, puisqu'il renferme, non seulement les statues de plusieurs rois et guerriers célèbres, mais encore les cendres des hommes de lettres les plus illustres dont la France s'honore, tels que Molière, Boileau, La Fontaine, Mabillon, Descartes, Montfaucon, Rohault, Héloïse et Abailard [sic]. M. Lenoir a honoré leur mémoire par des monuments simples, mais intéressants par leur composition et la sévérité du style qu'il a su adapter au genre qui convenait à chacun d'eux. Des fleurs éparses, çà et là, opposées à des cyprès, à des ifs, à des saules pleureurs et à des peupliers, groupent ces monuments funèbres qui provoquent le regret et l'admiration¹⁰⁶ ».

Les écrits de Bernardin de Saint-Pierre vont dans le même sens, il ne conçoit le culte des grands hommes que dans un lien étroit à la nature.

¹⁰⁵ LENOIR (Alexandre), *Musée royal des monuments français ; Notice sur l'état actuel de ce musée, consacré à l'histoire de la monarchie française, ainsi qu'à celle de l'art en France*, Paris, 1814, cité dans RECHT (Roland), *Penser le patrimoine*, Paris, Hazan, 1998, p.35.

¹⁰⁶ *Idem*.

« C'est là que la douleur prend de la sublimité ; elle s'élève avec les vieux ifs de cimetières ; elle s'étend avec les plaines et les collines d'alentour...¹⁰⁷ »

Le problème de la conservation d'éléments patrimoniaux ne peut pas se poser ici de la même façon qu'à Versailles. Pourtant il s'agit bien de deux musées révolutionnaires. Si on tente à tout prix de soustraire les statues de Versailles à leur parc pour les protéger, on ne fait que louer la disposition paysagère des tombeaux de l'Elysée. C'est que d'une part on considère des œuvres d'art, et que, d'autre part, on ne cherche qu'à émouvoir les sens et stimuler la rêverie. Dans le cas de Lenoir, les œuvres du jardin présentent plutôt un aspect pratique, comme support de ses constructions intellectuelles bien patrimoniales, elles.

C'est pour cette raison qu'il se permet de fabriquer des monuments en rassemblant des morceaux disparates. Cette vision s'apparente aux montages piranésiens que l'on trouve depuis le XVIII^e siècle en dispositif de présentation dans les cabinets d'amateurs d'antiques. Cette pratique n'est absolument pas honteuse pour lui, il ne produit pas de faux puisque qu'il n'est pas question d'authenticité de l'œuvre. On remarque d'ailleurs que ce sont précisément ces monuments recomposés qu'il présente dans ses catalogues quand il évoque l'Elysée. Les autres, ceux qui sont authentiques, sont évoqués avec les autres monuments de la même époque, sans considération pour l'emplacement qui est le leur au sein du musée.

Le cas le plus symptomatique est l'invention du tombeau d'Héloïse et Abélard :

« Cette chambre, que j'ai fait construire avec les débris d'une chapelle de l'abbaye de Saint-Denis, montre le style d'architecture pratiqué dans le douzième siècle ; les colonnes portent des ogives percées à jour, en forme de trèfle. Les vitraux qui ferment les trois côtés de la chapelle datent aussi du même temps, et viennent du même lieu. Dans le milieu, on voit le tombeau d'Abélard, que Pierre le Vénérable avait fait élever à son ami. Abélard y est représenté à la manière du temps, les mains jointes. J'ai fait poser près de lui la statue aussi couchée de son intéressante amie. Les

¹⁰⁷ BERNARDIN DE SAINT-PIERRE, *Etudes de la nature*, Paris, 1784.

reliefs qui ornent ce sarcophage représentent les Pères de l’Eglise. [...] La statue d’Héloïse, que l’on voit sur le tombeau est une femme sculptée de ce temps là, à laquelle j’ai fait mettre le masque d’Héloïse¹⁰⁸ ».

Pour évoquer précisément les dispositions du jardin Elysée, nous appuyons notre étude sur le travail de Laetitia Zouita¹⁰⁹.

« Dans l’Elysée, ce classement chronologique n’a plus cours. Lenoir y emploie un subterfuge capable de maquiller le dispositif non chronologique puisque les grands hommes sont de tous les temps, les vertus de toutes les nations et de toutes les sociétés. Ce subterfuge, c’est la végétation qui crée une sorte de continuum dont la temporalité propre est étrangère à l’idée d’un temps historique ou d’une évolution linéaire. Les vertus des hommes illustres se touchent et rivalisent entre elles par-delà les siècles. Tout comme dans les jardins historicistes ou éclectiques du début du XIXe siècle, l’écart historique entre deux fabriques ou deux urnes funéraires se trouve comme annulé par la présence de la nature. C’est à elle, en fin de compte, que nous consacrons toute notre attention puisque son cycle saisonnier à la figure du grand homme une forme sensible de pérennité. Grâce à la végétation, les styles des monuments les plus divers peuvent être juxtaposés sans choquer. Elle permet, mieux qu’une salle de musée, la méditation à partir des exemples vertueux qu’impose la présence de leurs cénotaphes et des inscriptions qui les accompagnent. A cette méditation est attaché un caractère mélancolique que fait naître la nature environnante¹¹⁰ ».

L’ambition de Lenoir pour son jardin est tangible dès la conception. En 1799, il demande huit cents arbres au ministère de l’Intérieur. Dès 1800, il en obtient six

¹⁰⁸ LENOIR (Alexandre), *Musée des Monuments français*, cité dans ZOUITA (Laetitia), *Les dispositifs de présentation du jardin Elysée du Musée des monuments français d’Alexandre Lenoir*, mémoire d’étude, Ecole du Louvre, mai 2009, p. 23.

¹⁰⁹ ZOUITA (Laetitia), *Les dispositifs de présentation du jardin Elysée du Musée des monuments français d’Alexandre Lenoir*, mémoire d’étude, Ecole du Louvre, mai 2009.

¹¹⁰ RECHT (Roland), *Penser le patrimoine*, Paris, Hazan, 1998, p.40.

cents, puis encore quatre cents en 1801, tous en provenance des pépinières de Versailles et du Roule¹¹¹.

Les espèces choisies ne sont pas neutres, elles rappellent l'esthétique des cimetières paysagers. Les arbres et arbustes, indigènes ou exotiques, assument tous un mouvement de l'âme. Les cyprès élèvent le visiteur jusqu'au ciel, quand le saule pleureur l'incite à s'attendrir et se pencher sur une tombe ; la majesté des cèdres voisine avec le raffinement et la préciosité des roses et des myrtes. Que le chêne soit planté auprès du tombeau du maréchal de Turenne nous révèle à quel point Lenoir cherche une adéquation entre le message symbolique des végétaux et la glorification des grands hommes.

¹¹¹ ZOUITA (Laetitia), *Op. cit.* , 2009, p. 12.

Chapitre 5 Conserver un jardin ancien, entre l'entretien et la récréation

La dissection de l'histoire d'un jardin : Chantilly sous le duc d'Aumale (1873-1892)

En 1830, la mort soudaine du dernier prince de Condé, fait entrer le domaine de Chantilly dans les possessions personnelles de la famille d'Orléans. Le duc de Bourbon était le parrain du cinquième fils de Louis-Philippe, Henri d'Orléans, duc d'Aumale. Le duc d'Aumale n'a donc que huit ans lorsqu'il hérite de Chantilly.

La gestion du domaine est donc confiée à un conseil de famille jusqu'à sa majorité. Dès 1839, il est sous-lieutenant dans l'armée française et part pour l'Algérie en 1840. En 1844, il épouse sa cousine Marie-Caroline de Bourbon, princesse des Deux-Siciles. Cela lui permet d'organiser sa maison ainsi que celle de son épouse pour prendre la véritable possession de Chantilly. Malgré cette installation, le prince reste très actif en Algérie, retenu par ses devoirs militaires. Rapidement, la révolution de 1848 le contraint à quitter la France. Démis de ses fonctions de Gouverneur d'Algérie, il s'embarque avec son frère pour l'Angleterre où ils rejoignent leur famille. Cet exil durera douze ans.

On comprend donc assez aisément pourquoi les travaux importants entrepris par le duc d'Aumale à Chantilly n'interviennent que si tardivement dans les années 1870.

Depuis la Révolution Française, le Grand Château de Chantilly est arasé au niveau de ses substructures et ne présente plus qu'une vaste terrasse que flanque, en contrebas, le Petit Château.

La terre de Chantilly, riche du souvenir du Connétable de Montmorency et du Grand Condé, éveille chez le prince le désir de restituer la grandeur des lieux et de rendre hommage à la gloire militaire et artistique de ses prédécesseurs. Lui-même collectionneur d'œuvres d'art et bibliophile, le duc d'Aumale projette la reconstruction du Grand Château. Pour cela il fait appel à l'architecte Honoré

Daumet. Ses projets, largement discutés et construits en accord avec le duc s'inspirent de la Renaissance française et des dispositions de l'ancien château de Mansart. On peut considérer une certaine vision patrimoniale dans ce comportement. D'abord au sens juridique du terme. Il s'agit de gérer et de développer l'héritage des Condé. Il s'agit ensuite de s'inscrire dans les pas de ceux-ci pour reconstituer un écrin digne d'abriter les collections du duc d'Aumale en créant ni plus ni moins qu'un musée. La création de la Galerie de Peinture et de la Tribune ne laisse pas douter des inspirations muséales du prince et de son architecte. L'éclairage zénithal et l'accrochage savant témoignent d'une ambition qui dépasse celle de la sphère privée, bien avant que le château soit destiné à devenir le Musée Condé. La citation exemplaire d'un lieu comme la Tribune des Offices, permet au duc d'Aumale de légitimer sa collection, d'exposer ses chefs-d'œuvre en s'appuyant sur l'immense prestige du musée florentin.

L'idée moderne du patrimoine culturel est donc très présente chez le duc d'Aumale, bien que mêlée à une sorte de piété filiale vis-à-vis des Condé et des Montmorency, mêlée aussi à un geste politique d'affirmation de la famille princière.

Le jardin de Chantilly est majoritairement reconnu pour les parterres que Le Nôtre y avait installés pour le Grand Condé. Le XVIII^e siècle a également laissé sa trace dans ces jardins où le jeu et la fête conservaient une place prépondérante. Le Hameau dessiné par l'architecte Leroy, témoigne de l'engouement de la fin du siècle pour le pittoresque des jardins anglo-chinois. L'essentiel des grands jardins de Le Nôtre, qui s'étendaient sur la rive gauche du canal entre le château et la ville de Chantilly, a disparu avec la Révolution. A leur retour, les Condé ont procédé à un réaménagement de cette partie occidentale du parc, selon la mode paysagère. Victor Dubois réalisa un certain nombre d'aménagements dans ces jardins, avant que Duban, puis Daumet ne s'en chargent.

Il semble bien qu'on puisse identifier plusieurs secteurs dans le jardin de Chantilly qui, chacun, sont traités avec une différenciation tenant à un état plus ou moins historique choisi et conservé ou réhabilité. Ce point de notre étude reprend un aspect du travail mené pour un mémoire de Master 1 à l'Ecole du Louvre dans le cadre d'une année de Muséologie¹¹².

Le parterre nord, dit aussi Grand Parterre est celui qui garde le mieux le souvenir de Le Nôtre. Il prolonge le dispositif d'entrée du domaine, intégré à ce que Le Nôtre appelait lui-même le Grand-axe. Depuis une étoile en forêt de Chantilly, cet axe traverse le domaine, laissant sur le côté l'éperon rocheux sur lequel s'élève le château particulièrement irrégulier. Le génie de Le Nôtre consiste ici en la maîtrise exceptionnelle du terrain. L'accès au château enjambe donc un étang et monte en rampe douce sur la terrasse du Connétable. De ce point de vue, et en contrebas, le parterre d'eau s'organise de part et d'autre de la Manche du canal qui vient suspendre la composition, rassemblée sur l'autre rive par le Vertugadin qui laisse une échappée ouvrir vers le lointain. Le dispositif théâtral est saisissant et fait la réputation du lieu. Au début du XIX^e siècle, les onze bassins ont disparu et le parterre est réduit à deux grandes étendues d'herbe fauchée. Un des premiers projets du duc dans le jardin sera de redonner leur lustre aux miroirs d'eau. La chose est tellement précoce qu'il est encore difficile de déterminer si la restitution du parterre fut initiée pendant l'exil ou dès le retour du prince.

Olivier Damée relève que 1000 francs sont attribués au « creusement des bassins du jardin français le 28 juillet 1861 »¹¹³. Il nous est impossible de définir si le dessin de Le Nôtre fut dès lors restitué. Cependant, un plan de 1875 fait état de cette restitution [Fig.206]¹¹⁴. Sous la conduite de l'architecte George, le bassin de la Gerbe¹¹⁵ a retrouvé sa place entre le Grand Degré et la Manche, comme les dix

¹¹² LEFRANC (Axel), *Le Réaménagement du parc du château de Chantilly sous le duc d'Aumale*, Mémoire d'étude, Ecole du Louvre, 2013.

¹¹³ DAMEE (Olivier), BAYEN (Philippe), *Etude préalable à la restauration des jardins et du parc de Chantilly*, mémoire de fin d'étude présenté sous la direction de l'E.N.I.T.E.F. et de l'E.N.S.P., 1990, p. 46.

¹¹⁴ Plan du domaine de Chantilly, anonyme, non daté, A.M.C., CP CHA A 020 15.

¹¹⁵ Mémoire de maçonnerie de Félix Pinçon, entrepreneur à Chantilly, 1873, A.M.C., 4 PA 222.

bassins de chaque côté¹¹⁶, avec leurs pièces de gazon bordées de plates-bandes fleuries. Les alignements d'arbres sont également rétablis. Un plan sur calque, malheureusement non daté, témoigne avec une coupe du rétablissement des niveaux de terrasse du parterre¹¹⁷. Il prévoit la régularisation de l'étang du Serrurier et la création de murets de soutènement pour créer la terrasse entre le Grand Degré et les parterres. Entre la Gerbe et la Manche, le soutènement prend la forme d'un demi-octogone. Un emmarchement est prévu dans l'axe. Des travaux pour les conduites hydrauliques marquent certainement la campagne de rétablissement des miroirs au parterre en 1873¹¹⁸. Notons, par ailleurs, que le système d'adduction d'eau pour le jardin demeure celui établi par Le Nôtre. Cette même année, le rocailleux Malaure est intervenu pour « l'entourage d'un gerbe d'eau en rocaille au milieu du grand bassin »¹¹⁹. Toutefois, il faut remarquer que la fausse perspective de Le Nôtre ne fut pas réintégrée.

Quoi qu'il en soit, cette date place Chantilly dans les premiers exemples du mouvement général du regain d'intérêt pour les jardins réguliers en France. Ce mouvement qui se développe au lendemain de la guerre de 1870, est effectivement plus précoce en Angleterre. Il nous est toutefois difficile d'affirmer si le duc a pu ou non être influencé par les jardins qu'il a vus en Grande-Bretagne.

