

DE VERSAILLES À CLARENS. NATURE ET POLITIQUE
DANS LES JARDINS LITTÉRAIRES DE L'ÂGE CLASSIQUE

par

Virginie Dufresne

Département de langue et littérature françaises

Université McGill, Montréal

Mémoire soumis à l'Université McGill en vue de l'obtention du grade de M.A.
en langue et littérature françaises

Août 2006

© Virginie Dufresne, 2006



Library and
Archives Canada

Bibliothèque et
Archives Canada

Published Heritage
Branch

Direction du
Patrimoine de l'édition

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

ISBN: 978-0-494-32517-9

Our file Notre référence

ISBN: 978-0-494-32517-9

NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.


Canada

RÉSUMÉ

Au cours des XVII^e et XVIII^e siècles, l'histoire des jardins en France assiste au triomphe puis au déclin du modèle architectonique « à la française », auquel succède la vogue du style paysager d'inspiration étrangère. Intégrant et nourrissant ce débat, la littérature de cette période permet de saisir les enjeux qu'il soulève. Le jardin s'y prête notamment à l'expression du sentiment de nature émergent de même qu'il sert celle d'une pensée politique éclairée de nouvelles lumières. En effet, le traitement que les textes littéraires accordent au jardin témoigne du renouveau qui s'installe dans la façon de concevoir la nature et le rapport qu'elle entretient avec l'homme et l'art dans les jardins. La topique et la scénographie du jardin rendent compte des changements qui affectent à leur tour son imaginaire et celui de la promenade. Le discours critique exploite enfin l'analogie qui s'établit entre l'art des jardins et l'exercice du pouvoir, polarisant le débat autour de la métaphore politique.

ABSTRACT

During the 17th and 18th centuries, the French garden history witnesses the triumph and then the decline of the French formal garden, to which succeeds the fashion of landscape gardening of foreign inspiration. Integrating and nourishing this debate, the literary texts of that period enable to grasp the stakes that it brings up. The garden notably lends itself to the expression of an emerging sentiment of nature, as well it also serves that of a political thought enlightened by new ideas. Effectively, the treatment that these texts give to the garden is a witness to the revival that installs itself in the way of conceiving nature, and the relation that nature holds with man and the art of the gardens. The garden's topic and scenography are a testimony of changes that in turn affect its imaginary and that of the walk. Finally, the critical discourse exploits the analogy that establishes itself between the art of the gardens and the exercise of power, polarizing the debate around the political metaphor.

REMERCIEMENTS

Je voudrais d'abord remercier Frédéric Charbonneau, parce qu'en acceptant de diriger mon mémoire il s'en est un peu fait le jardinier. Il m'a aidée à en *oster les ronces et les épines* et je le remercie de la confiance qu'il m'a accordée et de la patience dont il a fait preuve. Toute ma gratitude va aussi à Diane Desrosiers-Bonin, qui dans sa grande générosité me rassure, m'encourage et me guide depuis notre rencontre. Je suis également reconnaissante envers Maud Comtois et Geneviève Langlois de l'écoute et du support qu'elles m'ont offerts et qui ont fait d'elles des alliées précieuses dans la poursuite de ce projet. Je remercie enfin, pour leur appui financier, le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH), le Fonds québécois de la recherche sur la société et la culture (FQRSC) et le Département de langue et littérature françaises de l'Université McGill.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction.....	1
Chapitre premier	
L'art des jardins entre nature et culture.....	13
Chapitre II	
De la promenade à la rêverie : le parcours du jardin et son imaginaire.....	39
Chapitre III	
Le jardin idéologique : du gouvernement de la nature et des hommes.....	60
Conclusion.....	84
Bibliographie.....	89

C'est sous le règne et les ordres de Louis XIV que le jardin classique connaît son apogée avec les réalisations d'André Le Nôtre, jardinier du roi : on assiste alors à la construction du palais de Versailles et à l'aménagement de ses jardins, monuments édifiés à la gloire du Grand Siècle et de son souverain, et célébrant le triomphe du jardin dit à *la française*. Tandis que le jardin *français* de la Renaissance se définissait par rapport au jardin *italien* de la même période¹, les étiquettes associées au jardin à *la française* du XVII^e siècle sont nombreuses² et lui ont surtout été apposées *a posteriori*. D'une part, il a été étroitement associé à l'âge d'or du classicisme et de l'absolutisme en France et, de l'autre, il a été comparé au jardin paysager d'inspiration anglaise qui apparaît au cours du XVIII^e siècle. Bien que celui-ci s'inscrive contre l'esprit de géométrie caractéristique du jardin classique, il n'use pas moins d'artifice pour

¹ « L'histoire des jardins aux temps modernes répond à trois hégémonies successives, celles des jardins « à l'italienne » pendant la Renaissance, microcosmes à lecture souvent érudite, voire ésotérique, celle des jardins géométriques et rationnels, « à la française », pendant le Grand Siècle, celle enfin des parcs plus naturels, « à l'anglaise », au XVIII^e siècle », Dominique Poulot, « Jardins », dans Lucien Bély (dir.), *Dictionnaire de l'Ancien Régime*, Paris, Presses universitaires de France, 1996, « Quadrige », p. 688.

² Voir p. 21.

composer des agencements répondant au critère du *naturel*, conformément au mot d'ordre qui circule à l'époque.

La production littéraire de cette période, dans les descriptions et les réflexions qu'elle propose sur le jardin, revêt donc un intérêt considérable lorsqu'il s'agit de documenter cette importante portion de l'histoire de l'art, des idées et des mœurs. Intégrant et nourrissant le débat sur l'art des jardins, ces textes permettent de saisir les enjeux qu'il soulève et qui s'avèrent révélateurs de tendances appelées à s'imposer avec la modernité. L'opposition traditionnelle du jardin *français* au jardin *anglais* a ainsi fourni un cas de figure aux spécialistes de la rupture romantique, qui considèrent souvent que « la révolte romantique n'a pas pris naissance dans le domaine littéraire, mais dans le jardinage »³. Les études consacrées au jardin dans la littérature de l'âge classique se sont cependant mises à intégrer des problématiques s'écartant du traitement de cette opposition, notamment après qu'il ait été établi que la lettre sur les jardins chinois du missionnaire Jean-Denis Attiret était une source possible de la fameuse « Lettre XI à Milord Édouard », un texte systématiquement convoqué par les publications consacrées à l'inscription du jardin paysager dans la littérature française.

Dans la mesure où le rapport entre nature et culture détermine de façon exemplaire toute réflexion sur l'art des jardins, les textes littéraires fournissent un accès privilégié à ce dont il est l'expression aux plans esthétique, sensible, culturel et même socio-politique. L'évocation des jardins architectoniques *à la française* et des jardins paysagers d'inspiration étrangère témoigne ainsi des changements importants qui surviennent au cours du siècle des Lumières, affectant la pensée classique dans ses

³ R. L. Brett, *The Third Earl of Shaftesbury*, cité par Georges Gusdorf, *Naissance de la conscience romantique au siècle des Lumières*, Paris, Payot, 1976, p. 359.

dimensions épistémologiques, philosophiques et idéologiques. Récupérée par les textes littéraires, la réflexion sur le jardin participe également de la critique de l'ordre du monde qui s'exerce parmi les contemporains de Voltaire.

Dans ces conditions, les jardins littéraires de l'âge classique ont offert un terreau fertile à l'expression du sentiment de nature et de la pensée politique. À travers l'étude d'un corpus vaste mais circonscrit de descriptions et de réflexions consacrées au jardin, il s'agira d'abord pour nous de cerner les idées relatives à la conception de la nature et du paysage qui s'en dégagent, par rapport à l'art en général et à l'architecture du paysage en particulier, et ce au regard de l'émergence du sentiment de nature que l'on observe au cours de cette période. Le parcours du jardin étant lui-même affecté par ces changements conceptuels, il conviendra aussi d'interroger l'imaginaire reconduit par la topique du jardin littéraire à mesure que s'opère cette transition, que la promenade y soit mondaine, galante ou solitaire. Enfin, il importera d'appréhender le rôle exercé par la réflexion sur le jardin dans le discours critique, lorsqu'on assimile, par exemple, l'esthétique du jardin classique à la logique absolutiste.

Le corpus des textes étudiés rassemble à la fois des œuvres littéraires et des ouvrages théoriques. Ces derniers ont été sélectionnés en fonction de leur importance, déterminée d'après l'influence qu'ils ont exercée en France à l'époque de leur publication. Les traités de William Chambers, William Temple et Thomas Whately ont donc été intégrés à notre bibliographie, en dépit du fait que celle-ci écarte notamment la poésie anglaise, qui connaissait pourtant un certain succès dans la France anglophile du XVIII^e siècle, mais dont l'inclusion aurait eu pour effet de doubler le corpus primaire sans en enrichir significativement les leçons. Quant à la périodisation de ce

corpus, elle a été conformée au découpage que suggère l'histoire des jardins en France⁴, et ce dans le respect d'une borne fixée par convention au début du XIX^e siècle.

Le *furor hortensis* qui sévit en Occident depuis plus d'une vingtaine d'années a donné lieu à une prolifération de guides pratiques du jardinage, de revues d'art paysager ou horticole et de beaux livres destinés au grand public. En dépit de cet engouement populaire, les milieux universitaires ont longtemps tardé à emboîter le pas, si bien qu'il aura fallu attendre la toute fin du siècle dernier pour que le jardin cesse d'être un objet de recherche exclusif aux historiens de l'art. Depuis quelques années, nombreuses sont les disciplines qui s'y intéressent, et souvent de concert, comme en témoigne la publication récente de plusieurs ouvrages collectifs réunissant des chercheurs issus de domaines variés⁵. Pourtant, aucune approche critique n'a cherché à s'adapter spécifiquement à l'analyse du jardin, et aucune méthode n'a été élaborée autour de ce nouvel objet de recherche.

Deux approches ont néanmoins été retenues dans le cadre de notre démarche méthodologique : la sémiotique et la sociocritique, l'application de la première étant préalable au déploiement de la seconde. L'une des spécificités du jardin littéraire comme objet d'analyse sémiotique est qu'il présente deux niveaux de signification en raison de sa double dimension. Le jardin est d'abord ce que Louis Hébert identifie

⁴ La borne inférieure de notre corpus se situe vers 1656, année qui marque le début de travaux entrepris par Le Nôtre à Vaux-le-Vicomte et achevés en 1659; La Fontaine publie *Le Songe de Vaux* en 1658.

⁵ Dont *Le Jardin, art et lieu de mémoire* (1995), *Le Jardin, notre double : entre sagesse et déraison* (1999), *Histoires de jardins : lieux et imaginaire* (2000) et *Locus in fabula : la topique de l'espace dans les fictions françaises d'Ancien Régime* (2004).

comme un « espace-physique-réel »⁶ et en tant qu'œuvre construite, il fonctionne comme un discours structuré : ses éléments et leur aménagement génèrent du sens lorsqu'ils sont soumis à l'épreuve de la *sémiosis*. Ensuite, la représentation du jardin produit à son tour un « espace thématisé » signifiant par l'intermédiaire du discours littéraire. On assiste donc à une double médiation : celle exercée par le jardin en tant qu'œuvre construite, elle-même relayée par celle de la description littéraire en tant que discours structuré⁷.

La sociocritique, pour sa part, s'intéresse à l'inscription du discours social dans le texte littéraire, et c'est à cette approche qu'il faudra recourir pour établir les rapports que le jardin y entretient avec les catégories épistémologiques et idéologiques dominantes du discours ambiant. Appliquer l'approche sociocritique à l'étude du jardin littéraire implique cependant que cette notion soit entendue au sens large et qu'elle intègre l'apport de l'histoire des idées et des mœurs, dans la mesure où le jardin littéraire est abordé au regard de considérations esthétiques, sensibles, culturelles et socio-politiques.

Dans un « état des lieux » qu'elle a été invitée à dresser pour le compte de la revue *Histoire de l'art* en 1990⁸, Monique Mosser fait remonter l'origine de l'histoire des jardins aux années 1866-67, avec la publication de *l'Histoire et développement de l'art des jardins en France* d'Édouard André et de *Les jardins, histoire et description* d'Arthur Mangin. Elle relève ensuite l'importance des travaux d'Ernest de Ganay au

⁶ Louis Hébert, « Analyse des espaces représentés dans la littérature : le récit du terroir *Je m'ennuie de la terre* de Georges Bouchard », *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry*, vol. XIX, n^{os} 2-3, 1999, p. 193.

⁷ On pourra également se référer aux travaux de Philippe Hamon sur la description et le *descriptif*.

⁸ Monique Mosser, « L'histoire des jardins en France : un état des lieux », *Histoire de l'art*, n^o 12, 1990, pp. 21-25.

début du XX^e siècle, qui a produit l'ouvrage fondamental *Les Jardins de France et leur décor* (1949) et une *Bibliographie de l'art des jardins* demeurée inédite jusqu'en 1989, titres auxquels nous ajoutons une édition jusqu'à tout récemment inégalée du *Coup d'œil sur Belœil et sur une grande partie des jardins de l'Europe* (1922) du prince de Ligne. L'auteure déplore enfin le retard accusé par la recherche française face aux contributions étrangères, rapportant le cas des travaux consacrés aux jardins du XVII^e siècle français en exemple :

Peut-être à cause du vide laissé par les historiens français eux-mêmes, le relais a été pris par nos collègues étrangers, principalement anglais, allemands et américains. Or, à l'exception d'un petit livre de compilation sans grand intérêt, aucun de ces ouvrages n'a fait l'objet d'une édition française. Que remarque-t-on si l'on tente un rapide bilan des travaux les plus neufs et les plus intéressants? [...] Tous ces auteurs, chacun à leur manière, réussissent à dépasser les lieux communs qui encombrant le jardin classique [...], en déplaçant les problématiques vers des analyses qui s'appuient sur les données techniques, la subtilité des recherches spatiales, etc.⁹

Comme notre approche du jardin ne relève pas de l'histoire de l'art et qu'elle répond d'abord à des exigences d'ordre littéraire, l'analyse des lieux communs exploités par la représentation du jardin occupe une place et une fonction importantes dans le traitement que nous accordons à notre sujet. Dans ces conditions, le « petit livre de compilation sans grand intérêt » dont il est ici question¹⁰ figure à dessein dans notre bibliographie, qui écarte plutôt les ouvrages qui s'adressent spécifiquement aux spécialistes de l'art des jardins.

S'ils ne se penchent pas nécessairement sur le cas du jardin en particulier, les ouvrages fondamentaux sur l'histoire de l'idée de nature de Robert Lenoble, Bernard

⁹ *Ibid.*, p. 22.

¹⁰ William Howard Adams, *Les Jardins en France : le rêve et le pouvoir, 1500-1800*, traduction de Alain Richert, Paris, L'Équerre, 1980, 159 pp.

Tocanne et Jean Ehrard¹¹ constituent d'importants outils pour l'appréhension de notre objet de recherche, dans la mesure où c'est souvent par l'intermédiaire de ces travaux que les textes littéraires consacrés au jardin ont d'abord été étudiés. Nous avons donc résolu de retenir les ouvrages qui traitent de l'art du jardin et de son histoire en intégrant l'apport de l'histoire des idées et de mœurs, comme les travaux de Michel Baridon, qui adoptent une approche diversifiée : la démarche entreprise dans *Les Jardins : paysagistes, jardiniers, poètes* (1998) se double d'une histoire des idées, de même que celle des articles du recueil *Le Jardin paysager anglais au dix-huitième siècle*¹². L'auteur a également consacré certains articles à l'aspect de la sensibilité¹³, affirmant lui-même s'intéresser à « la relation [du jardin paysager] à la littérature, à la peinture, à l'architecture et, d'une façon plus générale, au mouvement des idées »¹⁴.

Puisque notre approche est à la fois synchronique et diachronique, cette question du mouvement des idées s'impose dans l'analyse des considérations épistémologiques ou idéologiques dont est tributaire la représentation du jardin dans la littérature. Les deux principaux ouvrages de William H. Adams¹⁵ abordent le jardin classique en regard des notions de pouvoir et de perfection, véritables moteurs de la pensée classique. Dans *Territorial Ambitions and the Gardens of Versailles* (1997), Chandra Mukerji explore également l'analogie établie entre les ambitions politiques du royaume et les prodiges techniques réalisés à Versailles, qu'elle attribue à une volonté

¹¹ *Histoire de l'idée de nature* (1969), *L'Idée de nature en France dans la deuxième partie du XVII^e siècle : contribution à l'histoire de la pensée classique* (1978) et *L'Idée de nature en France dans la première moitié du XVIII^e siècle* (1981) respectivement.

¹² Ce volume rassemble des articles publiés entre 1984 et 1999.

¹³ « Utopie et sensibilité : le jardin des Lumières » (1986) et « L'expression de la douleur dans le jardin de l'homme sensible » (1995).

¹⁴ M. Baridon, « Préface », dans *Le Jardin paysager anglais au dix-huitième siècle*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2000, p. 5.

¹⁵ *Les Jardins en France : le rêve et le pouvoir, 1500-1800* (1980) et *L'Art des jardins ou la nature embellie* (1992).

de « naturalisation du pouvoir » dans les parcs royaux, idée commune aux auteurs qui traitent cet aspect de la *fabrication* de Louis XIV. Dans *Miroirs de l'infini : le jardin à la française et la métaphysique du XVII^e siècle* (1992), Allen S. Weiss analysait aussi cette « matérialisation » de la métaphysique qui caractérise la conception du pouvoir royal et divin sous le règne du Roi Soleil.

En ce qui concerne le jardin paysager, outre les travaux de Michel Baridon, les nombreux ouvrages de John Dixon Hunt sont particulièrement importants pour l'histoire et la théorie des jardins. Nous retenons surtout celui qu'il a dirigé avec Michel Conan¹⁶, *Tradition and Innovation in French Garden Art : Chapters of a New History* (2002), alors que ses autres travaux relèvent plus exclusivement de la théorie de l'histoire de l'art. Évoqué dans l'« état de lieux » de Monique Mosser, l'ouvrage *The Picturesque Garden in France* (1978) de Dora Wiebenson s'intéresse à l'apparition du jardin paysager en France et au rapport qu'il entretient avec le modèle anglais. L'auteure présente également différents types de jardins pittoresques, comme le jardin anglo-chinois, dont on traite généralement de façon moins systématique. Pierre Bonnechère et Odile de Bruyn l'abordent aussi dans leur chapitre intitulé « La mode paysagère », de même que Baldine Saint Girons, dans la partie consacrée à « L'art des jardins et l'apprentissage des nouvelles libertés » de l'ouvrage *Esthétiques du XVIII^e siècle* (1990). Bien qu'on se soit intéressé aux jardins allégoriques ou baroques du *Songe de Poliphile* et de *L'Astrée*, ce sont surtout les recherches rousseauistes qui ont introduit l'étude du jardin dans la recherche en littérature. Les

¹⁶ Ce dernier est également l'auteur du *Dictionnaire historique de l'art des jardins*, Paris, Hazon, 1997, 255 pp. et de l'article « Éloge de la grenouille : le paysage dans les jardins à la Française au XVII^e siècle », *Journal of Garden History*, vol. XI, n° 4, 1991, pp. 191-198, où il est notamment question des jardins de la *Clélie* de Madeleine de Scudéry.

travaux sur le jardin chinois de la France des Lumières ont donc d'abord rassemblé quelques publications consacrées à *La Nouvelle Héloïse*, pour ensuite donner lieu à des articles plus généraux, comme ceux d'Antoine Gournay et de Monique Mosser¹⁷.

On a tenté quelques panoramas de l'inscription du jardin dans la littérature, dont un article de Catherine Rubinger (« Some Gardens in the French Eighteenth-Century Novel », 1984), axé sur le rapport unissant le jardin à la conception de la société à partir de Crébillon jusqu'à Bernardin de Saint-Pierre. La même année, Walter Gershuny a consacré un article à la représentation de Versailles dans la poésie française de la seconde moitié du XVIII^e siècle¹⁸. Dans un numéro de *Dalhousie French Studies* réunissant des études autour du thème « Jardins et châteaux », Jean-Noël Pascal s'est aussi intéressé à la botanique dans l'œuvre des fabulistes du tournant du XIX^e siècle¹⁹. Plus récemment, on retient un ouvrage collectif dirigé par Jean Weisgerber (*La Muse des jardins : jardins de l'Europe littéraire (1580-1700)*, 2002), qui reprend entre autres un article que celui-ci avait publié deux ans auparavant (« Quelques jardins en France, vers 1650 »).

Au cours des dernières années, de nombreuses études ont aussi été consacrées à la représentation des parcs de Vaux-le-Vicomte et de Versailles dans l'œuvre de La Fontaine, notamment celles de Marie-Odile Sweetser²⁰ et de Patrick Dandrey²¹ plus

¹⁷ « Jardins chinois en France à la fin du XVIII^e siècle » (1991) et « Les jardins chinois ou l'enjeu d'un débat esthétique dans l'Europe des Lumières » (1998) respectivement.

¹⁸ Walter Gershuny, « Les jardins de Versailles : modèle admiré de la poésie française de 1750 à 1800 », *Cahiers Roucher – André Chénier*, n° 4, 1984, pp. 125-136.

¹⁹ Jean-Noël Pascal, « Au jardin des fables : botanique et pédagogie chez quelques fabulistes », *Dalhousie French Studies*, n° 29, 1994, pp. 129-142.

²⁰ « Le jardin : nature et culture chez La Fontaine » (1982).

²¹ Dans « Les féeries d'Hortésie : éthique, esthétique et poétique du jardin dans l'œuvre de La Fontaine » (1996), l'auteur appréhende le jardin « comme une réalité biographique, historique et sociale, comme un cadre et un motif d'inspiration, un modèle esthétique, un sujet poétique et un emblème philosophique et moral ». Il a également dirigé un numéro spécial de la revue *XVII^e siècle* rassemblant diverses

récemment, ces derniers constituant un apport considérable à l'étude du jardin classique chez La Fontaine et dans la littérature du XVII^e siècle. Anne Desprechins, Zobeidah Youssef et Elfrieda Dubois ont publié quelques articles²² où elles s'intéressent aux réflexions que Madame de Sévigné développe sur le jardin et la promenade dans sa correspondance. Le jardin a d'ailleurs été souvent associé au genre épistolaire, comme en témoignent les articles d'Odile Richard portant sur la correspondance de Diderot²³ et la synthèse tentée par Sophie le Ménahèze-Lefay dans « Perspectives épistolaires. Lettre et jardin pittoresque en France au tournant des Lumières : une invitation à la promenade » (2000).

La pratique de la promenade au jardin est également bien couverte par la critique, puisqu'il s'agit à la fois d'une scène de discours et d'un genre littéraire. Dans « Du Parterre aux Promenades : une scène pour la littérature du XVII^e siècle » (2000), Delphine Denis traite du *topos* de la promenade dans la littérature galante, sur lequel Isabelle Trivisani-Moreau a également mené des travaux importants²⁴, de même que Thierry Verdier (« Le temps de la promenade », 2001). Quant au passage de la

contributions sous le titre *De l'imaginaire du jardin classique* (vol. LII, n° 4, 2000), assorties d'une « Présentation » où Patrick Dandrey traite celui-ci comme un « [c]arrefour de savoirs et d'émotions, conservatoire de mémoire et éperon de l'activité herméneutique, creuset où l'esprit de géométrie fusionne avec l'esprit de finesse, lice du *paragone* entre les arts qu'il réunit et qu'il confronte, [qui] offre une prise originale et féconde sur l'histoire intellectuelle et esthétique du XVII^e siècle français dont il écrit un des plus beaux chapitres » (p. 563).

²² Elfrieda Dubois, « Madame de Sévigné et l'Angleterre », *XVII^e siècle*, n° 93, 1971, pp. 75-97; Zobeidah Youssef, « Bois des Rochers, terrasses de Grignan : deux décors privilégiés dans les lettres de Madame de Sévigné », *XVII^e siècle*, n° 150, 1986, pp. 19-33; « Lettre et promenade chez Mme de Sévigné en 1671 », *Lettres romanes*, vol. XL, n° 2, 1986, pp. 117-126; Anne Desprechins, « Langlard, un jardin au pays de l'illusion romanesque », *XVII^e siècle*, n° 165, 1989, pp. 401-415; « Regard de Madame de Sévigné sur le jardin », dans Wolfgang Leiner et Pierre Ronzeaud (dir.), *Correspondances : mélanges offerts à Roger Duchêne*, Tübingen, Günter Narr Verlag, 1992, pp. 395-404.

²³ « Les jardins de Diderot dans les *Lettres à Sophie Volland* » (1999) et « De la lettre à la rêverie : Diderot randonneur de l'esprit dans les *Lettres Volland* » (2000).

²⁴ « Roman au jardin : aspects et évolution de quelques stéréotypes » (2000) et *Dans l'empire de Flore : la représentation romanesque de la nature* (2001).

promenade mondaine ou galante à l'apparition du *promeneur solitaire*, Yves Giraud lui consacre un article de synthèse intitulé « La rêverie dans les jardins » (1993).

Enfin, pour ce qui est du discours critique qui s'exprime à travers la réflexion sur le jardin dans la littérature, on l'examine aujourd'hui avec davantage de perspicacité, moins dupes peut-être de la relative discrétion des auteurs. Par exemple, *La Promenade de Versailles* de Madeleine de Scudéry, souvent perçue comme un texte soutenant Louis XIV, est maintenant aussi abordé du point de vue inverse. Dans *La Princesse de Clèves* de Madame de La Fayette, on décèle aussi des attaques contre la cour du Roi, comme en conviennent Ann Leone et Catherine Mathet²⁵. Le cas des « promenades » de La Fontaine s'avère aussi surprenant, du moins dans l'audacieuse lecture qu'en propose l'article « La fiction du naturel » (1993) d'Elizabeth MacArthur²⁶. Dès 1982, Peter V. Conroy publiait également un article intitulé « Le jardin polémique chez J.-J. Rousseau », dans lequel il affirme que « les jardins du dix-huitième siècle, soit anglais soit français, [...] possèdent chacun une idéologie politique et sociale, laquelle était bien comprise et sentie par les contemporains »²⁷. Ces propos correspondent tout à fait à l'esprit dans lequel s'inscrit notre dernier chapitre, largement documenté par les travaux consacrés à la *fabrication* de Louis XIV et au rôle qu'elle accorde aux parcs royaux²⁸.

²⁵ « *La Princesse de Clèves* and the Politics of Versailles Garden Design » (1994) et « Une princesse dans la forêt des songes, *La Princesse de Clèves* » (1990) respectivement.

²⁶ Elizabeth Macarthur, « La fiction du naturel », *XVII^e siècle*, vol. XLV, n° 180, 1993, p. 516.

