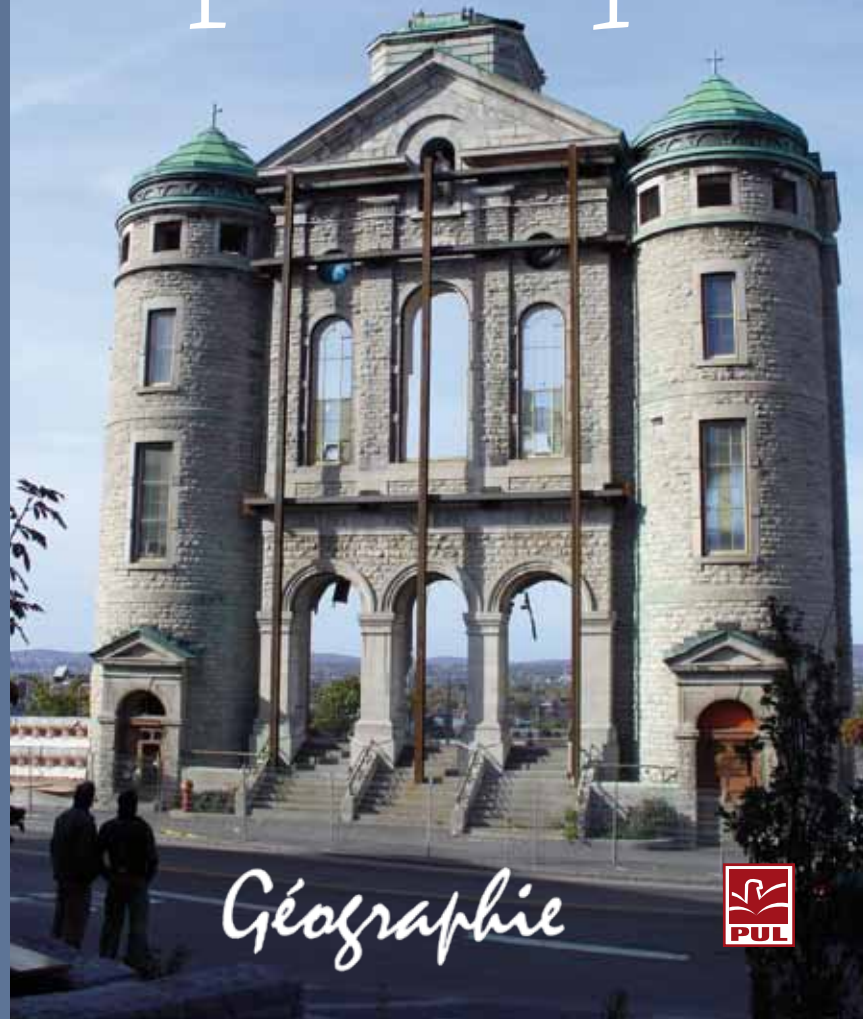


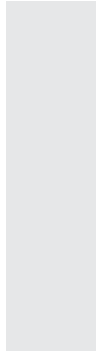
Sous la direction de
Suzanne Paquet et Guy Mercier

Le paysage entre art et politique



Géographie





**Le paysage,
entre art et politique**



Sous la direction de
Suzanne Paquet et Guy Mercier

**Le paysage,
entre art et politique**



Presses de
l'Université Laval

Les Presses de l'Université Laval reçoivent chaque année du Conseil des Arts du Canada et de la Société de développement des entreprises culturelles du Québec une aide financière pour l'ensemble de leur programme de publication.

Nous reconnaissons l'aide financière du gouvernement du Canada par l'entremise du Fonds du livre du Canada pour nos activités d'édition.

Coordination de la publication: Julia Roberge van der Donckt

Maquette de couverture: Laurie Patry

Mise en pages: Diane Trottier

ISBN 978-2-7637-1686-2

PDF 9782763716879

e-PUB 9782763716886

© Les Presses de l'Université Laval 2013
Tous droits réservés. Imprimé au Canada
Dépôt légal 2^e trimestre 2013

Les Presses de l'Université Laval
www.pulaval.com

Toute reproduction ou diffusion en tout ou en partie de ce livre par quelque moyen que ce soit est interdite sans l'autorisation écrite des Presses de l'Université Laval.



TABLE DES MATIÈRES

Introduction

- Le paysage, entre art et politique
Forme et norme du spectacle du monde 1
Suzanne Paquet et Guy Mercier
- 1 Le prince en ses jardins 13
Jacques Bethemont
- 2 Le Paysage, l'État et la Nation 41
Daniel Le Couédic
- 3 Paysages romantiques : de la « langue muette qui dit tout »
à la « parole qui ne dit rien » 73
Olivier Lazzarotti
- 4 Voyages des images – Photographies, imaginaires géographiques
et production paysagère 105
Suzanne Paquet
- 5 Le drame du paysage 127
Guy Mercier
- 6 Urbanisme, paysagisme et paysage urbain :
le Québec sous influence 155
Gérard Beaudet
- 7 Quand les artistes collaborent avec les mouvements de riverains.
Propositions pour une esthétique participative 207
Jacques Lolive
- 8 Faire voir, faire valoir, faire vouloir-voir :
natures et fonctions des représentations paysagères 243
Michel-Max Raynaud

INTRODUCTION

LE PAYSAGE, ENTRE ART ET POLITIQUE **FORME ET NORME DU SPECTACLE DU MONDE**

Depuis ces temps lointains où le jardin royal symbolisait le royaume, jusqu'à l'actualité de l'image numérique qui, à force de se multiplier, substitue au monde son propre spectacle, les représentations paysagères, aussi artistiques soient-elles, ont toujours conservé un pouvoir mobilisateur qui leur confère une réelle valeur politique. C'est pourquoi le paysage a très tôt fait l'objet de conventions, que relaient désormais les normes édictées par le législateur, la bureaucratie et le marché. Et cette puissance politique des représentations paysagères, qui n'est pas sans lien avec leur valeur artistique, n'est en rien diminuée depuis que le paysage, déjà accaparé par le savoir technique, a été élevé au rang d'objet scientifique. On peut même croire que s'est ainsi nouée une nouvelle alliance de l'art et de la politique.

Le présent ouvrage assume cette double filiation artistique et politique du paysage et de ses représentations. Huit auteurs québécois et français y explorent ce thème à la fois sous l'angle historique et dans une perspective épistémologique. L'exercice prend la forme d'une réflexion sur la signification sociale du paysage et sur sa place dans nos

sociétés contemporaines, qui sont aux prises avec une demande paysagère de plus en plus pressante et des normes paysagères de plus en plus contraignantes. Cette problématique contemporaine du paysage, envisagée sous l'angle de l'environnement, du patrimoine et du tourisme, permet d'aborder la question du projet paysager qui, partagé entre volonté de conservation et désir d'amélioration, révèle aujourd'hui toute son ambiguïté.