Il semble que ce soit en 1875 que des travaux de réaménagement furent menés dans le jardin anglo-chinois, sous la direction de George. On va alors tendre à une forte simplification¹²⁰. Les deux petits circuits d'eau qu'étaient le Petit Canal, au sud-ouest, et la rivière avec les bords de la Guinguette, furent supprimés. Un bras entier de la rivière Anglaise a aussi été remblayé, supprimant le Port. On observe que l'Antre a également disparu. L'île du verger a été rattachée à la prairie du Hameau. Enfin le dessin des chemins fut considérablement épuré, les masses végétales se sont densifiées, tout en laissant aussi, et par contraste, de vastes espaces de pelouse. Il y a pourtant eu

¹¹⁶ Mémoire de la maison Lecomte, à Chantilly, relatif à la livraison des dix jets d'eau se raccordant aux souches, le 29 déc. 1875, A.M.C., 4 PA 222.

¹¹⁷ Plan et coupe sur calque, anonyme, non daté, A.M.C., 4 PA 136.

¹¹⁸ Mémoire de Duhamel, 1873, A.M.C., 4 PA 217.

¹¹⁹ Mémoire de Malaure, 1873, A.M.C., 4 PA 217.

¹²⁰ Plan sur calque du Hameau, A.M.C. 4 PA 136.

un certain souci de conservation du lieu. Les fabriques furent conservées et même restaurées, mais le jardin fut mis au goût du jour¹²¹. On créa un abreuvoir dans la prairie ainsi qu'un barrage en rochers artificiels¹²². Malaure fut employé en 1875 pour « exécuter les rochers des déversoirs et autres »¹²³. Puis, en 1876, il continua pour « quatre barrages, masses de rochers à l'extrémité de la rivière du hameau, gué et ravin à la suite »¹²⁴. Ces aménagements reprirent ce qui avait déjà existé avec le Rocher et l'Antre, mais ils sont aussi tout à fait caractéristiques du goût pour l'art des rocailleurs dans les jardins de la fin du XIX^e siècle. Jean-Luc Massot dit d'eux qu'ils s'efforcent de « traduire l'imaginaire et le rêve dans des œuvres uniques recevant une interprétation plastique différente, à partir de ce nouveau matériau économique qu'est le ciment »¹²⁵. Il s'agit d'une évocation lyrique dans les jardins de rocaille, avec des ponts et des grottes artificielles de ciment moulé et travaillé à la main, qui refuse la production standardisée. Pour poser le contexte de ce goût, on peut rappeler le décor du restaurant La Cascade, au Bois de Boulogne, réalisé en 1863 par Issorel. Cette mode née sous le Second Empire connut une grande vogue dans les années 1880-1890, pour s'essouffler ensuite et disparaître dans les années 1910.

On trouve aussi dans les archives plusieurs plans et projets pour la restauration du parterre de la Maison de Sylvie. Un premier projet peut être identifié après le retour du second exil. Le seul élément qui peut le replacer dans une chronologie est l'apparition sur les plans du pavillon de Penthièvre. Ce pavillon octogonal en hors-œuvre fut construit en 1895 pour abriter les boiseries du XVIII^e siècle que le duc d'Aumale avait récupérées d'un pavillon de chasse en forêt de Dreux. On connaît un dessin où le pavillon n'apparaît pas¹²⁶, un autre où

¹²¹ Mémoire des travaux de marbrerie au Hameau par Rormet, marbrier à Chantilly en 1875, A.M.C., 4 PA 222.

¹²² Mémoire pour les travaux menés au Hameau par Félix Pinçon, entrepreneur à Chantilly, deuxième semestre 1875, A.M.C., 4 PA 222.

¹²³ Mémoire de Malaure, 2 oct. 1875, A.M.C., 4 PA 224.

¹²⁴ Mémoire de Malaure jeune, entrepreneur de rocaille et hydraulique, 65, boulevard Saint-Michel à Paris, courent 1876, A.M.C., 4 PA 224.

¹²⁵ MASSO (Jean-Luc), « L'art des Rocailleurs », *Architecture et décoration du XVI^{ème} au XIX^{ème} siècle*, La Calade : Edisud, 1992, p.2.

¹²⁶ Plan de la Maison et du parterre de Sylvie, A.M.C., CP CHA A 113 05.

il est projeté au crayon¹²⁷ et enfin, un plan général du secteur de Sylvie sur lequel il est véritablement représenté¹²⁸. Le second dessin cité porte la date du 12 août 1892. Cela pourrait donc correspondre à la date de conception du pavillon, incluant le projet de jardin dans la nouvelle réflexion menée autour de la Maison de Sylvie. L'organisation générale de ce jardin clos est comparable à la structure du XVIII^e siècle, connue par une tabatière en or ornée de plans de Chantilly¹²⁹. Un espace rectangulaire, terminé en hémicycle se déploie devant la façade. Cet espace est bordé de treillages sur lesquels s'appuient les bosquets percés par un petit réseau de chemins au dessin géométrique et symétrique. Le parterre de broderie intègre le petit bassin de l'hémicycle et la composition adopte la forme de deux fleurs de lys affrontées par la pointe.

Le dernier projet qui fut mis en œuvre correspond aux années 1892-1893. Un dessin de 1892 atteste la livraison de deux gaines à placer avec leurs bustes sur le parterre et d'un piédestal pour une statue du côté de la pente d'Avilly [Fig.240]¹³⁰. En 1893, le dessin des broderies est radicalement modifié et peut être attribué à Honoré Daumet. La composition reprend celle observable sur les gravures d'Adam Pérelle dont un calque est d'ailleurs conservé dans les archives du Musée Condé avec les projets de restauration¹³¹. Le parterre se compose de trois pièces triangulaires, celle du centre recevant un motif de fleur stylisée¹³². Deux calques témoignent des projets pour ce motif¹³³, un troisième, plus développé, présente un motif plus plein et plus habile¹³⁴.

Un plan dont le motif du parterre correspond au premier projet, nous renseigne sur l'implantation des nouveaux tunnels de treillage qui furent donc

¹²⁷ Plan de la Maison et du parterre de Sylvie, A.M.C., CP CHA A 113 04.

¹²⁸ Plan général du secteur de Sylvie, A.M.C., CP CHA A 043 08.

¹²⁹ Tabatière en or ornée de plans de Chantilly, aquarelle et gouache sur parchemin, H. 0,063 m ; L. 0,081 m ; Pr. 0,036 m, Chantilly, musée Condé, OA 1547.

¹³⁰ Elévation d'une gaine et un piédestal en pierre, pour la Maison de Sylvie, par, L. Bouteillé, le 2 juin 1892, A.M.C., CP CHA A 113 06.

¹³¹ Calque d'une vue du parterre de Sylvie, A.M.C., 4 PA 136.

¹³² Calque du parterre de Sylvie, A.M.C., 4 PA 136.

¹³³ Projets de dessin de broderie, A.M.C., CP CHA A 113 01 ET CP CHA A113 02.

¹³⁴ Projet pour la broderie de la pièce centrale, A.M.C., CP CHA B 250 01.

projetés¹³⁵. Un autre document nous permet de connaître l'élévation des portes de ce treillage¹³⁶. Les gaines qui portent le berceau ne sont pas sans rappeler les propositions de Mariette pour les treillages. Le berceau est par ailleurs, surmonté d'une sphère sur base carrée et piédouche. Il y a donc là une volonté de restituer des espaces dont l'ornement avait disparu. Ce lieu symbolique pour l'histoire du domaine fit l'objet d'un retour en grâce, à la faveur des activités de vénerie et de l'agrément du plein air, particulièrement à la mode depuis le Second Empire.

« La mode, depuis cinquante ans, adopte les jardins pittoresques, seuls ils sont en faveur aujourd'hui. On constate bien encore, par habitude et par respect monarchique, trois ou quatre jardins royaux dessinés sur l'ancien modèle ; on les entretient, on daigne ne pas les détruire ! Mais ces vieux témoins du passé ne font pas de prosélytes »¹³⁷.

On en revient donc à considérer le moment crucial de la Monarchie de Juillet en ce qui concerne le champ patrimonial. L'histoire particulière du domaine de Chantilly ne permit pas la reprise complète du jardin à cette époque. Néanmoins, les restitutions faites par Masson comme le Labyrinthe de Sylvie, témoignent d'une intention qui devait redonner à Chantilly tout son faste de l'Ancien Régime. L'ensemble des aménagements commandés par la suite ne va-t-il pas dans le même sens ? Tout, à Chantilly, fut entrepris dans une double optique, tournée vers le passé du lieu et au service d'un discours symbolique et politique

¹³⁵ Plan du parterre de Sylvie, A.M.C., CP CHA A 113 08. ¹³⁵ Plan de la Maison et du parterre de Sylvie, A.M.C., CP CHA A 113 05.

¹³⁵ Plan de la Maison et du parterre de Sylvie, A.M.C., CP CHA A 113 04.

¹³⁵ Plan général du secteur de Sylvie, A.M.C., CP CHA A 043 08.

¹³⁵ Tabatière en or ornée de plans de Chantilly, aquarelle et gouache sur parchemin, H. 0,063 m ; L. 0,081 m ; Pr. 0,036 m, Chantilly, musée Condé, OA 1547.

¹³⁵ Élévation d'une gaine et un piédestal en pierre, pour la Maison de Sylvie, par, L. Bouteillé, le 2 juin 1892, A.M.C., CP CHA A 113 06.

¹³⁵ Calque d'une vue du parterre de Sylvie, A.M.C., 4 PA 136.

¹³⁵ Calque du parterre de Sylvie, A.M.C., 4 PA 136.

¹³⁵ Projets de dessin de broderie, A.M.C., CP CHA A 113 01 ET CP CHA A 113 02.

¹³⁵ Projet pour la broderie de la pièce centrale, A.M.C., CP CHA B 250 01.

¹³⁵ Plan du parterre de Sylvie, A.M.C., CP CHA A 113 08.

¹³⁶ Projet de porte du parterre de Sylvie, A.M.C., CP CHA A 113 07.

¹³⁷ VITET (Ludovic), *De la théorie des jardins*, 1828, in : MOSER (Monique), « Jardin fin de siècle : historicisme, symbolisme et modernité », *Revue de l'Art*, n°129/2000-3, p.45.

contemporain. A n'en pas douter, c'est un jalon essentiel, bien qu'avec un retard dû à l'exil, de la vision patrimoniale appliquée au jardin.

Du contenu au contenant, conserver les fabriques et le souvenir d'un parc : de Méréville à Jeurre (1895-1897)

Le parc de Méréville, réalisé par Hubert Robert pour le banquier Laborde, est un emblème des parcs paysagers français de la fin du XVIII^e siècle. Dès sa création, il se trouve particulièrement reconnu et apprécié. Pourtant, il tombe assez vite en déshérence. A la fin du XIX^e siècle, alors que la mode paysagère qui s'est amplement développée s'essouffle déjà, alors que les jardins réguliers retrouvent de l'intérêt, le comte de Saint-Léon fait aménager, dans son domaine de Jeurre, un parc paysager qui doit accueillir les fabriques rachetées et déplacées du jardin de Méréville.

En 1784, le marquis de Laborde achète la terre de Méréville à Philippe Gabriel de La Tour du Pin. Le banquier de la Cour choisit Hubert Robert pour en redessiner les jardins. En 1786, le peintre parle des « charmants jardins français de Méréville ». Robert se refuse à l'employer à son sujet le terme « anglo-chinois » bien qu'il soit paysager. Il ajoute plus tard :

« Je continueray à faire de mon mieux pour répondre parfaitement à l'idée que vous avez eu de moy en me choisissant pour travailler conjointement avec vous Monsieur pour faire de Méréville, sinon le plus grand au moins le plus intéressant jardin¹³⁸ ».

C'est donc en 1786 que Robert succède à Bélanger, architecte du comte d'Artois, pour l'aménagement des jardins.

¹³⁸ Correspondance du 7 août 1786, Citée dans CAYEUX (Jean de), *Hubert Robert et les jardins*, Paris, Herscher, 1987, p. 102.

Alors qu'il a réalisé le Moulin, Bélanger continuera d'exécuter le Temple rond sous les directives de Robert. Le parc de Méréville est traversé par la Juine, dont les eaux sont détournées et enjambées par des ponts donnant beaucoup de raffinement dans l'organisation du terrain. Les nombreux tableaux de Robert représentant le parc, comme projet, comme image de l'existant ou comme fantôme du peintre, participent dès la création du jardin, de sa réputation.

« J'ay dans mon atelier un concours de monde qui vient voir vos tableaux de Méréville. Il ne m'appartient pas de vous rendre tout ce qu'on dit des tableaux mais je puis vous dire cependant que personne ne connaît de sites plus pittoresques ny plus grands, au dire même de plusieurs anglois qui sont venus hier chez moi, l'idée qu'on prend de ces beaux lieux est la récompense bien méritée des belles et grandes choses que vous y avez créées car c'est plus sous votre dictée qu'elles ont été faites qu'au caprice de ceux qui y ont travaillé¹³⁹ ».

Bien qu'effectivement très proche des grands jardins anglais de West Wycombe, de Stowe et de Wolfe, le jardin de Méréville s'affirme comme un jardin d'inspiration essentiellement romaine. Le Temple de la Piété filiale consistait en une salle ronde, à la coupole percée d'un oculus et décorée de caissons à rosaces. Le modèle pour ce temple est naturellement celui de la Sibylle à Tivoli. La frise de guirlandes de fleurs et de bucranes qui orne l'entablement en est une parfaite citation.

La colonne Trajane en pierre maçonnée, bien que ne reprenant pas le décor historié du monument romain, s'élève tout de même à près de 30m sur son socle massif et offre, à son sommet, une vue remarquable sur le parc.

Le Monument de Cook date du début de 1788. C'est un petit édicule supporté par quatre colonnes doriques sans base et sans couronnement, qui reprend tout à fait les dispositions de la fontaine antique dite de Commode à Rome. Augustin Pajou fut chargé par Hubert Robert, de réaliser les sculptures du

¹³⁹ Correspondance du 31 mai 1790, Citée dans CAYEUX (Jean de), *Hubert Robert et les jardins*, Paris, Herscher, 1987, p. 109.

monument. Ce cénotaphe à la gloire du navigateur comporte effectivement un buste issant d'un médaillon sur la face antérieure du socle qui porte l'urne de pierre.

Quant à la façade de la laiterie, parfaitement originale pour l'époque, elle se compose d'un mur à fronton avec une demi-rotonde plaquée de style ionique. Là encore le modèle est romain, il s'agit d'une inspiration des jardins de la Villa d'Este à Tivoli.

En comparaison du jardin d'Ermenonville, clairement assumé comme un jardin à l'Anglaise, Hubert Robert retravaille ses souvenirs romains pour concevoir à Méréville, « un jardin français idéal¹⁴⁰ ».

Le domaine de Jeurre, sur l'actuelle commune de Morigny-Champigny (Essonne), devient pour la première fois la propriété de la famille de Saint-Léon quand le financier Louis-César Dufresne de Saint-Léon, liquidateur du ministère Calonne sous Louis XVI, puis directeur de la liquidation de la dette publique, l'achète à la famille Regnault de Barre. Il est arrêté en 1792 et traduit en justice. Il fait alors don de son domaine à sa filleule Adèle Dutilleul, épouse du comte Mollien, ministre du trésor de l'Empereur de 1806 à 1814. Pair de France sous la Restauration, Mollien projette d'agrandir le château et aménage les dépendances sous la direction de Pierre Nicolas Bénard entre 1809 et 1810, puis de Charles Bonnard, de 1811 à 1813. La ferme et la maison du gardien comme le pigeonnier sont alors réalisés dans le style piémontais.