²⁷ Peter V. Conroy, « Le jardin polémique chez J.-J. Rousseau », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 34, 1982, p. 97.

²⁸ On retient notamment : Jean-Marie Apostolides, *Le Roi-machine : spectacle et politique au temps de Louis XIV* (1981); Hélène Himelfard, « Versailles, fonctions et légendes » (1984); Édouard Pommier, « Versailles, l'image du souverain » (1984); Jean-Pierre Néraudau, *L'Olympe du Roi-Soleil : mythologie et idéologie royale au Grand Siècle* (1986); Adrian Forty, « Versailles : a Political Theme Park? » (1995); Peter Burke, *Louis XIV : les stratégies de la gloire* (1995) et Gérard Sabatier, *Versailles, ou la figure du Roi* (1999).

Notre analyse s'organise autour des trois axes qui ressortent distinctement du traitement de notre problématique et auxquels nous consacrerons autant de chapitres. Le premier d'entre eux, intitulé « L'art des jardins entre nature et culture », traite de la façon de concevoir la nature et de la représenter et se penche sur le rapport que celle-ci entretient avec l'art dans les jardins. C'est pourquoi nous avons retenu pour ce chapitre le témoignage livré par la critique d'art en matière de peinture du paysage. Dans « De la promenade à la rêverie : le parcours du jardin et son imaginaire », nous aborderons la topique et la scénographie du jardin littéraire, en recourant davantage à l'analyse de cas particuliers, car c'est dans la solitude que la pratique de la promenade est appelée à évoluer avec l'émergence et le développement du sentiment de nature. Le troisième chapitre, « Le jardin idéologique : du gouvernement de la nature et des hommes », s'intéresse enfin à la correspondance qui s'établit entre l'art des jardins et l'exercice du pouvoir dans le discours critique et la pensée politique.

Chapitre premier

L'ART DES JARDINS ENTRE NATURE ET CULTURE

La conception de la nature de l'âge classique est déterminée par une interprétation téléologique de l'ordre du monde profondément marquée par un anthropocentrisme de convention. Créée par Dieu pour l'Homme, la nature est subordonnée à son usage, tout comme l'ensemble de la Création. La conviction selon laquelle les desseins et les œuvres de Dieu sont intelligibles permet en outre d'envisager celles-ci comme sous-tendues par une rationalité et une causalité immanentes. Dans le traité de jardinage de Boyceau de La Barauderie, qui adhère à la théorie du géocentrisme et dont le titre se réclame des « raisons de la nature », l'ouverture du premier chapitre consacré aux « principes » et aux « éléments » reconduit abondamment ce genre de considérations :

Parlerons nous de ces œuvres de Dieu merveilleuses sans admirer sa grandeur? Possederons nous son heritage sans luy rendre hommage? Penserons nous à elles sans craindre, et reverer sa puissance? Et nous réjouyrans nous les voyant, sans chanter les loüanges de sa gloire et de sa bonté, qui les a faictes pour nous?²⁹

²⁹ Jacques Boyceau de La Barauderie, *Traité du jardinage selon les raisons de la nature et de l'art*, Paris, Michel Vanlochem, 1638, p. 3.

Bien qu'il convienne du « peu d'intelligence que Dieu a donné aux hommes des grands secrets, et profonds abysmes de science, qui sont en ces œuvres », La Barauderie fournit l'explication suivante à l'inégale répartition des ressources naturelles sur terre : « la divine providence [voulut] doter divers endroits de la terre de choses dissemblables, [...] pour n'assouvir nostre cupidité sans quelque peine, nous donnant par ce moyen occasion d'user de charité envers nos freres, leur portant du nostre allant chercher du leur »³⁰. La nature étant entièrement au service de l'Homme, il lui revient ainsi d'en disposer conformément à la volonté présumée de son Créateur.

Dans ces circonstances où l'homme occupe dans l'ordre du monde une position telle qu'il est convaincu d'accéder au moins partiellement à l'intelligence des causes et des fins, l'accord de l'homme et de son univers ne se conçoit que dans un rapport de subordination. La nature ne se définit donc qu'en regard de son usager humain; dominés par une psychologie du besoin, les rapports que l'homme entretient avec la nature sont également soumis aux exigences de son profit et de son agrément : « Par son heureux travail, par ses soins honorée/ De mille nouveaux fruits la Terre s'est parée,/ Et devenant feconde au gré de ses desirs,/ A charmé tous nos sens de mille doux plaisirs »³¹. À l'instar des manifestations artistiques de la même époque, la nature trouve sa légitimité assurée par ce qu'elle comporte d'utile et d'agréable pour l'humanité.

³⁰ *Ibid.*, p. 5.

³¹ Charles Perrault, *A Monsieur de La Quintinye, sur son livre De l'instruction des jardins fruitiers et potagers*, s.l.n.d., s. édit., p. 1.

La représentation de la nature est également tributaire de cet anthropocentrisme : privé de la présence ou des traces du passage de l'homme, le paysage *inhabité* ne présente aucun intérêt pour la peinture de l'âge classique :

On représente quelquefois dans des paysages des sites incultes et inhabités, pour avoir la liberté de peindre les bizarres effets de la nature livrée à elle-même, et les productions confuses et irrégulières d'une terre inculte. Mais cette sorte d'imitation ne sauroit nous émouvoir [...]. Les peintres intelligens ont si bien senti cette vérité, que rarement ils ont fait des paysages deserts et sans figures. Ils les ont peuplés, ils ont introduit dans ces tableaux un sujet composé de plusieurs personnages, dont l'action fût capable de nous émouvoir, et par conséquent de nous attacher.³²

Pour Diderot, le « secret » consiste également à « présenter des objets d'un grand intérêt, des pères, des mères, des époux, des femmes, des enfants »³³. Dans la représentation picturale, la nature ne sert donc que de cadre à l'activité humaine. Alors que les pastorales ou les églogues, massivement produites jusqu'à la Régence, recourent à des personnages de bergers pour peupler le paysage, dans les jardins, ce sont les statues, les fabriques ou les inscriptions qui ont pour fonction de figurer l'humanité. La nature occupe dans les œuvres d'art le rôle d'un procédé formel ; sa fonction est surtout décorative ou accessoire.

Tributaire du rapport que l'homme entretient avec la Création et soumise aux critères de l'esthétique classique, l'*imitation* de la nature est assujettie à des considérations d'ordre métaphysique dominées par le modèle abstrait du *Beau idéal*,

³² Louis de Jaucourt, « Paysage », dans *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, Neuchâtel, Samuel Faulche, 1765, t. XII, p. 212. Georges Gusdorf considère que le chevalier de Jaucourt est « en retard d'une révolution culturelle, ou d'une mutation de la sensibilité », puisque dans cet article publié dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, « la nature n'est qu'un cadre ou un décor pour la présence de l'homme, donateur de signification », *Naissance de la conscience romantique au siècle des Lumières*, op. cit., p. 393.

³³ Denis Diderot, *Essais sur la peinture*, dans *Salon de 1765. Essais sur la peinture*, édition de Else Marie Bukdahl, Annette Lorenceau et Gita May, Paris, Hermann, 1984, p. 409.

couramment défini par la proportion, la symétrie, l'eurythmie, l'unité et l'harmonie, la convenance des parties, c'est-à-dire la bienséance, ou l'accord parfait de tous les éléments de l'œuvre les uns par rapport aux autres, et par rapport à la fin de l'art³⁴. Or, la nature brute, dans ses manifestations ponctuelles et spontanées, s'oppose à ces principes d'unité, d'ordre ou de régularité et ne répond pas aux exigences de la représentation :

[...] les irrégularités splendides qui enchanteront les yeux des voyageurs romantiques seront tenues par leurs prédécesseurs classiques pour d'effroyables solitudes privées de beauté, si ce n'est même d'existence. [...] Elles ne se constituent donc pas en paysage et, faute de forme, sont incapables d'accéder à l'être : pour l'œil éduqué par le jardin classique, la nature sauvage n'existe guère.³⁵

Au *locus terribilis* de la nature sauvage et hostile, on préfère le *topos* du *locus amœnus*, qui actualise l'idée de *belle nature*. En effet, en vertu de cette conception anthropocentrique du monde, « [l]a nature est belle et bonne, quand elle nous favorise; elle est laide et méchante, quand elle nous afflige »³⁶. La nature sauvage, parce qu'elle échappe à toute forme de rationalisation, revêt un caractère d'étrangeté et d'hostilité que neutralise ou supprime la grille conceptuelle de l'esthétique classique en lui restituant un ordre logique et intelligible. Cette *imitation* de la nature dont il est question ne correspond donc pas à une reproduction de la réalité empirique, mais plutôt à une certaine interprétation de l'ordre du monde. Dans la mesure où le classicisme associe étroitement les notions de *beau*, de *bon* et de *vrai*, imiter la nature, c'est en fait

³⁴ Bernard Tocanne, *L'Idée de nature en France dans la deuxième partie du XVII^e siècle : contribution à l'histoire de la pensée classique*, Paris, Klincksieck, 1978, p. 326.

³⁵ Patrick Dandrey, « Présentation », *op. cit.*, p. 568.

³⁶ D. Diderot, *Salon de 1767*, dans *Salon de 1767. Salon de 1769*, édition de Else Marie Bukdahl, Michel Delon et Annette Lorraine, Paris, Hermann, 1990, p. 109.

la révéler à elle-même : « l'art vient à notre secours, et nous découvre la nature qui se cache elle-même; nous aimons l'art et nous l'aimons mieux que la nature, c'est-à-dire la nature dérobée à nos yeux »³⁷. En effet, conformant la nature aux exigences conceptuelles de l'esthétique et de la métaphysique classiques, l'art lui confère sens et légitimité.

L'opposition entre le *chaos* de la nature brute et le *cosmos* de la *belle nature* s'articule donc surtout autour de la notion d'ordre. Celle-ci s'avère révélatrice des rapports que l'homme et l'art entretiennent avec la nature et qui déterminent la place et la fonction que lui accorde la représentation. La nature *choisie*, telle que « perfectionnée par les beaux arts pour l'usage et l'agrément »³⁸, s'intègre à une métaphysique reposant sur une conception à la fois hiérarchique et anthropocentrique de l'ordre du monde. Elle s'inscrit dans une démarche de rationalisation de la réalité qui procède par l'idéalisation, assimilant le réel à des modèles abstraits élaborés par et pour l'homme, dans sa prétention à accéder aux desseins et aux vues de Dieu sur terre. Qu'il s'agisse de la peinture du paysage, de la littérature pastorale ou de l'art des jardins, la nature n'est jamais que la forme adoptée par un art qui se constitue lui-même comme seule *fin* de l'œuvre, la nature se présentant accessoirement comme la matière qui lui permet d'exercer sa fonction d'interprétation du monde.

Dans cette mesure, l'imitation de la nature s'inscrit surtout dans une esthétique contemplative et produit une satisfaction d'ordre intellectuel. Tributaire du rapport que l'homme entretient avec le monde et de la façon dont il le conçoit, la relation entre nature et artifice est dominée par une volonté d'actualiser ces modèles conceptuels par

³⁷ Montesquieu, *Essai sur le goût*, édition de Charles-Jacques Beyer, Genève, Droz, 1967, p. 69.

³⁸ L. de Jaucourt, « La belle nature », dans *Encyclopédie*, *op. cit.*, t. XI, p. 42.

l'idéalisation d'une réalité dont les manifestations sont assimilées à de la subversion. C'est en ce sens que la nature sauvage est disqualifiée par l'esthétique classique au profit de la *belle nature*, en vertu de l'association qu'elle établit entre le beau, le bon et le vrai.

Pratiquement insensible aux impressions naturelles et complètement étranger à l'idée romantique de communion avec le paysage, l'époque classique conçoit le rapport à la nature et au paysage en termes d'occupation plutôt qu'en termes d'imprégnation. Dans ces conditions, seule la nature bonne et accueillante répond aux critères de la représentation. C'est dans ce qu'elle comporte de familier que la nature devient fréquentable, statut auquel lui permet d'accéder la représentation artistique en la conformant aux valeurs, aux idées et aux besoins humains. Il n'est donc pas question d'apprécier la nature en soi, mais plutôt d'y reconnaître la logique hiérarchique et téléologique qui préside à l'économie des causes et des fins dans l'ordre du monde.

C'est en vertu de cette conception de la nature et de la relation que l'homme entretient avec le monde que l'art des jardins gère le rapport entre la nature et la culture. Celui-ci est déterminé par l'idée selon laquelle l'art corrige et améliore la nature, qui a besoin d'être *éduquée*. En fait, cette conviction domine également le discours sur l'éducation en général, alors que la domestication de la nature est apparentée à l'instruction de la nature humaine, qui a aussi besoin d'être *cultivée* pour produire de beaux fruits. Dans « L'Écolier, le Pédant et le Maître d'un jardin », par exemple, lorsqu'un enfant saccage le jardin d'un voisin, celui-ci blâme plutôt son maître pour l'avoir mal instruit³⁹. Dans cette autre fable, où le jardin se présente

³⁹ Jean de La Fontaine, « L'Écolier, le Pédant et le Maître d'un jardin », dans *Fables*, édition de Marie-Madeleine Fragonard, Paris, Pocket, 1989, pp. 278-279.

comme l'équilibre entre nature et culture, La Fontaine oppose les ravages causés par le rustre à la réussite obtenue par la sagesse⁴⁰ :

[Un philosophe austère], la serpe à la main,
De ses arbres à fruit retranchoit l'inutile,
Ébranchoit, émondoit, ôtoit ceci, cela,
Corrigeant partout la nature,
Excessive à payer ses soins avec usure.
Le Scythe alors lui demanda :
« Pourquoi cette ruine? Étoit-il d'homme sage
De mutiler ainsi ces pauvres habitants?
Quittez-moi votre serpe, instrument de dommage;
Laissez agir la faux du Temps :
Ils iront assez tôt border le noir rivage.
- J'ôte le superflu, dit l'autre, et l'abattant,
Le reste en profite d'autant. »
Le Scythe, retourné dans sa triste demeure,
Prend la serpe à son tour, coupe et taille à toute heure;
Conseille à ses voisins, prescrit à ses amis
Un universel abatis.
Il ôte de chez lui les branches les plus belles,
Il tronque son verger contre toute raison,
Sans observer temps ni saison,
Lunes ni veilles ni nouvelles.
Tout languit et tout meurt.⁴¹

Ces deux fables exploitent ainsi l'analogie entre l'éducation de la nature et celle des hommes de même qu'elles en opposent habilement les termes. En effet, la nature brute de l'enfant de la première fable et la nature rude du philosophe de la seconde se trouvent confrontées, dans les deux cas, à celle du jardin en tant que portion de nature policée et civilisée. Dans les jardins, la domestication de la nature fournit ainsi un modèle de l'éducation à dispenser à la nature humaine.

Dans la deuxième fable de La Fontaine, si les propos du Scythe s'apparentent d'abord à un discours en faveur du naturel, les méthodes prescrites par le philosophe

⁴⁰ Marie-Odile Sweetser, « Le jardin : nature et culture chez La Fontaine », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 34, 1982, p. 66.

⁴¹ J. de La Fontaine, « Le Philosophe Scythe », dans *Fables*, *op. cit.*, pp. 378-379.

illustrent cette idée de correction de la nature au moyen de l'art. De la même façon, Boileau compare son art à celui de La Quintinie, dans l'épître qu'il adresse à son jardinier.

Ô! Que de mon esprit triste et mal ordonné,
Ainsi que de ce champ par toy si bien orné,
Ne puis-je faire oster les ronces, les épines,
Et des défaux sans nombre arracher les racines?⁴²

En vertu de cette conception *idéalisante* de la nature et du paysage, l'art des jardins, à l'instar de toutes les formes d'imitation de la nature, la corrige et l'améliore en la conformant à son modèle. La récurrence du lexique du pouvoir et de la métaphore guerrière dans les textes consacrés aux jardins en témoigne, qu'il s'agisse de l'admiration de Montesquieu devant « le soin que l'on a de combattre sans cesse la nature »⁴³, ou de celle du chevalier de Jaucourt pour La Quintinie, « qui nous a enseigné ce qu'il falloit faire pour contraindre un arbre à donner du fruit, et à en donner aux endroits où l'on veut qu'il en vienne, même à le répandre également sur ses branches »⁴⁴. Les transformations radicales et les exploits techniques réalisés au sein du jardin consolident cette rupture du dialogue entre nature et artifice.

La nature étant perçue comme une ressource mise à la disposition de l'homme et de son art, le rôle que lui attribue l'architecture du paysage se limite donc à pourvoir les matériaux nécessaires à l'aménagement du jardin. Présentant la plupart des caractéristique formelles de l'esthétique classique, qui se précisent surtout autour de la notion de régularité, la conception des jardins de la seconde moitié du XVII^e siècle est notamment déterminée par des considérations géométriques, puisque le jardinier doit

⁴² Nicolas Boileau Despréaux, « À mon jardinier », dans *Œuvres complètes*, édition de Georges Mongrédien, Paris, Garnier, 1967, p. 149.

⁴³ Montesquieu, *Essai sur le goût*, *op. cit.*, p. 82.

⁴⁴ L. de Jaucourt, « Jardin », dans *Encyclopédie*, *op. cit.*, t. VIII, p. 460.

« être un peu Geometre, sçavoir l'Architecture et la bien dessiner »⁴⁵. Ces éléments fondamentaux pour l'étude de l'art des jardins à l'âge classique témoignent de la logique mathématique qui préside à l'esthétique du jardin classique, dominée par l'ordre et la hiérarchie imposés à l'organisation de ses éléments et par la régularité et la géométrie qui régissent leur disposition. Son tracé est ainsi marqué par la ligne droite et les formes régulières comme le carré, le cercle ou les autres formes dites *parfaites*, disposées selon les règles de l'équilibre (unité, proportion, symétrie, *etc.*) et de la perspective. Les allées sont généralement rectilignes et les fleurs des parterres, symétriques et compartimentés, apparaissent en masses aux contours précis, comparables aux motifs que reproduisent les broderies. Les arbres et les arbustes, auxquels la taille attribue d'autres formes géométriques, sont quant à eux groupés en bosquets pour définir le tracé du jardin ou pour en fermer la perspective. Les plans d'eau adoptent enfin des formes précises et revêtent l'aspect de miroirs afin de compléter les effets de symétrie.

C'est dans cette mesure qu'il est question de nature *construite*, ainsi que le suggèrent les différentes étiquettes ultérieurement apposées au jardin de l'âge classique, que l'on désigne également par les expressions de jardin régulier, formel, architectonique, *etc.* Il s'agit donc d'un jardin intellectuel, car si tous les traités contemporains insistent sur la nécessité de *consulter* la nature, ils postulent surtout une connaissance de ses lois supérieures, telles qu'assumées et divulguées par le jardinier qui en restitue l'idée universelle⁴⁶. L'esthétique du jardin classique relève ainsi d'une construction dont l'imaginaire repose sur un ensemble de valeurs et de concepts

⁴⁵ Antoine Joseph Dezallier d'Argenville, *La Théorie et la pratique du jardinage*, Paris, Jean Mariette, 1709, p. 16.

⁴⁶ P. Dandrey, « Présentation », *loc. cit.*, p. 580.

auxquels l'art conforme la nature. En actualisant cette idée de nature, le jardin, devient « le lieu réalisé d'une idéalisation de l'espace, d'une perfection formelle et d'une maîtrise rationnelle imposées à la nature brute »⁴⁷.

La logique suprême qui préside à l'art des jardins répond donc non seulement à des exigences intellectuelles, mais elle se déploie à un tel niveau d'abstraction qu'elle ne fonctionne plus qu'à l'intérieur de ce réseau de concepts. C'est ainsi que le jardin, *cosa mentale*, s'apparente alors à une fiction en tant que création et construction de l'esprit. Dans les parcs royaux, il s'intègre même à l'expérience théâtrale, lorsqu'il remplace les perspectives peintes dans la mise en scène des pièces représentées en plein air. À l'instar des paysages de la peinture et de la littérature pastorales, il y occupe la fonction de décor, de cadre pour l'activité humaine. De façon analogue, il devient une *scène* pour la littérature :

L'écriture littéraire, celle d'un La Fontaine par exemple dans *Les Amours de Psyché et de Cupidon*, pouvait faire alterner dans un même cadre narratif le « réel », récit d'une conversation enchâssé de descriptions de Versailles, et le « mythique », récit de l'histoire de Psyché enchâssé d'*ekphraseis*, tout en suggérant l'identification du palais de l'Amour à celui du roi. Voici que la représentation iconique vient à fondre la description du réel et récit du mythe : c'est plutôt le *Songe de Vaux*, avec sa poétique de la fiction onirique révélant l'imaginaire du lieu [...].⁴⁸

En effet, certains des parcs du Grand Siècle se trouvent représentés dans des œuvres de fiction, ce qui leur confère un statut ambigu et problématique. D'emblée, l'immédiate contemporanéité qui unit ces jardins à leurs doubles textuels suggère qu'ils relèvent en

⁴⁷ P. Dandrey, « Le féeries d'Hortésie. Éthique, esthétique et poétique du jardin dans l'œuvre de La Fontaine », dans *Jean de La Fontaine, 1695-1995*, actes du colloque du tricentenaire, *Le Fablier*, n° 8, 1996, p. 162.

⁴⁸ Hervé Brunon, « De l'image à l'imaginaire : notes sur la figuration du jardin sous le règne de Louis XIV », dans *De l'imaginaire du jardin classique*, *op. cit.*, p. 681.

soi du mythe. Dans le cas du *Songe de Vaux*, le recourt à la forme onirique permet même à La Fontaine de fournir une version virtuelle de ce jardin, dont l'aménagement n'était pas complété au moment de la rédaction des fragments⁴⁹. Dans la préface des *Amours de Psyché et de Cupidon*, il admet encore avoir livré une projection des jardins de Versailles, dont la description « n'est pas tout à fait conforme à l'état présent des lieux; je les ai décrits en celui où dans deux ans on pourra les voir »⁵⁰. Représentés dans l'œuvre de La Fontaine, ces jardins ne se présentent pas comme un cadre référentiel de nature réaliste, mais sont plutôt intégrés comme des éléments de fiction dont l'imaginaire s'apparente à celui du mythe ou du rêve.

Le traitement que La Fontaine accorde au jardin intellectuel relève néanmoins de l'exception dans la littérature de l'âge classique. Dans ce cas, c'est le jardin plus que la nature qui accède à la représentation, et contrairement à d'autres formes d'imitation du paysage, le jardin tel qu'il apparaît dans le *Songe de Vaux* ou *Les Amours de Psyché et de Cupidon* n'est pas présenté comme un tableau de nature. La singularité de l'écriture de La Fontaine réside à cet égard dans le fait qu'elle exploite le caractère livresque de l'esthétique du jardin classique plutôt que d'en réaffirmer les conventions comme s'y employait par exemple le genre pastoral. Au lieu d'occuper un rôle décoratif, le paysage participe alors de l'imaginaire particulier à la fiction mythologique ou onirique telle que pratiquée à l'intérieur de l'œuvre de La Fontaine.

Le maintien de ces conventions dans la pratique de la peinture et de la littérature pastorales explique d'ailleurs la désaffection massive de son public; bien que le genre ait connu un succès certain avant la Régence, dès 1720, il cesse apparemment

⁴⁹ Voir note 4 (p. 4).

⁵⁰ J. de La Fontaine, « Préface », dans *Les Amours de Psyché et de Cupidon*, Paris, Flammarion, 1990, « Garnier-Flammarion », p. 40.

de correspondre au goût des contemporains, qui nourrissent désormais des attentes d'un autre ordre en matière de représentation du paysage. Cette tendance n'épargne pas l'esthétique du jardin classique, qui fait également l'objet d'une remise en question au cours de cette période, alors que des critiques s'étaient manifestées avant même la mort de Le Nôtre (1700). Au tournant des XVII^e et XVIII^e siècles, l'histoire de l'art des jardins se présente ainsi comme le témoin et la manifestation de cette transformation majeure de la conception de la nature, reconduite par l'établissement de nouvelles modalités de représentation.

Le phénomène dans lequel s'inscrivent ces changements déborde cependant de ce cadre et relève de tendances appelées à renouveler la pensée classique dans la façon dont elle se représente le monde. À partir du XVIII^e siècle, le concept d'ordre est notamment déterminé par d'autres considérations épistémologiques qui se veulent d'abord moins hiérarchisantes. Le passage du néo-classicisme à ce que l'on a maladroitement appelé le pré-romantisme est en effet marqué par une reconceptualisation du rapport de l'Homme à la Création, et donc de l'art à la nature. Alors que le classicisme subordonnait celle-ci à l'usage humain, les Lumières postulent l'accord de l'homme avec son univers. Cette nouvelle façon de concevoir et d'appréhender la nature se traduit par une mutation de la sensibilité à son égard, envisageable comme le passage d'une esthétique de la contemplation à une esthétique de l'imprégnation⁵¹, si bien que l'on demande au jardin d'être conçu selon d'autres finalités que la satisfaction intellectuelle⁵². Le rôle tenu par la nature au sein du jardin est pensé différemment, car si elle n'en était que la matière pour les sujets de Louis

⁵¹ P. Dandrey, « Présentation », *loc. cit.*, p. 565.

⁵² Yves Giraud, « La rêverie dans les jardins », *Rivista di letteratura moderna e comparate*, vol. XLVI, n° 2, 1993, p. 116.

XIV, elle en devient le principe à mesure que l'on se rapproche de la Révolution française.

Cette remise en question du rapport que l'art et la nature doivent entretenir au sein du jardin, en réaction contre les conventions du classicisme, n'est pas précisément un rejet, mais fait plutôt intervenir une question de *degrés* : « Il ne s'agit pas d'une apologie du désordre, mais d'une conception nouvelle de l'ordre : ce qui s'est produit, c'est que le concept d'ordre est devenu plus subtil »⁵³. L'architecture du paysage telle que la pratiquait le classicisme était profondément marquée par la métaphore guerrière qui opposait littéralement l'homme à la nature. Avec l'émergence du sentiment de nature, ces rapports deviennent nettement moins antinomiques, ce qui se traduit par la possibilité d'explorer la gamme des relations complexes qui unissent désormais les deux termes. À l'équilibre des rapports et des proportions géométriques, on substitue l'équilibre entre nature et culture.