PAYSAGE

Les dictionnaires usuels donnent une double définition du terme *paysage*. Le mot désigne à la fois une partie de la surface terrestre qui s'offre à la vue d'un observateur et l'image qui représente cette vue. Ces deux acceptions sont unies par une idée essentielle : le paysage est *vu*, directement sur place ou par l'intermédiaire d'une image. De plus, la question fondamentale en la matière est de savoir pourquoi et comment une portion de l'espace géographique peut *apparaître*, au moyen d'une image ou non, sous la forme d'un paysage (Corbin, 2001 ; Duncan, 1992). L'on s'accorde généralement à reconnaître, en premier lieu, qu'un espace géographique apparaît sous la forme d'un paysage parce qu'il répond aux conditions d'une représentation. Ces conditions relèvent des manières humaines de percevoir, de regarder, de juger et d'apprécier le monde, manières qui se sont forgées et transformées au fil de l'histoire des arts, des idées et des sensibilités (Cosgrove, 1998 ; Camporesi, 1995). Ainsi, le fait qu'une étendue terrestre puisse devenir un paysage, lorsqu'on la regarde ou la reproduit en image, découle d'un « apprentissage du regard » (Merleau-Ponty, 2006). Cet apprentissage permet d'adapter la perception visuelle à ce qui est su, pensé et ressenti. Si bien que, comme le souligne Cauquelin (2000 : 8), le paysage n'est pas autrement qu'« un ensemble de valeurs ordonnées dans une vision ». Bref, le paysage exprime, à travers un spectacle du monde, ce qui est convenant et engageant et, du même coup, ce qui est inconvenant et repoussant. Il est par ailleurs entendu que la civilisation occidentale, depuis la Renaissance, a tout particulièrement cultivé la représentation paysagère (Gombrich, 1978 ; Berque, 1996) et que cette culture occidentale du paysage a beaucoup évolué au fil des siècles (Schama, 1995). Les variations de la représentation paysagère constituent un vaste champ de recherche que l'histoire de l'art, parmi d'autres disciplines, arpente

depuis longtemps. Aussi importante soit-elle, cette étude de la diversité paysagère doit néanmoins s'accompagner, selon nous, d'une réflexion sur les fondements de la représentation paysagère. Nous nous sommes donc demandé pourquoi la culture occidentale est si vivement portée à offrir des paysages à la pensée, à la délectation et à l'appréciation.

Les formes par lesquelles le paysage est modelé ont partie liée avec les normes qui régulent les rapports entre les sujets humains et l'espace géographique, et cette dialectique des formes et des normes où se constitue la représentation paysagère est elle-même animée par un désir qui pousserait le sujet occidental à admirer, à protéger, à produire et à consommer des paysages. Autrement dit, en étudiant le désir occidental de paysage, dont l'écho résonne tant en art, en économie, en politique qu'en science, il est possible d'en déchiffrer les circonstances et les conséquences en considérant plus spécifiquement les normes et les formes qui régissent et modulent son expression. Ce n'est certes pas d'hier que les Occidentaux fréquentent et aménagent des lieux dont le paysage leur plaît, les attire et les fascine. On trouve là, d'ailleurs, l'un des motifs initiaux de ce que l'on appelle maintenant l'*aménagement du territoire* (Merlin, 2002). Il y a toutefois lieu de penser, avec Corbin, que la préoccupation paysagère est aujourd'hui en plein changement, car s'y introduit une ferme volonté « de préserver voire de restaurer les paysages ». Et cette volonté, parce qu'elle « constitue, tout à la fois, une source de profits, une occasion de conflits, un instrument de pouvoir et un enjeu identitaire », brouillerait, en Occident, la conception du paysage en même temps qu'elle transformerait en profondeur la société (Corbin, 2001 : 149). Or, à quoi, fondamentalement, s'attache ce désir contemporain de préserver le paysage ? Comment relie-t-il ou oppose-t-il les êtres humains les uns aux autres ? Comment et en quoi anime-t-il le débat social ? Comment se manifeste-t-il dans le champ de l'économie ? Quel élan ou quel blocage impose-t-il sur le plan politique ? Enfin, quelle inflexion donne-t-il à la culture occidentale qui, par l'intermédiaire de la mondialisation, étend de plus en plus son emprise sur l'ensemble de la planète ? Ces interrogations ont constitué l'armature du présent ouvrage. À travers des études où se mêlent regards historiques et observations de l'actualité, les auteurs y examinent la genèse, la nature et les effets du souci paysager qui anime la société contemporaine.

PERSPECTIVES

Les pratiques paysagères sont porteuses des idéaux que la dynamique sociale fait émerger, des standards que le marché met en circulation et des normes que les institutions accréditent, voire imposent. Ces idéaux, ces standards et ces normes, lorsqu'ils s'attachent à la composition de l'espace géographique, forment ce que l'on peut appeler des modèles paysagers. Ces modèles que la culture, la vie sociale, l'économie et la politique génèrent doivent être examinés au regard de leur diversité, de leur contexte d'élaboration, de leur diffusion, de leur compatibilité et de leur transformation. Il convient aussi de voir si cette diversité, sous le coup de la mondialisation, opère selon de nouvelles modalités ou si elle s'amenuise en laissant les coudées franches à une uniformisation du paysage ou à des schèmes récurrents de production de l'espace. Pour comprendre les pratiques et les modèles paysagers, il faut aussi prendre en compte les entités géographiques qui, selon les cas, sont en cause. Il est alors essentiel d'examiner le lien qui s'établit entre les pratiques et les modèles paysagers et les lieux où ils prennent place et s'incarnent. Car il importe de comprendre comment les pratiques et les modèles paysagers sont associés à des activités spécifiques, que ce soit le tourisme et le loisir, la préservation et la mise en valeur du patrimoine, l'urbanisation et l'urbanisme, la protection de l'environnement et la revitalisation des espaces urbains, etc. Pour comprendre ces pratiques et ces modèles, il faut plus fondamentalement chercher à les qualifier en fonction des relations qui se nouent entre les acteurs et les lieux qu'ils occupent. La question qui se pose à cet égard est double. L'acteur est-il ou non en mouvement par rapport au lieu où il est? L'acteur a-t-il ou non un pouvoir géographique, c'est-à-dire un pouvoir sur le lieu où il est? En associant ainsi les pratiques et les modèles paysagers à la mobilité et au pouvoir géographique des acteurs, l'analyse permet de mieux saisir comment, dans les formes et les normes où s'exprime le désir de paysage, la dimension culturelle entre en relation, à travers l'économique et le politique, avec la dimension spatiale. Nous pourrions ainsi, grâce à ces modèles qui oscillent entre patrimonialisation et volonté d'enchantement des lieux, retissant la trame historique, recréer une harmonie paysagère. D'où la demande qui, aujourd'hui, se fait de plus en plus insistante et qui exige que l'aménagement du territoire génère, dans cette optique, un droit, une politique et une économie du paysage. De sorte qu'il soit permis d'espérer que la société, après avoir mis à mal les paysages que

l'histoire lui a légués, saura s'organiser pour garder trace de son patrimoine paysager tout en créant sa propre identité paysagère.

Il s'avère donc essentiel d'examiner comment, relativement au souci paysager contemporain, s'actualisent et s'articulent les diverses figures appelées par ces modèles paysagers révélateurs d'un besoin de rétablir le fil de l'histoire. Plus spécifiquement, il faut se demander si, dans cette actualisation et cette articulation, le passé et le futur demeurent essentiellement des catégories historiques ou s'ils ne deviennent pas avant tout les éléments d'un spectacle où l'instant présent, comme fin en soi, surdétermine tout usage de l'histoire, qu'elle soit ancienne ou à venir. Car la conception et l'expérience de l'espace et du paysage ne sont-elles pas aujourd'hui soumises aux exigences d'une « culture de l'instantané », pour reprendre les termes de Françoise Choay (1996: 11), une culture qui appellerait des formes distraites de réception? En effet, la figure de l'instantané, procédant d'une esthétique de la distraction, n'est-elle pas au cœur de l'empreinte que laisse, tant spatialement que socialement, une temporalité bien contemporaine où l'instant présent amalgamerait passé et futur (Hartog, 2003)? Walter Benjamin (1991: 217) avait d'ailleurs très tôt pressenti que la distraction, conçue dans son sens d'inattention tout aussi bien que dans celui de divertissement, est le symptôme d'une transformation significative des dispositions perceptives des sociétés occidentales, transformation qui aurait engendré « un mode de perception flottant, instantané, sans mémoire, voué à opérer dans un perpétuel et foisonnant présent » (Michaud, 2005: 70). Pour Benjamin, l'architecture (les arts de l'espace et le paysage, ajouterions-nous) est un modèle à cet égard puisqu'elle allie usage et perception esthétique. C'est pourquoi la reproductibilité, qui selon Benjamin engendre la perception distraite, n'est pas étrangère à une expérience largement marchande de l'espace géographique (Cronin et Hetherington, 2008; Zukin, 2005). Au travers de cette expérience, se déploie une nouvelle économie – pas si nouvelle finalement –, que Rifkin (2005: 276) qualifie de *capitalisme culturel*, parce qu'elle structure un monde où pratique culturelle et consommation se répondent directement et se relancent continuellement. Le façonnement de l'espace serait lui aussi tributaire de cette nouvelle dynamique. À cet égard, il faut concevoir que tous les lieux du monde soient désormais potentiellement des destinations et que l'actualisation de ce potentiel s'opère de plus en plus aujourd'hui à travers une esthétique paysagère qui, passant par l'instantané, rend l'espace désirable (Paquet, 2009). Le paysage, parce qu'il est