En 1890, Alexandre-Henri Dufresne de Saint-Léon (1820-1903) rachète la demeure de son oncle et projette de nouveaux aménagements.

Il fut élève de Paul Delaroche et de Drölling¹⁴¹. Il présenta à l'Exposition Universelle de 1855, son bas-relief de marbre des Jeunes filles consultant une sibylle qui reparut lors de l'Exposition universelle de 1878. Il obtint une troisième médaille au Salon de 1861 pour quatre médaillons repoussés sur deux vases

¹⁴⁰ Cité dans CAYEUX (Jean de), *Op. Cit.*, 1987, p. 112.

¹⁴¹ LAMI (Stanislas), *Dictionnaire des sculpteurs de l'école française au dix-neuvième siècle*, Paris, 1914-1921, t.II 1916, p.237.

d'argent figurant *Tobie et l'ange Gabriel avec Suzanne au bain et Rébecca à la fontaine avec La Samaritaine*, déjà exposés au Salon de 1857.

Rapidement, il réoriente donc sa production vers les arts décoratifs. Il dépose plusieurs brevets d'invention pour des procédés d'argenture et de dorure en 1856 et 1858. Sa passion pour le damasquinage le pousse à développer un système de « damasquinure photographique » qui permettrait de réaliser des lithographies sur cuivre ou sur acier. Son art s'exprime principalement dans la fabrication d'armes et d'armures. Le goût très net du moment qui fait de ces objets de collection, des objets de décoration est porté par l'Empereur lui-même, par le prince Soltykoff et le comte de Nieuwerkerke ou encore par lord Hertford. La fascination pour l'orient transparaît aussi dans sa production qui, par un certain syncrétisme, s'apparente à un fantasme des armes de chevaliers croisés en Terre Sainte¹⁴². Il eut également la charge d'inspecter les études de dessin dans les lycées et les écoles normales de l'Empire en 1867, comme membre du Conseil supérieur de l'enseignement secondaire spécial.

Pour évoquer ce personnage original, on peut citer Bouilhet, commentateur de l'époque :

« M. Dufresne de Saint-Léon est un homme du monde qui reste artiste et s'est fait ouvrier par passion. Il ne vend pas ses œuvres ; il a consacré une partie de sa fortune à exécuter les pièces qu'il avait dessinées et modelées, et s'il consent à s'en séparer, c'est pour en consacrer le prix qu'on lui offre, à quelque œuvre de bienfaisance¹⁴³ ».

En 1896, le comte de Saint-Léon racheta et fit transporter quatre des fabriques de Robert dans le parc de Jeurre, à quelques kilomètres en aval de la Juine. Elles avaient été mises en vente comme matériaux de démolition par monsieur Carpentier, négociant en bois, alors propriétaire de Méréville.

¹⁴² *Pierre Loti – Fantômes d'Orient*, Paris, Musée de la Vie romantique, 27 juin-3décembre 2006, p. 101.

¹⁴³ Documentation du Musée d'Orsay, Objets d'art, Dufresne de Saint-Léon, Bibliographie.

Les fabriques furent démontées pierre après pierre, numérotées et acheminées en chars à bœufs. Cette opération dura près de quinze ans.

On comprend donc l'intérêt décoratif que le comte va porter à l'architecture de son château. Mais, il peut paraître surprenant de n'y rien trouver de sa grande fascination pour l'Orient, ni dans l'architecture, ni dans le jardin. Le domaine de Jeurre semble être entièrement une ode au XVIII^e siècle français.

L'ensemble du château qu'il fait reconstruire se trouve être une vaste et complexe œuvre de remploi. Les ornements de façade comme les éléments de décor intérieur sont autant de preuves du goût accumulatif et référencé du comte.

On trouve divers éléments d'architecture remployés pour les façades ou dans le jardin.

Qu'il s'agisse du fronton de l'aile gauche du château de Saint-Cloud, des trophées de musique de l'hôtel de Mme de Pompadour, rue Ménard, ou du portail de l'hôtel de Verrüe, ces remploies témoignent d'une passion pour les éléments anciens d'architecture.

En 1903, son fils Arthur fit également remonter sur la façade occidentale du château, la façade de l'hôtel d'Anglade réalisée par Coysevox, alors démoli pour laisser place à la grande poste de la rue des Archives.

Le parc de Jeurre correspond à une parcelle plutôt étroite de 60 ha où coule la Juine. Une moitié longitudinale seulement est aménagée, entre la route départementale et la deuxième moitié du parc traitée en marais. En empruntant l'avenue carrossable à travers le parc, on aperçoit sur la gauche et dans une grande prairie fauchée, le temple de la piété filiale. En le laissant derrière soi, toujours en allant vers la maison, la colonne rostrale se trouve dans l'axe du chemin duquel on dévie pour arriver devant le grand perron. De là, le coup d'œil est saisissant sur la colonne au bout d'une grande pelouse.

En reprenant la promenade vers l'autre extrémité du parc, on débouche dans une petite salle de verdure sur le côté de laquelle se trouve le cénotaphe de Cook.

La façade de la laiterie a, elle, été remontée de l'autre côté de la pièce d'eau qui borde la façade arrière du château.

On peut donc remarquer que la disposition des fabriques au sein d'un dessin paysager, est telle qu'on ne peut en apercevoir qu'une seule à la fois. Cette adresse de composition permet de ne pas surcharger le coup d'œil et de ne pas alourdir le jardin avec une trop forte impression architecturale. Cette volonté dénote une véritable compréhension de l'esthétique paysagère. La qualité et l'ampleur des fabriques comme l'impression d'espace dans la composition du jardin, évitent tout l'aspect jugé mesquin des jardins de la fin du XIX^e siècle.

Etant donné le caractère du commanditaire, son statut d'artiste, la proximité du parc de Méréville et sa notoriété, on peut reconnaître une volonté de conservation et de glorification du XVIII^e siècle. En remontant des fabriques dont l'intérêt artistique et historique ne faisait aucun doute à ses yeux, le comte de Saint-Léon reconstitua un « cadre naturel » pour rendre hommage à l'esthétique pittoresque. Dans les années 1898, la mode dans les grandes propriétés d'Ile-de-France n'était plus aux parcs paysagers, cette résistance, et ce retour même aux jardins du début du siècle, correspondent à une volonté de conservation qui passe par la recreation.

Partie III

De la plume à la bêche, histoire des jardins et
redécouverte des formes

Chapitre 1 Pour une historiographie des jardins français, construction du mythe artistique d'André Le Nôtre

Ecrire l'histoire...

Nous avons déjà évoqué la grande réputation de Le Nôtre au XVIII^e siècle. On peut le lire en revenant aux écrits de Lafont de Saint-Yenne qui glorifie son génie par la voix de Colbert et en dresse une des premières hagiographies. Cette reconnaissance nous incite à penser que l'œuvre du jardinier aura été perçue comme une œuvre d'art éminente :

« L'on distingua dans le jeune Le Nôtre, fils d'un Jardinier du Roi, quelques dispositions dans ses amusements, pour les décorations des Jardins. Elles furent cultivées de l'ordre de Sa Majesté par un habile maître de Dessin. La Nature, cette sublime maîtresse, s'était déjà emparée de son génie et n'attendait que son secours pour éclater et manifester ses dons qui en ont fait le premier homme de l'Univers dans la science des Jardins. L'étoile de Louis XIV, qui versait sans cesse ses plus heureuses influences sur son règne et sur les hommes qu'elle destinait à l'illustrer, n'oublia rien pour distinguer celui-ci. Le Nôtre, sans maître, sans modèle, parvint à la perfection de son art, par la seule force de son génie, qui fut toujours élevé et encouragé par les récompenses, et encore plus par les louanges de Louis XIV, rares et laconiques, mais justes et par là extrêmement flatteuses. [...]

Le Nôtre avait déjà charmé le public par plusieurs ouvrages si surprenants, qu'il était moins regardé comme homme que comme un créateur. Toutes ses productions étaient des chefs-d'œuvre qui ne pouvaient échapper à mes yeux toujours occupés à démêler et à récompenser tout Français et tout Etranger en qui je soupçonnais des talents utiles à ma Patrie et à mon Roi. Je m'entretins avec ce savant homme du besoin pour cette capitale d'un jardin public qui pût répondre à sa grandeur, à sa dignité et au nombre de ses Habitants. Je lui dis mes vues sur l'emplacement des Tuileries et lui levai tous les obstacles qu'il opposait

au choix de ce lieu pour l'exécution de ses idées. Une rue séparait l'ancien Jardin d'avec le Palais des Tuileries et allait de Saint-Roch à la Seine ; je la fis fermer. Tout le côté du Quai, depuis ce Palais jusqu'à la Porte de la Conférence, était bordé de maisons, entre autre celle de Mademoiselle de Guise, elles furent abattues pour construire à leur place une belle terrasse sur la rivière. Je fis encore joindre à l'ancien terrain celui du jardin du Sieur Renard. Le Nôtre, alors maître d'un théâtre proportionné à la grandeur de ses idées, fit tracer et planter ce Jardin, qu'on peut appeler son triomphe, par l'art avec lequel il a sauvé les irrégularités du terrain, par la variété et les belles formes des bosquets et des Boulingrins, par la simplicité et la magnificence de ses Perrons, enfin par la position de toutes ses parties, peu nombreuses à la vérité, mais grandes et qui forment un spectacle que l'œil revoit toujours avec le même enchantement. C'est, en un mot, le plus simple, le plus savant et le plus beau Jardin de l'Univers¹⁴⁴ ».

Ce retour réflexif de l'histoire sur elle-même dont parle Pierre Nora, nous est essentiel pour comprendre ce qui se joue à travers la perception de l'histoire des jardins. Ecrire l'histoire des jardins est devenu nécessaire dans la deuxième moitié du XIX^e siècle qui goûtait particulièrement les références historiques. L'histoire du goût, alliée à l'histoire politique et l'histoire des idées nous permet de lire, entre les lignes des entreprises historiques, les grands postulats qui conditionnent l'histoire des jardins jusqu'avant la Première Guerre Mondiale. Un cas particulièrement représentatif a retenu notre attention parmi les auteurs du début du XX^e siècle. Dans ses deux publications, *De l'art des jardins du XV^e au XX^e siècle*¹⁴⁵ et *Des divers styles de jardin*¹⁴⁶, le projet intellectuel de Marcel Fouquier apparaît clairement. Son goût personnel et son amitié avec Achille Duchène orientent complètement sa construction de l'histoire des jardins autour

¹⁴⁴ *L'Ombre du Grand Colbert* (in : JOLLET (Etienne), *La Font de Saint Yenne, Œuvre critique*, Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 2001, p.149.

¹⁴⁵ FOUQUIER (Marcel), *De l'Art des jardins du XV^e au XX^e siècle*, Paris, Emile-Paul Frères, 1911.

¹⁴⁶ DUCHENE (Achille), FOUQUIER (Marcel), *Des divers styles de jardin*, Paris, Emile-Paul Frères, 1914.

du moment paroxysmique du XVII^e siècle français et de la figure emblématique d'André Le Nôtre. L'évolutionnisme dans l'art des jardins le conduit à traquer les prémices du grand genre et à en observer la décadence. Les réflexions d'Heinrich Wölfflin sur l'évolutionnisme en histoire de l'art nous permettent d'éclairer un peu mieux ce principe appliqué aux jardins.

« Le fondement de l'évolution de la forme, à la fois au sens décoratif et au sens de l'imitation, est certes quelque chose de tout à fait neutre : c'est la faculté croissante de l'œil de répondre à des exigences toujours plus grandes. La manière de voir d'un art classique avancé, qui a appris à embrasser du regard de grands ensembles, est purement fonctionnelle, différente de la vision primitive qui épelle les choses, et la complexité d'un style tardif suppose un degré encore plus élevé de l'intelligence visuelle¹⁴⁷ ».

Plus loin il précise la double origine de l'évolution des formes : une adaptation au contexte extérieur, conditionné par la société créatrice, et une logique interne, quasi biologique, d'évolution :

« Et si la succession des grandes possibilités formelles selon une loi de l'évolution est étroitement liée aux contenus spirituels et sensibles des époques, si elle est constamment influencée par ces contenus, il ne s'agit pas d'un rapport de conditionnement unilatéral : les formes artistiques de la vision ont aussi leur propre vie et peuvent à leur tour devenir significatives pour « l'esprit ». En d'autres termes, la signification des arts plastiques ne se réduit pas aux contenus – à la sensibilité et à la beauté – qu'ils peuvent communiquer, mais ils contribuent de façon originale à la possibilité pour l'homme de se repérer dans le monde¹⁴⁸ ».

¹⁴⁷ WÖLFFLIN (Heinrich), *Réflexions sur l'histoire de l'art*, Paris, Champs Art, Flammarion, 1997, p. 37

¹⁴⁸ *Idem.*

...pour servir la patrimonialisation et revitaliser la création

Le deuxième propos justifie l'abandon du style paysager pour le goût des jardins réguliers, principalement porté en France par les Duchène. Ce mouvement du goût a déjà été remarqué et mis en résonance avec le contexte politique nationaliste de l'après-Sedan par Monique Mosser. Mais en entrant dans l'étude du texte des *Divers styles de jardin*, l'avant-propos de Fouquier nous livre clairement ses intentions. Il s'inscrit dans la « vogue actuelle des Jardins à la française¹⁴⁹ », pour « mettre à la portée de tous la faculté de reconstituer le beau style français, non seulement dans les grands domaines, mais aussi dans les petites résidences¹⁵⁰ ». Il est donc entendu que sa démarche part d'une affaire de goût, de mode. On remarque que, l'idée Winckelmannienne d'une régénération est présente.

Ce qui s'est joué en France pendant la Révolution est parfaitement analysé par François Hartog dans *Anciens, Modernes, Sauvages*¹⁵¹. Le problème passe par la nécessité de renouveler la production artistique nationale, de la *régénérer* :

« au début 1791, le libraire hollandais (et traducteur de Winckelmann), Jansen invite à opérer la « régénération » des arts en France, en invoquant le modèle grec¹⁵² ».

Le postulat Winckelmannien propose donc une revitalisation de l'art par l'imitation des Grecs, seul peuple à avoir porté une expression de la liberté. Les français cherchant à justifier un retour à l'antique comme les saisies ultramontaines, s'engouffrent dans cette vision qu'ils appliquent peu ou prou à l'art romain :

« Régénérer par l'imitation apparaît comme la version française du *bilden* de Winckelmann.

¹⁴⁹ DUCHENE (Achille), FOUQUIER (Marcel), *Op. cit.* , 1914.

¹⁵⁰ *Idem.*

¹⁵¹ HARTOG (François), *Op. cit.* , 2005.

¹⁵² HARTOG (François), *Ibidem*, p.113.

En 1794, en pleine Terreur, le peintre Jean-Baptiste Wicar présente, sur un problème d'apparence mineur, un rapport fort instructif du point de vue du mode de raisonnement. L'objet : la collection de moulages des antiques ayant appartenu au roi et à l'Académie et son déplorable état actuel. Très vite, les moulages ne sont plus vus comme de simples moulages, mais comme les « débris » même de la liberté grecque expirant, qu'il convient de « venger », en réparant les outrages commis par une « chaîne de siècles barbares »¹⁵³ ».