Dans la critique du jardin de la fin du XVII^e siècle, ce sont les excès de l'artifice qui suscitent l'expression des premières réserves. Déployé sans économie de moyens, l'art ne répond plus aux critères autour desquels s'articule pourtant l'esthétique classique. De cette contradictoire démesure surgit d'abord un questionnement sur le *naturel*, idée qui n'était jusqu'alors pratiquement pas intervenue dans la conception des jardins. Ce renversement se manifeste notamment par l'établissement récurrent de l'analogie entre les excès des arts du jardin et ceux des parures féminines contemporaines. Dès 1722, dans une section consacrée aux « Beutez naturelles, préférables aux beutez de l'art », l'auteur des *Huetiana* pose la question suivante : « Penser ainsi, n'est-ce pas préférer un visage fardé, aux couleurs

⁵³ G. Gusdorf, *La Naissance de la conscience romantique au siècle des Lumières*, op. cit., p. 391.

naturelles d'un beau visage? »⁵⁴. L'*Essai sur l'architecture* de Laugier (1753) fournit plus tard une réponse sans équivoque dans la critique qu'il adresse à l'esthétique du jardin classique : « Il a fallu faire toutes sortes de choses en dépit de la nature, et les richesses qu'on y a prodiguées y siént aussi mal que la frisure et les pompons à un laid visage »⁵⁵. Dans les deux cas, le changement qui se produit réside précisément dans cette comparaison de la nature à la *femme*; en termes d'architecture du paysage, c'est la nature qu'il s'agit de représenter, et non l'art. D'autre part, ces deux textes soulignent un hiatus entre l'art et la nature, tandis que la plupart des auteurs cités jusqu'ici postulaient plutôt une forme de continuité, en ce sens que l'art révélait pour eux la vérité cachée de nature; Huet et Laugier soutiennent au contraire qu'il la dissimule, point de vue qui rend bien compte du renversement qui se produit au niveau du rapport qu'entretiennent la nature et l'art dans les jardins.

Dans son poème *Les Jardins*, Jacques Delille exploite à son tour l'analogie entre les artifices des jardins et ceux de la toilette, notamment dans ces vers où il oppose le genre formel au style paysager, fournissant en quelque sorte une définition de ce dernier par la même occasion :

Deux genres, dès long-temps ambitieux rivaux,
Se disputent nos vœux. L'un à nos yeux présente
D'un dessin régulier l'ordonnance imposante,
Prête aux champs des beautés qu'ils ne connoissoient pas,
D'une pompe étrangère embellit leurs appas,
Donne aux arbres des lois, aux ondes des entraves,
Et, despote orgueilleux, brille entouré d'esclaves;
Son air est moins riant et plus majestueux.
L'autre, de la nature amant respectueux,
L'orne sans la farder, traite avec indulgence
Ses caprices charmants, sa noble négligence,

⁵⁴ Pierre Daniel Huet, « Beutez naturelles, préférables aux beutez de l'art », dans *Huetiana, ou pensées diverses*, Paris, Jacques Estienne, 1822, p. 120.

⁵⁵ Marc-Antoine Laugier, *Essai sur l'architecture*, Paris, Duchesne, 1755, p. 278.

Sa marche irrégulière, et fait naître avec art
Des beautés du désordres, et même du hasard.⁵⁶

Ces propos traduisent bien cette « nouvelle conception de l'ordre » autour de laquelle s'articule la conception de la nature qui s'élabore au tournant des XVII^e et XVIII^e siècles pour s'imposer ensuite au cours du siècle des Lumières, puis de façon décisive avec le mouvement romantique. En fait, la rupture s'opère surtout au niveau de la notion d'immanence; l'esthétique classique la restituait par l'ordonnance, la philosophie des Lumières l'envisage dans la spontanéité.

En vertu des valeurs qui sous-tendent l'analogie établie entre la femme et la nature, l'artifice revêt alors un caractère d'étrangeté, dans la mesure où son intervention compromet l'accès à la nature *vraie*. Pourtant, quelques décennies auparavant, c'était la nature sauvage qui apparaissait hostile et étrange; la domestication du paysage par les raisons de l'art le rendait familier et fréquentable, alors que la tendance inverse s'impose avec l'émergence du sentiment de nature. À cette occasion, on réhabilite notamment la nature brute, conçue comme la nature *vraie*, comme en témoigne cette critique du *Salon* de 1761, où Diderot relève l'inadéquation entre le paysage de « la Magdelaine dans le désert » de Carle Vanloo et l'atmosphère qui se dégage de la scène :

Combien la sainte n'en serait-elle pas devenue plus intéressante et plus pathétique, si la solitude, le silence, et l'horreur du désert avaient été dans le local. Cette pelouse est trop verte. Cette herbe est trop molle. Cette caverne est plutôt l'asile de deux amants heureux que la retraite d'une femme affligée et pénitente. Belle sainte, venez; entrons dans cette grotte, et là nous nous rappellerons peut-être quelques moments de votre première vie. [...] Si on eût rendu la caverne sauvage; si on l'eût couverte d'arbustes, vous conviendrez qu'on aurait pas eu

⁵⁶ Jacques Delille, *Les Jardins*, dans *Œuvres*, Paris, Michaud, 1824, t. VII, p. 50.

besoin de ces deux mauvaises têtes de chérubin qui empêchent
que la Magdelaine ne soit seule.⁵⁷

L'hostilité désertique d'un paysage aride, plutôt que d'être disqualifiée pour les fins de l'art, contribue à son expression. La nature sauvage se substitue même à la présence humaine dans la composition des effets. Dans sa critique des toiles de Vernet, Diderot accueille en outre favorablement des tableaux où les éléments se déchaînent, alors que le rapport entre l'humanité et son environnement connaît une certaine forme de renversement, dans ces scènes où les personnages sont soumis aux mouvements de la nature tels qu'orchestrés par le peintre. En ce sens, la révolution n'est pas complétée sous la plume de Diderot : bien que la nature ne soit plus représentée comme subordonnée à l'homme, Vernet se substitue à Dieu lui-même dans sa façon de gouverner la Création⁵⁸. D'autre part, la nature sauvage tire encore son intérêt de son cadre humain; dans ces conditions, les scènes de désolation ou de calamité se rapportent forcément à un désastre qui affecte l'humanité, comme le naufrage dans la tempête. En effet, c'est la représentation du naufrage et non pas celle de la tempête qui assure la légitimité des mers déchaînées de Vernet. C'est lorsque « toute la nature

⁵⁷ D. Diderot, *Salon de 1761*, dans *Arts et lettres (1739-1766)*, édition de Jean Varloot, Jacques Chouillet et al., Paris, Hermann, 1980, p. 218.

⁵⁸ « On dirait que [Vernet] commence par créer le pays, et qu'il a des hommes, des femmes, des enfants en réserve dont il peuple sa toile comme on peuple une colonie; puis il leur fait le temps, le ciel, la saison, le bonheur, le malheur qu'il lui plaît; c'est le Jupiter de Lucien qui las d'entendre les cris lamentables des humains, se lève de table et dit : De la grêle en Thrace... et l'on voit aussitôt les arbres dépouillés, les moissons hachés et le chaume des cabanes dispersés; la peste en Asie... et l'on voit les portes des maisons fermées, les rues désertes, et les hommes se fuyant; ici, un volcan... et la terre s'ébranle sous les pieds, les édifices tombent, les animaux s'effarouchent et les habitants des villes gagnent les campagnes[;] une guerre là... et les nations courent aux armes et s'entr'égorgent; en cet endroit une disette... et le vieux laboureur expire de faim sur sa porte. Jupiter appelle cela gouverner le monde, et il a tort; Vernet appelle cela faire des tableaux, et il a raison. » D. Diderot, *Salon de 1765*, *op. cit.*, pp. 135-136.

sortant comme du chaos, s'éclaire de manière enchanteresse, et reprend tous ses charmes »⁵⁹ qu'elle devient représentable comme telle.

Dans sa critique des toiles de Chardin, Diderot fournit en quelque sorte une définition du naturel qui témoigne d'une évolution du critère de vérité. En effet, puisque « le vrai, le bon et le beau se tiennent de bien près »⁶⁰, l'idée de nature *vraie* tend à s'imposer dans la représentation artistique, et c'est la vérité des objets des toiles de Chardin qui leur permet d'accéder au statut de la représentation :

C'est la nature même; les objets sont hors de la toile et d'une vérité à tromper les yeux. [...]

Pour regarder les tableaux des autres, il semble que j'aie besoin de me faire les yeux; pour voir ceux de Chardin, je n'ai qu'à garder ceux que la nature m'a donnés et m'en bien servir.

Si je destinais mon enfant à la peinture, voilà le tableau que j'achèterais. « Copie-moi cela, dirais-je, copie-moi cela encore. » Mais peut-être la nature n'est-elle pas plus difficile à copier.

[...]

Ô Chardin! ce n'est pas du blanc, du rouge, du noir que tu broies sur ta palette : c'est la substance même des objets, c'est l'air et la lumière que tu prends à la pointe de ton pinceau et que tu attaches sur la toile.

Après que mon enfant aurait copié et recopié ce morceau, je l'occuperais sur la *Raie dépouillée* du même maître. L'objet est dégoûtant, mais c'est la chair même du poisson, c'est sa peau, c'est son sang; l'aspect même de la chose n'affecterait pas autrement.⁶¹

En dépit de la réaction que suscite l'aspect de cet objet, sa conformité au critère de vérité fait en sorte qu'il relève à la fois de la nature et de l'art⁶². C'est aussi en vertu de

⁵⁹ D. Diderot, *Salon de 1763*, dans *Arts et lettres (1739-1766)*, op. cit., p. 387.

⁶⁰ D. Diderot, *Essais sur la peinture*, op. cit., p. 408.

⁶¹ D. Diderot, *Salon de 1763*, op. cit., pp. 379-380.

⁶² Cette idée comporte cependant ses limites même pour le plus engagé des philosophes de la nature de son époque, qui expose les raisons pour lesquelles il préfère l'étude de la botanique à celle de l'anatomie : « Quel appareil affreux qu'un amphithéâtre anatomique, des cadavres puants, de baveuses et livides chairs, du sang, des intestins dégoûtants, des squelettes affreux, des vapeurs pestilentielles! Ce n'est pas là, sur ma parole, que Jean-Jacques ira chercher ses amusements. Brillantes fleurs, émail des prés, ombrages frais, ruisseaux, bosquets, venez purifier mon imagination salie par tous ses hideux

ce critère de vérité que l'on rejette les conventions du genre pastoral. À l'instar du jardin classique, ces productions abusent de l'artifice et leurs excès contreviennent désormais aux impératifs nouvellement imposés par la tendance du naturel. Les jugements portés par Diderot sur la peinture pastorale illustrent en outre toute la portée du critère de vérité auquel répond désormais le concept de naturel. En effet, sa critique ne se limite pas qu'à la fausseté de l'objet représenté par le tableau, mais également à celle qui affecte son peintre :

La dégradation du goût, de la couleur, de la composition, des caractères, de l'expression, du dessin a suivi pas à pas celle des mœurs. [...] Je vous défie de trouver dans toute une campagne un brin d'herbe de ses paysages. [...] J'ose dire que cet homme [...] n'a jamais connu la vérité; [...] j'ose dire qu'il n'a pas vu un instant la nature [...]; j'ose dire qu'il est sans goût [...]. Il y a trop de mines, trop de petites mines, de manière, d'afféterie pour un art sévère. Il a beau me les montrer nues, je leur vois toujours le rouge, les mouches, les pompons et toutes les fanfioles de la toilette.⁶³

Le fait que l'on convoque de façon récurrente l'exemple des parures féminines pour remettre en question le rapport qu'art et nature entretiennent dans la représentation du paysage en général ou au sein du jardin en particulier semble *a priori* paradoxal ou du moins problématique, si l'on considère que cette réaction survient à l'époque où la contrainte sur le corps et l'artifice en général exercent sur la mode contemporaine un empire tyrannique. Cette volonté apparemment généralisée de naturel s'avèrerait ainsi révélatrice d'une recherche de liberté qui se manifeste à d'autres niveaux, qu'il s'agisse du respect du code de la toilette ou du gouvernement politique.

objets. [...] Attiré par les riants objets qui m'entourent, [...] me voilà tout d'un coup aussi botaniste qu'a besoin de l'être celui qui veut étudier la nature que pour trouver sans cesse de nouvelles raisons de l'aimer », Jean-Jacques Rousseau, « Septième promenade », dans *Les Rêveries du promeneur solitaire*, édition de S. de Sacy et introduction de Jean Grenier, Paris, Gallimard, 1972, « Folio classique », pp. 129-130.

⁶³ D. Diderot, *Salon de 1765*, *op. cit.*, pp. 54-55.

À partir du moment où il est question de *naturel*, le lexique guerrier qui revenait dans les textes consacrés à la promotion de l'esthétique du jardin classique est récupéré pour soutenir le discours opposé. On dénonce ainsi le fait que l'art y « opprime la pauvre nature »⁶⁴ et même si l'on se promet de la respecter, celle-ci correspond encore à une certaine *idée* de nature, en vertu de laquelle on considère désormais que l'artifice la *dénature* ou la défigure, pour reprendre un terme couramment rencontré dans l'analogie avec la femme. Or, bien qu'en théorie comme en pratique, le style naturel s'avère plus respectueux de la nature dans les effets qu'il aménage, son exercice n'en repose pas moins sur des choix esthétiques précis qui s'articulent cependant autour de valeurs différentes, comme la spontanéité, le hasard ou l'irrégularité. Le style naturel est convaincu de rendre l'essence de la nature de la même façon que le classicisme était persuadé de la révéler à elle-même.

C'est à ce titre que l'on conçoit autrement le rapport entre l'art et la nature qui doit être conduite et non contrainte. Dans *La Nouvelle Héloïse*, ces propos échangés par Saint-Preux et Julie quant à l'aménagement de son jardin de Clarens s'inscrivent tout à fait dans cet esprit :

Ma foi, lui dis-je, il ne vous en a coûté que de la négligence. Ce lieu est charmant, il est vrai, mais agreste et abandonné; je n'y vois point de travail humain. Vous avez fermé la porte; l'eau est venu je ne sais comment; la nature seule a fait tout le reste; et vous-même n'eussiez jamais su faire aussi bien qu'elle. — Il est vrai, dit-elle, que la nature a tout fait, mais sous ma direction, et il n'y a rien là que je n'aie ordonné.⁶⁵

⁶⁴ Madame de Sévigné, « À Madame de Grignan », Langlard, 15 juin 1676, dans *Correspondance*, édition de Roger Duchêne, Paris, Gallimard, 1972-1978, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, p. 319.

⁶⁵ J.-J. Rousseau, « Lettre XI à Milord Édouard », dans *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, édition de René Pomeau, Paris, Garnier, 1960, p. 454.

Ce discours illustre le changement qui s'est produit quant au rôle attribué à l'art et à la nature au sein du jardin; la place et la fonction qui leur sont accordées sont conçues différemment, dans la mesure où l'intervention de l'art est mise au service de la recherche de cet effet de naturel. On s'inscrit ainsi également contre l'esthétique du jardin classique, où l'art « ne tente point de faire regarder comme des ouvrages de la nature les coupes savantes et les proportions gracieuses qu'il a puisées avec goût dans la Géométrie »⁶⁶. En adoptant le modèle empirique, le style naturel adopte le parti contraire en réactualisant le concept d'*imitation* de la nature dans une acception plus conforme à la notion de copie ou de reproduction de la réalité. Dans ces conditions, on valorise l'art qui se fait oublier, puisque « c'est à le cacher que consiste le véritable goût, surtout quand il est question des ouvrages de la nature »⁶⁷. En remettant en question les conventions du jardin régulier, le style naturel n'évacue pas la pratique de l'art, mais en révisé les modalités d'expression pour permettre la représentation de modèles plus conformes à l'idée que les contemporains de Rousseau se font de la nature et du naturel.

L'attrait que l'exotisme exerce sur les philosophes des Lumières favorise également la découverte de modèles de jardins étrangers. Les jardins paysagers à l'anglaise, visités à l'occasion des séjours des voyageurs ou de la fréquentation de la poésie anglaise des XVII^e et XVIII^e siècles, suscitent l'enthousiasme en France. Les *Observations on Modern Gardening* de Thomas Whately, ouvrage majeur de la théorie du jardin paysager, sont publiées en traduction française dans l'année suivant sa parution en Angleterre (1770). Les essais de Temple (1692) et le traité de Chambers

⁶⁶ Antoine-Nicolas Duchesne, *Sur la formation des jardins*, Paris, Dorez, 1775, pp. 4-5

⁶⁷ J.-J. Rousseau, « Lettre XI à Milord Édouard », dans *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, *op. cit.*, p. 454.

(1772) s'intéressent également aux jardins chinois, mais c'est la publication en 1752 de la *lettre édifiante et curieuse* que le frère Attiret leur consacre qui marque l'introduction du genre en France; elle est ensuite couramment évoquée par les traités des jardins « modernes ».

Pourtant, le père Le Comte, un autre missionnaire qui s'était auparavant intéressé aux jardins au cours du séjour qu'il effectua en Chine à la fin du XVII^e siècle, ne partage pas le point de vue du frère Attiret, affirmant à ses lecteurs : « nous sommes plus magnifiques qu'eux dans nos jardins, par les differens ornemens dont nous les embellissons »⁶⁸. Dans les quelques descriptions que comportent ses lettres, les jugements portés par l'auteur sont à l'opposé des impressions livrées par son successeur :

Par tout ce que je viens de vous dire, vous jugez bien, madame, que ces peuples se sont bornez au necessaire et à l'utile, sans se mettre beaucoup en peine de la magnificence, qui est tres-reglée, et mesme fort mediocre dans leurs maisons. Ils paroissent encore plus négligez dans leurs jardins; ils ont mesme en cela des idées fort differentes des nôtres; [...] ils croiroient manquer au bon sens d'occuper uniquement la terre en parterres, à cultiver des fleurs, à dresser des allées, à planter des bosquets d'arbres inutiles.

[...]

Les chinois, qui s'appliquent si peu à ordonner leurs jardins, et à y ménager de veritables ornemens, ne laissent pas de s'y plaire, et d'y faire mesme de la dépense. Ils y pratiquent des grottes, ils y élèvent de petites collines artificielles; ils y

⁶⁸ Louis Le Comte, « À Monsieur le comte de Creci », dans *Nouveaux mémoires sur l'état présent de la Chine*, Paris, J. Anisson, 1696, t. I, p. 221. « Louis Le Comte s'était rendu en Chine en 1685, chargé d'une mission scientifique par Louis XIV. Revenu en France, il fut en butte aux attaques d'autres missionnaires qui reprochaient aux jésuites d'avoir adapté les cérémonies de culte avec une complaisance coupable pour les usages chinois. Le Comte se défendit dans ses *Nouveaux mémoires sur l'état présent de la Chine* mais il fut censuré par la cour de Rome, et le Parlement de Paris condamna le livre au feu. Pourtant, à lire son témoignage, on a l'impression qu'il ne cherche guère à valoriser ce qu'il voit, bien au contraire », Michel Baridon, *Les Jardins : paysagistes, jardiniers, poètes*, op. cit., p. 426.

transportent par pieces des rochers entiers, qu'ils entassent les uns sur les autres, sans autre dessein, que d'imiter la nature.⁶⁹

Dans la description d'un jardin dont Attiret relève des caractéristiques semblables, l'ensemble évoque plutôt « un vrai paradis terrestre » qui aurait été aménagé « avec tant d'art, qu'on dirait que c'est l'ouvrage de la nature »⁷⁰. Les observations des deux jésuites établissent la comparaison entre les jardins de France et ceux qu'ils visitent en Chine, mais en arrivent à des conclusions opposées, ce qui apparaît révélateur des changements qui renouvellent la sensibilité à la nature à partir du XVIII^e siècle.

La découverte et l'importation de modèles étrangers au cours du siècle des Lumières consolide ainsi la critique de l'esthétique classique en matière de jardin. Tous les traités des jardins « modernes » procèdent d'abord à une présentation du « jardin régulier », forme qu'adopte par exemple le poème de Jacques Delille. La « Lettre XI à Milord Edouard » de *Julie ou La Nouvelle Héloïse* exploite aussi ce procédé : les qualités du style naturel sont toujours énoncées en regard des défauts du modèle français.

La négligence apparente de l'art paysager anglais et la simplicité du jardin chinois correspondent en outre au goût des Lumières pour le naturel, de même qu'ils sont associés à certains stéréotypes anglophiles et sinophiles qui exercent une fascination sur la France du XVIII^e siècle : on associera par exemple le jardin anglais à la pratique de la liberté ou le jardin chinois à l'exercice de la sagesse. Ces influences étrangères permettent à l'art des jardins français d'envisager différemment le rapport

⁶⁹ L. Le Comte, « À Madame la duchesse de Bouillon », dans *Nouveaux mémoires sur l'état présent de la Chine*, op. cit., t. I, pp. 333-336.

⁷⁰ Jean-Denis Attiret, « Les Jardins chinois », dans *Lettres édifiantes et curieuses de Chine par des missionnaires jésuites, 1702-1776*, édition d'Isabelle et Jean-Louis Vissière, Paris, Flammarion, 1979, « Garnier-Flammarion », pp. 414-415.

qu'entretiennent l'art et la nature, alors que la tradition sur le continent était dominée par le formalisme depuis la Renaissance.

Le développement du style naturel et du jardin paysager se traduit par l'apparition de différents types de jardins. Les théoriciens de l'époque en offrent la classification en « genres »; celle de Watelet (1774), par exemple, comprend le « pittoresque », le « poétique » et le « romanesque ». Morel (1776) rassemble quant à lui dans la catégorie des « jardins d'imitation et de caprice » les jardins « poétique », « romanesque », « pastoral » et « d'imitation ». Alors que Watelet accorde des chapitres distincts à la « ferme ornée » et au jardin chinois, Morel les intègre respectivement aux jardins pastoraux et imitatifs. L'idée de *pittoresque*⁷¹ demeure néanmoins commune à toutes ces formes et préside notamment à l'apparition des « fabriques » dans le jardin; introduisant de la « couleur locale » en évoquant des époques ou des pays lointains, elles participent d'une poétique de l'exotisme.

Véritable phénomène de mode, le recours aux ornements et aux aménagements dits pittoresques verse rapidement dans l'excès. La prolifération de fabriques aux aspects les plus divers est au style pittoresque ce que le déploiement de l'artifice était à l'esthétique du jardin classique. Dans ces conditions, la nature se trouve reléguée au second plan, devenant un support pour la disposition de ces objets.

Ces abus n'ont pas manqué d'attirer de nouvelles critiques, de telle sorte que s'impose à nouveau la nécessité de se soumettre au débat sur la place de la nature et de l'art dans les jardins. Dans sa *Théorie des jardins*, Morel soulève le problème afin de prévenir son lecteur de ces abus :

⁷¹ Voir Wil Munsters, *La Poétique du pittoresque en France de 1700 à 1830*, Genève, Droz, 1991, 232 pp.

En rejetant les Jardins symétriques, on leur a substitué des compositions bizarres; on les a remplis d'une multitude de fabriques placées sans ordre, distribuées sans goût, sans principes et sans intention. On a réuni, sans choix et sans discernement, les costumes et les édifices de tous les siècles, de tous les pays; on a associé la mythologie à l'histoire; on a mis les temples grecs avec les églises; les palais se sont trouvés à côté des chaumières; l'Asie est confondue avec l'Amérique. En dépit de la Nature, on a voulu se composer des sites auxquels le local se refusoit; on a élevé des montagnes, creusé des vallons, construit des rivières, fabriqué des rochers. En dépit du goût on a donné à tous ces accidents des proportions arbitraires; on a fait des imitations sans vraisemblance; on a cru faire des prodiges, en chargeant les tableaux d'objets disparates, comme si c'étoit un moyen de rendre la Nature; peut-être même s'est-on flatté de l'embellir; et tout cela n'a produit que de dégoûtantes et couteuses puérilités.

Morel en arrive ainsi à la conclusion suivante : « On ne revient à la simplicité de la Nature qu'après avoir épuisé toutes les combinaisons, comme on n'arrive au vrai qu'après avoir parcouru un long cercle d'erreurs : telle est la marche de l'esprit humain »⁷². C'est ainsi que les abus du pittoresque et les excès du style naturel obligent l'esthétique du jardin paysager à entreprendre une réflexion de l'ordre de celle qui avait justifié son rejet de l'esthétique classique. Dans les deux cas, c'est dans la démesure que le recours à l'artifice crée une rupture par rapport à l'esprit de la démarche artistique.

Si nombreux sont ceux qui relevèrent cette contradiction dans la pratique du jardin paysager, les critiques adressées par le prince de Ligne offrent en quelque sorte un éclairage de synthèse sur la question des jardins au XVIII^e siècle. L'intérêt de son témoignage réside dans le fait que le prince de Ligne échappe singulièrement aux phénomènes de mode qui sévissent à son époque. Même si l'opposition entre l'esthétique classique et le style naturel se traduit normalement par l'exclusion de l'un

⁷² Morel, *Théorie des jardins*, Paris, Pissot, 1776, pp. 393-394.

au profit de l'autre, le prince de Ligne refuse de choisir, décidant plutôt de concilier les deux. Dans son *Coup d'œil sur Belœil* (1781), il réalise « une synthèse idéale entre la tradition française à laquelle il ne cherche pas à se dérober et la mode anglaise, qu'il accueille volontiers, mais non sans réserves »⁷³. Surtout, le prince de Ligne n'est pas dupe des prétentions d'un genre ou de l'autre. En ce qui concerne les fabriques, par exemple :

Je veux que ces jardins, que je ne veux pourtant pas appeler anglais, puisqu'il n'y a ni horreur, ni montagnes, ni précipices, soient parés et meublés comme un salon. [...] C'est ainsi que profitant en quelque petite chose seulement de ce que j'ai vu ailleurs, je compte y établir quelques habitations dans les ruines, pour ôter à celles-ci leurs sécheresses, sans donner pour cela l'air dégoûtant d'une vérité trop scrupuleuse à mes cabanes; ces plaisanteries de hameau sont déjà trop connues; on n'est plus surpris par toutes ces surprises, et il me semble qu'à la porte de ces moulins, cabarets factices et demeures irrégulières, pauvres et maussades des villageois, on s'attend toujours à voir une femme déguenillée soigner sur ses genoux la tête de ses enfants; mes cabanes à moi auront le ton de celles de mes bergers et de mes troupeaux, et quoique couvertes et faites de chaume, elle ne présenteront que la régularité et la propreté; et la manière dont elles seront placées dans quelques touffes d'arbres, les rendra pittoresque.⁷⁴

De ces propos se dégage ainsi le refus du prince de présenter ses réalisations en matière de jardin comme un tableau de réalité. Pour lui, le naturel réside dans un certain compromis entre nature et culture qui se distingue remarquablement de celui auquel en était arrivée la théorie des jardins formels et paysagers. En effet, l'originalité du prince de Ligne s'exprime surtout dans le traitement qu'il accorde à l'artifice. Alors que c'est sur ce dernier que repose l'esthétique classique et que le style naturel en nie

⁷³ Jean-Paul de Nola, « Goût français et mode anglaise dans le *Coup d'œil sur Belœil* du prince de Ligne », *Revue de littérature comparée*, n° 2, 1983, p. 182.