à la fois représentation et portion d'espace perçu, est donc au cœur d'une nouvelle donne géographique. Tandis que la valeur esthétique d'un lieu est le gage de son attrait, l'expérience que vit l'utilisateur (passant, visiteur ou touriste) en s'y rendant, en y étant et en le quittant, devient un vecteur structurant de l'échange marchand (Harvey, 2008). S'établit ainsi une circularité qui, dans notre société contemporaine, fait de la valeur esthétique le garant de la valeur d'échange. Cette condition pousse à configurer l'espace géographique selon un principe d'esthétisation commandant un « processus de spectacularisation » (Bélanger, 2005 : 25), processus dont le prétexte est souvent d'illustrer, voire d'inventer, à l'aide de paysages distinctifs, des identités locales fortes. Pour ce faire, l'art et ses formes sont fréquemment convoqués, parce qu'ils peuvent tenir le rôle de médiateurs d'identités spécifiques qui différencieraient les lieux, de manière à les rendre attrayants, constituant du coup autant d'instantanés aussi séduisants que distincts par lesquels politique, économie et culture s'amalgament. Ainsi la sensibilité paysagère semble aujourd'hui s'accorder aux conditions d'une *esthétique de l'instantané*, elle-même motivée par un capitalisme devenu *culturel*. Au sein du paysage, norme et forme s'associent encore et toujours, et l'art y est dorénavant inséparable de l'économique tout aussi bien que du politique.

VUE D'ENSEMBLE

Les textes réunis dans ce volume nous parlent diversement du paysage, des multiples formes qu'il prend et qu'il a prises, des règles de sa composition et des raisons pour lesquelles il est si important pour nos sociétés d'établir, précisément, des paramètres pour sa conservation, sa mise en valeur, son enchantement. Il y est aussi question de ses usages et des fonctions que l'on a bien voulu lui attribuer, non seulement à l'époque contemporaine, mais aussi dans le passé, proche ou plus lointain. Se pose de plus le problème du lien entre la réalité concrète du paysage, inscrite dans l'espace géographique, et ses représentations, ancrées dans l'esprit humain.

Il revient à Jacques Bethemont d'ouvrir l'ouvrage en rappelant quelle importance le jardin a depuis toujours pour les gouvernants, qui en font la représentation de leur pouvoir. Remplissant des fonctions variées, conçus pour le divertissement tout aussi bien que pour la subsistance, le jardin reste un espace formel qui, s'il est imaginé pour le plaisir

des yeux ou de la déambulation, est également le lieu d'une possible démonstration de supériorité géographique : des végétaux étrangers, exotiques y sont accueillis et acclimatés et parfois les territoires de lointaines contrées y sont littéralement reproduits, à tout le moins évoqués. Parcourir son jardin équivalait, pour l'empereur, nous dit Bethemont, à posséder symboliquement son empire. Ainsi, les jardins, toutefois uniques à leurs lieux parce que physiquement inamovibles, sont aptes à dépeindre tout autant que les tableaux, les gravures, les photographies ; et ces agencements végétaux, parfois architecturaux, appellent la comparaison avec toutes les images qui aujourd'hui circulent, autres représentations paysagères par lesquelles plusieurs croient véritablement posséder le monde.

Soulignant sans détour la fonction politique du paysage, Daniel Le Couédic considère lui aussi la nécessité, pour les souverains, de maîtriser la nature qui légitime leur autorité. L'opération déborde le seul jardin car, à l'image de ce dernier, le territoire est lui aussi soumis à un ordonnancement paysager. Par un retour historique sur les modalités d'organisation physique de la France, du temps de l'absolutisme jusqu'à aujourd'hui, Le Couédic montre que le paysage, façonné selon des desseins identitaires *régionalistes*, vise à créer l'union de l'État et de la nation. Ainsi, le régionalisme est dans cette circonstance le véhicule du centralisme, dont la formule privilégiée est un esthétisme paysager appuyé sur le détail régional à partir duquel on peut construire une image unitaire et signifiante.

Sans perdre de vue l'alliance de l'art et de la politique, Olivier Lazzarotti explique comment les romantiques intègrent le paysage dans leurs œuvres. Il en ressort que le romantisme a pu, selon les mots mêmes de l'auteur, « faire parler le Monde en inventant son langage comme paysage ». Le paysage se révèle, dès lors, comme une écriture par laquelle le monde, tant sur le plan géographique qu'artistique, trouve une structure. Il devient de plus une émotion qui glisse du dedans au dehors, et inversement, liant le sujet au lieu qu'il habite et qu'il transporte, en quelque sorte, avec lui. En effet, le paysage, dans cette condition, projette sa signification dans le déplacement même du sujet qui, grâce à lui, fait en voyageant une puissante expérience artistique du monde.

Les quelques allers et retours dans le temps proposés par Suzanne Paquet font voir que la photographie – qui fut d'ailleurs au XIX^e siècle objet de perplexité pour certains romantiques comme Eugène

Delacroix – n'est pas étrangère à l'actuelle conception du paysage. Paquet explique, à ce titre, comment la reproductibilité de la photographie, répondant à la mobilité nécessaire à son appréciation, fait voyager à leur tour les paysages, dans le temps comme dans l'espace. Car tout ce qui est reproductible peut être ubiquiste, et la chose reproduite, toujours actualisée dans le moment présent. C'est ainsi que le tangible et le visible, depuis l'avènement de la photographie, renvoient infiniment l'un à l'autre. Si bien qu'aujourd'hui, l'image numérique ayant succédé à la photographie, il importe que chaque lieu géographiquement situé possède une réplique circulant continûment dans les réseaux numériques, un « jumeau » qui soit visible de n'importe quel autre point géographique à n'importe quel moment (Mitchell, 2003 : 299). C'est pourquoi l'espace physique lui-même devrait dorénavant être conçu comme reproductible, opération qui le plierait à la condition de l'instantané, ce cliché photographique qui se donne tout uniment, et vite.

Interrogeant de même la temporalité du paysage, Guy Mercier se demande si le souci paysager contemporain – voire le paysage lui-même – ne serait pas avant tout inspiré par ce qui disparaît ou risque de disparaître. Mais, s'interroge-t-il, quelle est la nature exacte de cette perte dont les Occidentaux ressentiraient la douleur ou pressentiraient la menace? Et comment y réagissent-ils? Sont-ils plongés dans une nostalgie où ils se consolent en s'attachant à leur cher passé? Sont-ils plutôt engagés dans une fuite en avant qui n'a d'autre motif que leur propre déréliction? Et pourquoi le paysage serait-il tout particulièrement le révélateur d'une telle perte? Enfin, pourquoi le paysage serait-il de surcroît le moyen qui les préviendrait de cette perte, la compensation qui les en consolerait ou l'écran qui la leur ferait oublier? Mercier mène l'enquête à ce sujet en analysant la structure du drame paysager. S'en dégagent trois figures – l'industrialisation, la patrimonialisation et l'enchantement –, modulées selon deux axes téléologiques, l'un sacral et l'autre utopique, en apparence contradictoires. Or ces axes, parce qu'ils se neutralisent davantage qu'ils ne s'opposent, témoignent en réalité d'un engouement forcené pour l'instant présent.