Conserver ces témoins devient un moyen de rattacher les contemporains aux Anciens, par-delà les siècles. En adoptant l'idée d'une *Patrie de la Liberté*, le patrimoine antique est assimilé au patrimoine national :

« Pour Wicar, il n'est pas douteux que notre véritable patrimoine est la Grèce, car c'est de là que doit partir et par là que doit passer la régénération de l'art : ça libération de tous les académismes. Entre les Grecs et nous, il n'y a rien, pourrait s'écrier Wicar (Saint-Just disait : « Le monde est vide depuis les Romains »).

[...]

Ces glissements du patrimoine de la liberté au patrimoine national prendront une forme très visible et concrète dans la politique culturelle du Directoire. La fête du 9 Thermidor an VI, organisée pour l'entrée triomphale à Paris des œuvres d'art saisies en Italie par Bonaparte, en marquera le point d'orgue¹⁵⁴ ».

Fouquier veut témoigner d'un modèle à imiter. Et ce modèle s'impose par sa force :

¹⁵³ HARTOG (François), *Ibidem*, p.114.

¹⁵⁴ HARTOG (François), *Idem*..

« L'architecture d'une demeure semble logiquement devoir être complétée par une décoration de jardins d'un style analogue ou tout au moins concordant¹⁵⁵ ».

Il y a une nécessité de complémentarité, d'harmonisation entre l'architecture et son environnement direct, dont le jardin. Ce simple commandement quasi moral, justifie pour les demeures historiques, un retour aux formes régulières. Dans cette veine, il développe ce que nous pouvons analyser comme une pensée patrimoniale :

« Si l'on songe également combien de châteaux ont été détruits pendant la Révolution et restaurés dans le genre paysager il est aisé de saisir l'intérêt qui s'attache à la reconstitution d'un ensemble souvent disparu de nos jours¹⁵⁶ ».

On reconnaît la proximité des réflexions qui conduisent toutes deux à une certaine forme de protection patrimoniale. De plus, il touche du doigt un aspect essentiel de la conservation des jardins, le nécessaire renouvellement, voir la reconstitution des ensembles, avec toutes les questions d'authenticité que cela suppose.

Il n'oublie pas non plus de raccrocher son propos à la création moderne en proposant un panorama des formes de création de jardins dans le monde. Sa présentation des jardins orientaux est une clef du renouvellement de l'art classique.

« Il naît déjà des grands principes du goût français mêlé aux brillantes conceptions orientales, un genre nouveau qui consacra une foi de plus les qualités des nos artistes¹⁵⁷ ».

¹⁵⁵ DUCHENE (Achille), FOUQUIER (Marcel), Op. cit., 1914.

¹⁵⁶ *Idem.*

¹⁵⁷ *Idem.*

Là encore, comme chez Winckelmann, la question de l'imitation se pose, il disait dans ses *Réflexions* :

« La seule façon pour nous de devenir grands et, si c'est possible, imitables, c'est d'imiter les Anciens¹⁵⁸ ».

Or on sait que l'imitation servile est rapidement récusée pour favoriser une large inspiration, il s'agit plus de retrouver l'esprit des créations antiques que de les copier. Hartog précise :

« Voir avec les yeux des Grecs, c'est se mettre en état de percevoir à jour le sublime forcé du baroque, de discriminer la fausse grandeur, de compenser l'infériorité de la nature moderne et, pour les meilleurs, tel Raphaël, de produire une œuvre qui atteigne à la vraie grandeur. Se faire le regard grec est ainsi pour l'artiste moderne se mettre en état de commencer¹⁵⁹ ».

¹⁵⁸ WINCKELMANN (Johann Joachim), *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, 1755.

¹⁵⁹ HARTOG (François), *Op. cit.*, 2005, p.121.

Chapitre 2 Fouquier et les *Divers Styles de jardin*

Le texte de la préface des *Divers Styles*, confié à Lucien Corpechot, assume un grand nombre de présupposés qu'il nous semble intéressant de relever encore. Il brosse l'histoire récente du goût dans une dualité Sauvagerie/Civilisation :

« Nos pères délaissèrent leurs jardins. Ils préféraient la nature inculte et sauvage. [...] les écrivains eux-mêmes célèbrent et encouragent une mode si charmante et si conforme au génie de notre peuple¹⁶⁰ ».

Ici nous pourrions évoquer les poèmes d'Henri de Régnier et notamment *La Cité des eaux*, recueil parut en 1913¹⁶¹. Cette œuvre participe encore d'un regard romantique et nostalgique porté sur les jardins de Versailles. On saisit également tout le sentiment politique et monarchiste qui sous-tend l'inspiration du poète académicien.

Corpechot présente l'ouvrage de Fouquier comme celui qui discerne le mieux, qui « trahit plus clairement que tout autre le goût collectif d'un peuple, ses facultés, ses dons, son genre de vie, sa conception de la beauté¹⁶² ». Il n'hésite pas à fonder ses propres théories sur celles du grand penseur racialisiste français que fut le comte de Gobineau. Il dit que « Les hommes sont partout essentiellement différents¹⁶³ », puis que « Leurs passions, leurs vues, leurs façons d'envisager eux-mêmes les autres, les croyances, les intérêts, les problèmes dans lesquels ils sont engagés ne se ressemblent pas¹⁶⁴ ».

Il condamne à la mode et à l'ignorance ceux qui ont mis sur le même plan les différentes formes de jardin.

¹⁶⁰ DUCHENE (Achille), FOUQUIER (Marcel), *Op. cit.* , 1914.

¹⁶¹ REIGNER (Henri de), *La Cité des Eaux, XXX*

¹⁶² DUCHENE (Achille), FOUQUIER (Marcel), *Op. cit.* , 1914,

¹⁶³ *Idem.*

¹⁶⁴ *Idem.*

« Il y a peu d'années encore le dilettante se fût réjoui de la variété, de la diversité même de ses beautés et se fût gardé de montrer à l'une d'entre elles quelque préférence. Leur attrait lui eût paru également légitime et justifié par leur seule existence¹⁶⁵ ».

Nous sentons ici la définition tout en critique de ce que Monique Mosser a pu appeler les jardins hypertopiques. Il conviendra pour nous de les analyser plus avant pour en comprendre les caractéristiques. Mais évidemment, Corpechot réfute catégoriquement cette vision en s'appuyant sur l'autorité de Bergson.

« Le choix nous est apparu comme l'essence de la vie humaine. « Bien qu'au fond tout se vaille, dit le philosophe, il faut cependant choisir si l'on veut vivre » [...] Si la dignité de l'homme réside dans l'exercice de sa raison, si cette faculté lui appartient en propre et le distingue du reste de la création, les satisfactions que nous donnons à notre intelligence, à notre jugement doivent être tenues pour les plus hautes, les plus nobles¹⁶⁶ ».

Il conclut en rattachant le style classique à l'exigence de la raison et de l'intelligence :

« L'art qui se propose de satisfaire l'esprit comment l'homme véritablement homme, ne le préférerait-il pas à celui qui n'a d'enchantement que pour les sens ?¹⁶⁷ »

Dans cette même optique, il réfute l'idée d'une filiation dans l'évolution des jardins entre différents foyers :

¹⁶⁵ *Idem.*

¹⁶⁶ *Idem.*

¹⁶⁷ *Idem.*

« l'idée, jadis accréditée, que nos ancêtres apprirent en Orient à dessiner leurs vergers, ne repose sur rien de réel¹⁶⁸ ».

En affirmant que l'esprit d'un peuple se manifeste dans une certaine forme d'expression, il se heurte au problème épineux du revirement paysager. Il s'en tire en disant que ces nouveaux jardins n'étaient pas des jardins *Anglo-chinois* qui auraient séduit par leur exotisme, mais des *jardins romantiques*, témoins du renoncement de la société aux principes de grandeur, « las[se] d'une beauté dont la discipline exige une perpétuelle tension de l'âme et une victoire toujours renouvelée de l'esprit sur les sens¹⁶⁹ ».

Comme chez Fouquier, la préoccupation patrimoniale n'est pas loin :

« Les parcs de Versailles, de Saint-Cloud, de Fontainebleau, ont leurs amis, attentifs à veiller sur leurs grâces séculaires, et à les défendre contre les injures du temps et des barbares¹⁷⁰ ».

Mais surtout, il consacre le jardin comme un *art social* :

« On y voit directement l'homme aux prises avec la nature. Il l'accommode selon son penchant particulier, et surtout selon une tournure d'esprit, des habitudes, un canon de beauté, qui appartiennent à la cité, au peuple tout entier ... le jardinier de génie, un Le Nôtre, ne fait que conduire à la perfection une conception populaire¹⁷¹ ».

Il construit et légitime l'existence d'un goût national, quasiment génétique, et l'exceptionnel caractère de Le Nôtre. Le parallèle est vite fait avec Achille Duchène :

¹⁶⁸ *Idem.*

¹⁶⁹ *Idem.*

¹⁷⁰ *Idem.*

¹⁷¹ *Idem.*

« Il s'est dit également que tout ce qui se tente dans un pays conformément au génie de la race réussit beaucoup plus aisément que ce qui est entrepris dans un sens opposé à des tendances séculaires¹⁷² ».

Nous pouvons entrer plus avant dans l'analyse historiographique en développant notre critique des *Divers Styles*. Il est intéressant de remarquer que l'auteur commence par les jardins médiévaux. L'antiquité, et encore, seulement les jardins Assyriens et Egyptiens, n'est évoquée que dans la présentation des formes orientales de jardin. Le postulat européen-centré, sinon franco-français est manifeste.

Fouquier ne reconnaît donc au Moyen-âge que des jardins d'utilité et quelques rares jardins d'agrément.

« Charlemagne qui avait, dans les guerres d'Italie, remarqué la richesse des palais et leurs parcs, en rapporta l'idée, et fit cultiver toute sorte de plantation dans ses jardins royaux, mais ce fut surtout lors des guerres d'Orient que l'horticulture fit de grands progrès. [...] la renoncule, la jacinthe, le lilas, le laurier, le mimosa et surtout la tulipe venant de Turquie, devinrent la parure des jardins nouveaux. Et la vue de toutes ces jolies fleurs engendra à l'époque une sorte de poésie douce qui fut l'origine des conteurs et des trouvères¹⁷³ ».

Il parle du premier labyrinthe de la *maison de Dédalus*, l'hôtel Saint-Pol de Charles V, célèbre pour sa treille et sa ménagerie :

« Il y avait une ménagerie avec des bêtes sauvages, des oiseaux exotiques, dont un perroquet - l'oiseau rare – et si l'on rapproche cette innovation de celles que trouva « le Grand Roi » trois siècles plus tard, on voit quelle en fut l'origine¹⁷⁴ ».

¹⁷² *Idem*.

¹⁷³ *Ibidem*, 1914, p.2.

¹⁷⁴ *Ibidem*, 1914, p.5.

Il se place effectivement dans une vision évolutionniste des formes telle que Wölfflin a pu la définir. Il trace la filiation entre les trois motifs que sont la roue médiévale, le labyrinthe de la Renaissance et le bosquet du XVII^e siècle.

De la rivalité entre France et Bourgogne, naissent en Flandres les jardins de Philippe le Bon puis de Charles le Téméraire.

L'auteur redonne une origine à l'art topiaire avec des miniatures de la Bibliothèque de l'Arsenal qui montre saint Fiacre, patron des jardiniers, activé à la taille.

« On doit, à notre avis, réagir contre l'opinion qui s'est accréditée longtemps que les jardins français dérivait de l'Italie. En jetant un rapide coup d'œil sur les parterres de Blois, publiés par Du Cerceau...¹⁷⁵ ».

Il parle des jardins de François I^{er} et de leur organisation :

« peut-être là trouvera-t-on quelqu'influence italienne due aux guerres de François I^{er}, mais cette influence ne dominera pas longtemps le goût français, qui n'était pas dans le tâtonnement [...] L'intelligence à fait son éducation, on est sorti du chaos du moyen-âge, et c'est le développement, l'épanouissement de ce goût français qui va s'affirmer¹⁷⁶ ».

Avec la dynastie des Mollet, Fouquier trouve un terreau de formation au genre français.

« *Son fils Claude Mollet marcha sur ses traces et même le dépassa. Ce fut lui qu'on peut considérer comme le vrai créateur de ces jardins français et le précurseur de Le Nôtre*¹⁷⁷ ».

En parlant de *Jardin français avant la lettre*, il pose une anticipation, un proto-modèle ; toute sa réflexion est articulée autour de la mise en valeur de Le Nôtre.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 9.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 10.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 19.

Il pose véritablement les jardins du XVI^e comme les jardins de l'horticulture, par le biais d'Olivier de Serres :

« Il convient de citer Olivier de Serres, qui s'occupa principalement de l'horticulture. C'est un homme de goût doublé d'un homme pratique. Il appelait le jardin d'agrément le « bouquetier » ; mais il le place après le jardin fruitier et le potager. Son livre sur les jardins est celui d'un horticulteur ; il y indique les caractères et les idées de son époque sur la question¹⁷⁸ ».

Bien évidemment, quand il s'agit d'aborder la personnalité de Le Nôtre, il l'isole complètement et reprend sa légende dorée.

« Son père qui était surintendant des jardins du roi le fit entrer dans l'atelier de Simon Vonet (sic), et là il devint le collaborateur des plus grands peintres de l'époque : Mignard, Lebrun et Lesueur. A pareille école il ne pouvait que grandir. Aussi le vit-on bientôt s'installer maître dans un genre où il avait puisé les leçons les meilleures près de son père, et où nul ne pouvait lui disputer la première place¹⁷⁹ ».

Il relate également nombre d'anecdotes sur les relations familiales du jardinier avec le roi, ou avec le Pape.

Par définition le génie ne supporte pas l'évolution ni la critique. Le Nôtre est une plénitude, une expression absolue :

« Ses créations sont chacune aussi intéressantes dans leur genre. On ne peut pas dire qu'il était plus fort à la fin de sa carrière qu'au commencement. Il était lui, dès le début : c'est le propre du génie.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p.24.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p.28..

Vouloir donc pourquoi détailler « la manière de Le Nôtre » pour donner une idée de sa valeur, est presque une erreur. Mais, sans le faire, on peut indiquer les points caractéristiques où il fit œuvre de novateur¹⁸⁰ ».

Il conçoit une « école » de Le Nôtre pour rassembler les jardins créés dans le Grand Genre par d'autres que Le Nôtre :

« Grâce aux Pérelles, Sylvestre et autres graveurs, nous avons des notions exactes sur beaucoup de domaines et propriétés du XVII^e siècle qu'on peut rattacher à l'école de Le Nôtre : Chaulnes, Berny, Raincy, Villebon, Chaville, Fontainebleau, Choisy, Iscour, Rochefoucaux, Roche, Villers-Cotterets, Conflans, Louvois, Montmirail, Saint-Maur, la Maison de Pomponne, Petit-Bourg, Triels¹⁸¹ ».

La Quintinie, réduit au rang d'horticulteur, doit tout de même être cité.

Marcel Fouquier continue au sujet de Dezallier d'Argenville, élève de Le Nôtre, qui publia en 1713 *La Théorie et la pratique du jardinage*¹⁸² :

« Ces citations sont fort bonnes, et la description qu'il donne des parterres, des bosquets, boulingrins, berceaux, portiques et fontaines, est parfaite¹⁸³ ».