⁷⁴ Charles de Ligne. *Coup d'œil sur Belœil. Écrits sur les jardins et l'urbanisme*, édition de Jerom Vercruysse et Basil Guy, Paris, Honoré Champion, 2004, pp. 345; 236.

pratiquement l'intervention en dépit du fait qu'il y recoure tout autant, le prince de Ligne résout de lui conférer un statut propre afin d'assumer enfin la contradiction⁷⁵ qui subsiste malgré tous les efforts de théorisation du rapport qu'entretiennent l'art et la nature au sein du jardin. Depuis la critique des excès des parcs du Grand Siècle jusqu'à la formulation de réserves quant aux abus des jardins *modernes*, c'est autour de cette question que s'articule toute la réflexion sur l'art des jardins du siècle des Lumières, dans la mesure où c'est celui qui assista à l'émergence du sentiment de nature.

⁷⁵ Le prince est d'ailleurs tout à fait conscient de défendre une position équivoque. Dans sa « Critique de ma critique » du poème *Mon Refuge, ou satire sur les abus des jardins modernes*, il relève lui-même : « Voici ce que je dirais, si un autre avait fait ce petit ouvrage : que veut l'auteur? Il prêche le secours de l'art, [puis il] le méprise. Il appelle même les beaux-arts, et puisqu'il n'en veut plus, il exige des contrastes hardis et ensuite de la simplicité; il méprise le genre français, et se moque du genre anglais; il exclut la magnificence, et fait des projets très chers : il dit ce qui est mal; mais point assez ce qui est bien; il condamne, et ne met rien à la place de ce qu'il détruit : défaut ordinaire de Messieurs les critiques. Je répondrai pourtant à ceci : certes en isolant mes principes, on les trouvera peut-être contradictoires; mais qu'on se donne la peine de lire mon *Coup d'œil sur Belœil* avec attention, on en trouvera le développement. Je veux ce qui plaît aux yeux ou à l'âme; et c'est à l'exagération ou à l'insignifiance que je fais la guerre », C. de Ligne, *Mon Refuge, ou satire sur les abus des jardins modernes*, *ibid.*, p. 518.

Chapitre II

DE LA PROMENADE À LA RÊVERIE : LE PARCOURS DU JARDIN ET SON IMAGINAIRE

À l'instar des paysages de *belle nature* du genre pastoral, le jardin classique est un espace habité dont le parcours, qui s'effectue en couple ou en plus nombreuse compagnie, est associé à différentes activités qui présentent des traits mondains. Le jardin du Grand Siècle étant marqué par un imaginaire plus intellectuel que sensible, il est aussi tributaire de la tradition rhétorique et humaniste en vertu de laquelle la conversation est plus féconde que la méditation. La promenade devient ainsi un exercice dont la pratique répond au précepte horacien de l'*utile dulci*, selon lequel il est plus profitable de « frotter sa cervelle à celle d'autrui » (Montaigne) que d'entretenir dans la solitude un commerce avec soi-même. Le jardin est donc un lieu « social et sociable »⁷⁶, qui s'apparente à un palais, à un salon ou à un boudoir en plein air.

Avec l'arrivée de Versailles dans l'arène politique, puis sur la scène publique en général, le jardin intègre la vie de cour, au sein de laquelle il sera appelé à jouer un rôle important. Assidûment fréquentés par les courtisans et la noblesse, les parcs royaux ont largement contribué à assurer au jardin son rôle mondain et à lui conférer un prestige

⁷⁶ P. Dandrey, « Les féeries d'Hortésie... », *loc. cit.*, p. 166.

qu'exploiteront les promenades littéraires du dernier quart du XVII^e siècle. Cette nouvelle fonction permet donc au jardin d'accéder à la représentation littéraire, où la promenade fournit un cadre aux conversations des œuvres galantes et précieuses, leur confère même autorité lorsqu'elle se déroule dans les parcs royaux. L'étroite association qui s'établit rapidement entre la vie menée à la cour et la fréquentation des jardins contribue enfin à assurer leur présence dans les genres nobles. Dans le théâtre de Racine, par exemple, le jardin devient une composante de la tragédie de cour en intégrant le décor : « On n'en est pas moins surpris de constater que *Bérénice* et *Bajazet*, ces deux tragédies d'intérieur (les arrière-cabinets de Titus, le harem à l'intérieur du sérail), révèlent au lecteur des scènes largement ouvertes sur des jardins »⁷⁷.

L'association désormais établie entre le jardin et la vie de cour marque à plusieurs égards l'imaginaire de la promenade. Les palais de nature des domaines royaux figurent dans les promenades littéraires et, comme c'était le cas chez La Fontaine, la superposition de la réalité et de la fiction fait intervenir un ensemble de considérations et de procédés qui débordent de la description :

En ouvrant libéralement ses jardins aux promenades littéraires, le roi ménageait avec habileté une place pour la « conversation civile », tout en la cantonnant à *l'intérieur* de son domaine. Les « cabinets de verdure », allées écartées ou autres lieux de retrait qui abritent ces nouveaux récits ou devis, sont ainsi des espaces *concedés*, dans le jardin royal, à l'expression d'une parole privée.⁷⁸

⁷⁷ Jean Dubu, « Racine et les jardins », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 34, 1982, pp. 83-84.

⁷⁸ Delphine Denis, « Du Parterre aux Promenades : une scène pour la littérature au XVII^e siècle », dans *De l'imaginaire du jardin classique*, op. cit., p. 666.

« Dédicée au roi », *La Promenade de Versailles* de Mademoiselle de Scudéry fournit un exemple de l'interaction entre la sphère privée et le domaine public dans la promenade littéraire située dans le jardin royal. Marie-Gabrielle Lallemand, qui a préparé la plus récente édition critique de *La Promenade de Versailles*, considère celle-ci comme la réalisation la plus aboutie de Mademoiselle de Scudéry en matière de panégyrique⁷⁹. Elle remarque que la description n'y « relève plus seulement de l'amour de l'art mais de la révérence au bâtisseur »⁸⁰, citant le passage suivant à l'appui : « Il ne faut pas s'imaginer, ajouta Télamon, qu'on décrive toujours les lieux et les bâtiments pour l'amour d'eux-mêmes, quelque beaux qu'ils soient. C'est bien souvent pour ceux qui les ont aimés ou qui les ont fait bâtir »⁸¹. Pourtant, même si la fréquentation des jardins royaux correspond à celle du pouvoir, il est plus probable que les auteurs du XVII^e siècle aient discrètement exploité cette réalité qu'ils n'en aient vraiment été dupes. Au dernier chapitre, nous verrons que même dans ces œuvres galantes, la soumission à l'autorité qu'évoque le jardin royal est toute relative, même si celle-ci contribue à assurer la légitimité du genre au regard des critères d'approbation et de consécration des lettres de l'âge classique.

Il n'en demeure pas moins que « le choix du jardin comme scène de paroles, pour l'échange de récits, les conversations morales ou mêmes les entretiens philosophiques, devient progressivement l'un des traits distinctifs de la catégorie galante »⁸². Dans cette mesure, le choix du jardin royal permet effectivement de

⁷⁹ Marie-Gabrielle Lallemand, « Introduction », dans Mademoiselle de Scudéry, *La Promenade de Versailles, dédiée au roi*, Paris, Champion, 2002, p. 23. À la suite d'Elizabeth MacArthur, nous explorons une autre hypothèse au dernier chapitre.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 13.

⁸¹ Mlle de Scudéry, *La Promenade de Versailles*, *op. cit.*, p. 66.

⁸² D. Denis, « Du Parterre aux Promenades : une scène pour la littérature au XVII^e siècle », *loc. cit.*, p. 662.

conférer au moins en apparence une certaine forme d'autorité au discours en lui fournissant « une efficace *scénographie* : entendons ici ce terme au sens précis que lui donne D. Maingueneau, c'est-à-dire non seulement comme lieu d'inscription du discours, mais encore, par un effet de *boucle paradoxale*, comme instrument de sa légitimation et de sa pertinence »⁸³. Pour ces mêmes raisons, le décor exerce une influence sur les sujets qui y sont abordés, comme l'illustre la fable « Le philosophe Scythe », où La Fontaine choisissait le cadre de nature domestiquée du jardin pour traiter de l'éducation de la nature humaine. Dans la littérature galante, la scène se prête par exemple à débattre des mérites comparés de la vie menée à la ville et à la campagne⁸⁴. La discussion favorise l'interaction entre le lieu de la promenade et le sujet de conversation des promeneurs; le jardin, en tant que portion de nature civilisée qui offre la retraite en société, y incarne en quelque sorte le compromis entre les termes de l'opposition.

Même si les sujets de conversations des promeneurs sont variés, l'amour est celui qui occupe surtout leurs échanges. Le jardin favorise d'ailleurs « la compagnie choisie, à mi-chemin entre la solitude et le commerce social »⁸⁵. La symbolique héritée du jardin d'Éden et la thématique du *locus amœnus* concourent à faire du jardin un espace de nature abritée et défini par son écart, favorisant la solitude « partagée et préservée »⁸⁶; il devient ainsi propice aux rendez-vous galants et aux ébats amoureux, de même qu'aux entretiens intimes, aux confidences et au secret. Dans l'imagerie du

⁸³ *Ibid.*, p. 664.

⁸⁴ Isabelle Trivisani-Moreau, *Dans l'empire de Flore. La représentation romanesque de la nature*, Tübingen, Günter Narr, 2001, p. 323. Sur l'importance de ce débat au XVII^e siècle, voir Bernard Beugnot, *Le Discours de la retraite au XVII^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1996, « Perspectives littéraires », pp. 17 *sqq.*

⁸⁵ P. Dandrey, « Les féeries d'Hortésie... », *loc. cit.*, p. 163.

⁸⁶ *Idem.*

sérail, par exemple, « le jardin semble pouvoir se fragmenter en de multiples parties : allées, grottes, bosquets, boisés, cabinets, qui constituent autant de cachettes pour se dérober aux regards indiscrets et, surtout, à l'autorité répressive du sultan »⁸⁷. Ici, les jardins du sultan évoquent moins son autorité qu'ils ne permettent de s'y soustraire, parce que si le jardin dans son ensemble demeure un espace public, il offre dans le détail de multiples retraites particulières qui assurent la protection des promeneurs et de leur intimité. Le labyrinthe, « où rien n'est si facile ni si plaisant que de s'y égarer »⁸⁸, figure parmi ces lieux de compromis, comme le suggèrent ces vers de Racine :

Et Phèdre au labyrinthe avec vous descendue,
Se serait avec vous retrouvée, ou perdue.⁸⁹

Dans *La Princesse de Clèves*, les scènes qui se déroulent dans le « jardin de la forêt » exploitent aussi certains aspects de la topique du secret amoureux. D'une part, c'est lorsque les époux se trouvent ensemble dans un pavillon du jardin que Madame de Clèves consent enfin à confier à son mari les raisons pour lesquelles elle préfère demeurer retirée à la campagne plutôt que de rentrer à la cour⁹⁰. Monsieur de Nemours, qui les épie à partir du cabinet, est ainsi témoin de cette conversation dont les propos le réjouissent (puisqu'il apprend que Madame de Clèves éprouve des sentiments pour un

⁸⁷ Marie-Christine Pioffet, « L'imagerie du sérail dans les histoires galantes du XVII^e siècle », Tangence, n° 65, 2001, p. 21.

⁸⁸ Charles Perrault, *Le Labyrinthe de Versailles*, dans *Manière de montrer les jardins de Versailles*, édition de Allen S. Weiss, Paris, Mercure de France, 1999, « Petit Mercure », p. 37. L'auteur écrit à propos du labyrinthe de Versailles : « Entre les beautés presque infinies qui composent la superbe et agréable Maison de Versailles, le Labyrinthe en est une, qui peut-être n'éblouit pas d'abord extrêmement, mais qui étant bien considérée, a sans doute plus de charmes et d'agréments que pas une autre », *idem*.

⁸⁹ Jean Racine, *Phèdre*, dans *Théâtre complet*, édition de Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard, 1983, « Folio classique », t. II, p. 306 (II, 5, v. 661-662).

⁹⁰ Madame de La Fayette, *La Princesse de Clèves*, édition de Jean Mesnard, Paris, Flammarion, 1996, « Garnier-Flammarion », pp. 169-174.

autre homme). C'est dans des circonstances analogues qu'il découvre finalement qu'il est bien celui dont Madame de Clèves est secrètement éprise, attendant alors qu'elle sorte du cabinet pour aller dans le jardin, afin lui parler « avec plus de sûreté »⁹¹. Dans *La Princesse de Clèves*, le jardin est donc l'endroit où l'on assiste aux révélations les plus compromettantes pour le personnage éponyme et les plus cruciales pour le déroulement du récit. Le jardin mondain « expose tout le monde à tout le monde, espace fait pour voir et être vu »⁹², alors que le jardin galant est celui de ce qui se fait en cachette et de ce qui se dit en secret. Si le jardin se présente d'une part comme le cadre du commerce mondain et galant, il permet de l'autre de mettre en scène l'intimité des protagonistes qui le fréquentent, et aura de plus en plus tendance à s'imposer comme un lieu du prolongement de l'espace intérieur qui se met peu à peu en place dans les textes littéraires. Entre-temps, « le jardin apparaît comme le temple d'un triple culte voué à l'être aimé, à la splendeur d'une nature domestiquée ainsi qu'au raffinement des *honnêtes gens*, aristocrates, mondains ou lettrés »⁹³.

Le jardin est aussi le lieu où se manifeste l'apparition d'un sentiment de nature plus conforme à la façon dont on le conçoit actuellement. S'il serait abusif d'affirmer qu'il était inexistant avant le développement de la sensibilité que le XVIII^e siècle a connu, il suffit de rappeler que ce sentiment se présentait différemment, sous une forme plus intellectualisée, c'est-à-dire qu'à l'instar du jardin à la française, « il est conceptuel, c'est-à-dire régi par l'Idée »⁹⁴. En ce sens, ce que le parcours du jardin a

⁹¹ *Ibid.*, pp. 208-209.

⁹² G. Gusdorf, *Naissance de la conscience romantique au siècle des Lumières*, op. cit., p. 388.

⁹³ Jean Weisgerber, « Quelques jardins en France, vers 1650 », dans *La Muse des jardins. Jardins de l'Europe littéraire (1580-1700)*, Bruxelles, Peter Lang, 2002, « Nouvelle poétique comparatiste, n° 5 », p. 79.

⁹⁴ P. Dandrey, « Espace en littérature au XVII^e siècle : à propos des jardins... », *Études littéraires*, vol. XXXIV, n°s 1-2, 2002, p. 13.

favorisé, en permettant aux promeneurs de s'écarter des allées définies par les règles classiques, c'est l'accès à une nature localement soustraite, à la fois dans l'écart et la proximité, à l'ensemble rationnel proposé par le jardin. Ainsi l'intimité qui s'installe entre les promeneurs isolés affecte également leur rapport avec l'environnement. Dans les descriptions de jardins ou de paysages de Madeleine de Scudéry, certains passages s'inscrivent dans le cadre de cette mutation de la sensibilité à la nature :

[Ce] sentiment de la nature affleure par de brèves notations sur l'ombre, le silence, le chant des oiseaux, le caractère rustique ou sauvage des lieux qui accompagnent la rêverie : les allées sombres, les bois touffus, les cabinets isolés dans les bosquets, les lieux où le regard se perd dans la contemplation d'un vaste paysage. C'est alors que l'on éprouve le sentiment de jouir de la nature. Devant les parterres, les pièces d'eau, les fontaines et les terrasses on jouit du spectacle de l'art.⁹⁵

Dans l'œuvre de Madame de Sévigné se manifeste également cette émergence du sentiment de nature. Cet aspect de la correspondance de la marquise a cependant été relativement négligé par la critique⁹⁶, ce qui est peut-être attribuable à la brièveté ou à la dispersion des passages concernés, ou plus vraisemblablement au fait qu'on a trop déploré son manque d'intérêt à décrire les parcs du Grand Siècle⁹⁷. Or, la singularité et l'intérêt du témoignage de Madame de Sévigné en matière de jardin résident surtout dans le rapport qu'elle entretient avec la nature et le paysage, qui présente la particularité d'être presque exclusivement assujetti à des considérations d'ordre personnel. Alors que « l'époque classique ne s'intéressait guère aux impressions

⁹⁵ M. Conan, « Éloge de la grenouille : le paysage dans les jardins à la Française au XVII^e siècle », *loc. cit.* p. 196.

⁹⁶ À l'exception des travaux qu'Anne Desprechins et Zobeidah Youssef ont respectivement consacrés au jardin et à la promenade dans l'œuvre de la marquise.

⁹⁷ A. Desprechins, « Regard de Madame de Sévigné sur le jardin », *loc. cit.*, p. 397.

naturelles »⁹⁸, la marquise fait preuve d'une sensibilité extraordinairement développée au regard de celle de ses contemporains. Très sensible au cours des saisons et aux nuances qu'elles offrent à la contemplation, Madame de Sévigné marque sa préférence pour l'automne :

Je suis venue [à Livry] achever les beaux jours, et dire adieu aux feuilles; elles sont encore toutes aux arbres; elles n'ont fait que changer de couleur : au lieu d'être vertes elles sont aurores, et de tant de sortes d'aurore, que cela compose un brocart d'or riche et magnifique, que nous voulons trouver plus beau que du vert, quand ce ne serait que pour changer.⁹⁹

Quant au printemps, elle en apprécie les pluies, dont elle ne se plaint qu'à de très rares occasions, c'est-à-dire lorsqu'elles perdurent pendant plusieurs jours. La marquise aime également à se promener au jardin le soir, pour observer la lune et lui « rendre ses devoirs »¹⁰⁰. Enfin, elle accorde beaucoup d'importance à la présence des oiseaux, qu'elle reconnaît à leur chant :

[...] c'est la trois ou quatrième fois que la bise vous fait de méchants tours. Vous m'aviez fait peur : je croyais qu'elle vous avait emporté tous les arbres, et par conséquent, tous les rossignols; mais je vois avec plaisir qu'il en reste encore pour les faire chanter, et pour vous laisser voir et sentir le printemps avec son vert naissant, et même des pluies douces qui vous font souvenir de notre pauvre Livry.¹⁰¹

Ce sont surtout les besoins inhérents à cette sensibilité qui présideront à la composition de son propre jardin aux Rochers : « la monotonie [...] de ces longues galeries végétales favorisent l'attention à tout ce qui se meut ou se transforme suivant l'heure et les saisons : lumière, couleurs et sons »¹⁰². Madame de Sévigné ne s'intéresse pas aux

⁹⁸ Y. Giraud, « La rêverie dans les jardins », *loc. cit.*, p. 113.

⁹⁹ Mme de Sévigné, « À Bussy-Rabutin », Livry, 3 novembre 1677, dans *Correspondance*, *op. cit.*, t. II, p. 584.

¹⁰⁰ *Ibid.*, « À Madame de Grignan », Rochers, 17 juin 1685, t. III, p. 206.

¹⁰¹ *Ibid.*, Rennes, 25 mai 1689 », t. III, p. 603.

¹⁰² A. Desprechins, « Regard de Madame de Sévigné sur le jardin », *loc. cit.*, p. 404.

éléments ornementaux, mais elle accorde beaucoup de soin à l'aménagement de ses allées, qui « ménagent des voies d'accès au sein d'éléments encore vierges, invitent à s'avancer vers une nature dont elles proposent les richesses et atténuent la sauvagerie »¹⁰³. Dans l'ensemble, le jardin des Rochers répond aux exigences de la régularité classique, mais il les applique dans un esprit de simplicité respectueux d'un certain souci de naturel, conforme à cette sensibilité particulière à la marquise, qu'illustrent également ses réflexions sur les violences dont l'art opprime la nature à Versailles¹⁰⁴.

Enfin, en ce qui concerne les jardins qu'elle visite chez des particuliers, ou celui qu'elle aménage dans la campagne bretonne, les caractéristiques qu'elles relève répondent encore aux exigences de l'ordre tel que le conçoit le classicisme : à Chaulnes, « tout est régulier et magnifique »¹⁰⁵, les jardins de Livry sont « fort propres »¹⁰⁶ tandis qu'aux Rochers, « tout [...] est uni et défriché »¹⁰⁷ et « si bien planté, si bien rangé »¹⁰⁸. Bien que la marquise ait insisté sur la singularité du jardin de l'abbaye de Livry, une demeure familiale dont elle disposait et où elle recevait l'hospitalité de son oncle, il présentait la disposition habituelle du jardin régulier¹⁰⁹. En visite à Livry, Horace Walpole, illustre lecteur de Madame de Sévigné, le décrit d'ailleurs ainsi à son ami : « Le tout a un air de simplicité et un aspect rural plus régulier que ne le serait notre goût, mais on y trouve une tranquillité d'autrefois et pas

¹⁰³ *Ibid.*, pp. 403-404.

¹⁰⁴ Voir chapitre III, p. 77.

¹⁰⁵ *Ibid.*, Chaulnes, 17 avril 1689, t. III, p. 578.

¹⁰⁶ *Ibid.*, Livry, 6 mars 1680, t. II, p. 860.

¹⁰⁷ *Ibid.*, Rochers, 12 janvier 1676, t. II, p. 222.

¹⁰⁸ *Ibid.*, 18 décembre 1689, t. III, p. 781.

¹⁰⁹ A. Desprechins, « Regard de Madame de Sévigné sur le jardin », *loc. cit.*, pp. 398-399.

la moindre trace de colifichet »¹¹⁰. Pourtant, en visite à Langlard dans le Bourbonnais, la marquise découvre avec surprise, ravissement et admiration « le charme d'un sol non nivelé, couvert en partie de rochers et de plantations disposées suivant les irrégularités de sa surface »¹¹¹. Malgré le goût de la marquise pour une certaine régularité classique, dont elle appliquera les principes à l'aménagement de son propre jardin, son attitude fait donc preuve d'ouverture face à des compositions qui n'auraient pas nécessairement rencontré l'adhésion de ses contemporains.

Si les mondains du Grand Siècle parcourent le jardin comme un lieu de sociabilité, de même qu'ils fréquentent la cour, les salons ou ultérieurement le boudoir, le *promeneur solitaire* y trouve une satisfaction d'un autre ordre, dans le commerce qu'il y entretient avec lui-même. Madame de Sévigné, par exemple, parcourt le plus souvent son jardin seule et l'aménage elle-même en conséquence : « il lui faut un cadre de plein air pour marcher, respirer et entretenir ses pensées dans la solitude »¹¹², activité à laquelle ne se livrent généralement pas les promeneurs de son temps. À la toute fin du XVIII^e siècle subsistent toujours des mondains qui ne se prêtent pas davantage à ce loisir, comme le prince de Ligne, qui « apprécie le jardin en homme de cour, comme un lieu sociable de promenade et de conversation, un salon, car le prince a toujours détesté la solitude »¹¹³. Aussi s'étonne-t-on du fait que Madame de Sévigné, « une femme à la mode, profite tranquillement de la solitude de la campagne quand la plupart des dames de son rang auraient préféré les salons de Paris ou de Versailles »¹¹⁴.

¹¹⁰ Horace Walpole, lettre à George Montagu, le 3 avril 1766, citée et traduite dans E. Dubois, « Madame de Sévigné et l'Angleterre », *loc. cit.*, p. 79.

¹¹¹ A. Desprechins, « Langlard, un jardin au pays de l'illusion romanesque », *loc. cit.*, p. 412.

¹¹² A. Desprechins, « Regard de Madame de Sévigné sur le jardin », *loc. cit.*, p. 403.

¹¹³ Philippe Nys, « Charles Joseph de Ligne », dans Michel Racine (dir.), *Créateurs de jardins et de paysages en France de la Renaissance au début du XIX^e siècle*, Arles, Actes Sud, 2001, p. 181.

¹¹⁴ W. H. Adams, *Les Jardins en France : le rêve et le pouvoir, 1500-1800*, *op. cit.*, p. 107.

De façon analogue, dans le roman de Madame de La Fayette, contemporaine de la marquise, Monsieur de Clèves s'inquiète de voir que son épouse cherche à « être dans une solitude entière et [à] passer les soirs dans les jardins sans être accompagnée »¹¹⁵. Pourtant, comme la princesse de Clèves, Madame de Sévigné y demeure seule le soir, « au delà de l'entre chien et loup »¹¹⁶, se promenant même « avec la lune [...] jusqu'à minuit »¹¹⁷. Madame de Sévigné a d'ailleurs tendance à se justifier face à ses proches de son besoin de solitude en plein air, invoquant notamment l'argument de la santé, physique ou morale. Celui de la qualité de l'environnement, surtout celle de l'air¹¹⁸, revient constamment dans les lettres qui rendent compte de ses promenades au jardin. Consciente du poids de cet argument – « Livry me revient souvent dans la tête, et je dis que je commence à étouffer, afin qu'on approuve mon voyage »¹¹⁹ –, la marquise paraît néanmoins convaincue des vertus sanitaires de ses loisirs extérieurs : « ce petit étouffement est disparu à la vue de l'horizon de notre petite terrasse [de Livry] »¹²⁰. En fait, Madame de Sévigné semble également consciente de la singularité de son goût pour la solitude, s'en prenant elle-même plaisamment à d'autres promeneurs solitaires : « je badinois avec [le duc de Chaulnes], croyant dire des contre-vérités sur sa solitude de Chaulnes; je le traitois comme un véritable ermite, s'entretenant avec ce beau jet d'eau qu'on appelle le *Solitaire* »¹²¹. Aussi les proches de la marquise ont-ils cherché à

¹¹⁵ Mme de La Fayette, *La Princesse de Clèves*, op. cit., p. 206.

¹¹⁶ Mme de Sévigné, « À Madame de Grignan », Rochers, 15 décembre 1675, dans *Correspondance*, op. cit., t. II, p. 187. Elle ajoute : « mais c'est parce qu'aujourd'hui il ne passe point de troupes, car quand il en vient à Vitry, on m'oblige, contre mon gré, à me retirer une heure plus tôt. »

¹¹⁷ *Ibid.*, Paris, 6 septembre 1675, t. II, p. 93.

¹¹⁸ Cet argument s'inscrit dans la tradition médicale hippocratique instituée par le *Traité des airs, des eaux et des lieux*.

¹¹⁹ *Ibid.*, 29 juillet 1676, t. II, p. 355.

¹²⁰ *Ibid.*, Paris et Livry, 11-12 août 1676, t. II, p. 368.