Alors que Mercier analyse le récent tournant paysagiste en aménagement, Gérard Beaudet revoit les liens anciens existant – au Québec comme en Occident en général – entre urbanisme et paysagisme. Brossant un tableau depuis l'ère industrielle jusqu'à aujourd'hui, il examine sous ce rapport la dialectique ville-nature et les ressorts urbains de l'*artialisaton* (Roger, 1997) de l'espace géographique. Du XVIII^e siècle

à nos jours, des grands parcs au *landscape urbanism*, sont scrutées les formes et les formules successives de l'intégration de la nature en ville, jusqu'aux actuelles pratiques d'*empaysagement* (Debarbieux, 2007), qui consacrent notre quête contemporaine de patrimonialisation.

Mais, note Beaudet, pour remédier à la désarticulation des lieux qu'impose l'économie actuelle, la simple récupération patrimoniale des sites ne suffit pas. Encore faut-il qu'un engagement esthétique mette l'entreprise paysagère en marche, ce qu'illustre Jacques Lolive à partir d'exemples précis où l'on comprend que la mobilisation des habitants et l'intervention des artistes, éventuellement conjuguées en une esthétique participative, s'imposent désormais comme une mesure pouvant améliorer la trame paysagère de la ville et la vie de ceux qui y résident.

Élargissant la discussion aux fondements sociaux de la représentation paysagère, Michel-Max Raynaud, dans un essai qui fait aussi office de conclusion générale, explique que cette représentation s'incorpore dans un imaginaire collectif et organise tant un spectacle qu'une communion. Spectacle, le paysage « est créé pour *faire voir et faire valoir* », tout en étant lui-même, parce qu'il procède également d'un « *faire vouloir voir* », un « langage à inventer ». C'est pourquoi le paysage peut devenir une *représentation* partagée, car comme l'a si bien exprimé Hubert Damisch (1993 : 56), « pas plus qu'il n'y a de propriété privée dans le langage, il n'y en a dans la perception : l'idée même d'une " perspective " y contredit. Le problème est alors de savoir comment le perçu se distinguera du représenté ». Et c'est bien là à la fois toute la misère et toute la gloire du paysage qui, en dépit des canons et des normes qui lui donnent vie, ne peut renoncer à la licence poétique et politique qui ne lui est pas moins fondamentale.

BIBLIOGRAPHIE

- BÉLANGER, Anouk (2005) Montréal vernaculaire/Montréal spectaculaire : dialectique de l'imaginaire urbain. *Sociologie et sociétés*, vol. 37, n° 1, p. 13-34.
- BENJAMIN, Walter (1991) L'œuvre d'art à l'ère de sa reproduction mécanisée. Dans *Écrits français*. Paris, Gallimard.
- BERQUE, Augustin (1996) Doubter du paysage. Dans Jean-Pierre Le Dantec (dir.) *Jardins et paysages. Textes critiques de l'Antiquité à nos jours*. Paris, Larousse, p. 614-624.

- CAMPORESI, Piero (1995) *Les belles contrées: naissance du paysage italien*. Paris, Le Promeneur.
- CAUQUELIN, Anne (2000) *L'invention du paysage*. Paris, Presses universitaires de France.
- CHOAY, Françoise (1996) *La règle et le modèle. Sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme*. Paris, Seuil.
- CORBIN, Alain (2001) *L'homme dans le paysage*. Paris, Textuel.
- COSGROVE, Denis (1998) *Social Formation and Symbolic Landscape*. Madison, University of Wisconsin Press.
- CRONIN, Anne M. et Kevin HETHERINGTON (2008) *Consuming the Entrepreneurial City: Image, Memory, Spectacle*. New York et Londres, Routledge.
- DAMISCH, Hubert (1993) *L'origine de la perspective*. Paris, Flammarion.
- DEBARBIEUX, Bernard (2007) Actualité politique du paysage. *Revue de géographie alpine/Journal of Alpine Research*, 95-4 / 2007. [En ligne.] <http://rga.revues.org/382>.
- DUNCAN, J.S. (1992) Re-presenting the Landscape: Problems of reading the Intertextual. Dans L. Mondana, F. Panese et O. Söderstrom (dir.) *Paysage et crise de la lisibilité*. Lausanne, Institut de géographie, p. 81-93.
- GOMBRICH, Ernst (1978) The Renaissance Theory and the Rise of Landscape. Dans *Norm and Form. Studies in the Art of Renaissance*. New York, Phaidon, p. 107-121.
- HARTOG, François (2003) *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*. Paris, Seuil.
- HARVEY, David (2008) L'art de la rente: mondialisation et marchandisation de la culture. Dans *Géographie de la domination*. Paris, Les Prairies ordinaires, p. 23-56.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (2006) *L'œil et l'esprit*. Paris, Folio plus.
- MERLIN, Pierre (2002) *L'aménagement du territoire*. Paris, Presses universitaires de France.
- MICHAUD, Yves (2005) *La crise de l'art contemporain*. Paris, Presses universitaires de France.
- MITCHELL, William J. (2003) Wunderkammer to World Wide Web: Picturing Place in the Post-photographic Era. Dans Joan M. Schwartz et James R. Ryan (dir.) *Picturing Place. Photography and the Geographical Imagination*. New York, I.B. Tauris, p. 283-304.

- PAQUET, Suzanne (2009) *Le paysage façonné. Les territoires postindustriels, l'art et l'usage*. Québec, Presses de l'Université Laval.
- RIFKIN, Jeremy (2005) *L'âge de l'accès. La nouvelle culture du capitalisme*. Paris, La Découverte.
- ROGER, Alain (1997) *Court traité du paysage*. Paris, Gallimard.
- SCHAMA, Simon (1995) *Landscape and Memory*. Toronto, Random House.
- ZUKIN, Sharon (2005) *Point of Purchase: How Shopping Changed American Culture*. New York et Londres, Routledge.

LE PRINCE EN SES JARDINS

Jacques Bethemont

Université Jean Monnet, Saint-Étienne

Il faut rendre au titre de prince son sens premier, dérivé du latin *princeps*: celui qui occupe la première place, autour et en fonction duquel toutes choses, la terre, les hommes ou les jardins, s'ordonnent. Selon le temps et le lieu, il peut être appelé César ou Tsar, Imperator ou Empereur, roi ou prince-président, Grand Khan ou premier secrétaire du parti. Il est dans tous ces cas le monarque, le seul à commander. Peu importe que son pouvoir s'étende à une province, un État ou un continent, l'essentiel est qu'il y soit reconnu comme prépondérant. Cette position de dominance, qui se voudrait absolue, explique la relation fréquente qui unit le prince à son jardin. Théoriquement, ce jardin princier, qui est à la fois une représentation du territoire qu'il domine et de l'ordre qu'il impose, n'a rien de commun avec d'autres jardins, celui du prêtre, voué à la science, et celui du commun, qui n'a d'autre ambition que de fournir le vivre. Mais qu'on l'appelle parc ou jardin, il est un lieu à la fois de plaisir et de gouvernance politique. Le schéma général ainsi proposé s'inscrit dans de multiples formes qui reflètent aussi bien un temps et un lieu que l'humeur et les préoccupations du prince. D'où une grande diversité dont les ressorts peuvent être culturels ou politiques. Observons toutefois que l'importance de ces jardins se lit principalement sur le

registre de l'histoire et que l'existence même des jardins princiers fait aujourd'hui question. Pour l'essentiel, cette analyse s'inscrit, du coup, sur le registre historique et la plupart des jardins dont il est ici question n'ont plus les mêmes fonctions et ressorts qu'autrefois. Ils peuvent même avoir disparu et n'exister qu'à l'état de souvenirs ou de chantiers archéologiques, ce qui n'ôte pourtant rien à leur importance : le modèle des jardins chinois, créé par l'empereur Wu, a disparu depuis des siècles, mais il inspire toujours les jardiniers chinois ou japonais de notre temps.