Après le moment de grâce qu'a représenté l'art des jardins de Le Nôtre, le XVIII^e siècle naissant ne pouvait, naturellement, biologiquement presque, n'être qu'une hypertrophie ou un assèchement du modèle.

Effectivement, il voit dans la Régence une période où la sobriété « tend à disparaître. Les ornements eux-mêmes sont plus chargés, les bassins et les canaux eux-mêmes prennent des contours cintrés¹⁸⁴ ».

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 34.

¹⁸¹ *Ibidem*, p.40.

¹⁸² DEZALLIER d'ARGENVILLE (Antoine Joseph), *La Théorie et la pratique du jardinage*, Paris, Mariette, 1709.

¹⁸³ DUCHENE (Achille), FOUQUIER (Marcel), *Op. cit.*, p. 41.

De façon attendue pour nous, Fouquier fait de Blondel le grand défenseur de l'héritage de Le Nôtre :

« Dans un ouvrage très intéressant sur la *Distribution des Maisons de Plaisance*, il nous laisse comprendre qu'une espèce de révolution va s'accomplir. Il cherche à maintenir dans son programme les idées de d'Argenville pour les jardins¹⁸⁵ ».

Blondel lutte donc pour le Grand Style et parvient à le rasseoir vers 1750, mais « Neufforges, [...] nous a laissé une série de plans fort nombreux, plus classiques que les classiques, et d'une correction froide, sans intérêt, et monotone. Les dessins bien que très agréables à l'œil sont plutôt des motifs de boiserie que ceux d'un jardin¹⁸⁶ ».

On sent bien par la suite que la question du jardin paysager, à la mode dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, lui pose beaucoup de problèmes. Il les résout assez banalement par l'emploi d'un double *topos* sur ce passage vers une esthétique plus libre et plus naturelle.

D'abord, il voit l'œuvre de la « libération » de la société parisienne du joug de l'étiquette louisatorzienne, l'ambiance de la fin du règne du Grand Roi ayant été marquée par plus de rigueur et de dévotion. La réaction de la Cour est caricaturée dans un appétit pour le divertissement et la légèreté. Ces mêmes arguments sont souvent utilisés pour expliquer le goût de la Rocaille dans les Arts-décoratifs.

Ensuite, il met en avant l'engouement pour la pensée de Jean-Jacques Rousseau, notamment à travers *La Nouvelle Héloïse* :

¹⁸⁴ *Ibidem*, p.42.

¹⁸⁵ *Idem*.

¹⁸⁶ *Idem*.

« le cadre de haute tenue et la rigidité du siècle de Louis XIV devait provoquer un revirement, qui fut la frivolité et le bon plaisir du XVIII^e siècle. D'autre part, la littérature exerça une grande influence : Jean-Jacques Rousseau, décrivant en 1761, les jardins de Clarens sur les bords du Lac de Genève, en parlait avec extase, avec enchantement, dans la Nouvelle Héloïse¹⁸⁷ ».

Il parle de l'amour de la nature, disant que ce fut une mode partout.

Pour marquer son dénigrement, il ramène cette forme de jardin à l'horticulture, au goût, et à la sensiblerie. Parlant de Monceau :

« C'était là bien le type du genre nouveau, se combinant avec une horticulture soignée. Abondant ainsi dans le goût de son époque, le duc d'Orléans n'avait cherché que la variété des tableaux et l'imprévu des effets, pour émouvoir l'âme, la saisir par des situations pittoresques et plaire à l'imagination¹⁸⁸ ».

En constatant les ravages révolutionnaires, il déplore la perte et la rupture avec la tradition des grands jardins réguliers qui pouvaient subsister autour des demeures :

« mais chez nous la Révolution s'était aussi chargée de détruire quantité de domaines, d'où l'ancien style n'avait pas encore été banni ; les parcs avaient souvent été mis à sac, et lorsqu'on les restaura ce fut naturellement dans le nouveau style anglais et paysager¹⁸⁹ ».

Fouquier ne s'étend pas trop sur le XIX^e siècle et règle rapidement son sort :

¹⁸⁷ *Ibidem*, p.43.

¹⁸⁸ *Ibidem*, p.46..

¹⁸⁹ *Ibidem*, p.47.

« Malheureusement ce goût pour la nature dégénéra lui-même du commencement du XIX^e siècle jusqu'à la fin du Second Empire, et les jardins prirent un genre essentiellement faux, à part quelques conceptions rares comme l'œuvre de Varey (sic) dans l'île du Bois de Boulogne.

Seule l'horticulture durant cette période y gagna. Elle remplaça le style et le dessin.

Les fleurs, qui n'étaient au XVII^e et au XVIII^e siècle que le complément des parterres, acquirent la première place. Ce fut l'ère du jardin horticole. Il est juste de dire qu'on ne saurait qu'applaudir au développement et à la variété des fleurs, qui en découlèrent¹⁹⁰ ».

Son enthousiasme reste limité, il est plus confortable pour lui de considérer les créations du siècle comme un ensemble uni, généralement dégénératif.

¹⁹⁰ *Ibidem*, p.48.

Chapitre 3 La modernité du jardin régulier

C'est là que le nouveau jour se fait. Nous en avons déjà parlé, mais c'est après le Second Empire que la mode des jardins réguliers revient, comme la seule voie à suivre. Il s'agit de conformer l'art à l'essence de la nation, mais aussi de revendiquer la modernité.

Dans l'Avant-propos de *L'Art des Jardins*¹⁹¹, Achille Duchêne ne peut pas concevoir que le style qu'il porte, ce retour aux formes régulières, ne soit qu'une fluctuation du goût :

« La courbe du graphique de l'art au cours des temps a pu avoir bien des fléchissements, mais il n'en est pas moins vrai qu'elle offre et offrira dans son ensemble, comme résultante, une ligne toujours ascendante qui correspond à un idéal toujours plus affiné, plus élevé et dont l'expression artistique tendra à devenir de plus en plus simple¹⁹² ».

Notons au passage qu'il renverse le point de vue avancé plus tôt. Le développement de l'art se ferait depuis les formes naturalistes, vers la construction raisonnée et schématique de la stylisation et de l'épure.

La publication du *Nouveau Jardin*¹⁹³, par André Vera en 1912, témoigne bel et bien de la revendication de la modernité. L'idée du renouvellement par l'imitation est passée, il s'agit maintenant pour les paysagistes de « se mettre en état de commencer », pour reprendre les mots d'Hartog déjà cités. La préface est un manifeste contre la répétition des formes du passé, pour le courage d'assumer les recherches esthétiques de son temps. Vera s'en prend d'abord aux jardins paysagers qui ne sont que des formes désuètes et vidées de leur sens.

¹⁹¹ FOUQUIER (Marcel), *De l'Art des jardins du XV^e au XX^e siècle*, Paris, Emile-Paul Frères, 1911.

¹⁹² FOUQUIER (Marcel), *Op. cit.*, 1911, p.10.

¹⁹³ VERA (André), *Le Nouveau Jardin*, Paris, Emile-Paul Frères, 1912.

« Avec lequel de nos désirs, en effet, s'accorde le jardin paysager ? « La Nouvelle Héloïse » et « Les Harmonies de la Nature » sont-ils les derniers livres parus ? Et que sont pour nous Leroy et Chambers pour que nous construisions des temples et des pagodes ?¹⁹⁴ »

Il affirme que son siècle est sorti de l'héritage romantique et qu'il doit se défaire de son vieux manteau paysager et sensible :

« Mais nous, qui, depuis plusieurs générations, sentons la nature, qui ne pleurons pas auprès des ruines du temps, qui ne portons pas notre cœur en écharpe, nous enfants d'un siècle qui n'est pas mélancolique et qui, d'autre part, ne s'intéresse pas au trompe-l'œil, nous ne nous réjouissons pas dans un jardin paysager, puisque, revenus à la tradition délaissée, nous avons besoin d'ordre, de clarté, et que nous aimons les généralités¹⁹⁵ ».

Mais attention, il met aussi en garde contre la tentation historicisante des restitutions ou reconstitutions autour des demeures historiques notamment :

« je n'ignore pas que certains propriétaires se font, autour de leur Demeure, tracer des Jardins réguliers ; mais pourquoi tiennent-ils à réaliser l'image générale des jardins du XVII^e et du début XVIII^e siècle ? Depuis Le Nôtre, la vie en France, n'a-t-elle pas changé ? J'imagine alors que ces mêmes personnes, quand elles désirent un véhicule, achètent, avec la même logique, non pas une automobile, mais une chaise à porteurs¹⁹⁶ ».

Enfin il contre l'argument d'une influence étrangère pour les jardins modernes en posant une question :

¹⁹⁴ VERA (André), *Op. cit.* , 1912, Préface.

¹⁹⁵ *Idem.*

¹⁹⁶ *Idem.*

« est-ce imiter quelqu'un que d'agir avec le même bon sens ?¹⁹⁷ ».

Il continue en consacrant un chapitre à la modernité :

« Ce développement, cet usage de la raison chez les plus exquis de nos artistes contemporains, tout d'abord, les apparente aux hommes du XVII^e siècle et les oblige en même temps, d'une part, de faire un choix sévère dans les émotions qui valent de nous être communiquées, et, d'autre part, d'imposer une forme volontaire à chacune des expressions de leur sensibilité.

Une telle habitude intellectuelle devrait exciter notre âge à concevoir le Jardin comme une œuvre non plus réaliste, mais décorative, et, par conséquent, à lui donner un arrangement raisonné qui serait le développement naïf d'une émotion très simple. Aussi laissant de côté les végétaux étrangers et surtout les exotiques, prendrions-nous exclusivement les arbres et les plantes indigènes, puis les disposerions-nous en groupements simples et volontaires¹⁹⁸ ».

Il se justifie en questionnant les usages du jardin, faisant allusion à la vie moderne, à la vitesse du train de vie :

« En effet, notre hâte fiévreuse des affaires et notre curiosité insatiable pour toutes les choses qu'offre maintenant la vie avec une abondance incomparable, nous obligent de tout voir comme en courant. Aussi, devient-il indispensable non seulement d'attirer et de retenir l'attention du passant, mais de lui présenter tout en bloc et en raccourci. La composition d'une œuvre décorative moderne doit donc être, non plus analytique comme elle était au siècle de loisir, mais incontestablement synthétique¹⁹⁹ ».

¹⁹⁷ *Idem.*

¹⁹⁸ VERA (André), *Op. cit.*, 1912, Modernité.

¹⁹⁹ *Idem.*

La mode féminine trouve également sa place dans la construction de sa pensée :

« Pour ce qui est de la coloration propre des plates-bandes, nous tirerons expérience de la coiffure et du costume que porte la femme moderne²⁰⁰ ».

Le sport ne manque pas de prendre de l'importance, comme élément central de la vie active de la société :

« nous n'omettrons pas de faire aux sports la place qu'ils ont dans la vie moderne. Nous ne dissimulerons donc pas un tennis, mais nous le montrerons aux promeneurs, et le « court » soigneusement marqué de blanc sur le gazon vert, le treillage et les poteaux volontairement disposés, le kiosque confortablement aménagé, contribueront encore, j'imagine, à différencier notre jardin régulier d'une œuvre de Le Nôtre²⁰¹ ».

Il revient sur la radicalité du changement que ce nouveau jardin impose. Mais il dit que « si, par ailleurs, il ne provoque aucun étonnement, ce sera la meilleure preuve qu'il est conforme à la tradition nationale²⁰² ».

Cela lui permet de conclure sur une poussée d'orgueil national, parlant de sa génération qui « n'a plus même de sympathie pour les éléments étrangers du romantisme, et semble désireuse d'ajouter, selon le génie de la race, quelque lustre nouveau à la splendeur française²⁰³ ».

²⁰⁰ *Idem.*

²⁰¹ *Idem.*

²⁰² *Idem.*

²⁰³ *Idem.*

Chapitre 4 Collectionner le jardin

Le jardin Albert Kahn, vrai-faux jardin hypertopique

L'exemple du jardin Albert Kahn nous permet d'approfondir la question de la formation des identités. Dans sa vision encyclopédique et son ambition de recensement universel, Albert Kahn intégra un jardin japonais à côté d'un jardin français ou anglais à Boulogne. Plus symptomatique encore est sa volonté de recréer l'environnement de sa région natale. La forêt vosgienne qu'il reconstitue avec des pins bleus et des blocs de pierres rapportés, affirme son identité régionale.

C'est à partir de 1895, qu'Albert Kahn commença à aménager son jardin à « scènes multiples ». Agissant selon son goût propre, il donne ses instructions aux jardiniers. Les travaux connurent une chronologie assez facile à identifier grâce aux archives encore conservées²⁰⁴. Il s'est agit d'abord de réaliser le jardin « français ». Ses parterres réguliers bordés de buis taillés sont d'un dessin relativement simple. Vint ensuite le « marais » et la première partie du « jardin japonais ». La « forêt vosgienne » et la « forêt bleue » furent plantées avant que ne soit augmenté le « jardin japonais » et que ne soit créé un « jardin chinois ».

Chacun de ces aménagements correspondant à une nouvelle acquisition de parcelle, on pourrait facilement être tenté de les renvoyer aux caprices d'un commanditaire, qui bien dans son époque, multiplie les styles de jardins pour ménager des effets d'aimable distraction. Albert Khan utilise donc la typologie des formes de jardins telle qu'elle est majoritairement reconnue à l'époque. La collection des types de jardins est lisible, en fonction de secteurs traversés par le visiteur. Il faut ajouter qu'il le fait avec beaucoup de précision et de connaissance.

²⁰⁴ Nous reprenons ici les informations délivrées par Monique Mosser dans son article « Jardins « fin de siècle » en France : historicisme, symbolisme et modernité », Revue de l'Art, n°129, 2000, p.41-60.

Son attachement à distinguer le jardin japonais du jardin chinois est symptomatique sur ce point. Non seulement il affirme son savoir qui lui permet cette distinction, mais en plus, il ajoute de la variété.

Si l'on revient aux considérations précédentes sur le retour au jardin régulier en France et la montée du nationalisme, on pourrait affirmer que le jardin français est un manifeste patriotique, alors que le jardin paysager, traditionnellement dit « à l'anglaise » est désigné comme « marais ».

On pourrait aussi interpréter encore la volonté farouche de reconstituer la forêt vosgienne comme une démarche profondément militante. Ce serait ignorer complètement « l'utopie personnelle » d'Albert Kahn.

Ami et disciple de Bergson, Albert Kahn explicite dans son jardin un idéal philosophique. Il veut rassembler les différentes parties du monde en un lieu pour exalter la recherche de la paix universelle. Sa maison est un véritable centre d'échange interculturel. Son ambition est de proclamer l'égalité des hommes dans le monde et, pour cela, il engage des missions internationales d'envergure.

Il fonde la société Autour du Monde et décerne des bourses de voyage pour des universitaires. Il accueille chez lui le *Comité national d'étude sociales et politiques* qui engage une réflexion sur l'actualité internationale, particulièrement préoccupante au début du XX^e siècle. Mais son œuvre la plus connue est sans doute Les Archives de la Planète, qui rassemble des photographies et des films réalisés dans le monde entier pour inventorier les modes de vie humains. Là encore, son ambition est de montrer la diversité autant que les ressemblances entre les peuples pour favoriser le dialogue et refouler les théories racialistes.