¹²¹ *Ibid.*, « À Coulanges », Grignan, 28 mai 1695, t. III, p. 1098.

l'extraire de sa solitude des Rochers, invoquant eux-mêmes l'argument relatif à la santé, comme elle le rapporte dans une lettre adressée à sa fille :

Outre le plaisir que je lui fais, [Madame de Chaulnes] a celui de croire qu'elle vous en fait un très-sensible de m'ôter des Rochers, que vous lui avez représentés tout autrement qu'ils sont; car l'air, que vous voulez croire mauvais, est très-bon [...]. Il est vrai que j'y ai souffert quelques maux; mais j'aurais été encore plus malade ailleurs. Cette duchesse ne cesse de me dire que la belle Comtesse sera ravie qu'elle m'ait tirée de ce mauvais air des Rochers [...].¹²²

Madame de Sévigné insiste donc sur les bienfaits que lui procurent ses promenades au jardin, mais demeure néanmoins prudente lorsqu'elle raconte son emploi du temps à sa fille qui « [a] eu peur de la solitude des Rochers, et [a] été cause qu'on [l]'en a tirée »¹²³. Elle cherche plutôt à rassurer Madame de Grignan, afin qu'elle ne s'inquiète pas d'une telle retraite solitaire : « J'ai un véritable besoin de me reposer et de me taire dans ces aimables bois des Rochers; j'y serai ce soir, et n'en abuserai point, car je songe toujours à vous plaire »¹²⁴. L'attitude et le comportement de la marquise demeurent néanmoins problématiques du point de vue des ses proches, qui considèrent qu'elle est « un peu trop avec elle-même »¹²⁵. Dans la correspondance de Madame de Sévigné, la vigueur du plaidoyer pour les vertus de la solitude est donc emblématique de la singularité de son témoignage. Pourtant, cet amour de la solitude et ce goût pour la retraite étaient plus valorisés à l'époque de Louis XIII qu'au cours de la seconde moitié du XVII^e siècle. Ce qui apparaît comme une nouveauté dans le discours de la marquise serait ainsi davantage la manifestation d'une continuité dans l'histoire de la

¹²² *Ibid.*, « À Madame de Grignan », Auray, 30 juillet 1689, t. III, p. 656.

¹²³ *Ibid.*, 2 août 1689, t. III, p. 658.

¹²⁴ *Ibid.*, Rennes, 25 mai 1689, t. III, p. 602.

¹²⁵ *Ibid.*, Livry, 25 octobre 1679, t. II, p. 715.

solitude et de la retraite¹²⁶, même si elle correspond à l'introduction d'un changement dans la pratique de la promenade au sein du jardin classique.

À partir du moment où l'on considère que la solitude apporte un véritable apaisement à l'individu, elle est associée à divers lieux et activités extérieurs¹²⁷, comme la promenade au jardin ou la retraite à la campagne. Par ailleurs, on remarque que dans les textes littéraires, la pratique de ces loisirs solitaires est fréquemment assortie de rapports difficiles avec l'univers mondain. Dans *La Princesse de Clèves*, par exemple, c'est lorsque Madame de Chartres demande à sa fille de se retirer de la cour pour ne pas y perdre sa réputation¹²⁸ que celle-ci part pour la campagne et se réfugie dans le *jardin de la forêt*, lieu qui offre « un compromis entre les dangers que l'on encourt à hanter les forêts et l'air vicié que l'on respire à fréquenter la cour du roi »¹²⁹. Et si Madame de Sévigné s'accorde pour sa part des retraites à Livry et aux Rochers, c'est surtout pour échapper momentanément à la vie publique, à laquelle elle préfère la retraite¹³⁰. En dépit du fait que les promenades au jardin figurent parmi les activités sociales, elles n'offrent pas un cadre répondant aux besoins de la marquise :

À Paris, la promenade présente les caractéristiques mondaines de l'époque. C'est le prolongement d'une visite : « Mme de Coulanges vint le soir. Nous allâmes aux Tuileries; nous y vîmes ce qui reste d'hommes à Paris [...] » (I, p. 242, 1^{er} mai 1671). C'est aussi l'occasion de rencontrer les personnes en

¹²⁶ Voir B. Beugnot, *Le Discours de la retraite au XVII^e siècle*, op. cit., et Pierre Naudin, *L'Expérience et le sentiment de la solitude dans la littérature française de l'aube des Lumières à la Révolution*, Paris, Klincksieck, 1995.

¹²⁷ I. Trivisani-Moreau, *Dans l'empire de Flore...*, op. cit., p. 261.

¹²⁸ Mme de La Fayette, *La Princesse de Clèves*, op. cit., p. 108.

¹²⁹ Marie-Thérèse Mathet, « Une princesse dans la forêt des songes, *La Princesse de Clèves* », *L'Information littéraire*, vol. II, n° 2, 1990, p. 24. « [D]ans la *Princesse de Clèves* un diptyque vie de cour / vie de retraite rythme tout le récit et conduit au finale qui retire la princesse de la vie du monde; thème véritablement organisateur du récit, sorte de couche géologique profonde qui ne pouvait pour les lecteurs contemporains que mobiliser allusivement tout le foisonnement des textes sur la cour et la retraite », B. Beugnot, *Le Discours de la retraite au XVII^e siècle*, op. cit. p. 31.

¹³⁰ Voir aussi l'analyse proposée par B. Beugnot (*ibid.*, pp. 177-179).

vue : « Nous trouvâmes l'autre jour aux Tuileries Mme d'Aumont et Mme de Ventadour » (I, p. 242, 1^{er} mai 1671) [...] Mais un détachement de ce genre de promenade est frappant dans le manque de transition que révèlent deux phrases de la lettre du 1^{er} mai : « ils sont allés se promener à Versailles. Je ne songe plus qu'à m'en aller » (I, 242).¹³¹

En fait, dans la correspondance de Madame de Sévigné, l'éloge de la retraite et le blâme du commerce mondain opèrent en parallèle : la châtelaine préfère sa solitude à « la contrainte du monde et des visites »¹³² et se trouve « fort à [s]on aise toute seule », craignant « qu'il ne [lui] vienne des madames, c'est-à-dire de la contrainte »¹³³. Lorsqu'elle est obligée de s'extraire de sa solitude pour remplir ses obligations mondaines, la marquise s'exprime en termes de « fâcheuse nécessité »¹³⁴, racontant même que son manque d'intérêt pour la vie sociale et son besoin de solitude l'ont amenée à négliger les bienséances :

Je lui répondis encore un peu trop simplement : « Madame, vous n'avez point besoin de moi, c'est une bonté; je ne vois rien qui m'oblige à ménager ces Messieurs; je m'en vais dans ma solitude, dont j'ai un véritable besoin ». Mme de Chaulnes se retire assez froidement; tout d'un coup mon imagination fait un tour, et je songe : Qu'est-ce que je refuse à des gens à qui je dois mille amitiés et mille complaisances? [...] et moi, avec beaucoup de santé, sans aucune bonne raison, je les refuse [...].¹³⁵

Le manque d'intérêt de Madame de Sévigné pour les mondanités et les réserves qu'elle émet à l'endroit de ce genre de commerce traduisent une critique de la sociabilité, telle qu'elle se conçoit dans le milieu dont est issue la marquise :

Je vous assure, ma fille, qu'il m'ennuie ici : M. de Molac, ni les Madames qui me font tant d'honnêtetés, ne me consolent point de

¹³¹ Youssef, Zobeidah. « Lettre et promenade chez Mme de Sévigné en 1671 », *loc. cit.* p. 118.

¹³² Mme de Sévigné, « À Bussy Rabutin », Paris, 24 octobre 1679, dans *Correspondance*, *op. cit.*, t. II, p. 714.

¹³³ *Ibid.*, « À Madame de Grignan », Rochers, 2 octobre 1675 », t. II, p. 115.

¹³⁴ *Ibid.*, Rennes, 25 mai 1689, t. III, p. 604.

¹³⁵ *Ibid.*, 25 juillet 1689, t. III, pp. 651-652.

n'être pas dans mes bois; car je ne pense pas encore à Paris. Ce sont donc les Rochers que je respire, c'est mon Rochecourbières, c'est d'être dans de belles allées, et non pas dans une fausse représentation d'une société qui n'a rien d'agréable pour moi.¹³⁶

La singularité du goût de Madame de Sévigné pour la solitude réside donc également dans le fait qu'il s'inscrit en faux contre les conventions du mode de vie imposé par sa condition. Bien qu'il soit difficile de déterminer jusqu'à quel point l'attitude de la marquise pouvait être marginale par rapport à celle de ses contemporains, les comportements qu'elle adopte concrètement sont néanmoins révélateurs de l'écart qui se creuse entre cette *promeneuse solitaire* et les mondains qu'elle croise dans les allées des jardins qu'elle visite.

On ne saurait traiter de promenade solitaire sans se référer à Rousseau, même si le témoignage de Madame de Sévigné en fournit peut-être le premier cas remarquable en France. Bien que Rousseau n'ait pas été tenu aux mêmes obligations sociales que cette dernière, ses propos sur les promeneurs du jardin classique écorchent au passage son caractère mondain. Dans la « Lettre XI à Milord Édouard », Monsieur de Wolmar et Saint-Preux échangent les réflexions suivantes sur le sujet :

« [...] Certainement tout homme qui n'aimera pas à passer les beaux jours dans un lieu si simple et si agréable n'a pas le goût pur ni l'âme saine. J'avoue qu'il n'y faut pas amener en pompe les étrangers; mais en revanche on s'y peut plaire soi-même, sans le montrer à personnes. »

« Monsieur, lui dis-je, ces gens si riches qui font de si beaux jardins ont de fort bonnes raisons pour n'aimer guère à se promener tout seuls, ni à se trouver vis-à-vis d'eux-mêmes; ainsi ils font très bien de ne songer en cela qu'aux autres. [...] »¹³⁷

¹³⁶ *Ibid.*, 17 mai 1680, t. II, p. 931.

¹³⁷ J.-J. Rousseau, « Lettre XI à Milord Édouard », dans *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, op. cit., pp. 466-467.

Comme le faisait Diderot dans sa critique de la peinture de Boucher des *Salons* de 1765¹³⁸, Rousseau évalue ici la morale de l'individu d'après celle de son goût. La redécouverte de la solitude dans les jardins du XVIII^e siècle se manifeste ainsi dans la critique du jardin classique et de ses promeneurs, puis s'impose dans l'élaboration de la théorie du jardin paysager en France sous les Lumières.

C'est l'apparition du terme « rêverie » dans le lexique de la promenade qui contribue à garantir une fois pour toutes à la solitude son droit de cité dans les jardins. On le retrouve déjà dans la *Clélie* de Madeleine de Scudéry, assorti d'un ensemble de prescriptions qui s'apparentent à une définition :

Il n'appartient qu'à ceux qui ont le cœur tendre de connaître les plaisirs d'une espèce de rêverie douce qui occupe et qui divertit l'esprit, et qui séduit même quelquefois si doucement la raison qu'elle lui donne mille plaisirs qu'on ne saurait définir [...]. Pour rêver doucement, il faut laisser errer son esprit et le laisser aller sur sa foi; il faut être seul, il faut être aux champs, il faut avoir quelque chose dans l'âme qui ne déplaie pas, il faut être d'un tempérament un peu mélancolique, il faut vouloir ne penser à rien et penser pourtant à quelque chose, ou vouloir penser à quelque chose, et ne penser pourtant à rien; il faut être capable d'un certain endormissement des sens, qui fasse que l'on croit presque songer les choses à quoi l'on pense; il faut enfin que l'usage de la raison soit suspendu jusqu'au point où l'on ne sache presque où l'on est; il faut que l'on n'entende confusément que le chant des oiseaux ou le bruit des fontaines, et que les yeux mêmes ne voient point distinctement la diversité des objets.¹³⁹

Le terme « rêverie » revient aussi à maintes reprises dans les lettres de Madame de Sévigné, qui rendent compte des réactions que les habitudes de la marquise suscitaient chez ses contemporains. Dès 1671, le parcours du labyrinthe de son jardin lui inspire la

¹³⁸ Voir chapitre I, p. 30.

¹³⁹ Mlle de Scudéry, *Clélie, histoire romaine*, Paris, Augustin Courbé, 1656, livre II, cité par B. Beugnot, *Le Discours de la retraite au XVII^e siècle*, op. cit., pp. 192-193. Voir aussi Robert J. Morrissey, *La Rêverie jusqu'à Rousseau : recherches sur un topos littéraire*, Lexington [Kentucky], French Forum, 1984, pp. 53-58.

réflexion suivante, où le choix du verbe *avouer* est significatif, de même que l'évocation de l'idée de liberté : « Je vous avoue que c'est un de mes plaisirs que de me promener toute seule. Je trouve quelques labyrinthes de pensées dont on a peine à sortir, mais on a du moins la liberté de penser à ce que l'on veut »¹⁴⁰. Dans une lettre écrite deux semaines plus tôt, la marquise cite également quelques vers de l'« Ode à la solitude » de Saint-Amant, où l'attrait de la solitude est associé à l'apaisement de l'inquiétude¹⁴¹. Elle convient elle-même que si les pensées « n'y sont pas tout à fait noires, du moins elles en sont approchantes »¹⁴²; le silence, la tranquillité et la solitude du jardin¹⁴³ apportent alors une « consolation »¹⁴⁴ aux « tristes pensées » que la marquise refuse de confier à sa fille¹⁴⁵. L'imagination n'est pas une valeur non plus pour les contemporains de Madame de Sévigné : « ce que je fais de mal, c'est que je ne puis m'empêcher de rêver tristement dans de grandes allées sombres que j'ai. C'est un poison pour nous que la tristesse, et c'est la source des vapeurs. Vous avez raison de trouver que ce mal est dans l'imagination »¹⁴⁶. La marquise est donc consciente de l'inquiétude que ses promenades solitaires suscitent chez ses proches : « Mon Dieu, ma chère enfant, que mon loisir est dangereux pour vous! je crains qu'il ne vous fasse mal;

¹⁴⁰ Mme de Sévigné, « À Madame de Grignan », Rochers, 29 juillet 1671, dans *Correspondance*, op.cit., t. I, p. 348.

¹⁴¹ *Ibid.*, 15 juillet 1671, t. I, p. 333. « Dans la poésie française du XVII^e siècle, [la solitude] n'est pas seulement un titre renvoyant à un contenu qui exprimerait une sensibilité individuelle ou une expérience singulière; elle est aussi devenue un genre, c'est-à-dire que le titre à lui seul crée un horizon d'attente [...]. La *Solitude* (1620) de Saint-Amant, tant admirée et citée, a valeur fondatrice et pose la première borne milliaire de ce long parcours », B. Beugnot, *Le Discours de la retraite au XVII^e siècle*, op. cit., p. 78.

¹⁴² Mme de Sévigné, « À Madame de Grignan », Rochers, 29 septembre 1675, dans *Correspondance*, op. cit., t. II, p. 111.

¹⁴³ *Ibid.*, Rochers, 15 juillet 1671, t. I, p. 333.

¹⁴⁴ *Ibid.*, Chaulnes, 22 avril 1689, t. III, p. 581.

¹⁴⁵ *Ibid.*, Paris et Livry, 27 et 29 avril 1671, t. I, p. 277.

¹⁴⁶ *Ibid.*, Rochers, 9 octobre 1675, t. II, p. 124.

il se sent de la tristesse de mes rêveries »¹⁴⁷. Le comportement solitaire et l'attitude rêveuse de Madame de Sévigné au jardin se conjuguent, la marginalisant doublement face aux promeneurs de son époque. Le témoignage de la marquise permet ainsi d'appréhender le renouvellement du sentiment de nature au jardin dans ses précoces manifestations de la fin du XVII^e siècle.

Puisque la rêverie se caractérise par une forme de communion entre le promeneur et la nature qui l'entoure, elle est tributaire du changement qui se produit graduellement dans la façon dont se conçoit le rapport entre l'homme et son monde¹⁴⁸, comme l'illustre un incident relaté par Rousseau dans ses propres *Rêveries*. Dans la « Deuxième promenade », il raconte qu'alors qu'il se promenait dans le parc de Ménilmontant, il fit une chute devant le bosquet du Galant Jardinier et que, lorsqu'il reprit conscience, il lui sembla qu'il remplissait de sa « légère essence » tous les objets qu'il apercevait¹⁴⁹. Si Diderot occupe le paysage, Rousseau s'y projette, car le promeneur solitaire devient réceptif aux états d'âme sensibles et méditatifs dont le jardin se constitue en répertoire¹⁵⁰. Le jardin y joue le rôle de support pour l'imagination, et la promenade a pour fonction de soutenir la rêverie.

Dans ces conditions, à partir du moment où il est question de rêverie en plein air, on considère que le jardin classique oppose « trop d'entraves aux mouvements de l'âme. Les reproches qui lui sont adressés, vers le milieu du XVIII^e siècle, dénoncent sa régularité monotone et sa froideur, qui provoquent l'ennui et une désagréable

¹⁴⁷ *Ibid.*, Chaulnes, 22 avril 1689, t. II, p. 582.

¹⁴⁸ Voir chapitre I, p. 24.

¹⁴⁹ J.-J. Rousseau, « Deuxième promenade », dans *Les Rêveries du promeneur solitaire*, *op. cit.*, p. 48.

¹⁵⁰ Y. Giraud, « La rêverie dans les jardins », *loc. cit.*, p. 114.

impression de contrainte, de gêne, et finalement de mal-aise »¹⁵¹. Ces propos tirés de la Préface aux *Jardins* de Jacques Delille rendent compte de cette impression : « L'imagination, naturellement amie de la liberté, tantôt se promène péniblement dans les dessins contournés d'un parterre, tantôt va expirer au bout d'une longue allée droite »¹⁵². Rousseau critique aussi ce goût pour les allées rectilignes tel qu'on le retrouve dans le jardin régulier et chez ses promeneurs :

Enfin, n'est-il pas plaisant que, comme s'ils étaient déjà las de la promenade en la commençant, ils affectent de la faire en ligne droite pour arriver plus vite au terme? Ne dirait-on pas que, prenant le plus court chemin, ils font un voyage plutôt qu'une promenade, et se hâtent de sortir aussitôt qu'ils sont entrés?¹⁵³

Rousseau soutient aussi que l'on « sortira toujours avec empressement » de ces beaux jardins « pour aller chercher la campagne »¹⁵⁴. Si le promeneur mondain cherchait une forme de satisfaction intellectuelle dans le parcours du jardin architecturé, l'expérience recherchée par le promeneur solitaire est surtout sensible et, avec ce passage d'une esthétique de la contemplation à une esthétique de l'imprégnation, du parcours de la promenade mondaine à celui de la rêverie solitaire, on constate que « l'époque des jardins de l'intelligence s'achève [et que] celle des jardins du sentiment va s'ouvrir »¹⁵⁵. Par ailleurs, il est opportun de rappeler ici que l'épistémologie du siècle de Voltaire procède à une réhabilitation du corps, qu'on opposait traditionnellement à l'âme : relativisant cette dualité, les Lumières réunissent ces deux termes autour de la notion de sensibilité en établissant l'analogie entre les sensations du corps et les

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 116.

¹⁵² J. Delille, *Les jardins*, dans *Œuvres*, op. cit., p. 5.

¹⁵³ J. -J. Rousseau, « Lettre XI à Milord Édouard », dans *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, op. cit., p. 465.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 463.

¹⁵⁵ *Idem.*

sentiments de l'âme : « L'influence des sensations sur l'âme constitue la clé du sentiment de la nature au XVIII^e siècle »¹⁵⁶. Dans son traité *De la Composition des Paysages*, le titre que le marquis de Girardin donne au chapitre qui porte sur la sensibilité au paysage, « Du pouvoir des Paysages sur nos sens, et par contre-coup sur notre ame », est tout à fait conforme à cette idée. Ailleurs, il attribue le pouvoir sensible du paysage à l'évocation du « premier bonheur des hommes » par une nature « où le cordeau ni la taille n'ont point encore pénétré »¹⁵⁷ et qui entraîne « dans une promenade où rien n'offre l'idée de la prison »¹⁵⁸. La question est également soulevée dans la *Théorie des jardins*, où Morel se demande : « Si je savais comment des objets hors de l'homme agissent sur lui, comment des êtres insensibles et souvent immobiles mettent ses sens en mouvement, et comment ensuite de pures sensations produisent des sentimens [...] »¹⁵⁹. Alors que ces considérations étaient tout à fait absentes des traités sur les jardins publiés au cours du XVII^e siècle et de la première moitié du XVIII^e siècle, elles reviennent constamment dans les ouvrages publiés dans les années 1770, où l'enjeu est de concevoir des jardins capables de susciter des émotions ou d'évoquer des sentiments chez le promeneur.

Ainsi, à mesure que l'on avance vers le romantisme, terme initialement emprunté à l'anglais pour décrire les paysages qui ont ce pouvoir sensible, la critique du jardin à la française et la théorie du jardin paysager adopteront le point de vue de l'*homme sensible*. L'apparition de l'expression « jardin régulier » participe de cette

¹⁵⁶ Robert Mauzi, *L'Idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1960, p. 319.

¹⁵⁷ René-Louis de Girardin, *De la composition des paysages, ou des moyens d'embellir la Nature autour des Habitations, en joignant l'agréable à l'utile*, Genève/Paris, Delaguerre, 1777, p. 127.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 12.

¹⁵⁹ J.-M. Morel, *Théorie des jardins*, *op. cit.*, p. 369.

tendance, puisque dans sa maîtrise rationnelle de la nature, l'art tel qu'il se pratique dans le jardin classique offre en effet au promeneur un spectacle somme toute prévisible. Non seulement la promenade ne sollicite pas l'imagination du promeneur, mais elle en circonscrit de surcroît l'expression dans les limites qu'imposent l'unité logique, l'ordre géométrique et la régularité mathématique qui président à l'aménagement du jardin et de son parcours. Dans ces conditions, l'esthétique du jardin classique ne se prête pas à la rêverie, et c'est pourquoi le promeneur sensible réclame une nature qui se laisse deviner dans la spontanéité, le hasard et la surprise. Ceci explique aussi en partie l'attrait qu'exercent au XVIII^e siècle les jardins d'inspiration étrangère, où la promenade permet l'expérience de la nouveauté et de l'exotisme. Enfin, ces considérations sont également à l'origine de l'idée en vertu de laquelle l'art doit se faire oublier pour que le promeneur assiste au spectacle de la nature, conçue comme le lien réunissant jardin et rêverie¹⁶⁰. Il apparaît alors que, comme la promenade et la rêverie, la nature doit être conduite et non contrainte.

¹⁶⁰ Y. Giraud, « La rêverie dans les jardins », *loc. cit.*, p. 115.

Chapitre III

LE JARDIN IDÉOLOGIQUE : DU GOUVERNEMENT DE LA NATURE ET DES HOMMES

Si elle s'inscrit d'abord dans le renouveau esthétique et la mutation de la sensibilité qui se produisent au tournant des XVII^e et XVIII^e siècles, la critique du jardin classique s'abreuve également à même celle du pouvoir royal, et en particulier à celle de l'absolutisme louis-quatorzien. Dans les textes littéraires de cette période, l'évocation des jardins de Versailles est couramment assortie d'une prise de position politique, parce qu'en contribuant à assurer le rayonnement du Roi Soleil, ces jardins ont fourni un terrain fertile à l'activité de ses détracteurs. De la même façon qu'il accueille les intrigues amoureuses de la littérature galante, le jardin royal abrite les jugements discrètement portés sur son propriétaire. Parce que les jardins de Versailles demeurent emblématiques de l'œuvre de leur souverain, ils continueront encore sous les Lumières à servir de contexte – sinon de prétexte – à la critique de son règne.

Dans la critique du style classique, l'émergence du sentiment de nature s'est accompagnée d'une remise en question de la place occupée par l'artifice dans les jardins. À partir du moment où l'on a envisagé en termes de tyrannie le rapport que la

nature et l'art entretiennent au sein du jardin régulier, l'analogie avec l'absolutisme de Louis XIV n'a pas tardé à s'établir dans l'esprit des contemporains. En vertu de cette comparaison, l'architecture du jardin classique symbolise la domination de l'art sur la nature et rappelle celle du roi sur les hommes, puisqu'on y perçoit « un amour abstrait et presque brutal du pouvoir, qui bien sûr, était le trait majeur de cette époque »¹⁶¹. Le jardin se présentant comme l'expression, voire la matérialisation de ce pouvoir absolu, tout s'y passe comme si la notion de droit divin était effectivement appliquée au gouvernement de la Création. Dans ces conditions, le recours au lexique guerrier dont il a déjà été question¹⁶² revêt d'autres connotations, même dans le registre de l'éloge. Dans l'« Epistre au Roy » du traité de La Quintinie, directeur des jardins fruitiers et potagers de Louis XIV, on peut lire, par exemple : « Cette Terre qui paroît si opiniâtre à l'égard de tout le monde, cederà enfin, & mesme, pour ainsi dire, avec quelque joye aux moindres commandemens d'un grand Prince, à qui tous les autres élemens font gloire d'obeir »¹⁶³. Cet extrait illustre bien l'idée selon laquelle le roi domine la nature et se substitue à Dieu lui-même, telle qu'actualisée dans les jardins conçus par Le Nôtre.

Parmi les réserves émises à l'égard du jardin régulier figure également la rigidité imposée à la promenade par la contrainte géométrique et la recherche des effets de symétrie ou de perspective. Dans les parcs royaux, ce qui est assimilé à un manque de liberté se conjugue au fait que l'esthétique des jardins de Versailles rappelle l'absolutisme exercé par leur souverain de même que leur parcours évoque son

¹⁶¹ W. H. Adams, *Les Jardins en France : le rêve et le pouvoir, 1500-1800*, op. cit., p. 97.

¹⁶² Voir chapitre 1, pp. 20 et 31.

¹⁶³ Jean de La Quintinie, « Epistre au Roy », dans *Instruction pour les jardins fruitiers et potagers*, Paris, Barbin, 1690, t. I, pp. iv-v.

autorité¹⁶⁴, comme l'illustre le ton de la *Manière de montrer les Jardins de Versailles*, attribuée à Louis XIV lui-même : « Le roi conseille moins qu'il n'ordonne, comme l'indique l'emploi constant d'un futur ayant une valeur de prescription [...] et du verbe *falloir* »¹⁶⁵. Le texte en question débute comme suit :

1. En sortant du chasteau par le vestibule de la Cour de marbre, on ira sur la terrasse; il faut s'arrêter sur le haut des degrez pour considérer la situation des parterres des pièces d'eau et les fontaines des Cabinets.
2. Il faut ensuite aller droit sur le haut de Latonne et faire une pause pour considérer Latonne, les lésars, les rampes, les statües, l'allée royale, l'Apollon, le canal, et puis se tourner pour voir le parterre et le Chasteau.¹⁶⁶

Dans cette façon de le présenter, le parcours du jardin s'apparente davantage à un circuit ou une visite touristique qu'à une promenade en nature, puisque son trajet est déterminé par les attractions plutôt que par des attraites. Dans le titre de l'opuscule, le choix du verbe *montrer* pourrait aussi aller dans ce sens : on se situe dans le mode du spectacle, au sens où l'entend notamment Jean-Marie Apostolidès dans son essai *Le roi-machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV*. Le jardin royal participe alors de la « gestion imaginaire »¹⁶⁷ ou de la dimension affective de l'exercice du pouvoir tel que l'entend la monarchie du Grand Siècle.