LA GRANDE DIVERSITÉ DES JARDINS PRINCISERS

Abstraction faite de toute symbolique et dès les temps les plus anciens, le jardin du prince peut répondre à des fins multiples : plaisirs de la chasse, lieu de détente, cadre d'entretiens politiques, jardin d'acclimatation, modèle de bonne gestion étendu à un territoire défini. Ces multiples fonctions, qui trouveront leur synthèse et leur apogée dans les jardins de Versailles, ne manquent pas de référents.

Un idéal de simplicité

Au niveau le plus simple sans doute, parce que le plus archaïque, se situe le jardin du roi Alcinoos, havre de paix que traverse Ulysse avant d'implorer la protection du roi des Phéaciens. Ce jardin peut être considéré comme la matrice de tous les jardins princiers à venir :

En sortant de la cour, près des portes, se trouve un grand jardin de quatre arpents tout entouré de murs. Là de grands arbres ont poussé avec richesse, des poiriers, des pommiers aux fruits brillants, des grenadiers, des figuiers doux, des oliviers en pleine force. Ni l'été ni l'hiver les fruits ne font défaut, toute l'année les arbres donnent, et sans relâche, un doux Zéphyr fait bourgeonner les uns, mûrir les autres. La poire vieillit sur la poire, la pomme sur la pomme, la grappe sur la grappe, et les figues l'une sur l'autre. Là fut plantée aussi une vigne opulente dont une part, sur une terrasse exposée, sèche au soleil ; en ce lieu déjà on vendange, en cet autre on foule les grappes ; devant des ceps perdent leurs fleurs, d'autres commencent à rougir. Après le dernier rang de ceps, de belles plates-bandes donnent toutes les plantes et verdoient en toutes saisons. En ce jardin deux sources coulent ; l'une arrose le clos entier, et l'autre sous le seuil, s'en va vers les hautes demeures où puisent les gens de la ville. Tels sont dans ce palais les dons éblouissants des dieux (*Odyssée*, chant VII).

La modestie d'un domaine qui s'étend sur quatre arpents ne doit pas faire illusion et masquer l'essentiel qui est la maîtrise qu'exerce le maître des lieux sur le temps et les éléments : le jardin produit à profusion en toute saison, sa terre est fertile, l'ombre et la lumière, la circulation de l'air et de l'eau contribuent à cette maîtrise qui touche à la perfection. L'eau qui sort du jardin et va vers la ville constitue le trait d'union qui va du jardin au territoire et le bon ordre de l'un préjuge du bon ordre de l'autre.

Dans la suite des temps, le modèle qu'offrait le jardin d'Alcinoos inspira bien des princes, peut-être parce qu'au sommet de leur puissance, ils rêvaient d'un retour à la simplicité. Auguste se délectait au récit que faisait Virgile des simples jardins de campagne dont le modèle se trouve au chant IV des *Géorgiques* :

Je vis un vieillard de Corycus qui possédait quelques arpents d'un terrain abandonné et dont le sol était rebelle aux bœufs de labour, peu favorable au bétail, peu convenable à Bacchus. Et cependant notre homme avait, entre des haies bien fournies, planté des légumes en lignes espacées, et, en bordure, des lis blancs, des verveines et le pavot comestibles. Avec ces richesses, il se croyait dans sa fierté l'égal des rois et, quand tard dans la nuit, il rentrait chez lui, il chargeait sa table de mets qu'il n'avait pas achetés. Le premier au printemps il cueillait la rose, et des fruits à l'automne.

Julien l'Apostat pensait-il à ce vieillard lorsqu'il accéda au pouvoir en 300 et qu'il évoqua avec nostalgie le petit domaine mi-ferme mi-villa qu'il possédait sur les rives de la mer de Marmara ? Et il se pourrait que le hameau du Petit Trianon soit une lointaine réminiscence du jardin d'Alcinoos.

Le jardin, lieu d'aménité

Le jardin peut être, sur un registre plus grandiose que celui d'Alcinoos, un lieu de plaisance et d'ascèse, mais également le lieu d'une rencontre politique. Xénophon, au chapitre IV de l'*Économique*, fait à ce propos l'éloge du vaste jardin ou *paradis* de Cyrus le jeune :

C'est ce même Cyrus à qui Léandre vint un jour apporter des présents offerts par ses alliés. Le prince entre autres démonstrations de son amitié lui avait fait voir lui-même ses jardins de Sardes. Frappé de la beauté des arbres, de l'alignement des allées, de la précision avec laquelle étaient

dessinés les massifs, de la suavité, de la variété des parfums qui semblaient quitter chaque parterre pour les accompagner, charmé de ce spectacle, le général lacédémonien lui dit : Cyrus, la beauté de ce lieu m'enchanté ; tout ici me ravit. Mais ce que j'admire le plus, c'est le talent de l'artiste qui a dessiné le plan et qui en a surveillé l'exécution – Eh bien lui répondit Cyrus flatté de ce qu'il entendait, c'est moi qui ai dessiné le plan et l'ai fait exécuter. Je peux même dire qu'il y a des arbres que j'ai plantés de mes propres mains.

Comme Cyrus, Louis XIV concevra l'organisation du parc de Versailles et aimera en faire les honneurs, allant même jusqu'à écrire de sa main un bref descriptif sur *La manière de montrer les jardins de Versailles* qui peut encore servir de guide aux visiteurs du temps présent.

L'invention du jardin d'acclimatation

Le jardin du prince se fait parfois jardin d'acclimatation et cela très tôt dans l'histoire, comme nous l'apprennent les bas-reliefs qui ornent le temple de Deir el-Bahari, édifié par la reine Hatchepsout. Cette souveraine de la XVIII^e dynastie égyptienne (de 1504 av. J.-C. à 1483 av. J.-C.) ayant envoyé une expédition victorieuse au pays de Pount, que l'on peut situer aux confins de la Somalie actuelle, fit représenter son triomphe sur les parois du temple de Deir el-Bahari. Y figurent non seulement des esclaves et de l'or, mais aussi de précieux arbres à encens emmottés et prêts à être replantés dans le jardin royal.

Dans la suite des temps, bien des princes auront ce même souci d'accroître ce qu'on peut appeler la biodiversité de leurs terres au rythme des voyages, des échanges ou des conquêtes. Témoignent de cette politique d'innombrables jardins de fondation royale : Kew Gardens en Angleterre, Padoue en Italie, le jardin du Vatican où Rabelais fit moisson de diverses graines, dont la laitue dite romaine, et, en France, Montpellier, le Muséum et le Jardin des retours à Rochefort, sans compter les merveilles de la ménagerie et de l'orangerie de Versailles.

Les jardins de la démesure

À la modestie du jardin d'Alcinoos répond la démesure des jardins chinois. Celui de l'empereur mongol Kubilaï Khan ne serait, selon Marco Polo, qu'un vaste terrain de chasse :

On y voit [à Chang-tou] un très beau palais de marbre et de pierre [...] Autour de ce palais il y a un mur qui enferme au moins seize milles de terre, en quoi il y a fontaines, fleuves et rivières, et beaucoup de belles prairies. Il y a là des bêtes sauvages de toutes les espèces que le Seigneur y a fait mettre pour donner à manger aux gerfauts et aux faucons qu'il garde en cage [...] Et il chasse quelquefois dans ces prairies sur son cheval, avec un léopard en croupe derrière lui. Et quand il voit une bête qui lui plait, il laisse aller le léopard (T'Serstevens, 1960 : 167-168).

Cet empereur aimait à modeler l'espace au gré de sa fantaisie et Marco Polo décrit « un tertre qui est fait de main d'homme, long de bien un mille et tout couvert d'arbres qui dans aucun temps ne perdent leurs feuilles et sont toujours verts » et précise « que là où sont de beaux arbres, et que le Seigneur le sait, il les envoie chercher avec toutes leurs racines et toute la terre qui est autour, et les fait emporter et mettre sur sa colline » (T'Serstevens, 1960 : 189). Ces transferts d'arbres adultes exigeaient à l'époque des efforts considérables et seuls les souverains pouvaient s'offrir un tel luxe. Des siècles plus tard, Louis XIV procédera de même en faisant planter à Versailles des arbres adultes dont certains avaient été prélevés – ne faudrait-il pas dire pillés – dans le parc de Vaux-le-Vicomte.