La distinction des jardins japonais et chinois est encore importante ici. Les troubles identitaires qui animent déjà les deux puissances de l'Extrême Orient sont parfaitement perçus par Albert Kahn. Grâce à son jardin, il les invite au dialogue.

L'humanisme d'Albert Kahn fait de son jardin un témoignage extraordinaire de sa passion pour la paix des peuples. Les différents types de jardins présentés

constituent une image du concert des nations. L'idée de conservation des jardins est peut-être secondaire, elle est pourtant présente ici. Ce n'est qu'au prix de cette conservation, de l'entretien des particularismes, des caractères identitaires, que l'ouverture à la diversité est possible.

La Villa Ephrussi de Rothschild : la muséographie du jardin

La famille Rothschild a fait preuve pendant plusieurs générations, principalement entre 1852 et 1914, d'un extraordinaire goût pour les jardins. Ayant déjà le gène de la collection et la passion des bâtiments, ces deux attraits s'unissent dans la plus grande exubérance pour développer des jardins surprenants.

On pourrait ici faire allusion au « goût Rothschild », si tant est qu'il existe vraiment. En réalité, tant en matière d'architecture, d'objets d'art, que de jardins, les Rothschild suivent la mode de leur temps. Ce qui les différencie, ce sont les moyens fabuleux qu'ils sont prêts à y consacrer. Par ailleurs, la fulgurance de l'ascension sociale de la famille, et le nombre de ses représentants dans les cinq branches qu'elle comporte, en font un riche foyer d'émulation.

Les jardins Rothschild sont donc globalement des sortes d'archétypes des jardins Victoriens et Edouardiens. La rigueur du dessin des parterres se trouve tempérée par l'abondance et la variété des fleurs, leur vivacité chromatique et leur exotisme.

Chez les Rothschild, la collection se trouve aussi au jardin : les orchidées, les rhododendrons, les iris et beaucoup d'autres plantes décoratives furent collectionnées et croisées.

Edmond à Boulogne et Lionel à Exbury furent même des botanistes renommés, doublés de très bons entomologistes. Ils développèrent chacun des variétés d'orchidées, de rhododendrons, d'œillets et d'arums.

Charlotte Béatrice de Rothschild (1864-1934), est la fille de Mayer Alphonse et la petite fille de James Mayer. Elle fut élevée en partie à Ferrière et elle épousa Maurice Ephrussi (1849-1916), en 1883.

Miriam Rothschild dit d'elle dans l'ouvrage qu'elle consacre aux jardins de sa famille, qu'elle était douée d'une multitude de talents, à l'image de son oncle Edmond. Sans enfants, la baronne Ephrussi consacra son temps et son argent à ses collections d'œuvres d'art et à son jardin.

« Il est donné à peu de mortels de se livrer à toutes leurs excentricités, mais Béatrice eut ce privilège. Elle entendait créer un cadre digne d'un musée où exposer ses collections d'art, mêlant harmonieusement une résidence et un jardin en un lieu de poésie, au milieu des fleurs avec le murmure de la mer tout proche²⁰⁵ ».

En 1905, elle acheta à Saint-Jean-Cap-Ferrat, une petite pointe rocheuse s'avancant dans la mer. Elle fit aplanir le sommet, et fit bâtir la Villa Ile-de-France, agrémentée de ses jardins, à grands renfort de dynamite et grâce aux quelques tonnes de terre rapportées. Idéalement située, à mi-chemin entre Nice et Monaco, la construction correspond aux nouvelles attentes de villégiature. Depuis l'ouverture du casino de Monte-Carlo en 1878 et l'arrivée du chemin de fer, toute l'Europe se presse sur les rives de la Méditerranée. Ainsi Béatrice est-elle à Saint-Jean-Cap-Ferrat, voisine du roi Léopold II de Belgique, en sa villa des Cèdres.

Elle cherche à créer un lieu contrasté. La luxuriance doit prendre possession de cette pointe aride. Le décor intérieur est résolument urbain et parisien quand les façades n'évoquent qu'un casino de parc italien ou espagnol. Le lieu se veut englobant, il doit abriter toutes ses collections et faire écho à toutes les régions du monde qu'elle a adoré visiter. Ce goût pour le voyage la pousse même à donner à son éperon qui fend la mer, le nom d'un des plus beaux paquebots de la Compagnie Générale Transatlantique, l'*Ile-de-France*.

On observe un phénomène de *revival* dans l'histoire du goût. L'historicisme s'empare de l'architecture et des jardins en Grande-Bretagne, puis gagne le

²⁰⁵ ROTHSCHILD (Miriam), *Les jardins Rothschild*, Abbeville, 1997, p.118.

continent. Les Rothschild sont de grands artisans de ce goût pour les références historiques séquencées dans la distribution de leurs résidences. Ferrière, où fut élevée Béatrice, en est un parfait exemple dont l'architecture articule des références françaises et anglaises, avec un salon Louis XIII, un salon Louis XV, et une quantité d'objets accumulés, conforme à ce qu'on a coutume de réduire à « l'éclectisme ».

Par sa situation sur la Côte-d'Azur, l'architecture de la Villa Ile-de-France est un savoureux mélange des références italiennes et espagnoles, déclinées dans le rose et le blanc des marbres.

Il semble que le chantier de la Villa fut assez chaotique. Le tempérament et les exigences de la baronne provoquèrent de nombreuses modifications et usèrent de nombreux architectes. On en citera quelques-uns comme Paul-Henri Nedot, Charles Girault, Edouard Niermans et moins certainement Walter André Destailleur, Ernest Sanson ou René Sergent. Les plans généraux et le gros-œuvre, la distribution sont principalement dus à Marcel Auburtin. Toutefois, il semble qu'Aaron Messiah soit intervenu pour la finition du chantier, insufflant à la réalisation une souplesse un peu moins classique.

Dès 1907, les premiers terrassements permettent l'installation d'une villa d'habitation et d'un jardin régulier avec de nombreuses allées, un canal et des bassins. En 1909, un projet plus précis de la Villa met en place le patio avec ses colonnes de fontes stuquées et peintes en faux-marbre. Le gros-œuvre s'achève en 1911 et la façade reçoit ses décors de staff, moulés sur des modèles italiens.

Achevée en 1912, la Villa ne fut plus habitée après la guerre. Dès 1919, les frais d'entretien sont fortement réduits, les canaux et bassins sont comblés.

En 1934, l'Académie des Beaux-Arts est légataire de la Baronne Charlotte Béatrice Ephrussi de Rothschild. La fondation se doit d'entretenir la maison pour y présenter les collections, faisant de la Villa un musée ouvert au public. Le premier conservateur fut Albert Tournaire, remplacé en 1948 par Paul Jouve.

Les travaux de remise en état furent considérables, aussi bien pour la villa que pour le jardin. On fit dégager et reconsolider les bassins, on restaura le jardin

régulier et les terrasses du jardin japonais. Ce fut également l'occasion de la création du jardin exotique et de la transformation de la roseraie en jardin décoratif. Cette réfection des jardins est due à Louis Marchand, appelé par le conservateur en 1935-1936. Il est à l'initiative de la création d'un jardin botanique en lien avec la station d'expérimentation de la villa Thuret à Antibes.

L'organisation des pièces de la maison, avec un décor choisi pour présenter les œuvres d'une époque identifiée, évoque l'organisation du jardin, en une série de chambres, elles aussi typifiées.

Ainsi on trouve à l'intérieur, un patio couvert d'une verrière (traditionnel des halls de résidences Rothschild) aux influences italiennes du Quattrocento et espagnoles. Le grand salon Louis XVI qui occupe l'avancée de la façade Est ouvre sur le panorama de la baie de Beaulieu. Il abrite des boiseries provenant de l'hôtel Crillon à Paris, des tapisseries d'Aubusson et un plafond vénitien de Tiepolo.

Le salon Louis XV ouvre sur le parterre régulier par une terrasse. Son plafond est marouflé d'une toile de Pellegrini et son alcôve est tendue des aventures de Don Quichotte, tissées aux Gobelins sur les cartons de Charles-Antoine Coypel.

Les appartements privés sont essentiellement dans un style XVIII^e, plutôt néoclassique. Mais à l'étage, un petit salon chinois accueille des portes laquées provenant du Palais Impérial de Pékin.

Le jardin espagnol fut créé en 1935 par Louis Marchand. Sous la forme d'un patio ouvert sur la mer, il évoque les jardins d'Aranjuez. Mais les arcades et le nymphée sont plutôt vénitiens, proches de Caprarola ou de la villa Giulia.

Le jardin florentin qui fait suite s'articule sur quatre terrasses desservies par un grand degré en fer à cheval au centre. Il donne accès au « balcon de Villefranche », pavé de mosaïque, qui surplombe la mer. L'allée de cyprès et la grotte au creux de l'escalier qui abrite une statue d'Apollon apporte tout ce qu'on attend d'un type toscan.

Le jardin lapidaire, également remanié par Marchand, assume bien l'aspect du conservatoire de curiosités. Les débris sculptés rassemblés ici voisinent avec les arbres à camphre, arbres de Judée, avec les camélias ou les figuiers et les rhododendrons.

Si un jardin japonais a bien existé du temps de la baronne Ephrussi, il fut également profondément remanié par Marchand. L'eau y est fortement présente par des bassins et une rivière artificielle. Le site est exagérément escarpé, semé de pierres qui simulent un paysage de montagne. Un belvédère et des petites lanternes de grès émaillé répondent aux arbustes taillés en nuage sur fond de rideaux de bambous.

Le jardin exotique est une parfaite création de Marchand. Le dépaysement qu'il induit est absolu, offrant une diversité botanique bien acclimatée sur les rives de la Méditerranée.

L'ancienne roseraie rassemblait un grand nombre de variétés dont la diversité faisait la joie de Béatrice de Rothschild. Sa passion pour les roses l'avait conduite à aménager cet endroit malgré l'omniprésence de cette fleur dans l'ensemble du jardin.

Le jardin régulier quant à lui, procède de la fusion de l'ancien jardin « français » et de l'ancien jardin « Italien ». Les deux plateaux aménagés autour du temple de l'amour ont été dessinés par Achille Duchêne. Ce petit temple rond termine l'axe central formé par le canal et s'inspire directement de la construction de Richard Mique pour Trianon. Si les abords du canal rappellent certains jardins italiens comme les parterres du casino de Caprarola, les abords du temple forment un sous-bois jardiné, à l'ombre des pins.

Il y a donc beaucoup de raisons d'être méfiant à l'approche de ces fabuleux jardins de la Villa Ephrussi de Rothschild. Ils ont très nettement évolué depuis leur création par la baronne Béatrice et leur typologie est plus souvent théorique ou poétique qu'archéologique. De plus, la multiplication des types de jardins appartient à la campagne de restructuration de la villa menée par le premier conservateur du musée.

Nous pouvons, sans doute, y voir un facteur déterminant pour notre propos. Il semble bien que ce soit avec sa nouvelle vocation de musée que la villa à

renforcé son aspect de *Period room*. Ainsi le jardin a-t-il répondu à la même vision.

Le développement de la connaissance, soutenu par le goût, engage une histoire des formes en matière de jardin. En utilisant des critères d'altérité à la fois historiques et géographiques, on a artificiellement associé une forme à une identité, créant ce que les anthropologues ont défini comme des ethnonymes. Ainsi le jardin hispano-mauresque créé dans les années 1930 à la Villa Ephrussi de Rothschild est identifié à l'Andalousie médiévale.

Mais le phénomène est autant une réduction (un jardin anglais serait nécessairement et exclusivement pittoresque et naturaliste) qu'une très grande ouverture (un jardin avec des herbes aromatiques ou médicinales serait *ipso facto* un jardin médiéval). Cela est manifeste ici quand on s'aperçoit que peu d'éléments suffisent à faire correspondre un jardin à son type. Peu importe, semble-t-il, que beaucoup des végétaux soit communs aux différents jardins, pourvu que quelques éléments distinctifs y donnent une valeur poétique.

Le fait intéressant est de comprendre comment le modèle à la mode des jardins de ville, notamment, est en fait une collection des types de jardins.

On peut effectivement concevoir que le développement de l'histoire des jardins a eu comme directe influence, la volonté de recréer les formes décrites. On a cherché à pouvoir les tenir chacune, les unes à côté des autres, dans cet esprit de collection, de curiosité savante qui juxtapose pour forcer la comparaison et la construction intellectuelle. En cela, il est intéressant de questionner les jardins réalisés par ou pour des historiens de l'art ou historiens des jardins. On a dit combien était cruciale la concordance entre l'écriture et la mise en forme de l'histoire des jardins avec la création contemporaine de ces réflexions. La chose n'est-elle pas encore plus symptomatique quand le chercheur passe de la plume à la bêche ?

Chapitre 5 Le jardin d'historien ou d'érudit

Friar Park

Cette demeure anglaise de l'Oxfordshire fut bâtie dans les années 1870 sur un modèle néogothique particulièrement impressionnant. En brique rouge et en calcaire, cette architecture délirante offre un foisonnement d'inscriptions et de sculptures figurées ou décoratives.

L'excentrique Sir Franck Crips, amateur de jardins, regroupa dans sa propriété un ensemble varié de types de jardins. Dans un espace relativement réduit pour une propriété de cette ampleur, il articula un jardin médiéval, un jardin élisabéthain, un jardin japonais, un jardin alpin et même une réplique du labyrinthe de Versailles.

Il faut dire qu'avec sa rocaille de six mètres de haut, réplique du mont Sevrin, le jardin alpin avait quelque chose d'un parc d'attraction. Des illuminations dans les grottes et des crocodiles aux yeux lumineux contribuaient également à une ambiance assez particulière.

Quatre grottes polarisaient le jardin. Près de la maison, la première était en eau et donnait accès au jardin japonais. Avec des barques, on pouvait accéder aux lacs. La plus grande des grottes avait des stalactites et des arbres fossiles. La troisième offrait un rideau d'eau dans lequel jouaient des lumières de couleur et enfin la dernière était la grotte de glace. Celle-ci fut composée d'après une photographie du glacier de Chamonix.

L'ensemble de ces grottes était relié par la circulation des eaux qui pouvaient geler en hiver et renforcer l'effet de glacier. Le fond des bassins et certaines parois étaient couverts de morceaux de miroirs qui faisaient jouer la lumière et l'image des promeneurs dans une atmosphère féérique et surréelle. Ces jardins étaient également habités d'animaux contrefaits et de nains de jardin

qui dans un mouvement ultime de miroir, faisaient ironiquement écho au statu du visiteur.

Friar Park est donc une nouvelle variation sur ce thème des jardins collections de types. Mais son intérêt va au-delà du simple jardin d'excentrique.

Sir Franck Crisp est un juriste mais il est passionné d'horticulture et d'histoire des jardins. On lui doit effectivement une étude intitulée *Medieval Gardens*. Son attrait pour les styles historiques en architecture ou au jardin va donc plus loin que la simple mode qui sévit au niveau européen. La mise en œuvre d'un jardin médiéval et d'un jardin élisabéthain plaide pour un lien fort entre sa théorie historique et sa création.