L'analogie entre les jardins et le pouvoir s'établit ainsi à la fois par volonté politique et par l'effort critique qui récupère ensuite la comparaison à d'autres fins. Les deux forces en présence, opposées au départ, ont donc conjointement contribué à faire en sorte que l'on reconnaisse dans l'esthétique du jardin classique certains des traits de

¹⁶⁴ Claire Goldstein, « Two Poems, Two Gardens, Two Masters of the *Grand Siècle* », *Word and Image*, vol. IV, n° 3, 1998, p. 314.

¹⁶⁵ J. Weisgerber, « Comment le roi contait Versailles », dans *La Muse des jardins*, op. cit., p. 161.

¹⁶⁶ Louis XIV, *Manière de montrer les Jardins de Versailles*, Paris, Mercure de France, 1999, « Petit Mercure », p. 15.

¹⁶⁷ Jean-Marie Apostolidès, *Le Roi-machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris, Minuit, 1981, « Arguments », p. 154.

l'idéologie politique et sociale associée au règne de Louis XIV, et ce surtout à partir du XVIII^e siècle :

Ainsi le jardin à la française, dont les exemples les plus représentatifs seraient sans doute Versailles et Vaux-le-Vicomte, pourrait-il figurer le gouvernement centralisé et la société hiérarchique qui l'ont produit. Leurs lignes droites dominantes, leurs formes rigides et géométriques, leurs bornes claires et tranchées, leur subordination de masses, de couleurs, et de plantations dans un ordre imposé de l'extérieur, leurs dessins floraux qui rassemblent de nombreuses variétés de fleurs sans jamais les mélanger, sans jamais les laisser pousser hors de leur place : toutes ces caractéristiques reflètent la mentalité, l'esprit et l'ambiance de la société aristocratique de l'Ancien Régime et surtout celle de la cour à Versailles.¹⁶⁸

Parallèlement, la quête de *naturel* entreprise par la philosophie des Lumières se traduit par une remise en question de la subordination de la nature à l'Homme et à son art, de même que de la subordination qui s'exerce entre les hommes : pour les contemporains de Rousseau, l'ordre établi par la monarchie absolue de droit divin n'est pas plus *naturel* que la domination à laquelle l'artifice soumet la nature dans les jardins royaux. Au XVIII^e siècle, la critique de l'esthétique du jardin classique correspond donc également à un rejet de l'idéologie hiérarchisante qui le sous-tend.

Cette comparaison de l'ordre régnant dans les jardins à celui qui régit la société en général est par ailleurs relativement commune et elle ne figure pas exclusivement dans le discours polémique. Dans le *Spectacle de la nature*, un ouvrage d'histoire naturelle qui a connu un succès important à l'époque de sa publication (1732), l'abbé Pluche exploite cette analogie sans que n'intervienne cette fois la formulation d'un jugement sur un régime politique en particulier :

¹⁶⁸ P. V. Conroy, « Le jardin polémique chez J.-J. Rousseau », *loc. cit.*, p. 91-92.

C'est ici une vraie république¹⁶⁹. Une main savante a partagé tout le terrain, y a rassemblé tout un peuple de plantes, et leur a assigné à chacune leur quartier et leur demeure propre. Toutes les familles provenues d'une même origine logent à part dans des cantons distingués, et forment autant de différentes peuplades. La multitude ne met ici aucune confusion. Vous voyez régner partout la police et la propreté. De peur que les citoyens de cet état ne se nuisent les uns aux autres [...], on tient les arbres même les plus forts sous des lois si sévères qu'ils n'appauvrissent jamais le moindre légume, et tous subissent par les soins d'un bon gouvernement dans la plus parfaite intelligence.¹⁷⁰

Il faut dire que dans sa dimension didactique, cet ouvrage dont la fonction est de « rendre les jeunes gens curieux et [de] leur former l'esprit » exploite ailleurs la comparaison entre la domestication de la nature dans les jardins et l'éducation de la nature humaine, comme le faisait La Fontaine dans la fable « Le Philosophe Scythe »¹⁷¹. Le traitement que ces deux auteurs accordent au jardin relève lui-même d'une certaine forme d'évolution du sentiment de nature, puisque le jardin cesse alors d'être pensé comme un objet d'art où le rôle de la nature se limite à fournir le matériau. Dans la comparaison avec l'éducation des enfants et le gouvernement des hommes, la nature incarne plutôt l'élève ou le citoyen, ce qui correspond déjà à une nouvelle façon d'envisager la relation qu'elle entretient avec l'art dans les jardins.

À l'opposé de cette tendance se situent cependant les choix esthétiques privilégiés dans les parcs royaux. Fournissant un modèle exemplaire de la supériorité de l'art sur la nature, les jardins de Versailles exploitaient notamment la correspondance associant Louis XIV à Apollon en tant que dieu des arts; celui-ci

¹⁶⁹ Au sens large et neutre d'« État ».

¹⁷⁰ Noël-Antoine Pluche, *Le Spectacle de la nature*, Paris, Estienne et Fils, 1752, t. II, pp. 104-105.

¹⁷¹ « Tant que les jeunes plantes sont dans la pépinière, on les tient à l'étroit sous un gouvernement sévère [...]. Les plus jeunes sont encore plus serrées, tant pour ménager le terrain que pour les faire pousser droit, en ne leur laissant aucune liberté de s'étendre si ce n'est vers le haut. Après la contrainte de cette première éducation, elles iront prendre une place honorable parmi les arbres faits », *ibid.*, p. 147.

conduisait aussi le char du Soleil, dont l'image a certainement été la plus importante de celles qu'a exploitées la *fabrication* de Louis XIV, y compris dans ses jardins :

Louis XIV, que les sculptures, les peintures, les pièces de théâtre et autres divertissements de Versailles avaient déjà identifié de façon symbolique et mythique à Apollon, se trouve maintenant identifié au soleil lui-même. La disposition topographique et géographique des jardins fait du soleil, et de ce point à l'infini avec lequel le soleil couchant est assimilé, une partie intégrante de la structure symbolique du jardin. L'infini pénètre le domaine de Versailles, vaste certes, mais fini.¹⁷²

En recourant à l'évocation de la divinité, dont le soleil est la représentation par excellence et que l'infini de la perspective symbolise matériellement, les éléments du jardin et leur organisation participent à l'élaboration et à la consolidation de l'imaginaire du droit divin sur lequel repose l'absolutisme louis-quatorzien. Le palais et les jardins de Versailles ont non seulement contribué à assurer le rayonnement du Roi Soleil et de son règne, dont ils sont eux-mêmes des symboles à part entière, mais ils l'ont fait en récupérant à leur tour des éléments de l'imagerie qui y est associée.

Le discours critique en a fait autant en détournant ces symboles du service et de la promotion du pouvoir royal. Par exemple, on constate que « les contemporains hostiles à Louis XIV se servirent de l'image du soleil couchant pour l'attaquer. On aurait donc lieu de se demander si ces images du roi des astres qui se couche ne sont pas des références très discrètes à la fin [de son] règne »¹⁷³. Les visites au jardin sont couramment assujetties à la succession du jour et de la nuit. Les personnages des *Amours de Psyché et de Cupidon* quittent ainsi Versailles sous un coucher de soleil dont la description présente une équivoque :

¹⁷² Allen S. Weiss, *Miroirs de l'infini: le jardin à la française et la métaphysique au XVII^e siècle*, Paris, Seuil, 1992, p. 72.

¹⁷³ E. MacArthur, « La fiction du naturel », *loc. cit.*, p. 511.

- Ce que vous dites est fort vrai, repartit Acante; mais je vous prie de regarder ce gris de lin, ce [sic] couleur d'aurore, cet orangé, et surtout ce pourpre, qui environnent le roi des astres. » En effet, il y avait très longtemps que le soir ne s'était trouvé si beau. Le Soleil avait pris son char le plus éclatant et ses habits les plus magnifiques.

Il semblait qu'il se fût paré
Pour plaire aux filles de Nérée;
Dans un nuage bigarré
Il se coucha cette soirée.
L'air était peint de cent couleur :
Jamais par terre plein de fleurs
N'eut tant de sortes de nuances*
Aucune vapeur ne gâtait,
Par ses malignes influences,
Le plaisir qu'Acante goûtait.

On lui donna le loisir de considérer les dernières beautés du jour : puis, la lune étant en son plein, nos voyageurs et le cocher qui les conduisait la voulurent bien pour leur guide.¹⁷⁴

Alors que la comparaison entre le soleil et le roi est explicitement établie et soulignée, le coucher de soleil est décrit comme s'il s'agissait du dernier et la tombée de la nuit revêt davantage l'aspect d'un commencement que celui d'une fin. Dans *La Princesse de Clèves*, on recourt cependant au procédé contraire : le personnage éponyme, qui a fui la cour du roi de France, ne se rend au jardin qu'une fois le soir tombé¹⁷⁵, alors que son amant n'en sort qu'au lever du jour, « la crainte d'être découvert l'oblige[ant] à s'en aller »¹⁷⁶. Dans les deux cas, le jardin demeure sous l'autorité du roi, mais chez le fabuliste, celle-ci semble sur son déclin, alors que dans le roman de Madame de La Fayette, on suggère qu'il y a moyen de s'y soustraire.

Pourtant, les textes littéraires où les parcs royaux occupent une portion importante du décor adoptent tous le ton du panégyrique, qu'il s'agisse de ceux de La

¹⁷⁴ J. de La Fontaine, *Les Amours de Psyché et de Cupidon*, op. cit., p. 194. * « Nuances » : couleurs changeantes (*idem*, note 129).

¹⁷⁵ Mme de La Fayette, *La Princesse de Clèves*, op. cit., p. 206, et M.-T. Mathet, « Une princesse dans la forêt des songes... », loc. cit., p. 24.

¹⁷⁶ Mme de La Fayette, *La Princesse de Clèves*, op. cit., p. 212.

Fontaine ou encore de celui de *La Promenade de Versailles* de Mademoiselle de Scudéry¹⁷⁷. Dès l'introduction, nous mentionnions l'importance que nous accordions à la contribution d'Elizabeth MacArthur dans son article « La fiction du naturel », dont nous reprenons l'hypothèse de travail :

Tous ces textes semblent contribuer à la fiction que Louis XIV domine la nature, et en même temps ils justifient ce pouvoir royal en créant l'impression qu'il est naturel. Ainsi ce qui est naturel n'est plus la nature, mais l'absolutisme. Pourtant, dans les deux textes fictifs [*Les Amours de Psyché et de Cupidon* et *La Promenade de Versailles*], cette apparente naturalisation du pouvoir de Louis XIV masque en fait une dénonciation du manque de pouvoir de Louis sur sa propre nature.¹⁷⁸

C'est d'abord au regard de cette idée de *fiction* qu'il importe d'aborder ces textes littéraires. Dans l'œuvre de La Fontaine, par exemple, nous avons exploré le rapport qu'entretiennent la poétique du songe et la description des jardins de Vaux ou de Versailles¹⁷⁹. Dans *Les Amours de Psyché et de Cupidon*, le mode de la fiction onirique¹⁸⁰ permet ainsi d'établir l'analogie entre le palais de Cupidon, qui n'est « qu'illusion, produit des enchantements du dieu »¹⁸¹ et le domaine de Versailles. Aussi Psyché se demande-t-elle, à propos de son époux Cupidon :

Mon mari est un démon ou bien un magicien qui se fait tantôt dragon, tantôt loup, tantôt empoisonneur et incendiaire, mais toujours monstre. Il me fascine les yeux, et me fait croire que je suis dans un palais, servie par des nymphes, environnée de magnificence, que j'entends des musiques, que je vois des comédies; et tout cela, songe : il n'y a rien de réel, sinon que je couche aux côtés d'un monstre ou de quelque magicien¹⁸².

¹⁷⁷ Voir pp. 11 et 41.

¹⁷⁸ E. MacArthur, « La fiction du naturel », *loc. cit.*, pp. 501-502.

¹⁷⁹ Voir pp. 22-33.

¹⁸⁰ Eleanor Titcomb, « Introduction », dans J. de La Fontaine, *Le Songe de Vaux*, Genève, Droz, 1967, p. 21.

¹⁸¹ E. MacArthur, « La fiction du naturel », *loc. cit.* p. 518.

¹⁸² J. de La Fontaine, *Les Amours de Psyché et de Cupidon*, *op. cit.* p. 91.

Dans cet extrait des *Amours de Psyché et de Cupidon*, le traitement que La Fontaine accorde au motif de l'illusion annonce en quelque sorte ce que réserve la suite, alors que le palais de l'Amour finit enfin par disparaître, de même que son dieu s'envole¹⁸³. Cette métaphore de l'illusion est également utilisée par le prince de Ligne pour s'attaquer au pouvoir que Louis XIV exerce arbitrairement sur les hommes et sur la nature comme si tous étaient les « sujets » du Roi Soleil : « La Divinité dont je ne dirai pas le nom a l'air de régner sur une grande étendue de terrain qui ne lui appartient pas, comme elle règne sur ceux qui ne sont pas nés sous ses lois. Il y a peut-être de la magie »¹⁸⁴. Chez La Fontaine et le prince de Ligne, dans le fait de fournir des explications fondées sur une intervention « magique » se manifeste donc également l'idée selon laquelle le pouvoir exercé par Louis XIV repose sur une illusion et que cette façon de régner n'est pas *naturelle*.

Malgré ce que suggèrent vivement les apparences, *La Promenade de Versailles* de Mademoiselle de Scudéry comporte aussi sa part d'enchantelements. Dès les premières lignes de l'ouvrage, il est pertinent d'interroger la vraisemblance du discours des personnages :

Je m'acquitte avec plaisir de ma promesse et de mon devoir en écrivant l'agréable promenade que nous fîmes avant-hier. À peine fûmes-nous arrivés sur cette hauteur d'où l'on découvre tout d'un coup le magnifique Palais où nous allions que la belle Étrangère s'écriant avec un ton de voix d'admiration :
« Que vois-je, me dit-elle, couronner si magnifiquement cette éminence opposée qui domine une si agréable étendue de pays? Est-ce là ce que vous appelez la petite maison du plus grand Roi de la terre?

¹⁸³ *Ibid.*, p. 113.

¹⁸⁴ C. de Ligne, *Coup d'œil sur Belœil*, *op. cit.*, pp. 115-116.

- Oui, lui dis-je, Madame, c'est Versailles, et cette vue, qui n'est ni trop étendue ni trop bornée et qui a beaucoup de diversité en peu d'espace, est assurément fort belle.¹⁸⁵

Il est effectivement étonnant de rencontrer semblables remarques à une époque où l'on s'occupe beaucoup à dénoncer le fait que le roi ait choisi un marais pour « si agréable étendue de pays » afin d'y construire sa « petite maison ». Quant à la vue, il s'agissait alors probablement de l'aspect le plus critiqué du jardin royal. Par ailleurs, en dépit de ce que suggère le titre de *La Promenade de Versailles*, la description des jardins n'occupe que le cinquième de l'ouvrage et sa structure « suggère qu'il y a un choix à faire entre la description de Versailles et l'intrigue, et que l'intrigue risque de l'emporter »¹⁸⁶. C'est ce qui se produit effectivement, lorsque le titre de l'ouvrage passe successivement de *La Promenade de Versailles* en 1669 à *Célanire* en 1671, donnant finalement la primauté à l'histoire d'amour sur la description des jardins, laissant même deviner « une prise de distance, un désenchantement du public »¹⁸⁷ devant les monuments que Louis XIV fait élever à la grandeur de son règne.

Dans un système de valeurs où la morale condamne les excès au nom des vertus de la mesure et de l'équilibre¹⁸⁸, celles de la maîtrise et du contrôle de soi revêtent une importance capitale. Or, une lecture attentive des textes consacrés aux jardins du Roi Soleil permet de déceler dans certains d'entre eux une critique de la façon dont le souverain gère ses passions, notamment lorsqu'il est question de ses affaires amoureuses. L'exemple le plus frappant de cette critique adressée aux mœurs de Louis

¹⁸⁵ Mlle de Scudéry, *La Promenade de Versailles*, op. cit., p. 63

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 512.

¹⁸⁷ Nicole Boursier, « Versailles : une utopie louis-quatorzienne? », dans Martine Debaisieux (dir.), *Le Labyrinthe de Versailles : parcours critique de Molière à La Fontaine*, Amsterdam, Rodopi, 1998, p. 122.

¹⁸⁸ Voir pp. 16 et 21, sur l'importance que l'esthétique classique accorde à ces valeurs.

XIV est probablement celui que l'on retrouve une fois de plus dans *Les Amours de Psyché et Cupidon*, où le Roi Soleil est comparé au dieu Apollon, qu'une statue représente entouré de nymphes dans la Grotte de Thétis de Versailles :

Quand le Soleil est las, et qu'il a fait sa tâche,
 Il descend chez Thétys, et prend quelque relâche.
 C'est ainsi que Louis s'en va se délasser
 D'un soin que tous les jours il faut recommencer.
 Si j'étais plus savant en l'art de bien écrire,
 Je peindrais ce monarque étendant son empire :
 Il lancerait la foudre; on verrait à ses pieds
 Des peuples abattus, d'autres humiliés.
 Je laisse ces sujets aux maîtres du Parnasse;
 Et pendant que Louis, peint en dieu de la Thrace,
 Fera bruire en leurs vers tout le sacré vallon,
 Je le célébrerai sous le nom d'Apollon.
 Ce dieu, se reposant sous ces voûtes humides,
 Est assis au milieu d'une chœur de Néréides.
 Toutes sont des Vénus, de qui l'air gracieux
 N'entre point dans son cœur, et s'arrête à ses yeux;
 Il n'aime que Thétys, et Téthys les surpasse.¹⁸⁹

Bien qu'élogieuse à première vue, la comparaison ne tient pas la route, ce qui n'échappait évidemment pas au lectorat de La Fontaine :

[T]o equate Louis XIV with the Apollo who rises above sensual temptation in the years 1667-1670 may seem not only ironic, but almost to mock notions of vraisemblance. [...] The scandalous attachments of the king, known and laughed about at court, in the city, and even abroad, made a mockery of the chaste serenity of the Grotto sculpture¹⁹⁰.

D'après Elizabeth MacArthur, dans *La Promenade de Versailles*, l'un des « messages cachés » serait aussi que « la passion peut menacer le bien-être et la réputation d'un roi, de ses sujets, et même de son royaume », alors que le prince qui s'éprend de Célánire, « à la différence de Louis XIV, [...] sait dompter ses passions et faire régner la

¹⁸⁹ J. de La Fontaine, *Les Amours de Psyché et de Cupidon*, op. cit., p. 48.

¹⁹⁰ Betsy Rosasco, « Bains d'Apollon, Bain de Diane : Masculine and Feminine in the Gardens of Versailles », *Gazette des Beaux-Arts*, n° 117, 1991, p. 12.

raison »¹⁹¹. Comme La Fontaine, Madeleine de Scudéry suggère que « la maîtrise du roi sur sa propre nature reste encore une fiction »¹⁹².

À l'instar de La Fontaine et de Mademoiselle de Scudéry, la marquise de Sévigné et le duc de Saint-Simon ont évoqué l'influence que la vie amoureuse du roi a pu exercer sur l'administration des dépenses du royaume, notamment en matière de jardin. En raison du caractère privé et posthume de la correspondance et des mémoires respectivement, leurs attaques s'avèrent également moins discrètes, peut-être même plus à la mesure des vices qu'elles condamnent. Subordonné aux ambitions terrestres du Roi Soleil, le jardin est au service de ses conquêtes guerrières ou féminines, un monument édifié à sa puissance militaire, économique et technique :

L'histoire du développement des jardins de Versailles est intimement [liée] à la croissance du jeune Roi, à sa conception de la monarchie et à ses aventures amoureuses. Ces trois influences se mêlaient parfois dans l'expansion et l'utilisation pour servir les desseins du Roi ou célébrer une conquête féminine. On peut mesurer la montée de la puissance royale à l'augmentation de la consommation quotidienne d'eau de chaque nouveau groupe de fontaines, ou en mesurant la longueur de la façade du château, côté jardin, chaque fois que Le Vau ou Hardouin-Mansart l'agrandissaient.¹⁹³

Les travaux entrepris à Clagny pour la maîtresse du Roi favorisèrent l'établissement de cette correspondance chez les contemporains. En visite chez Madame de Montespan, Madame de Sévigné la compare à « Didon qui fait bâtir Carthage » devant la construction du palais et l'aménagement des jardins, « enchantements »¹⁹⁴ conçus pour

¹⁹¹ E. MacArthur, « La fiction du naturel », *loc. cit.*, p. 514-515.

¹⁹² *Ibid.*, p. 516.

¹⁹³ *Ibid.*, pp. 86-88.

¹⁹⁴ Mme de Sévigné, « À Madame de Grignan », 14 juin 1675, dans *Correspondance*, *op. cit.*, t. I, p. 739.

elle et marquant l'apogée de la faveur royale¹⁹⁵. Associant la splendeur des lieux au triomphe de la maîtresse du Roi, la marquise évoque également le palais d'Apollidon et les jardins d'Armide¹⁹⁶ pour rendre compte de l'admiration qu'ils suscitent. Quant au duc de Saint-Simon, même si le tableau qu'il dresse des parcs du Roi Soleil est à la peinture du paysage ce que les portraits de ses *Mémoires* sont à celle des caractères – et que Saint-Simon « n'aimait pas Versailles, et encore moins Marly, le dernier des jardins créés par Louis XIV »¹⁹⁷ – il compare à son tour le domaine de Clagny aux réalisations les plus achevées de l'Antiquité :

[...] Clagny, bâti pour Mme de Montespan en son propre, passé au duc du Maine, au bout de Versailles, château superbe avec ses eaux, ses jardins, son parc; des aqueducs dignes des Romains de tous les côtés; l'Asie ni l'Antiquité n'offrent rien de si vaste, de si multiplié, de si travaillé, de si superbe, de si rempli de monuments les plus rares de tous les siècles, en marbres les plus exquis de toutes les sortes, en bronzes, en peintures, en sculptures, ni de si achevé des derniers.¹⁹⁸

Alors que le mémorialiste critique sévèrement la composition des parcs royaux de Versailles et Marly, lorsqu'il est question du jardin aménagé pour la favorite de Louis

¹⁹⁵ A. Desprechins, « Regard de Madame de Sévigné sur le jardin », *loc. cit.*, p. 397.

¹⁹⁶ Mme de Sévigné, « À Madame de Grignan », 3 juillet 1675, dans *Correspondance*, *op. cit.*, t. I, p. 755 : « le palais d'Apollidon et les jardins d'Armide en sont une légère description ». La Fontaine utilise la même comparaison dans *Les Amours de Psyché et de Cupidon* : « Notre héroïne passa presque tout ce premier jour à voir le logis : sur le soir elle s'alla promener dans les cours et dans les jardins, d'où elle considéra quelque temps les diverses faces de l'édifice, sa majesté, ses enrichissements et ses grâces, la proportion, le bel ordre et la correspondance de ses parties. Je vous en ferais la description si j'étais plus savant dans l'architecture que je ne suis. À ce défaut, vous aurez recours au palais d'Apollidon, ou bien à celui d'Armide; ce m'est tout un. Quant aux jardins, voyez ceux de Falerine; ils vous pourront donner quelque idée des lieux que j'ai à décrire » (*op. cit.*, p. 67). Les notes de l'édition établie par Françoise Charpentier permettent de saisir ce que peuvent impliquer ces rapprochements : « Apollidon : dans le roman de chevalerie *Amadis de Gaule*, enchanteur qui bâtit un château magique; Armide : héroïne de la *Jérusalem délivrée* du Tasse : magicienne, elle attire les chevaliers chrétiens dans son palais enchanté; Falerine : [...] enchanteresse de la comédie de Calderon *El jardin de Falerina*, qui [...] préside aux jardins », *ibid.*, notes 85 à 87, p. 203. L'évocation de ces personnages intègre ici le motif de l'illusion (voir pp. 67-68).

¹⁹⁷ M. Baridon, *Les Jardins : paysagistes, jardiniers, poètes*, *op. cit.*, p. 785.

¹⁹⁸ Saint-Simon, *Mémoires*, édition d'Arthur de Boislisle, Paris, Hachette, 1916, t. XXVIII, cité par M. Baridon, *Les Jardins : paysagistes, jardiniers, poètes*, *op. cit.*, p. 787.

XIV, il insiste plutôt sur sa magnificence, révélatrice des considérations dont pouvait relever la gestion du royaume.

Même si les descriptions littéraires des jardins du roi célèbrent en apparence la domination de Louis XIV sur la nature, elles semblent en réalité la considérer comme illusoire, dénonçant « les dépenses qu'il faut pour créer cette illusion de domination, et même l'in vraisemblance de cette domination lorsqu'il s'agit [de celle] des passions »¹⁹⁹ du roi. Les coûts relatifs à l'aménagement et à l'entretien des parcs royaux faisaient l'objet de nombreuses réserves et critiques de la part des sujets du Roi Soleil, qui considéraient souvent Versailles comme un *favori sans mérite*, selon le bon mot qui circulait à l'époque : on le retrouve sous la plume de Madame de Sévigné et Saint-Simon en reprend l'idée lorsqu'il rapporte que, dans le cas de Marly, Louis XIV « crut choisir un ministre, un favori, un général d'armée », c'est-à-dire qu'il s'agissait à ses yeux d'un choix sans importance²⁰⁰. Dans ses *Mémoires*, le duc dénonce les dépenses accordées à la construction de ce palais « si immense et si immensément cher, avec ses accompagnements, qui le sont encore davantage »²⁰¹, de même que les frais encourus pour l'entretien, le développement et le réaménagement des jardins, qui « ont enterré tant d'or qui ne peut paraître »²⁰². Lorsqu'il est question de ces dépenses qui devinrent même « la ruine de l'infanterie »²⁰³, le mémorialiste revient d'abord sur le fait que « l'énorme coût d'entretien du grand style de Versailles et des parcs des autres palais royaux avait mené la trésorerie au bord du gouffre, après les fortes pertes financières

¹⁹⁹ E. MacArthur, « La fiction du naturel », *loc. cit.*, p. 509.