Tout empereur qu'il soit, Kubilaï Khan reste un nomade et, faute d'une tente, il se fait construire un palais mobile qu'il transporte vers le nord ou le sud selon les saisons et au gré de sa fantaisie : « Il y a encore dans cette prairie, un autre palais, lequel est tout en cannes [...] Il est tout doré en dedans et ouvragé très subtilement. Et dessus sont des cannes si bien vernies que nulle eau ne les peut pourrir ». Ce palais est « si bien agencé qu'il se démonte et se remonte très vite [...] Quand il est debout, plus de deux cent cordes toutes de soie le soutiennent » (T'Serstevens, 1960 : 168-169). Ces campements nomades se retrouveront tout au long de l'histoire, l'exemple le plus fameux restant le Camp du drap d'or, vaste ville de toile édifiée pour une rencontre peu productive entre François Premier et Henry Huit.

Autre constante, le goût de la chasse restera dans la suite des temps, ce plaisir des grands qu'ont célébré chroniqueurs, peintres et sculpteurs. Sous l'ancien régime, le Grand Parc de Versailles sera aménagé comme un vaste terrain de chasse clos de murs et englobant plusieurs villages (Bois d'Arcy, Villepreux, Rennemoulin, Buc, Saint-Cyr, Bailly) couvrant au total 15 000 hectares, contre 765 aujourd'hui.

La référence italienne

L'exemplarité potagère du jardin d'Alcinoos se retrouve en d'autres temps et d'autres lieux avec d'autres modèles. Les édiles du Quattrocento toscan ont trouvé une source d'inspiration féconde dans la fresque *Les effets du bon et du mauvais gouvernement*, peinte en 1338 par Lorenzetti pour le Palais communal de Sienne (figure 1). En représentant les effets du bon et du mauvais gouvernement par les paysages de campagnes prospères ou désolées, cette œuvre a établi un rapport direct entre politique et gestion territoriale. Au cours de leur élévation, les Médicis mirent en pratique cette leçon et multiplièrent les travaux d'amélioration foncière. En témoigne la chronique de Valori : « Laurent le Magnifique sachant combien l'agriculture est utile, plaisante et non indigne d'un prince, s'intéressa à de tels revenus et gains ; dans la campagne de Pise il fit aménager une très agréable propriété, asséchant des marais et des lieux humides » (cité par Acidini Luchinat, 1997 : 50). Dans ces jardins florentins, les fruits et légumes voisinaient avec les plantes et les arbres d'ornement. Il se fit toutefois dans leur agencement une évolution parallèle à celle qui fit du simple patricien un prince : alors que les jardins des premières générations, celles de Cosme et de Pierre, étaient ouverts à tous et faisaient une large place aux produits nourriciers, celui de Laurent le Magnifique fut clos de murs couverts de fresques à la gloire du prince, cependant que les plantes les plus belles et les plus rares relayaient les plantes nourricières.

Cette transformation d'un marais en jardin princier évoque déjà les travaux de Le Nôtre. Il est en tout cas certain que les deux reines de France issues de la lignée des Médicis introduisirent en France les jardins à l'italienne, notamment celui du Luxembourg, avec leurs ruptures de pentes et leurs jeux d'eaux courantes ou stagnantes, mais aussi avec leur rigueur géométrique tempérée par la recherche de la perspective, toutes caractéristiques préfigurant les choix de Le Nôtre. Elles firent également des jardins les instruments de leurs politiques, comme en témoignent les fêtes données en 1560 dans le parc de Chenonceau pour le mariage de François II et de Marie Stuart, celles données en 1564 dans ce même lieu pour célébrer la réconciliation (provisoire) entre catholiques et protestants et celles, surtout, données en 1573 dans le jardin des Tuileries en l'honneur des ambassadeurs polonais. On y vit pour la première fois ce mélange de concerts, de bals, de ballets, de représentations théâtrales



Figure 1.
Ambrogio Lorenzetti, *Les effets du bon et du mauvais gouvernement* (détail), 1338,
Fresque. Palais communal, salle des Neuf

et de feux d'artifice qui sera repris par la suite dans toutes les cours d'Europe, notamment à Versailles.

Représenter pour posséder

Augustin Berque a établi le lien entre voir et posséder. La vision étant non pas celle d'un quidam, mais celle du prince dont la vertu sacramentelle légitime la possession du territoire que son regard domine. Va pour de petits royaumes comme l'île des Phéaciens, que l'œil peut embrasser depuis un point élevé, mais dès lors qu'il s'agit de vastes empires, un raccourci symbolique fait que voir et posséder la représentation d'un territoire par un monument ou trait marquant vaut possession de ce territoire: « À Chengdu à partir de 1703, l'empereur Kangxi fait reproduire les paysages les plus célèbres de l'empire mandchou, des provinces périphériques (représentées par un temple tibétain par exemple) aux plus centrales, celles de la Chine au sud du Yangzi-jiang (représentées notamment par le lac de Hangzou) » (Berque, 1995: 47). Parcourir son jardin, en fait un immense parc, équivalait pour l'empereur à parcourir symboliquement son empire et donc à le posséder.

On retrouve la même démarche et la même charge symbolique dans la Villa Hadriana, édifiée pour l'essentiel entre 126 et 134 par un

empereur Hadrien vieillissant et misanthrope. Cet ensemble de bâtiments et de jardins constitue un cas extrême de fusion entre un lieu emblématique d'un empire et le gouvernement de cet empire. Ce complexe monumental couvrant 120 hectares, construit à l'écart de Rome et gouverné hors contrôle du Sénat par un autocrate secondé par quelque 9 000 courtisans, fonctionnaires, gardes et esclaves, était à la fois le centre du pouvoir et un lieu de dilection qu'ornait la représentation des sites que l'empereur avait parcourus et aimés, depuis le portique d'Athènes (le Poecile) jusqu'au canal du Canope, en passant par une nymphée et un frais vallon évoquant le Tempé. L'ensemble comportait également, outre le palais impérial, des thermes, des bibliothèques et un prétoire, ce qui en faisait une véritable ville dont le grand luxe était l'abondance d'une eau issue d'une grotte. L'origine chtonienne de ces eaux mettait symboliquement le jardin de l'empereur en relation avec les eaux de toutes ses possessions. Le monument le plus surprenant de ce vaste complexe n'en reste pas moins ce qu'on appelle de façon impropre le théâtre maritime, un bassin circulaire dont le centre était occupé par une île où l'empereur aimait s'isoler : une cellule à partir de laquelle un homme seul dirigeait un empire qui s'étendait de l'Écosse au Sahara, de la mer Noire aux confins de la Perse et au Soudan (Aurigemma, 1962).

Enfermement

Sur ce même registre de l'autocrate enfermé dans son jardin et commandant un empire, le jardin du prince, en l'occurrence l'île de Capri, que s'était approprié l'empereur Tibère, peut revêtir un aspect inquiétant si ce n'est cauchemardesque. Bien avant Hadrien, cet empereur, qui fut en ses jeunes années un légiste avisé, un chef de guerre heureux et un époux malheureux, devint, à en croire Suétone, une sorte de monstre hypocondre sur ses vieux jours. On peut certes accuser Suétone de prêter une oreille complice à d'infâmes ragots, mais tout de même... Incapable d'entrer dans une Rome qu'il vomissait au sens propre du terme, l'empereur confiné dans Capri aurait fait de cette île une sorte de jardin des supplices mâtiné de stupre. Peut-être, mais on peut également évoquer cette grotte bleue où l'empereur aimait, dit-on, se retirer et rêver. L'image est forte de cet homme seul au creux de son île et bercé par une eau de rêve. Comment ne pas évoquer ce propos de Lamartine, repris par Bachelard : « la barque est à certains égards un berceau reconquis. Longues heures insouciantes et tranquilles, longues

heures où, couché au fond de la barque solitaire nous contemplons le ciel, à quels souvenirs nous rendez-vous? Toutes les images sont absentes, le ciel est vide, mais le mouvement est là, vivant, sans heurt, rythmé. L'eau nous berce, l'eau nous endort, l'eau nous rend notre mère» (1971 : 178-179). Si l'on admet que le plafond de la grotte est plus évocateur d'un rêve utérin que le ciel, comment ne pas être frappé par l'ampleur du contraste entre la violence du récit de Suétone et le calme enchantement de la grotte bleue?