Par ailleurs, on prend conscience d'un niveau de lecture nouveau du jardin. Non seulement il rapproche des types de jardins différenciés par leur appartenance géographique ou historique, mais il représente des lieux réels, là où ils ne sont pas. La citation du glacier de Chamonix ou du mont Sevrin, connus par la photographie notamment, est une autre façon de conserver la mémoire de ces paysages. Le jardin devient ici un monument au sens premier.

La Villa I Tatti de Bernard Berenson

L'historien de l'art américain Bernard Berenson consacre largement ses recherches à la Renaissance italienne. Est-il étonnant de le voir commander un jardin de type Renaissance et Toscan pour sa villa près de Florence ?

C'est en 1900, juste au moment de leur mariage, que Bernard et Mary Berenson ont acquis la Villa I Tatti à Settignano, près de Florence. Mary a d'abord suivi le chantier de réaménagement conduit par les architectes Geoffrey Scott et Cecil Pinsent. Cette résidence devient le lieu de rencontre d'une petite société d'amis, de remarquables historiens (Kenneth Clark, John Walker, John Pope-Hennessy), d'écrivains (Edith Wharton, Alberto Moravia), de politologues (Walter Lippman, Gaetano Salvemini) et de musiciens (Yehudi Menuhin).

Florence est le lieu de villégiature ancien d'une aristocratie britannique éclairée. Depuis le Grand Tour, les amateurs et connaisseurs de l'art ancien s'y fixent en résidence. Peu à peu, des personnages excentriques et fortunés se sont agrégés à cette compagnie anglo-saxonne de Toscane. Au début du XXème siècle, l'installation du couple Berenson à Settignano n'a donc rien de particulièrement original, mais correspond à une certaine habitude sociale. La qualité de *connoisseur* et d'esthète de Bernard Berenson nous incite pourtant à nous interroger.

I Tatti rassemble aussi la petite collection du grand spécialiste de la Renaissance italienne. Giotto, Sassetta, Domenico Veneziano et Lorenzo Lotto sont autant de noms qui s'accrochent aux murs de la Villa, sous l'œil avisé de leur propriétaire.

Mais le cœur battant de la Villa est la bibliothèque. Là, Berenson a rassemblé une prodigieuse collection de 50 000 livres et de 300 000 photographies qui constituent le fondement même de son travail de recherche. C'est à I Tatti que l'ensemble de ses éminentes réflexions ont pris forme. En 1901, il publie *The Study and Criticism of Italian Art, The Drowing of the Florentine Painters* en 1903 et *The North Italian Painters of the Renaissance* en 1907.

A sa mort en 1953, il lègue l'ensemble à l'université d'Harvard pour former un centre d'étude de la Renaissance. Pour aborder la relation qui a pu exister entre l'intellectuel, l'historien et son jardin, nous nous appuyons sur l'ouvrage de William Weaver²⁰⁶.

Le jardin de la Villa ITatti fait l'objet d'un intérêt particulier depuis que les études sur les jardins historiques se sont développées. En s'inspirant directement des jardins de la Renaissance, Cecil Pinsent propose une vision historicisée du jardin, conçue en accord avec l'architecture de la Villa. Il faut noter qu'il réalisa, toujours avec Geoffey Scott, la maison et le jardin de style Toscan de la Villa Le Balze, sur le modèle de la Villa Medicis à Fiesole. Il fait preuve d'une grande

²⁰⁶ WEAVER (William), *A Legacy of excellence: The story of Villa I Tatti*, Harry N. Abrams, 1997.

compréhension de ces jardins anciens, à flanc de colline, qui ménagent l'articulation avec le paysage grandiose de la vallée de l'Arno.

Le jardin se compose de différents parterres, plus ou moins développés, aux abords directs de l'habitation. Le plus majestueux se trouve dans l'axe de la villa dont la façade est marquée par un escalier central sur plan circulaire. Ce jardin de pente se décompose en terrasses qui alternent des carrés à motifs géométriques et d'autres, plus libres. L'allée centrale est bordée de cyprès dont les belles verticales portent l'œil vers le paysage. Le bas de ce jardin est un parterre assez ample mais ras. Les taupières y sont maintenues basses et très simples. Deux bassins en miroir se répondent de part et d'autre de l'allée centrale. Cet espace est un belvédère sur la campagne et offre deux rampes droites d'escalier pour y descendre.

Les autres parties du jardin sont plus intimes, plus propices à la promenade, à la déambulation, comme la longue allée qui flanque la propriété, où la fraîcheur est plus agréable.

« J'avais planté un jardin avec des recoins où m'asseoir et m'enchanter de mes *Dichter* préférés²⁰⁷ ».

Le jardin de l'orangerie est un peu à l'écart et fait office de retraite avec ses agrumes en pot.

Ce que l'on sait des jardins florentins de la Renaissance au début du XX^e siècle se retrouve donc ici. Le jardin participe du message général de la Villa. Il redonne une image vivante de la Renaissance italienne, tant chérie par Bernard Berenson. Il n'est pas à exclure que cette démarche de reconstitution accompagne les réflexions de l'auteur sur la période, qu'elle lui permet de s'approprier en quelque sorte son objet d'étude, dans une démarche intérieure de compréhension, au sens étymologique du terme.

« je me rendais compte que, pour connaître à fond une époque, pour faire un travail sérieux et ne pas passer pour un charlatan, il me fallait y consacrer tout mon temps²⁰⁸ ».

²⁰⁷ BERENSON (Bernard), *Esquisse pour un portrait de soi-même*, Paris, Albin Michel, 1945, p. 155.

²⁰⁸ *Idem.*

Berenson voit dans sa perception de la nature et du monde végétal, le changement permanent qui lui donne constamment à voir les limites de sa capacité de description. Pour un historien de l'art dont l'activité principale fut l'attributionnisme, cet aveu nous révèle un homme particulièrement humble face aux beautés du monde et de l'art.

« Depuis des années, je dresse des listes de mots, sans arriver jamais à les assimiler. Cela me gêne et me retient souvent au moment de décrire ce que je vois et d'exprimer ce que je sens. Bien que m'étant promené un nombre incalculable de fois autour de ma maison, le paysage ne m'est jamais apparu deux fois le même. Les lointains sont tantôt laiteux, argentés, couleur de perle et parfois dorés avec toujours une nuance différente que j'admire comme si elle était unique au monde [...] Aucune de ces nuances ne m'échappe, mais je ne puis en communiquer aucune avec les adjectifs restreints que j'ai à ma disposition.²⁰⁹ ».

Plus loin il complète en disant :

« Il est assez curieux de constater que nous n'avons guère avancé dans ce domaine depuis Homère, qui employait le même mot pour désigner la couleur bleue et la couleur verte, alors qu'il devait certainement savoir les différencier²¹⁰ ».

« J'ai aussi un jardin dans lequel je me promène au moins une fois par jour, quand il ne pleut pas à torrents, pour respirer l'air, écouter chanter les oiseaux, entendre murmurer l'eau et admirer les arbres et les fleurs. J'en viens à me demander si le plus grand bienfait de l'art ne serait pas de nous faire sentir et comprendre la valeur artistique des œuvres de la nature. Ainsi, en me promenant dans mon jardin et en regardant les arbustes, les arbres et les fleurs, je découvre, tantôt, une courbe exquise, tantôt la vitalité des jeunes pousses, la force d'éclosion des bourgeons et la variété infinie des couleurs dont aucun objet

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 135.

²¹⁰ *Ibidem*, p. 192.

façonné ne saurait approcher. Et, au-delà du jardin, si je marche à travers les collines couronnées d'oliviers, de pins, et où les cyprès montent la garde, je jouis de l'effet des nuages sous la vaste voûte du ciel, des brumes légères qui s'interposent entre moi et l'horizon, face à Sienne, Volterra, Pise, Carrare, de ces brumes, couleur de plomb les jours couverts, et qui, argentées l'hiver, deviennent couleur de perle au printemps et à l'automne, et se dorment en plein été²¹¹ ».

Le jardin, et sa continuité à travers le paysage sont le support d'une haute réflexion chez Berenson. A la fois sur le beau universel, mais aussi et de façon récurrente, sur la couleur.

« Chaque jour, en les contemplant, je me demande ce que mes yeux faisaient la veille pour n'avoir pas su déceler la beauté de ce tronc d'arbre couvert de lichen, aussi magnifique que les mosaïques des Aztèques ou des Maya, cette tendre mousse aussi reposante pour l'œil que les verts de Giorgione et de Bonifazio. Et comment n'avais-je pas remarqué jusque-là la merveille d'orfèvrerie qu'est le chèvrefeuille et l'élégance de ce papillon émaillé de pourpre noire et de rubis, qui palpite sur le versant de cette colline. Je n'ai donc pas besoin d'aller bien loin, ni de monter très haut puisque ma santé me permet de sortir chaque jour et de découvrir assez de beautés nouvelles pour alimenter ma journée²¹² ».

L'émerveillement pour la nature semble avoir même provoqué chez lui un détachement des supports matériels de l'art :

« je n'ai même plus besoin de regarder des tableaux, car je suis devenu mon propre peintre et j'arrive à voir dans la nature plus de beautés que les tableaux ne pourraient m'en fournir. De même pour les sculptures, je sculpte par l'imagination ; ayant à ma portée des modèles tels que les paysages toscans, il m'est facile de les visualiser comme des statues en mouvement²¹³ ».

²¹¹ *Ibidem*, p. 203.

²¹² *Ibidem*, p. 203-204.

²¹³ *Ibidem*, p. 204.

Le regard qu'il porte donc sur la nature enrichit considérablement sa vision des œuvres d'art. Ainsi il affirme :

« Lorsque je regarde une véritable œuvre d'art – je ne parle pas d'un simple objet de curiosité – je lui découvre à tous moments un nouvel aspect, une qualité de couleur et de forme qui jusque-là m'avaient échappé²¹⁴ ».

Pourtant, à la fin de sa vie, Bernard Berenson se sent pressé par le temps, il regrette de ne plus profiter du loisir et le jardin ne semble plus être qu'un cadre, un cadre nécessaire mais plus vraiment habité :

« Je ne trouvais jamais le loisir de m'asseoir sous les tonnelles ni sur les margelles des fontaines pour écouter chanter les rossignols, les grives et les alouettes, pour respirer le parfum des roses, des lotus et des tilleuls en fleurs. Je n'y jetais qu'un coup d'œil en passant²¹⁵. »

“For the house, Bernhard had determined the grand lines, the general character of the construction; but for the garden, Mary took the lead²¹⁶”.

Bernard Berenson semble avoir été tenu à l'écart des premiers projets pour le jardin que Mary voulait avoir rapidement. Mais selon le biographe de l'architecte Scott²¹⁷, il serait tombé par hasard sur les plans pendant que sa femme voyageait en Angleterre. A partir de là il semble avoir discrètement repris en main la direction du chantier. Les travaux d'aménagement de la bibliothèque et du jardin menés conjointement furent certainement achevés en 1913.

Pendant la Première Guerre Mondiale, le couple Berenson quitte l'Italie pour la Grande-Bretagne et Paris. Dès 1919, ils se réinstallent à I Tatti mais les années de l'entre-deux-guerre sont assez agitées. La montée du fascisme en Italie est en

²¹⁴ *Idem.*

²¹⁵ *Ibidem*, p. 156.

²¹⁶ WEAVER (William), *Op. cit.*, 1997, p. 63.

²¹⁷ Weaver s'appuie sur les travaux de Richard Dunn.

parfaite opposition avec la pensée de Berenson mais, plus dangereuses encore, sont les lois raciales de 1938. Berenson ne quitte pas l'Italie pour autant et se trouve à Rome en Juin 1940, quand l'Italie déclare la guerre aux Alliés. Très vite, Bernard Berenson est suspecté d'être un agent américain mais on lui conseille de rester sur place. C'est encore là qu'il serait le plus en sécurité et surtout, c'est en sa présence que la maison et la bibliothèque seraient le mieux protégées. Bien que le téléphone lui soit coupé, et que le quotidien soit rendu difficile, il continue à recevoir des étudiants dans sa bibliothèque et à mener ses conversations savantes à l'heure du thé.

« Si je puis achever mes jours dans mon jardin sans en être empêché par d'absurdes motifs politiques, je m'estimerai heureux d'avoir pu réaliser, au cours d'une longue existence, ce à quoi ma formation et mon éducation m'avaient prédisposé.

Enfin, Weaver termine son ouvrage en citant Walter Kaiser : "*I Tatti can be seen as the 20th-century realization of old Renaissance dream of a locus amoenus*²¹⁸".

Berenson dit lui-même dans son autobiographie :

« Bien que j'aie eu un architecte aussi compétent que Cecil Pinsent, qui comprenait souvent mieux que moi-même ce que je souhaitais, je me suis épuisé à vouloir lui donner une forme définitive et je renonçai à la lutte bien avant d'y être parvenu. Avec les années je me suis habitué à ma maison, je ne vois plus ses défauts ni ses imperfections. Je ne m'en *fais plus* pour ce qui s'use, pour les avaries et les détériorations, et maintenant, après tant d'années, je l'aime autant que l'on peut aimer un objet ou une réunion d'objets, appelons-la, si vous voulez, une machine à vivre comme nous en possédons dans notre corps, mais de même que mon corps, ma maison a une âme, du moins je l'espère²¹⁹ ».

²¹⁸ WEAVER (William), *Op. cit.* 1997, p. 141.

²¹⁹ BERENSON (Bernard), *Op. cit.* , 1945, p. 202.

Le sentiment de complétude de Bernard Berenson est exprimé par son terme CELA, son œuvre intellectuelle, sa bibliothèque, sa maison et son jardin sont un tout auquel il s'amalgame lui-même :

« S'il m'était possible de concevoir une survie après la mort, j'aimerais être l'âme qui habiterait ma bibliothèque, j'aimerais la hanter et m'en servir comme firent les archanges dans une nouvelle d'Anatole France.

J'aurais donc, en un certain sens, atteindre ce que Goethe nous faisait espérer lorsqu'il nous disait que l'on réalise dans sa vieillesse ce que l'on a ardemment désiré dans sa jeunesse. Je touche à mon Nirvâna, j'aperçois CELA, qui équivaut à un sentiment d'unité avec le paysage, la maison et tout ce qu'elle renferme, avec les gens qui passent et avec ceux que l'on voit souvent, avec ses propres occupations, intellectuelles ou matérielles, une unité si complète qu'elle ignore tout ce qui n'est pas elle. En d'autres termes CELA est une union mystique²²⁰ ».

²²⁰ *Ibidem*, p. 210.

Conclusion

A travers cette entreprise, nous avons tenté de rassembler un certain nombre de cas particuliers qui éclairent les dispositions culturelles qui nous conduisent aujourd'hui à adopter une attitude préservatrice vis-à-vis des jardins. Il était absolument nécessaire de revenir sur les fondements théoriques qui nous permettent d'éveiller notre esprit sur ces questions du point de vue philosophique ou anthropologique.

Nous nous permettons, par ailleurs, de rappeler combien notre démarche est débitrice des travaux menés en histoire du patrimoine et en histoire des jardins. Notre méthode s'est fondée sur la recollection d'un certain nombre de travaux que nous avons voulu rassembler et mettre en écho pour éveiller une réflexion qui, naturellement, n'est sans doute pas close.