²⁰⁰ Saint-Simon, *Mémoires*, *op. cit.*, p. 788.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 786.

²⁰² *Ibid.*, p. 787.

²⁰³ *Idem.*

dues aux désastres guerriers du Roi »²⁰⁴. La critique de Saint-Simon, plus amplement développée ailleurs, se rapporte également à un autre désastre provoqué par les ambitions de Louis XIV :

[...] l'incessante extension des jardins rendait les apports d'eau perpétuellement insuffisants. À Versailles, Trianon et Marly, le nombre total de fontaines atteignit quatorze cents. On consulta Vauban, le grand ingénieur militaire. On fit appel aux membres de l'Académie des Sciences. Louvois, ministre de la Guerre, entreprit le désastreux projet de faire venir l'eau de l'Eure, à travers 60 kilomètres de canaux et d'aqueducs. On abandonna finalement le projet après dix. On perdit des millions, et des milliers de soldats que l'on avait enrôlés dans ce vain projet moururent de blessures ou de maladies.²⁰⁵

Déplorant la perte des nombreux militaires qui servirent « cette cruelle folie »²⁰⁶ plutôt que le royaume, le mémorialiste fait aussi allusion à l'influence qu'aurait exercé

Madame de Maintenon, maîtresse puis épouse secrète du Roi :

Mme de Maintenon régnait [...]. M. de Louvois alors était bien avec elle : on jouissait de la paix. Il imagina détourner la rivière d'Eure entre Chartres et Maintenon, et de la faire venir tout entière à Versailles. Qui pourra dire l'or et les hommes que la tentative obstinée en coûta pendant plusieurs années, jusque-là qu'il fût défendu, sous les plus grandes peines, dans le camp qu'on y avait établi et qu'on y tint très longtemps, d'y parler des malades, surtout des morts, que le rude travail et plus encore l'exhalaison de tant de terres remuées tuaient? Combien d'autres furent des années à se rétablir de cette contagion! Combien n'en ont pu reprendre leur santé pendant le reste de leur vie! Et toutefois, non seulement les officiers particuliers, mais les colonels, les brigadiers, et ce qu'on y employa d'officiers généraux, n'avaient pas, quels qu'ils fussent, la liberté de s'en absenter un quart d'heure, ni de manquer eux-mêmes un quart d'heure de service sur les travaux.²⁰⁷

²⁰⁴ W. H. Adams, *Les Jardins en France : le rêve et le pouvoir, 1500-1800*, op. cit. p. 104.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 94.

²⁰⁶ Saint-Simon, *Mémoires*, op. cit., p. 788

²⁰⁷ *Ibid.*, pp. 787-788.

Ainsi, on dénonce non seulement le gouffre financier creusé par l'octroi massif de sommes excessives à la gestion des parcs royaux, mais on déplore aussi les coûts humains, que l'on attribuait souvent à des problèmes d'ordre sanitaire. Dans une lettre adressée à son cousin, Madame de Sévigné regrette « la mortalité prodigieuse des ouvriers, dont on remporte toutes les nuits [...] des charrettes pleines de morts : on cache cette triste marche pour ne pas effrayer les ateliers, et pour ne pas décrier l'air de ce favori sans mérite »²⁰⁸. Lorsque le comte de Bussy lui répond, il condamne à son tour les dépenses encourues pour la transformation de ce lieu malsain : « Les rois peuvent à force d'argent donner à la terre une autre forme que celle qu'elle avait de la nature; mais la qualité de l'eau et celle de l'air ne sont pas en leur pouvoir. Ce serait un étrange malheur, si après la dépense de cent millions à Versailles, il devenait inhabitable »²⁰⁹. La qualité de cet environnement est également décriée sous la plume acérée du duc de Saint-Simon. Dans ses *Mémoires*, il décrit le jardin du palais royal comme un marécage sans air, dont « l'abondance des eaux forcées et ramassées de toutes parts les rend vertes, épaisses, bourbeuses », répandant « une humidité malsaine et sensible, une odeur qui l'est encore plus »²¹⁰. En fait, notamment dans la mesure où l'on est convaincu de l'influence de la qualité de l'air et de l'eau sur la santé, « la perception olfactive est un principe de discernement » et « l'air respiré est l'indice du monde où l'on a été introduit »²¹¹. Saint-Simon établit non seulement l'analogie entre les jardins de Versailles et le marécage qu'ils ont remplacé, mais compare aussi les habitants du palais à la faune des marais sur lesquels il a été construit. Selon le

²⁰⁸ Mme de Sévigné, « À Bussy-Rabutin », Paris, 12 octobre 1678, dans *Correspondance*, op. cit., t. II, p. 632.

²⁰⁹ Bussy-Rabutin, « À Madame de Sévigné », Chateau, 14 octobre 1678, *ibid.*, p. 634.

²¹⁰ Saint-Simon, *Mémoires*, op. cit., p. 786.

²¹¹ Michel de Certeau, *La Possession de Loudun*, Paris, Gallimard/Julliard, 1980, « Archives », p. 53.

mémorialiste, cet endroit malsain est donc « un repaire de serpents et de charognes, de crapauds et de grenouilles »²¹², au rang desquels il semble reléguer le Roi Soleil, de même que les courtisans qui gravitent autour de lui. L'eau venant à manquer et les fontaines à se tarir à Versailles, le mémorialiste raconte que le Roi s'en prit ensuite à Marly et entreprit de « dessécher ce cloaque de tous les environs »²¹³. Il évoque Louis XIV en employant un passé emphatique : « tel fut le mauvais goût du Roi en toutes choses, et ce plaisir superbe de forcer la nature, que ni la guerre la plus pesante, ni la dévotion ne put émousser »²¹⁴.

Les coûts humains que dénonçait Madame de Sévigné nourriront également la critique plus tardive que Louis-Sébastien Mercier adressera à Versailles et son souverain dans l'uchronie *L'An deux mille quatre cent quarante* :

Un homme, dans son orgueil impatient, a voulu ici forcer la nature; il a précipité édifices sur édifices; avide de jouir dans sa volonté capricieuse, il a fatigué ses sujets. Ici est venu s'engloutir tout l'argent du royaume. Ici a coulé un fleuve de larmes pour composer ces bassins dont il ne reste aucun vestige. Voilà ce qui subsiste de ce colosse qu'un million de mains ont élevé avec tant d'efforts douloureux.²¹⁵

À l'instar de Mercier, Saint-Simon dénonce cette tendance du roi « à tyranniser la nature [et] à la dompter à force d'art et de trésors »²¹⁶, de même que Madame de Sévigné, puisque sa visite au jardin de Langlard, dont elle apprécie l'aménagement irrégulier, lui inspire la réflexion suivante :

²¹² Saint-Simon, *Mémoires*, op. cit., p. 789.

²¹³ *Ibid.*, p. 788.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 789.

²¹⁵ Louis-Sébastien Mercier, « Versailles », dans *L'An deux mille quatre cent quarante : rêve s'il en fut jamais*, édition de Raymond Trousson, Bordeaux, Ducros, 1971, pp. 420-421.

²¹⁶ Saint-Simon, *Mémoires*, op. cit., p. 786.

[...] vous admireriez le courage et l'adresse qu'il [l'abbé Bayard] a eue de rendre une affreuse montagne²¹⁷, la plus belle, la plus délicieuse et la plus extraordinaire chose du monde. Je suis sûre que vous seriez frappée de cette nouveauté. Si cette montagne était à Versailles, je suis sûre qu'elle aurait ses parieurs contre les violences dont l'art y opprime la pauvre nature dans l'effet court et violent de toutes les fontaines.²¹⁸

Il est encore ici question des jets d'eau, les plus impressionnantes réalisations techniques des jardins du Roi, qui constituent également un lieu commun de la critique qu'on leur adresse au cours des XVII^e et XVIII^e siècles. On s'en prend aux efforts démesurés qu'ils ont requis de même qu'au caractère excessif et inapproprié de ce déploiement au sein du jardin. D'ailleurs, après avoir séjourné à Vaux-le-Vicomte – propriété du fils aîné de Fouquet, alors emprisonné depuis une quinzaine d'années – Madame de Sévigné mentionnera seulement que « toutes les fontaines [étaient] muettes, et sans une goutte d'eau, parce qu'on les raccommodait : ce petit mécompte [la] fit rire »²¹⁹. Compte tenu des ressources et des efforts mobilisés pour assurer le fonctionnement des fontaines, celles-ci s'apparentent en quelque sorte à une démonstration de puissance. Aussi s'avèrent-elles l'orgueil et le tourment de leurs propriétaires, et en particulier à Versailles, où les problèmes d'alimentation en eau ont contribué à la fin du règne du jardin classique en France.

Parallèlement, certaines descriptions des jardins de Versailles, plutôt que d'évoquer subtilement l'éventuel déclin de cet empire, en projettent quant à elles

²¹⁷ Dans la langue du XVII^e siècle, « montagne » s'entend au sens actuel de « butte » ou « colline » tout au plus; quant au terme « affreuse », « il n'implique pas un jugement esthétique pour un site déterminé, mais le définit comme un endroit austère et négligé ». A. Desprechins, « Langlard, un jardin au pays de l'illusion romanesque », *loc. cit.*, p. 402. Madame de Sévigné l'emploie ailleurs pour qualifier Port-Royal des Champs : « c'est un vallon affreux, tout propre à faire son salut », « À Madame Grignan », Paris, 26 janvier 1674, dans *Correspondance*, *op. cit.*, t. I, p. 695.

²¹⁸ *Ibid.*, Langlard, 15 juin, 1676, *op. cit.*, t. II, p. 319.

²¹⁹ *Ibid.*, Paris, 1^{er} juillet, 1676, p. 330.

carrément la chute. Dans *L'An deux mille quatre cent quarante*, voici la fin à laquelle

Mercier destine Versailles et son roi :

J'arrive, je cherche des yeux ce palais superbe d'où partaient les destinées de plusieurs nations. Quelle surprise! je n'aperçus que des débris, des murs entrouverts, des statues mutilées; quelques portiques, à moitié renversés, laissaient entrevoir une idée confuse de son antique magnificence. Je marchais sur ces ruines, lorsque je fis rencontre d'un étrange vieillard assis sur le chapiteau d'une colonne. « Oh! lui dis-je, qu'est devenu ce vaste palais?

- Il est tombé!

- Comment?

- Il s'est écroulé sur lui-même. [...] Ce palais péchait par ses fondements; il était l'image de la grandeur de celui qui l'a bâti. Les rois, ses successeurs, ont été obligés de fuir, de peur d'être écrasés. Puissent ces ruines crier à tous les souverains que ceux qui abusent d'une puissance momentanée ne font que dévoiler leur faiblesse à la génération suivante...²²⁰

À cette idée de « puissance momentanée » fait écho le sort que la « justice divine » réserve à Louis XIV dans l'histoire. Dans ce chapitre, Mercier insiste sur le fait que les jardins du roi sont d'abord des « monuments d'orgueil »²²¹, et il est vrai que le goût pour les jardins du Grand Siècle est couramment interprété comme un péché d'amour propre : « Je ne vois dans ces terrains si vastes et si richement ornés que la vanité du propriétaire et de l'artiste, qui, toujours empressés d'étaler, l'un sa richesse et l'autre son talent, préparent, à grand frais, de l'ennui à quiconque voudra jouir de leur ouvrage »²²². Aussi a-t-on beaucoup reproché à Louis XIV d'être obsédé par l'idée « de

²²⁰ L.-S. Mercier, « Versailles », dans *L'An deux mille quatre cent quarante*, op. cit., p. 420-421.

²²¹ *Ibid.*, p. 421 : « [...] Sachez que je suis ce Louis XIV qui a bâti ce triste palais. La justice divine a rallumé le flambeau de mes jours pour me faire contempler de plus près mon déplorable ouvrage... Que les monuments de l'orgueil sont fragiles... Je pleure et je pleurerai toujours... Ah! que n'ai-je su... » C'est à ce moment que le narrateur se réveille : « J'allais l'interroger lui-même, lorsqu'une des couleuvres dont ce séjour était encore empli, s'élançant du tronçon d'une colonne autour de laquelle elle était repliée, me piqua au col, et je m'éveillai ». La présence de couleuvres, qui occupent encore le jardin, pourrait aussi évoquer le souvenir du marais.

²²² J.-J. Rousseau, « Lettre XI à Milord Édouard », dans *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, op. cit., p. 465.

donner des fêtes qui fissent oublier celles de Vaux »²²³ ou d'avoir peuplé les jardins de son palais de plus de statues qu'il n'y a « de citoyens dans une grande ville »²²⁴. Dans son poème où il oppose le jardin « régulier » au jardin paysager, Delille multiplie à son tour les superlatifs pour décrire les dépenses associées à la pratique du style français dans les jardins royaux :

Je ne décide point entre Kent et Le Nôtre.
L'un, content d'un verger, d'un bocage, d'un bois,
Dessine pour le sage, et l'autre pour les rois.
Les rois sont condamnés à la magnificence :
On attend autour d'eux l'effort de la puissance;
On veut y admirer, enivrer ses regard
Des prodiges du luxe, et du faste de l'art.²²⁵

Dans la fameuse « Lettre XI à milord Édouard », Rousseau dénonce aussi « ce faux goût de grandeur »²²⁶ auquel il oppose l'humble simplicité du jardin de Julie. Dans *La Nouvelle Héloïse*, le modèle que l'*Élysée* propose au promeneur solitaire permet d'assister au spectacle de la nature, plutôt que de servir l'expression des vanités humaines, comme le font les parcs royaux du Grand Siècle. Contrairement à ceux-ci, le jardin de Julie n'a pas demandé de transformations majeures du milieu ou de l'environnement, car l'art ne s'y est pas employé à construire la nature en lui imposant un ordre qui lui est étranger, mais ne s'est occupé qu'à la diriger respectueusement en lui laissant « faire le reste »²²⁷. Aussi ce jardin a-t-il été aménagé à peu de frais et son entretien est-il nettement moins dispendieux que celui nécessité par les jardins architectoniques, où le maintien de l'ordre dicté par l'art à la nature exige que l'on y

²²³ Voltaire, *Le Siècle de Louis XIV*, édition d'Antoine Adam, Paris, Flammarion, 1966, « Garnier-Flammarion », t. I, p. 320.

²²⁴ Montesquieu, « Lettre XXXVII », dans *Lettres persanes*, édition de Jacques Roger, Paris, Flammarion, 1964, « Garnier-Flammarion », p. 73.

²²⁵ J. Delille, *Les Jardins*, dans *Œuvres*, op. cit., p. 50.

²²⁶ J.-J. Rousseau, « Lettre XI à Milord Édouard », dans *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, op. cit., p. 463.

²²⁷ *Ibid.*, p. 454.

investisse constamment beaucoup de temps et d'argent. D'ailleurs, lorsqu'en raison de la crise des finances de l'État, les sommes viendront à manquer pour l'entretien des parcs royaux, il semble que cette négligence permettra à la nature d'y reprendre ses droits, que l'esthétique du jardin paysager se propose de lui restituer.

Parallèlement, la découverte des jardins anglais a consolidé l'association établie entre la pratique de l'art des jardins et l'exercice du pouvoir politique : le siècle de Voltaire a vu dans la nature libre des parcs anglais l'évocation d'une liberté tant physique que morale et intellectuelle, attribuée à un état social équilibré²²⁸, à savoir celui de la monarchie constitutionnelle britannique, forme de gouvernement dont les Lumières feront la promotion en France. Dans le chapitre de *L'Esprit des lois* qu'il consacre au gouvernement de l'Angleterre, Montesquieu écrit même que « ce beau système a été trouvé dans les bois »²²⁹, déclaration qui a contribué à suggérer ce rapprochement.

L'opposition entre les genres régulier et « libre » se polarise ainsi dans la métaphore politique : « Au dix-huitième siècle, tout jardin, soit *français* soit *anglais*, possède donc une certaine idéologie enracinée dans sa forme et son style »²³⁰ :

La jardin régulier, comme la demeure et le palais du XVII^e siècle, reflète une structure sociale fondée sur la notion de monarchie absolue. Le jardin français, prolongement de l'organisation hiérarchique d'une société qui projetait sur le paysage l'ordre supérieur voulu par Dieu, était si étroitement lié au style classique qu'il n'est pas étonnant que les premières descriptions littéraires d'un autre concept visuel, comme chez Rousseau, aient pour objet des parcs sauvages et isolés, sans aucune architecture.²³¹

²²⁸ D. Lambin, « Montesquieu, jardinier et paysagiste », dans André Parreaux et Michèle Plaisant (dir.), *Jardins et paysages : le style anglais*, Lille, Presses universitaires de Lille-III, 1977, p. 275.

²²⁹ Montesquieu, *De l'esprit des lois*, Paris, Garnier, 1973, p. 179 (XI, 6).

²³⁰ P. V. Conroy, « Le jardin polémique chez J.-J. Rousseau », *loc. cit.*, p. 91.

²³¹ W. H. Adams, *Les Jardins en France : le rêve et le pouvoir, 1500-1800*, *op. cit.*, p. 114.

L'établissement de l'analogie entre le jardin et le pouvoir a donc eu pour effet de radicaliser la confrontation des genres « français » et « anglais » à partir du XVIII^e siècle. Transposée au niveau politique, celle-ci impose la nécessité de faire un choix qui n'est plus assujéti qu'à des goûts de nature esthétique, mais qui correspond à une prise de position politique. Même lorsqu'il figure dans les décors de la tragédie racinienne, le jardin ne se soustrait pas au débat :

Le frontispice de *Bérénice* montre la scène finale de la pièce, les adieux de la reine : ils se déroulent devant une large baie aux carreaux de proportions toutes versaillaises (leurs dimensions paraissent celles des glaces de la future galerie), et dans l'axe de cette baie on aperçoit une perspective sur une villa romaine du cinquecento [...]. Un grand arbre de part et d'autre ébauche la perspective, celle d'un jardin princier : c'est la villa Borghèse. Le fronti[s]pice de *Bajazet* est aussi riche, mais moins classique par l'effet d'une composition asymétrique. Cette asymétrie serait-elle le reflet de l'exotisme, voire de la barbarie du pays évoqué?²³²

La question posée par Jean Dubu rappelle ici les liens que l'imaginaire du jardin entretient avec l'exotisme au cours des XVII^e et XVIII^e siècles. Dans la topique orientaliste de l'âge classique, l'évocation d'un sérail et de son sultan – correspondant par analogie à la cour d'un roi d'Europe – fait normalement intervenir la description d'un jardin dont l'exotisme réside dans les quelques écarts qu'il présente par rapport au modèle français. La symétrie étant la plus reconnue et la plus identifiable de ses caractéristiques, il est effectivement significatif qu'on ait choisi de s'en écarter pour la création du frontispice de *Bajazet*. Le lien qui s'établit entre le jardin et le pouvoir à partir du XVII^e siècle ne concerne donc pas que le roi de France; chez Racine, il

²³² J. Dubu, « Racine et les jardins », *loc. cit.* p. 83.

s'applique aussi à l'empereur romain et au sultan ottoman, de la même façon que pour Montesquieu, le jardin anglais évoquera plutôt la figure du parlementaire britannique.

C'est pour cette raison qu'au XVIII^e siècle, aucune synthèse des genres n'est envisageable dans le registre idéologique; aux plans esthétique et politique, on assiste à la victoire du jardin paysager sur le jardin formel, dans laquelle on a souvent perçu une première manifestation de la réaction contre le classicisme et l'absolutisme tels qu'ils se sont matérialisés dans les jardins du siècle de Louis XIV. Pourtant, même si le rejet du modèle français finit par aller généralement de soi, l'adhésion au style paysager présente ses propres difficultés idéologiques; Michel Baridon, qui est issu du domaine des études anglaises, a proposé l'analyse suivante dans l'un des articles qu'il a consacrés à la question des mythes et des utopies associés aux différents styles de jardin :

Au dix-huitième siècle, l'orgueilleuse construction politique illustrée par Versailles se lézardait tous les jours un peu plus. En s'en prenant à la religion et en élargissant les références politiques par le comparatisme géographique, les philosophes minaient l'édifice du dedans mais ils ne s'entendaient guère sur ce qu'il fallait faire pour la remplacer. Deux alternatives se présentaient : on pouvait ou bien mettre fin au despotisme du monarque de droit divin en équilibrant son pouvoir par celui d'un sénat ou d'une assemblée populaire; c'était le système instauré – ou plutôt restauré – par l'Angleterre en 1688 et très admiré par Montesquieu; on pouvait aussi se défier de la noblesse et s'en remettre à un prince, mais à un prince dépouillé de son droit divin; ce prince là serait puissant mais affranchi de la tutelle théologique; il continuerait l'œuvre de la monarchie française, mais sous la conduite des philosophes; ce serait un despote éclairé. Montesquieu était partisan de la première solution, Voltaire de la seconde; et ces différences ne se lisaient pas que dans leurs écrits; elles se lisaient aussi dans leur conception du jardin, c'est-à-dire dans la forme qu'ils prêtaient au visage idéal de la nature²³³.

²³³ L'auteur poursuit : « [Voltaire] admire Versailles, mais il en perçoit la dimension utopique. Pour lui, la mégalomanie du Roi Soleil y étale toute sa démesure et tout en admirant l'œuvre politique dont elle

C'est précisément parce qu'il s'agit d'une « forme que l'on prête au visage idéal de la nature » que le jardin suggère presque instinctivement la métaphore politique. Dans l'art des jardins ou l'architecture du paysage, l'aménagement de la nature est tributaire de la façon dont on conçoit l'ordre du monde, que ce soit à l'échelle de la Création ou à celle de l'État. Inversement, la découverte du style anglais a fourni aux philosophes des Lumières l'occasion de remettre en question le modèle français en matière de gouvernement de la nature et des hommes. Le fait que l'art des jardins en France ait adopté ce virage à un point tournant de son histoire politique a ensuite continué à entretenir la comparaison établie entre l'ordre naturel et politique.

est en somme le couronnement artistique, il souhaite donner au visage de la nature un air plus modeste et plus riant à la fois. Son jardin sera celui du *beatus ille*, une adaptation d'Horace et de La Fontaine, un lieu où il mêlera, comme il dit, « le peigné et le sauvage ». C'est un jardin que l'on cultive, fait pour la conversation, l'exercice et le repos; l'annexe de la maison du sage. Ses formes ne sont que vaguement définies, car le « peigné » rappelle l'ordre formel du jardin français, alors que le « sauvage » n'est au fond que la nature sans apprêt, celle qui étale les grâces engageantes du rococo.

Il en va tout autrement de Montesquieu qui suit une évolution parallèle à celle de ses amis d'Outre Manche et fait un choix plus net en faveur du jardin anglais. Ici encore les idées sont directement en cause. Le classicisme de Montesquieu est moins versaillais que celui de Voltaire : il est plus palladien; plus vraiment antique, plus nourri directement de la Renaissance; en ceci, il est proche de ce qui se fait en Angleterre où la mode palladienne déferle sur les campagnes et se lit dans le style des country houses qui apparaissent un peu partout dans le paysage », M. Baridon, « Utopie et sensibilité : le jardin des Lumières », dans *Les Lumières : utopie et sensibilité*, Dijon, Centre de recherches sur les idéologies, les mentalités et la civilisation au siècle des Lumières, 1986, pp. 122-123.

La version de l'histoire des jardins que nous propose la littérature française de l'âge classique se situe à la croisée de l'histoire de l'art, des idées et des mœurs. Ce récit concerne la relation que l'homme entretient avec la nature, puisque le jardin se présente comme une façon de la concevoir, de la fréquenter et d'en interpréter les leçons. Parce qu'il repose sur un équilibre précaire, établi par l'homme avec la nature mais perpétuellement renégocié face à lui-même, le jardin héberge les forces qui en lui génèrent le mouvement dans la marche de l'histoire.

Dans l'ordre du monde, l'homme occupe une position qui problématise d'emblée son rapport à la nature. Même placé entre Dieu et la Création, il demeure comme elle une créature, et si la nature lui est soumise, elle lui échappe encore davantage en préservant jalousement le mystère des œuvres de Dieu. Inaccessible à l'intelligence humaine, la nature se comporte comme une aberration en défiant farouchement toutes ses tentatives de conceptualisation. Confrontée à la norme établie par les modèles abstraits, la réalité empirique est perçue comme l'écart; l'esthétique du

jardin classique reconduit quant à elle cette interprétation dans la façon dont elle gère le rapport entre la nature et l'art, qui *corrige* la nature brute et s'emploie à la conformer à l'idée que l'homme se fait du beau, du bon et du vrai.

Au tournant des XVII^e et XVIII^e siècles se manifeste cependant une réaction contre cette volonté de matérialiser dans les jardins un ordre idéal à force d'art et en dépit de la nature elle-même, alors que la nature brute fait l'objet d'une réhabilitation attribuable à une redéfinition du critère de vérité et à l'adoption du modèle empirique. Le déploiement de l'artifice dans les jardins du Grand Siècle a par ailleurs donné lieu à de tels excès que l'esthétique classique s'est en ceci momentanément détournée de ses propres valeurs en se livrant à cette démesure. On s'inscrit alors en faux contre le jardin régulier à la française en adhérant au style naturel des jardins paysagers d'inspiration résolument étrangère, où les aménagements dits pittoresques ont pour fonction de surprendre le promeneur ennuyé par la géométrie caractéristique du tracé des parcs royaux.

L'enthousiasme pour le jardin paysager en France est assorti d'une volonté de prendre systématiquement le contre-pied de l'esthétique classique, ce qui passe d'abord par une révision du rapport que l'art et la nature entretiennent dans les jardins. Comme on considère que l'art s'exhibe avec ostentation à Versailles, on s'emploie humblement à le dissimuler à Clarens. Dans le même esprit, on substitue à l'ordre que suggère la régularité géométrique l'apparente négligence des allées sinueuses et des effets d'asymétrie. Mais il s'agit bien d'un savant désordre, et les abus du style naturel valent les excès de l'esthétique classique; une réflexion sur la place qui revient à la nature et à

l'artifice dans les jardins s'impose à nouveau, et seul le prince de Ligne semble en arriver à un compromis à la fois respectueux de la nature et de celle de l'homme.

Tout cela survient alors que l'on assiste à l'émergence du sentiment de nature qui atteste de la réconciliation de l'homme avec son univers, puisque l'adoption du modèle empirique s'accompagne d'une réhabilitation de l'expérience sensible du corps et des effets qu'elle produit sur l'âme. Le développement de la sensibilité à la nature contribue largement au rejet de l'esthétique classique au profit du style naturel et constitue l'un des éléments autour desquels s'élabore la théorie du jardin paysager en France. Il marque en outre profondément l'évolution du parcours du jardin et de son imaginaire, et ce dès le dernier tiers du XVII^e siècle.