LE PARADIS SUR TERRE

Le jardin du prince n'est pas seulement un lieu de pouvoir. Il peut avoir pour autres fins l'évasion, le rêve, la fantaisie. Le jardin de Cyrus évoque déjà un lieu de repos, un *paradis*, mais il semble qu'il ait eu également des fonctions utilitaires. En fait, les jardins de rêve princiers peuvent se ramener à une référence fondamentale, le jardin d'Éden, et à deux modèles, les jardins perses-arabes et les jardins chinois. Cette référence et ces modèles tendent à donner une image de cette perfection qui serait le propre de l'au-delà. On peut toutefois se demander si la perfection n'est pas ennuyeuse. Déjà, le sage Ulysse s'ennuyait à mourir dans le jardin paradisiaque de l'immortelle Circé où « un bois avait poussé près de la grotte avec richesse : des peupliers, des aunes, des cyprés qui sentent bon. Là, des oiseaux de vaste envergure nichaient, des chouettes, des éperviers, de criardes mouettes, oiseaux dont les travaux sont sur les mers ; là tapissant l'entrée de la profonde grotte, sous le poids de ses grappes, une jeune vigne montait ; là quatre sources surgissant en un même lieu dans quatre directions faisaient ruisseler leurs eaux blanches ; tout autour fleurissaient de tendres prés de violette et de persil. En un tel lieu survenu, même un dieu se fût senti émerveillé et plein de joie » (Odyssée, chant V, vers 64-75). De quoi alors Ulysse se plaint-il, si ce n'est de regretter la simple vie des mortels en leurs jardins? « Ulysse le généreux n'était point dans la grotte. Il pleurait sur le promontoire où il passait ses jours, le cœur brisé de larmes, de soupirs et de tristesses » (chant V, vers 81-85).

Ce texte appelle plusieurs remarques, dont certaines tendraient à justifier Ulysse. La première concerne ces quatre sources qui se retrouvent dans tous les récits fondateurs venus du Moyen-Orient, à commencer par celui de la Genèse. La seconde tient aux oppositions entre les deux

jardins, celui de l'immortalité, qui exclut le labeur du jardiner, et celui d'Alcinoos, qui doit tout au labeur et au génie du jardinier. Enfin, on peut reprendre le propos de Robert Harrison, sans doute inspiré par Michel Tournier :

Peut-être Adam détestait-il le jardin d'Éden, peut-être Dieu l'a-t-il puni en l'y laissant « malheureux, vu de personne, sans contact avec Dieu ». Il est bien plus vraisemblable selon moi – et la Genèse conforte cette hypothèse – que c'est Ève, plutôt, qui prit en horreur ce lieu infertilisant, et que ce fut la première femme, plus que le premier mari, qui trouva le chemin pour nous en expulser tous, indiquant à l'humanité la voie de la maturité. Au fond, Ève est la mère de l'histoire. Qu'elle nous ait fait sortir d'Éden ou qu'elle en ait fait sortir Dieu, le résultat est le même. Dans les deux cas, nous avons été remis à notre propre responsabilité; dans les deux cas, nous avons été laissés dans un jardin qu'il nous a fallu entretenir (Harrison, 2007 : 17).

Cette morale dans un jardin laisse entendre que l'immortalité doit être bien ennuyeuse et que nous devrions nous satisfaire de notre condition de mortel tout en cultivant notre jardin. Mais elle laisse également entendre, tout comme de nombreuses exégèses, qu'un lieu de repos peut aussi être le cadre d'une oisiveté stérilisante.

La fortune du jardin d'Éden

Les cosmogonies diffusées à partir de la Mésopotamie et de l'Élam font toutes références à la perfection perdue du jardin d'Éden et à sa caractéristique principale, la partition du monde entre quatre régions par l'eau :

Un fleuve sortait d'Éden pour arroser le jardin et de là il se divisait pour former quatre bras. Le premier s'appelle le Pishôn : il contourne tout le pays de Havila, où il y a de l'or ; l'or de ce pays est pur et là se trouvent le bdellium et la pierre d'onyx. Le deuxième fleuve s'appelle le Gihôn : il contourne tout le pays de Kouch. Le troisième fleuve s'appelle le Tigre : il coule à l'orient d'Assur. Le quatrième fleuve c'est l'Euphrate. L'Éternel Dieu prit l'homme et le plaça dans le jardin d'Éden pour le cultiver et le garder (Genèse 2, 10-15).

Ce texte énonce deux principes. Le premier tient à l'unicité de l'eau, puisque tous les fleuves sont issus d'une même source, de sorte que l'eau est à la fois un don de Dieu et que ce don est offert à tous, ce qui fait de

l'eau l'élément primordial et, par la suite, la caractéristique essentielle des jardins princiers. Le second établit le partage du monde en quatre parties délimitées par les quatre fleuves. Ce partage se retrouve dans la cosmogonie indienne avec les quatre *dvipa* ou grands ensembles qui s'ordonnent autour d'un moyeu correspondant au mont Meru (actuellement le mont Kailash), d'où sont issus quatre fleuves, le Gange, l'Indus, l'Amou Daria et le Tarim. On retrouve le même dispositif dans la cosmogonie chinoise. Cette partition est conforme au caractère sacré du chiffre quatre correspondant aux quatre éléments, aux quatre saisons, et aux quatre côtés du carré.

On la retrouvera donc dans un ensemble de jardins carrés divisés en quatre sections par des rigoles d'irrigation qui figurent déjà dans les jardins princiers de Samarkand, puis dans ceux des rois sassanides et enfin dans les jardins arabes et moghols. Le principe directeur de ces jardins est toujours le même : par sa forme et par la richesse de son décor végétal, le jardin évoque l'Éden ; par sa partition symbolique opérée par quatre veines d'eau, il symbolise ou plus exactement il représente le monde, si bien que la possession du jardin annonce la possession du monde.

Sur le terrain, il ne subsiste pas grand-chose des premiers jardins carrés ou *chahar-bagh*, que ce soit à Kaboul avec le jardin où fut enterré l'empereur moghol Babur ou à Djalalabad avec le jardin d'Akbar. Le dernier avatar du jardin perse fut sans doute le Taj-Mahal, construit entre 1632 et 1654, mais son aspect actuel n'a plus grand rapport avec les descriptions qu'en ont donné l'Anglais Mundy ou le Français Bernier à l'époque de sa construction (Thacker, 1981). Du moins, de nombreuses représentations, miniatures ou tapis, permettent d'en évoquer la forme et la splendeur : le jardin princier ne comporte que des éléments décoratifs (l'oranger, le grenadier et le figuier étant aussi des arbres ornementaux) répartis dans de multiples casiers carrés ou oblongs, ornés de parterres aux formes variées et ombragés par des arbres. Au centre du jardin, un pavillon permet contemplation et méditation. Ces thèmes seront repris et pérennisés dans les jardins arabes.

Le jardin clos du monde arabe

Il y a, dans le jardin arabe, une certaine ambiguïté. S'il reprend volontiers la logique cruciforme, s'il évoque le paradis tel que magnifié dans le Coran, il est fermé, clos, comme si le prince voulait s'abstraire

du monde. Il est vrai que le paradis d'Allah incite à ignorer les misères de l'ici-bas. Selon la sourate 56.15-26 :

sur des lits tressés
 Ils seront accoudés, se faisant vis-à-vis.
 Des éphèbes immortels circuleront autour d'eux
 portant des cratères, des aiguères et des coupes remplies d'un breuvage
 limpide
 dont ils ne seront ni excédés ni enivrés ;
 les fruits de leur choix
 et la chair des oiseaux qu'ils désireront.
 Il y aura là des Houris aux grands yeux,
 semblables à la perle cachée,
 en récompense de leurs œuvres.
 Ils n'entendront là ni paroles futiles ni incitation au péché,
 Mais une seule parole : Paix ! Paix !