En débutant nos enquêtes autour du rapport entre le jardin et la collection, nous avons esquissé les contours d'un mouvement de transfère : les objets collectionnés au jardin ont peu à peu accoutumé l'œil du visiteur qui, en quelque sorte, a projeté le même regard patrimonial sur le jardin lui-même.

Par ailleurs, on a observé que la conservation matérielle d'un jardin (comme de n'importe quel monument) induisait une production iconographique ou textuelle. Celle-ci assume une double vocation : elle est à la fois un enregistrement de l'information brute et, en même temps, elle contient une projection propre à l'auteur. Ce constat n'est pas nouveau et il préside à toutes les entreprises historiographiques mais c'est un aspect important pour nous.

Dans la mesure où, nous l'avons vu, le jardin est une œuvre éphémère, les traces secondaires font souvent office de support principal. La part subjective que porte chacune d'elles est donc déterminante dans l'influence qu'elle a sur le jugement de l'objet considéré.

Un aspect que nous n'avons pas abordé frontalement et qui découle de ces observations peut toutefois être cité ici. Il s'agit du phénomène de la citation d'éléments d'un jardin dans un autre jardin. Par exemple, pour ne citer qu'un jardin déjà abordé dans notre étude, Crisp à Friar Park fait réaliser un labyrinthe

sur les plans de celui de Versailles. Il ne s'agit pas d'une reconstitution, mais bien d'une évocation référencée, un appel au lieu prestigieux qu'est Versailles et à la mythologie de Le Nôtre.

Nous le voyons, il resterait encore à évoquer certains autres types d'articulation entre les jardins, le patrimoine, la collection et l'érudition. Nous avons tenté de donner du sens aux rapprochements que nous avons choisis, il aurait pu y en avoir beaucoup d'autres.

Bibliographie

ACIDINI-LUCHINAT (Cristina) dir., *Les jardins des Médicis*, Arles, Actes Sud, 1990.

Albert Kahn et le Japon : confluences, Boulogne-Billancourt, 1991.

Albert Kahn : le monde en couleurs, Paris, Chêne, 2008.

ALLAIN (Yves-Marie), CHRISTIANY (Janine), *L'Art des jardins en Europe*, Paris, Citadelle et Mazenod, 2006.

ALLEMAND-COSNEAU (Claude), « L'influence de l'Italie et les jardins », *Monuments Historiques*, 1991, 176.

BARIDON (Michel), *Histoire des jardins de Versailles*, Arles, Actes Sud, 2001.

BERENSON (Bernard), *Esquisse pour un portrait de soi-même*, Paris, Albin Michel, 1945.

BERNARDIN DE SAINT-PIERRE, *Etudes de la nature*, Paris, 1784.

BOITO (Camillo), « Conservare o restaurare », *Questioni pratiche di belli arti*, 1893.

BOREAU de ROINCE (Gabrielle), *La Replantation des jardins de Versailles*, Thèse de l'Université Paris-Sorbonne.

BRESC-BAUTIER (Geneviève), « Les antiques dans les jardins de Versailles », *Versailles et l'antique*, Château de Versailles, Paris, Artlys, 2012.

BRESC-BAUTIER (Geneviève), « Les sculptures dans les jardins de Le Nôtre », in : BOUCHENOT-DECHIN (Patricia), FARHAT (Georges), *André Le Nôtre en perspective*, Paris, Hazan, 2013.

BRUNON (Hervé) dir., *Le jardin comme labyrinthe du monde: métamorphoses d'un imaginaire de la Renaissance à nos jours*, Paris, Musée du Louvre, 2008.

BRUNON (Hervé), *Pratolino : art des jardins et imaginaire de la nature dans l'Italie de la seconde moitié du XVIe siècle*, Thèse de l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 2001.

BRUNON (Hervé), « Se perdre agréablement : l'invention de Le Nôtre dans l'histoire des jardins », in : MAISONNIER (Elisabeth), MARAL (Alexandre), *Le labyrinthe de Versailles : du mythe au jeu*, Etablissement public de Versailles, 2013.

CAMPBELL (Katie), *Paradise of Exiles : The Anglo-American Gardens of Florence*, Londres, Frances Linclon, 2009.

CAYEUX (Jean de), *Hubert Robert et les jardins*, Paris, Herscher, 1987.

Charte de Florence de l'ICOMOS, 1981.

CHOAY (Françoise), *L'Allégorie du patrimoine*, Paris, Seuil, 1992.

COIGNARD (Jérôme), CORTY (Axelle), « La Villa Ephrussi de Rothschild », *Connaissance des Arts, numéro spécial*, 249, 2005.

CRISP (Frank Sir), *Mediaeval gardens : « flowery medes » and other arrangements of herbs, flowers and shrubs grown in the Middle Ages, with some account of Tudor, Elisabethan and Stuart gardens*, New-York, Hacker Art Books, 1966 (première édition 1924).

CROY (duc de), *Journal de Cour*, Paris, Paleo, 2004.

DAMEE (Olivier), BAYEN (Philippe), *Etude préalable à la restauration des jardins et du parc de Chantilly*, mémoire de fin d'étude présenté sous la direction de l'E.N.I.T.E.F. et de l'E.N.S.P., 1990.

DELLILE (Jacques), *Les Jardins, poème en quatre chants*, Paris, frère Malaqui, 1782.

DELEROT (Emile), *Ce que les poètes ont dit de Versailles*, Versailles, L. Bernard, 1910.

DESHAYES (Thomas), *Louis Le Dreux de la Châtre (1721-1792)*, Mémoire d'étude, Ecole du Louvre, 2011.

DEZALLIER d'ARGENVILLE (Antoine Joseph), *La Théorie et la pratique du jardinage*, Paris, Mariette, 1709.

DUBOST (Françoise), *Vert patrimoine : la constitution d'un nouveau domaine patrimonial*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 1994.

DUCHENE (Achille), FOUQUIER (Marcel), *Des divers styles de jardin*, Paris, Emile-Paul Frères, 1914.

DUCHESNES (Antoine-Nicolas), *Sur la formation des jardins*, Paris, Dorez, 1775.

ELLIOTT (Brent), "Historical Revivalism in the Twentieth Century: A Brief Introduction", *Garden History*, Vol. 28, n°1, Eté 2000.

FALGUIERE (Patricia), "La cité fictive. Les collections de cardinaux, à Rome, au XVI^e siècle », dans *Les Carrache et les décors profanes* [Actes du colloque de Rome, 2-4 octobre 1986], Rome, Ecole Française de Rome, 1988.

FENNEBRESQUE (Juste), *La replantation des jardins de Versailles*, 1900.

FOUCAULT (Michel), « Des espaces autres (1967), Hétérotopies », *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984.

FOUQUIER (Marcel), *De l'Art des jardins du XV^e au XX^e siècle*, Paris, Emile-Paul Frères, 1911.

FRANCASTEL (Pierre), « La replantation du parc de Versailles au XVIII^e siècle », *Bulletin de la société d'histoire de l'art français*, 1950.

GANAY (Ernest de), « Jardins de la Côte d'Azur », *Jardin des Arts*, n° 6, Avril 1955, p. 329-336.

GERSHUNY (Walter), « Les jardins de Versailles, modèle admiré e la poésie française de 1750 à 1800 », *Cahier Roucher-André Chénier*, 1984, n°4.

GIUSTI (Maria Adriana), *Restauro dei giardini, teorie e storia*, Florence, Alinea, 2004.

GRIMAL (Pierre), *Art des jardins*, collection « Que sais-je ? », Paris, PUF, 1954.

GRIMAL (Pierre), « Jardins- De l'Antiquité aux Lumières », *Encyclopédia Universalis*.

HARTOG (François), *Anciens, Modernes, Sauvage*, Paris, Galaad, 2005.

HARTOG (François), *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Le Seuil, 2003.

HEBERT (Janine), *Mémorial des frères Vera*, Paris, Graphédis, 1980.

Histories of garden conservation, Case-studies and critical debates, Colloquio internazionale sulla storia della conservazione dei giardini, Leo S. Olschi, Florence, 2005.

HOOG (Simone), « Sur la restauration de quelques statues des jardins », *Monuments historiques*, n°138, 1985.

Jardins romantiques français, du jardin des Lumières au parc romantique, Paris-Musée, Arles, Actes Sud, 2011.

KOTZEBUE (August von), *Souvenirs de Paris en 1804*, Paris, 1805, p.97-98.

LAMI (Stanislas), *Dictionnaire des sculpteurs de l'école française au dix-neuvième siècle*, Paris, 1914-1921.

LAUGIER, *Essai sur l'architecture*, Paris, chez Duchesne, 1753.

LEFRANC (Axel), *Le Réaménagement du parc du château de Chantilly sous le duc d'Aumale*, Mémoire d'étude, Ecole du Louvre, 2013.

LENIAUD (Jean-Michel), *Les archipels du passé, le patrimoine et son histoire*, Paris, Fayard, 2002.

LENOIR (Alexandre), *Musée royal des monuments français ; Notice sur l'état actuel de ce musée, consacré à l'histoire de la monarchie française, ainsi qu'à celle de l'art en France*, Paris, 1814.

L'Ombre du Grand Colbert (in : JOLLET (Etienne), *La Font de Saint Yenne, Œuvre critique*, Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 2001.

MAKARIUS (Michel), *Ruines, représentations dans l'art de la Renaissance à nos jours*, Paris, Flammarion, 2004.

MANGIN (Arthur), *Histoire des jardins, anciens et modernes*, Tours, Alfred Mame et fils, 1887.

MARAL (Alexandre), *La Grande commande de 1674*, Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2013.

MARAL (Alexandre), « Le peintre Joseph-Siffrein Duplessis ou l'apprenti restaurateur des sculptures des jardins de Versailles », *Techné*, n°27-28, 2008, p. 169-173.

MARAL (Alexandre), *Le Versailles de Louis XIV, Un palais pour la sculpture*, Dijon, Faton, 2013.

MARAL (Alexandre), « Faut-il laisser mourir les sculptures des jardins de Versailles ? », *Versailia*, n°11, 2008

MOLINIER (Jean-Christophe), « Les Duchène ou les jardins réinventés », *Vieilles maisons françaises*, n°120, 1987, p.52.

MOSSER (Monique), « André Le Nôtre : mémoire, mythe, histoire », *Le Nôtre, un inconnu illustre ?*, Colloque tenu à Versailles et à Chantilly en octobre 2000, Paris, Centre des Monuments nationaux, éditions du Patrimoine, 2003, p. 106-119.

MOSSER (Monique), « Après Le Nôtre en France, Une historiographie à géométrie variable », in : BOUCHENOT-DECHIN (Patricia), FARHAT (Georges), *André Le Nôtre en perspective*, Paris, Hazan, 2013.

MOSSER (Monique), « Architecture des jardins et Néoclassicisme », *Versailles et l'antique*, Château de Versailles, Paris, Artlys, 2012.

MOSSER (Monique), « Jardins « fin de siècle » en France : historicisme, symbolisme et modernité », *Revue de l'Art*, n°129, 2000, p.41-60.

MOSSER (Monique), NYS (Philippe), *Le Jardin, art et lieu de mémoire*, Besançon, éd. de l'Imprimeur, 1995.

MOSSER (Monique), TEYSSOT (Georges), *Histoire des jardins de la Renaissance à nos jours*, Paris, Flammarion, 2002.

MOREL (Jean-Marie), *Théorie des jardins*, Paris, Pissot, 1776.

NAIL (Sylvie), « Les jardins de la nostalgie : la transformation du jardin en patrimoine national », *Terrain*, 1997, n°29.

NEGRO (Angela), « Il Giardino di Scipione Borghese a Montecavallo ovvero un percorso simbolico verso l'esercizio della virtù », *Bernini dai Borghese ai Barberini, La cultura a Roma intorno agli anni venti*, Accademia di Francia a Roma, Villa Medici, 17-19 febbraio 1999.

NOLHAC (Pierre de), *Les jardins de Versailles*, Paris, Goupil & Cie, 1913.

NORA (Pierre) dir., *Les Lieux de Mémoire*, I, *La République*, Paris, Gallimard, 1984, II, 1, *La Nation : Héritage, historiographie, paysage*, Paris, Gallimard, 1986.

Paul et André Vera, tradition et modernité, Exposition Saint-Germain-en-Laye, 2008-2009.

PETIT de BACHAUMONT (Louis), PIDANSAT de MAIROBERT (Mathieu-François) MOUFFLE d'ANGERVILLE (Barthélémy-François-Joseph), *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres en France, 1783-1789*.

Pierre-Henri de Valenciennes, 1750-1819, Actes du colloque du 28 mai 2003, Musée Paul-Dupuy, Toulouse, Loubatières.

Pierre Loti – Fantômes d'Orient, Paris, Musée de la Vie romantique, 27 juin-3 décembre 2006.

POUTIGNAT (Philippe), STEIFF-FENART (Joycelyne), *Théories de l'Ethnicité*, Paris, PUF, 1995.

RECHT (Roland), *Penser le patrimoine*, Paris, Hazan, 1998.

REIGNER (Henri de), *La Cité des Eaux*, Paris, Mercure de France, 1913.

RICHARSON (Tim), « What is a Renaissance garden ? », *Apollo*, 2005, 165, 521.

RIEGL (Alois), *Der moderne Denkmalkultus*, Vienne, 1903, traduit en français par WIECZOREK (D.), *Le culte moderne des monuments*, Paris, Seuil, 1984.

ROTHSCHILD (Miriam), *Les jardins Rothschild*, Abbeville, 1997.

SAINT-LAMBERT, *Les Saisons*, Paris, Didot l'Ainé, 1795.

SPON (Jacob), WHEELER (G.), *Voyage d'Italie, de Dalmatie, de Grèce et du Levant, fait ès années 1675 et 1676*, Lyon, 1678

STRONG (Roy), *Petits jardins de Style*, Paris, Chêne, 1992.

VIOLLET-LE-DUC (Eugène), *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, Paris, 1854-1868.

VEDRENNE (Elisabeth), « Le Jardin Albert Kahn », *Connaissance des Arts : Hors Série : Spécial jardin*, 2005, 1, p. 80-83.

VERA (André), *Le Nouveau Jardin*, Paris, Emile-Paul Frères, 1912.

VERA (André), *Les Jardins*, Paris, Emile-Paul Frères, 1919.

VIAN de RIVES (Régis) dir., *La Villa Ephrussi de Rothschild*, Paris, L'Amateur, 2002.

WALTER (François), *Les figures paysagères de la nation*, Paris, éd. de l'E.H.E.S.S, 2004.

WHARTON (Edith), *The Italians villas and their gardens*, traduit de l'anglais par Michèle Hechter, *Villas & jardins d'Italie*, Paris, Gérard-Julien Salvy, 1986.

WEAVER (William), *A Legacy of excellence: The story of Villa I Tatti*, Harry N. Abrams, 1997.

WINCKELMANN (Johann Joachim), *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, 1764.

WINCKELMANN (Johann Joachim), *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, 1755.

WÖLFFLIN (Heinrich), *Réflexions sur l'histoire de l'art*, Paris, Champs Art, Flammarion, 1997

WREN CHRISTIAN (Kathleen), *Empire Without End, Antiquities Collections in Renaissance Rome, c. 1350-1527*, 2010.

ZOUITA (Laetitia), *Les dispositifs de présentation du jardin Elysée du Musée des monuments français d'Alexandre Lenoir*, mémoire d'étude, Ecole du Louvre, mai 2009.