Sous le règne de Louis XIV, les parcs royaux bénéficient d'une telle visibilité sur la scène publique que le jardin classique est rapidement associé à la vie de cour. En sa qualité de jardin intellectuel, il accueille aussi la promenade et la conversation mondaines et s'impose comme scène de paroles dans la littérature galante, qui récupère le prestige et l'autorité qu'il évoque. L'amour demeure néanmoins la principale préoccupation des promeneurs galants : le jardin accueille leurs réflexions sur le sujet, mais comme son imaginaire est exploité par la topique du secret amoureux, il abrite aussi les intrigues, les confidences des amants ou leurs ébats. C'est d'ailleurs lorsque le promeneur s'isole de ses compagnons et qu'il s'écarte des allées qu'il fait d'abord l'expérience du sentiment de nature au jardin. Dans le jardin classique, c'est dans le détail et le particulier qu'on assiste au spectacle de la nature, alors que l'esthétique du jardin paysager se plie aux nouvelles exigences de cette sensibilité.

Palais de nature, salon ou boudoir en plein air, le jardin classique reçoit aussi quelques promeneurs solitaires; ceux-ci se font de plus en plus nombreux et se livrent à la rêverie, qui est à la fois un loisir et un état qui exige de l'expérience de la promenade qu'elle lui offre un certain cadre. Comme le parcours du jardin classique s'y prête mal, le promeneur solitaire trouve davantage de satisfaction dans les jardins paysagers, où la nature, la promenade et la rêverie jouissent de plus de liberté.

Cette idée de liberté intervient également lorsque l'on compare le gouvernement de la nature dans les jardins à l'exercice du pouvoir politique parmi les hommes. En France, l'esthétique du jardin classique a été étroitement associée à l'absolutisme louis-quatorzien. Cette analogie repose surtout une lecture politique du rapport qu'entretiennent l'art et la nature dans les jardins du Grand Siècle, mais elle a aussi été entretenue par la composition des parcs royaux eux-mêmes, qui ont notamment intégré des symboles ou des éléments de l'imaginaire associés à la figure et au règne du Roi Soleil. La critique du pouvoir royal a donc abondamment recouru à celle du jardin classique pour s'attaquer à Louis XIV et à l'édifice de la monarchie de droit divin.

Par comparaison, le style naturel du jardin paysager importé d'Angleterre évoque une liberté que l'on a volontiers reconnue dans le système parlementaire britannique. Or, à partir du moment où cette métaphore politique intervient dans l'opposition du modèle français au style anglais, le débat n'intéresse plus de l'art des jardins, mais celui de la polémique.

On réduirait aussi la portée de cette idée de liberté en l'interprétant simplement comme l'expression d'une révolte politique orientée contre l'absolutisme. Dans

Esthétiques du XVIII^e siècle, le titre du chapitre que Baldine Saint Girons consacre à « L'art des jardins et l'apprentissage des nouvelles libertés » rappelle que dans la littérature d'Ancien Régime, le discours sur la liberté ne correspond pas à un résultat, mais qu'il s'inscrit plutôt dans un processus. Les idées reçues sur la liberté sont toutefois bien installées parmi les lieux communs qui « encombre²³⁴ » le jardin de l'âge classique et qui font désormais partie intégrante de son imaginaire; les textes littéraires en offrent pour leur part différentes lectures, et ce faisant ils l'alimentent à leur tour.

²³⁴ Voir p. 6, note 9.

BIBLIOGRAPHIE

1. Corpus

1.1 Textes littéraires

ATTIRET, Jean-Denis. « Les Jardins chinois », dans *Lettres édifiantes et curieuses de Chine par des missionnaires jésuites, 1702-1776*, édition d'Isabelle et Jean-Louis Vissière, Paris, Flammarion, 1979, « Garnier-Flammarion », pp. 411-429.

BOILEAU DESPRÉAUX, Nicolas. « À mon jardinier », dans *Œuvre*, édition de Georges Mongrédien, Paris, Garnier, 1967, 339 pp.

DELILLE, Jacques. *Les Jardins*, dans *Œuvres*, Paris, Michaud, 1824, t. VII, 396 pp.

DIDEROT, Denis. *Arts et lettres (1739-1766)*, édition de Jean Varloot, Jacques Chouillet et al., Paris, Hermann, 1980, 499 pp.

DIDEROT, Denis. *Salon de 1765. Essais sur la peinture*, édition de Else Marie Bukdahl, Annette Lorenceau et Gita May, Paris, Hermann, 1984, 448 pp.

DIDEROT, Denis. *Salon de 1767. Salon de 1769*, édition de Else Marie Bukdahl, Michel Delon et Annette Lorenceau, Paris, Hermann, 1990, 678 pp.

JAUCOURT, Louis, chevalier de. « Jardin », dans *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres*, Neuchâtel, Samuel Faulche, 1765, t.VIII, pp. 459-460.

JAUCOURT, Louis, chevalier de. « Nature (belle, la) », dans *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres*, Neuchâtel, Samuel Faulche, 1765, t. XI, pp. 42-44.

JAUCOURT, Louis, chevalier de. « Paysage », dans *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres*, Neuchâtel, Samuel Faulche, 1765, t.XII, pp. 212.

HUET, Pierre-Daniel. *Huetiana, ou pensées diverses*, Paris, Jacques Estienne, 1822, 436 pp.

LA FAYETTE, Marie-Madeleine Pioche de La Vergne de. *La Princesse de Clèves*, édition de Jean Mesnard, Paris, Flammarion, 1996, « Garnier-Flammarion », 288 pp.

LA FONTAINE, Jean de. *Les Amours de Psyché et de Cupidon*, édition de Françoise Charpentier, Paris, Flammarion, 1990, « Garnier-Flammarion », 218 pp.

LA FONTAINE, Jean de. *Fables*, édition de Marie-Madeleine Fragonard, Paris, Pocket, 1989, 479 pp.

LA FONTAINE, Jean de. *Le Songe de Vaux*, édition d'Eleanor Titcomb, Genève, Droz, 1967, 237 pp.

LE COMTE, Louis. *Nouveaux mémoires sur l'état présent de la Chine*, Paris, J. Anisson, 1696, 2 vol.

LIGNE, Charles Joseph, prince de. *Coup d'œil sur Belœil. Écrits sur les jardins et l'urbanisme*, édition de Jerom Vercruysse et Basil Guy, Paris, Honoré Champion, 2004, 617 pp.

LOUIS XIV. *Manière de montrer les Jardins de Versailles*, suivi de : Charles Perrault, *Le Labyrinthe de Versailles*, présentation de Allen S. Weiss, Paris, Mercure de France, 1999, « Le petit mercure », 58 pp.

MERCIER, Louis-Sébastien. *L'An deux mille quatre cent quatre : rêve s'il en fut jamais*, édition de Raymond Trousson, Bordeaux, Ducros, 1971, 426 pp.

MONTESQUIEU, Charles de Secondat, baron de La Brède et de. *De l'esprit des lois*, Paris, Garnier, 1973, 2 vol.

MONTESQUIEU, Charles de Secondat, baron de La Brède et de. *Essai sur le goût*, édition de Charles-Jacques Beyer, Genève, Droz, 1967, 175 pp.

MONTESQUIEU, Charles de Secondat, baron de La Brède et de. *Lettres persanes*, édition de Jacques Roger, Paris, Flammarion, 1964, « Garnier-Flammarion », 253 pp.

PERRAULT, Charles. *A Monsieur de La Quintinye, sur son livre de l'Instruction des Jardins Fruitiers et Potagers : Idylle*, s.l.n.d., s.édit., 8 pp.

PLUCHE, Noël-Antoine. *Le Spectacle de la nature ou Entretiens sur les particularités de l'histoire naturelle qui ont paru les plus propres à rendre les jeunes gens curieux, et à leur former l'esprit*, Paris, Estienne et Fils, 1745-55, 9 vol.

RACINE, Jean. *Théâtre complet*, édition de Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard, 1983, « Folio classique », 2 vol.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Les Rêveries du promeneur solitaire*, édition de S. de Sacy, introduction de Jean Grenier, Paris, Gallimard, 1972, « Folio classique », 277 pp.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, édition de René Pomeau, Paris, Garnier, 1960, 829 pp.

SAINT-SIMON, Louis de Rouvroy, duc de. *Mémoires*, édition de A. de Boislisle, Paris, Hachette, 1916, t. XXVIII, 566 pp.

SCUDÉRY, Madeleine de. *Clélie, histoire romaine*, Paris, Augustin Courbé, 1656-1660, 10 vol.

SCUDÉRY, Madeleine de. *La Promenade de Versailles, dédiée au Roi*, édition de Marie-Gabrielle Lallemand, Paris, Honoré Champion, 2002, 290 pp.

SÉVIGNÉ, Marie de Rabutin-Chantal, marquise de. *Correspondance*, texte établi, présenté et annoté par Roger Duchêne, Paris, Gallimard, 1973-1978, « Bibliothèque de la Pléiade », 3 vol.

VOLTAIRE. *Le Siècle de Louis XIV*, édition d'Antoine Adam, Paris, Flammarion, 1966, « Garnier-Flammarion », 2 vol.

1.2 Ouvrages théoriques contemporains

BOYCEAU DE LA BARAUDERIE, Jacques. *Traité du jardinage selon les raisons de la nature et de l'art*, Paris, Michel Vanlochem, 1638, 87 pp.

CHAMBERS, William. *Dissertation on Oriental gardening*, Londres, William Griffin, 1772, 94 pp.

DÉZALLIER D'ARGENVILLE, Antoine-Joseph. *La Théorie et la pratique du jardinage*, Paris, Jean Mariette, 1722, 293 pp.

DUCHESNE, Antoine-Nicolas. *Sur la formation des jardins*, Paris, Dorez, 1775, 104 pp.

GIRARDIN, René-Louis. *De la composition des paysages, ou Des moyens d'embellir la Nature autour des Habitations, en joignant l'agréable à l'utile*, Genève / Paris, P.M. Delaguerre, 1777, 160 pp.

LA QUINTINIE, Jean de. *Instruction pour les jardins fruitiers et potagers, avec un traité des orangers, suivi de quelques réflexions sur l'agriculture*, Paris, Barbin, 1690, 2 vol.

LAUGIER, Marc-Antoine. *Essai sur l'architecture*, Paris, Duchesne, 1755, 316 pp.

MOLLET, André. *Le Jardin de plaisir*, postface de Michel Conan, Paris, Moniteur, 1981, 119 pp.

MOREL, Jean-Marie. *Théorie des jardins*, Paris, Pissot, 1776, 397 pp.

TEMPLE, William. *Upon the Gardens of Epicurus, with other Seventeenth century Garden Essays*, Londres, Chatto & Windus, 1908, 172 pp.

WATELET, Claude-Henri. *Essai sur les jardins*, Genève, Minkoff, 1972, « Minkoff Reprints », 160 pp.

WHATELY, Thomas. *L'Art de former les jardins modernes, ou l'Art des jardins anglais*, traduit de l'anglais par François de Paule Latapie, Genève, Minkoff, 1973, « Minkoff Reprints », 404 pp.

2. Études

2.1 Représentation et imaginaire du jardin

BARIDON, Michel. « L'expression de la douleur dans le jardin de l'homme sensible », dans Carminella Biondi *et al.* (dir.), *La Quête du bonheur et l'expression de la douleur dans la littérature et la pensée française*, mélanges offerts à Corrado Rosso, Genève, Droz, 1995, pp. 281-290.

BARIDON, Michel. « Utopie et sensibilité : le jardin des Lumières », dans *Les Lumières : utopie et sensibilité*, Dijon, Centre de recherches sur les idéologies, les mentalités et la civilisation au siècle des Lumières, 1986, pp. 117-136.

BOURSIER, Nicole. « Versailles : une utopie louis-quatorzienne? », dans Martine Debaisieux (dir.), *Le Labyrinthe de Versailles : parcours critiques de Molière à La Fontaine*, Amsterdam, Rodopi, 1998, pp. 117-124.

BRUNON, Hervé. « De l'image à l'imaginaire : notes sur la figuration du jardin sous le règne de Louis XIV », *De l'imaginaire du jardin classique*, numéro spécial de la revue *XVII^e siècle*, vol. LII, n° 4, 2000, pp. 671-686.

CONAN, Michel. « Éloge de la grenouille : le paysage dans les jardins à la française au XVII^e siècle », *Journal of Garden History*, vol. XI, n° 4, 1991, pp. 191-198.

CONROY, Peter V. « Le jardin polémique chez J.-J. Rousseau », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 34, 1982, pp. 91-105.

DANDREY, Patrick. « Espaces en littérature au XVII^e siècle : à propos des jardins... », *Études littéraires*, vol. XXXIV, n° 1-2, 2002, pp. 7-27.

DANDREY, Patrick. « Les féeries d'Hortésie : éthique, esthétique et poétique du jardin dans l'œuvre de La Fontaine », dans *Jean de La Fontaine, 1695-1995*, Actes du colloque du tricentenaire, *Le Fablier*, n° 8, 1996, pp. 161-170.

DANDREY, Patrick. « Présentation », *De l'imaginaire du jardin classique*, numéro spécial de la revue *XVII^e siècle*, vol. LII, n° 4, 2000, pp. 564-600.

DENIS, Delphine. « Du Parterre aux Promenades : une scène pour la littérature au XVII^e siècle », *De l'imaginaire du jardin classique*, numéro spécial de la revue *XVII^e siècle*, vol. LII, n° 4, 2000, pp. 655-669.

DESPRECHINS, Anne. « Langlard, un jardin au pays de l'illusion romanesque », *XVII^e siècle*, vol. XLI, n° 165, 1989, pp. 401-415.

DESPRECHINS, Anne. « Regard de Madame de Sévigné sur le jardin », dans Wolfgang Leiner et Pierre Ronzeaud (dir.), *Correspondances : mélanges offerts à Roger Duchêne*, Tübingen, Güter Narr Verlag, 1992, pp. 395-404.

DUBOIS, Elfrieda. « Madame de Sévigné et l'Angleterre », *XVII^e siècle*, vol. XXIII, n° 93, 1971, pp. 75-97.

DUBU, Jean. « Racine et les jardins », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 34, 1982, pp. 73-90.

GERSHUNY, Walter. « Les jardins de Versailles : modèle admiré de la poésie française de 1750 à 1800 », *Cahiers Roucher – André Chénier*, n° 4, 1984, pp. 125-136.

GIRAUD, Yves. « La rêverie dans les jardins », *Rivista di letteratura moderna e comparate*, vol. XLVI, n° 2, 1993, pp. 113-131.

GOLDSTEIN, Claire. « Two Poems, Two Gardens, Two Masters of the Grand Siècle », *Word and Image*, vol. IV, n° 3, 1998, pp. 306-315.

LAMBIN, Denis. « Montesquieu, jardinier et paysagiste », dans André Parreaux et Michèle Plaisant (dir.), *Jardins et paysages : le style anglais*, Lille, Presses universitaires de Lille-III, 1977, pp. 273-279.

LE MÉNAHÈZE-LEFAY, Sophie. « Perspectives épistolaires. Lettre et jardin pittoresque en France au tournant des Lumières : une invitation à la promenade », *Revue de l'Association interdisciplinaire de recherche sur l'épistolaire*, n°s 25-26, 2000, pp. 20-28.

LEONE, Ann. « *La Princesse de Clèves* and the Politics of Versailles Garden Design », *Mosaic*, vol. XXVII, n° 2, 1994, pp. 25-48.

MACARTHUR, Elizabeth. « La fiction du naturel », *XVII^e siècle*, vol. XLV, n° 180, 1993, pp. 501-517.

MATHET, Marie-Thérèse. « Une princesse dans la forêt des songes, *La Princesse de Clèves* », *L'Information littéraire*, vol. XLII, n° 2, 1990, pp. 22-26.

NOLA, Jean-Paul de. « Goût français et mode anglaise dans le *Coup d'œil sur Belœil* du prince de Ligne », *Revue de littérature comparée*, vol. LVII, n° 2, 1983, pp. 173-184.

NYS, Philippe. « Charles Joseph de Ligne », dans Michel Racine (dir.), *Créateurs de jardins et de paysages en France de la Renaissance au début du XIX^e siècle*, Arles, Actes Sud, 2001, pp. 179-183.

PASCAL, Jean-Noël. « Au jardin des fables : botanique et pédagogie chez quelques fabulistes », *Dalhousie French Studies*, n° 29, 1994, pp. 129-142.

PIOFFET, Marie-Christine. « L'imagerie du sérail dans les histoires galantes du XVII^e siècle », *Tangence*, n° 65, 2001, pp. 8-22.

RICHARD, Odile. « Les jardins de Diderot dans les *Lettres à Sophie Volland* », *Revue de l'Association interdisciplinaire de recherche sur l'épistolaire*, n° 23, 1999, pp. 21-33.

RICHARD, Odile. « De la lettre à la rêverie : Diderot randonneur de l'esprit dans les *Lettres à Sophie Volland* », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 29, 2000, pp. 71-83.

ROSASCO, Betsy. « Bains d'Apollon, Bain de Diane : Masculine and Feminine in the Gardens of Versailles », *Gazette des Beaux-Arts*, n° 117, 1991, p. 1-26.

RUBINGER, Catherine. « Some Gardens in the French Eighteenth-Century Novel », *Dalhousie review*, vol. LXIV, n° 1, 1984, pp. 87-98.

SWEETSER, Marie-Odile. « Le jardin : nature et culture chez La Fontaine », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 34, 1982, pp. 59-72.

TRIVISANI-MOREAU, Isabelle. *Dans l'empire de Flore : la représentation romanesque de la nature*, Tübingen, Günter Narr, 2001, 509 pp.

TRIVISANI-MOREAU, Isabelle. « Romans au jardin : aspects et évolution de quelques stéréotypes », dans Charles Mazouer (dir.), *Recherches des jeunes dix-septiémistes*, actes du Centre international de rencontres sur le XVII^e siècle, Université Michel de Montaigne-Bordeaux III, 28-30 janvier 1999, Tübingen, Günter Narr, 2000, pp. 219-227.

VERDIER, Thierry. « Le temps de la promenade », *Littératures classiques*, n° 43, 2001, 257-268.

WEISGERBER, Jean. « Quelques jardins en France, vers 1650 », dans *La Muse des jardins : jardins de l'Europe littéraire (1580-1700)*, Bruxelles, Peter Lang, 2002, « Nouvelle poétique comparatiste, n° 5 », pp. 75-102.

WEISGERBER, Jean. « Comment le roi contait Versailles », dans *La Muse des jardins : jardins de l'Europe littéraire (1580-1700)*, Bruxelles, Peter Lang, 2002, « Nouvelle poétique comparatiste, n° 5 », pp. 161-175.

YOUSSEF, Zobeidah. « Bois des Rochers, terrasses de Grignan : deux décors privilégiés dans les lettres de Madame de Sévigné », *XVII^e siècle*, n° 150, 1986, pp. 19-33.

YOUSSEF, Zobeidah. « Lettre et promenade chez Mme de Sévigné en 1671 », *Lettres romanes*, vol. XL, n° 2, 1986, pp. 117-126.

2.2 Théorie et histoire du jardin

2.2.1 Théorie et histoire générales du jardin

ADAMS, William Howard. *L'Art des jardins ou la nature embellie*, traduction de Célestine Dars, New York, Abbeville Press, 1992, 356 pp.

ADAMS, William Howard. *Les Jardins en France : le rêve et le pouvoir, 1500-1800*, traduction de Alain Richert, Paris, L'Équerre, 1980, 159 pp.

BARIDON, Michel. *Les Jardins : paysagistes, jardiniers, poètes*, Paris, Robert Laffont, 1998, « Bouquins », 1239 pp.

BÉNÉTIÈRE, Marie-Hélène. *Jardin : vocabulaire typologique et technique*, Paris, Éditions du Patrimoine, 2000, 428 pp.

BONNECHÈRE, Pierre et Odile de Bruyn. *L'art et l'âme des jardins : de l'Égypte pharaonique à l'époque contemporaine, une histoire culturelle de la nature dessinée par l'homme*, Anvers, Fonds Mercator, 1998, 351 pp.

BRUNON, Hervé (dir.). *Le Jardin, notre double : sagesse et déraison*, Paris, Autrement, 1999, 295 pp.

CONAN, Michel. *Dictionnaire historique de l'art des jardins*, Paris, Hazan, 1997, 255 pp.

FERRAND, Nathalie (dir.). *Locus in fabula : la topique de l'espace dans les fictions françaises d'Ancien Régime*, Louvain, Peeters, 2004, 716 pp.

GANAY, Ernest de. *Bibliographie de l'art des jardins*, Paris, Bibliothèque des arts décoratifs, 1989, 169 pp.

HUNT, John Dixon et Michel Conan (dir.). *Tradition and Innovation in French Garden Art : Chapters of a New History*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2002, 242 pp.

MOSSER, Monique. « Histoire des jardins en France : un état des lieux », *Histoire de l'art*, n° 12, 1990, pp. 21-25.

MOSSER, Monique et Georges Tyssot. *Histoire des jardins de la Renaissance à nos jours*, Paris, Flammarion, 1991, 542 pp.

MOSSER, Monique et Philippe NYS (dir.). *Le Jardin, art et lieu de mémoire*, Besançon, L'Imprimeur, 1995, 538 pp.

PIGEAUD, Jackie et Jean-Paul Barbe (dir.). *Histoires de jardins : lieux et imaginaires*, Paris, Presses universitaires de France, 2001, 288 pp.

2.2.2 Le jardin français et son rapport au pouvoir

APOSTOLIDÈS, Jean-Marie. *Le Roi-machine : spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris, Minuit, 1981, 164 pp.

BURKE, Peter. *Louis XIV : les stratégies de la gloire*, traduction de Paul Chemla, Paris, Seuil, 1995, 266 pp.

FORTY, Adrian. « Versailles : A Political Theme Park? », dans *Architecture and the Sites of History : Interpretations of Buildings and Cities*, Oxford, Butterworth Architecture, 1995, pp. 53-64.

HIMERFARB, Hélène. « Versailles, fonctions et légendes », dans Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1984, vol. II, partie 2, pp. 235-292.

MUKERJI, Chandra. *Territorials Ambitions and the Gardens of Versailles*, Cambridge / New York, Cambridge University Press, 1997, 393 pp.

NÉRAUDAU, Jean-Pierre. *L'Olympe du Roi-Soleil : mythologie et idéologie royale au Grand Siècle*, Paris, Belles Lettres, 1986, 283 pp.

POMMIER, Édouard. « Versailles, l'image du souverain », dans Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1984, vol. II, partie 2, pp. 193-234.

SABATIER, Gérard. *Versailles, ou la figure du Roi*, Paris, Albin Michel, 1999, 701 pp.

WEISS, Allen S. *Miroirs de l'infini : le jardin à la française et la métaphysique au XVII^e siècle*, Paris, Seuil, 1992, 144 pp.

2.2.3 Pittoresque et jardins exotiques

BARIDON, Michel. *Le Jardin paysager anglais au dix-huitième siècle*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2000, 128 pp.

GOURNAY, Antoine. « Le jardin chinois », *Ramage*, n° 12, 1995, pp. 119-135.

GOURNAY, Antoine. « Jardins chinois en France à la fin du XVIII^e siècle », *Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient*, vol. LXXVIII, 1991, pp. 259-273.

MOSSER, Monique. « Les jardins chinois ou l'enjeu d'un débat esthétique dans l'Europe des Lumières », dans *Échanges et influences culturelles dans l'Océan Indien occidental. Les jardins : organisation de l'espace et construction du paysage*, actes du colloque organisé par la Maison française du meuble créole, Saint-Gilles, 28-30 novembre 1994, Saint-Denis-de-la-Réunion, C.N.H., 1998, pp. 20-36.

MUNSTER, Wil. *La Poétique du pittoresque en France de 1700 à 1830*, Genève, Droz, 1991, 232 pp.

PARREAUX, André et Michèle Plaisant (dir.), *Jardins et paysages : le style anglais*, Lille, Presses universitaires de Lille-III, 1977, 2 vol.

WIEBENSON, Dora. *The Picturesque Garden in France*, Princeton, Princeton University Press, 1978, 137 pp.

2.3 L'idée et le sentiment de nature; la conception du paysage

BEUGNOT, Bernard. *Le Discours de la retraite au XVII^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1996, « Perspectives littéraires », 297 pp.

EHRARD, Jean. *L'Idée de nature en France dans la première moitié du XVIII^e siècle*, Genève, Slatkine, 1981, 861 pp.

GUSDORF, Georges. *Naissance de la conscience romantique au siècle des Lumières*, Paris, Payot, 1976, 451 pp.

LENOBLE, Robert. *Histoire de l'idée de nature*, Paris, Albin Michel, 1969, 448 pp.

MORNET, Daniel. *Le Sentiment de la nature en France de J.-J. Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre : essai sur les rapports de la littérature et des mœurs*, New York, Franklin, 1971, 572 pp.

MORRISSEY, Robert J. *La Rêverie jusqu'à Rousseau : recherches sur un topos littéraire*, Lexington [Kentucky], French Forum, 1984, 184 pp.

NAUDIN, Pierre. *L'Expérience et le sentiment de la solitude dans la littérature française de l'aube des Lumières à la Révolution*, Paris, Klincksieck, 1995, 563 pp.

SAINT-GIRONS, Baldine. *Esthétiques du XVIII^e siècle*, Paris, Philippe Sers, 1990, 724 pp.

TOCANNE, Bernard. *L'Idée de nature en France dans la deuxième partie du XVII^e siècle : contribution à l'histoire de la pensée classique*, Paris, Klincksieck, 1978, 501 pp.

3. Autres

BÉLANGER, Anne. *Bomarzo ou les incertitudes de la lecture : figure de la meraviglia dans un jardin maniériste du XVI^e siècle*, thèse présentée comme exigence partielle du doctorat en sémiologie, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2004, 277 f.

BÉLY, Lucien (dir.), *Dictionnaire de l'Ancien Régime*, Paris, Presses universitaires de France, 1996, « Quadrige », 1384 pp.

CERTEAU, Michel de. *La Possession de Loudun*, Paris, Gallimard/Julliard, 1980, « Archives », 342 pp.

HÉBERT, Louis. « Analyse des espaces représentés dans la littérature : le récit du terroir *Je m'ennuie de la terre* de Georges Bouchard », *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry*, vol. XIX, n^{os} 2-3, 1999, pp. 193-215.

MAUZI, Robert. *L'Idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1960, 725 pp.