Dans un milieu sec ou aride, l'opposition entre l'oasis et le désert a déterminé les principales caractéristiques du jardin arabe : le désert est tour à tour torride et froid, l'eau baigne de fraîcheur l'oasis et le jardin ; les couleurs du désert sont l'ocre et le rouge, celle du jardin le vert ; le désert est stérile, le jardin, fertile ; le désert impose la hâte, le jardin incite au repos. Ces contrastes n'impliquent pas le rejet du désert, mais c'est la tension entre ces deux éléments, le sec et l'humide, le rude et le doux, qui donnent sens à la vie. D'où les caractéristiques du jardin, telles que les décrit Louis Massignon (1981 : 10) :

Le jardin oriental se fait en prenant un morceau de terrain, en vivifiant un carré de désert [...], en amenant de l'eau, en faisant un mur au-dessus duquel la curiosité ne peut plus passer. À l'intérieur il y a des quinconces d'arbres et de fleurs qui se pressent de plus en plus au fur et à mesure qu'on va de la périphérie vers le centre, et au centre est le kiosque [...] Tandis que la perspective classique du jardin d'occident conduit à la conquête de tout le pays environnant, dans le jardin musulman, la première chose qui importe c'est la fermeture.

Abstraction faite du labeur jardinatoire, et pour autant qu'il soit apprécié avec les yeux du prince, le jardin arabe incite donc au repos, à la méditation tour à tour ascétique ou voluptueuse, et à l'exaltation paradisiaque des sens : l'eau et les fruits pour le toucher et le goût, la verdure et les fleurs pour la vue et pour l'odorat, le bruit du jet d'eau

pour l'ouïe. Ces sensations peuvent encore être perçues dans les jardins de Grenade, l'Alhambra et le Generalife, avec leurs allées d'eau, leurs pavages ruisselants, leurs fontaines, la disposition mystique des parterres où le carré symbolise la perfection, mais où les carrés emboîtés à huit côtés évoquent le paradis, leurs parterres fleuris qui malheureusement ne sont pas surbaissés par rapport aux allées comme ils l'étaient autrefois quand le parterre se faisait tapis. Il manque juste des divans, mais il est vrai que le prince n'est plus là.

Faut-il pour autant considérer le jardin arabe comme un lieu clos ? Les jardins de la Menara à Marrakech (figure 2) incitent à nuancer le propos de Massignon. Le grand bassin qui collecte les eaux et en constitue le dernier élément s'ouvre sur les jardins de l'Agdal, largement ouverts et fertiles.



Figure 2

Jardins de la Menara, Marrakech. Photo damiandude, Flickr : CC Attribution, non commercial.

Le jardin chinois

Le plus ancien des jardins voués uniquement au plaisir est sans doute celui de l'empereur Wu Di (140 av. J.-C.-87 av. J.-C.), qui unifia la Chine. Cet empereur, très actif et qui s'illustra aussi bien sur le registre guerrier que sur celui de la bonne administration, puisqu'il fit creuser des canaux et développa l'irrigation, faute de pouvoir gagner de son vivant les îles fortunées du royaume des immortels, fit recréer leur domaine dans un jardin si vaste qu'il suscita une certaine opprobre. Ce jardin était parsemé de pièces d'eau où des rochers figuraient des îles, alors que d'autres rochers simulaient des montagnes. Disparu depuis longtemps, ce jardin n'en a pas moins par la suite servi de référence à tous les jardins de plaisir, chinois et japonais, qui s'organisent autour de l'association de la montagne et de l'eau sous le vocable de *shanshui*. Ce double caractère associe les deux sinogramme *montagne* et *eau*, la montagne donnant une forme à l'eau et l'eau donnant la vie à la montagne (Berque, 2008 ; Escande, 2005).

Depuis l'empereur Wu, les jardins impériaux, ou autres, ont toujours joué sur le contraste entre ces deux composants contemplés depuis des pavillons. Le visiteur, méditatif, passe d'un point de vue à un autre, selon des itinéraires et en tenant compte des heures et des saisons. Cette association de l'eau et de la montagne reste l'un des thèmes favoris de la peinture et de la poésie chinoises. Il faut aller plus loin dans la symbolique du jardin comme devant sa représentation, et le visiteur doit faire sienne la formule de Confucius selon laquelle «le sage savoure la rivière, alors que le bienveillant se délecte de la montagne», la rivière étant ici la métaphore de la pensée libre et sans cesse active, la montagne celle d'une recherche de paix et de stabilité.

Un livre de morale japonais cité par Benoist-Méchin (1975 : 70) reprend le *shanshui* et lui donne une logique politique :

Le cours d'eau symbolise la relation entre l'empereur et son peuple.

La montagne c'est l'empereur, le cours d'eau le peuple.

L'eau suit les directives de la montagne.

Si la montagne stoppe l'eau, l'eau obéit.

Pourtant l'eau est puissante, la montagne est faible.

L'eau peut détruire la montagne,

Les pierres en protègent les berges,

Comme les ministres protègent l'empereur.

Somme toute, le jardin de plaisir serait aussi un lieu de ce repos méditatif et précédant l'action que Cicéron appelait *otium* : un endroit retiré et fait pour le plaisir des cinq sens, mais à partir duquel on peut gouverner un empire. C'est ce que disent les chroniques mogholes évoquant Babur assis dans un pavillon, contemplant la splendeur de ses jardins, mais composant tour à tour des poèmes et des plans de conquête.

VERSAILLES ET LES JARDINS DU ROI-SOLEIL

Dans son essai sur les jardins, Robert Harrison, après s'être délecté du jardin d'Épicure, avoue des réserves, si ce n'est une certaine aversion, pour les jardins de Versailles, « car on est ici très proche de la soumission du monde naturel à la forme pure et d'un contrôle des forces vitales potentiellement anarchiques poussé jusqu'à leur extinction totale » (Harrison, 2007 : 139). On peut rapprocher ce jugement à l'emporte-pièce de celui de Saint-Simon évoquant, à propos de ces mêmes jardins, « ce plaisir superbe de forcer la nature ». Faut-il souscrire à ces critiques ou admirer benoîtement la grandeur d'un parc conçu par et pour le plus puissant monarque de son temps ?

Il importe, avant d'en juger, d'observer que les jardins de Versailles, loin d'être nés *ex nihilo*, reposent sur quelques précédents. Tout d'abord, les jardins à l'italienne, ceux des Tuileries et du Luxembourg, que Louis XIV avait connus dès sa jeunesse. Vient ensuite la tradition italienne des jeux d'eau, importée en France par la famille des fontainiers Francine, dont plusieurs générations travailleront à Versailles et Marly. Viennent enfin, et surtout, le château et les jardins de Vaux-le-Vicomte, où l'on trouve l'essentiel du programme développé à Versailles : parterres géométriques, boulingrins, grand canal et perspective grandiose du Tapis vert balisé par la statue de l'Hercule Farnèse. Ces jardins constituent un précédent malheureux puisque c'est lors de la fête somptueuse offerte le 17 août 1661 par le surintendant Fouquet que Louis XIV, ulcéré et jaloux de tant de beauté et de richesse, décida de casser Fouquet et de faire mieux que lui, sur un site vierge. Ce qu'il fit avec le concours des artistes recrutés pour les jardins de Vaux : Le Nôtre, Le Vau, La Quintinie, Lebrun, mais aussi, quoique sur d'autres registres, Molière et Vatel. Versailles est donc né de la jalousie royale, voire d'une certaine rancœur non exempte de mesquinerie, puisque figure parmi les groupes ornant