



HAL
open science

Ut pictura hortus

Hervé Brunon, Denis Ribouillault

► **To cite this version:**

Hervé Brunon, Denis Ribouillault. Ut pictura hortus. Hervé Brunon; Denis Ribouillault. De la peinture au jardin [Actes du colloque international organisé par l'Académie de France à Rome, avec le soutien de l'Université Paris-Sorbonne et du Centre André Chastel (UMR 8150), Rome, 17-19 mars 2011], Leo S. Solschki, p. 1-26, 2016, Giardini e Paesaggio, 978882226424. halshs-01319132

HAL Id: halshs-01319132

<https://shs.hal.science/halshs-01319132>

Submitted on 4 Sep 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

HERVÉ BRUNON, DENIS RIBOULLAULT

UT PICTURA HORTUS

ESTRATTO

da

DE LA PEINTURE AU JARDIN

sous la direction de
Hervé Brunon et Denis Ribouillault



Leo S. Olschki Editore
Firenze



De la peinture au jardin

sous la direction de
HERVÉ BRUNON et DENIS RIBOULLAULT



Leo S. Olschki
2016

Questo volume riccamente illustrato raccoglie una serie di studi che trattano le complesse procedure di traslazione dalla pittura al giardino, dal Rinascimento a oggi. La presenza ricorrente di immagini dipinte che partecipano alla semantica dello spazio riflette l'affinità tra le due arti, che sembrano giungere al loro culmine nel XVIII secolo con l'idea che si debbano trarre direttamente dai dipinti paesaggistici alcuni principi dell'arte di formare giardini – anche se quest'ultima rimane agli occhi dei suoi teorici «superiore all'arte della pittura paesaggista, quanto la realtà rispetto alla rappresentazione». Come, più generalmente, la pittura può essere un modello per il giardino? Innanzitutto il giardiniere condivide con il pittore un certo numero di competenze tecniche; su questi legami pragmatici si innestano relazioni estetiche favorite dalla mediazione con la scenografia, la poesia o la fotografia, anche strutturate da paradigmi comuni, come la prospettiva. I diversi contributi aprono una riflessione sulle nozioni di rappresentazione, trasposizione e intermedialità, e aiutano a comprendere meglio il ruolo della pittura nella concezione stessa di paesaggio.

Cet ouvrage richement illustré réunit une série d'études portant sur les modalités complexes des transferts de la peinture au jardin, de la Renaissance à nos jours. La présence récurrente d'images peintes qui participent à la sémantique de l'espace reflète les affinités entre les deux arts, qui semblent culminer au XVIII^e siècle avec l'idée selon laquelle il faudrait puiser directement dans des tableaux de paysage certains principes de l'art de former des jardins – même si ce dernier reste aux yeux de ses théoriciens « aussi supérieur à l'art de peindre en paysages, que la réalité est au-dessus de la représentation ». En quoi, plus généralement, la peinture peut-elle être un modèle pour le jardin ? Le jardinier partage d'abord avec le peintre un certain nombre de compétences techniques ; à ces liens pragmatiques se greffent des relations esthétiques, favorisées par des médiations avec la scénographie, la poésie ou encore la photographie, informées aussi par des paradigmes communs, telle la perspective. Les différentes contributions ouvrent ainsi une réflexion sur les notions de représentation, de transferts et d'intermédialité, et aident à mieux comprendre le rôle de la peinture dans la conception même du paysage.

·47·



Collana diretta da
Lucia Tongiorgi Tomasi
Luigi Zangheri

De la peinture au jardin

sous la direction de
HERVÉ BRUNON et DENIS RIBOULLAULT



Leo S. Olschki
2016

Tutti i diritti riservati

CASA EDITRICE LEO S. OLSCHKI
Viuzzo del Pozzetto, 8
50126 Firenze
www.olschki.it

Ouvrage publié avec le soutien de l'Université Paris-Sorbonne, du Centre André Chastel, de l'Université de Montréal et de l'Académie de France à Rome



ISBN 978 88 222 6424 4

TABLE DES MATIÈRES

	Pag.	VII
Remerciements		
HERVÉ BRUNON – DENIS RIBOULLAULT, <i>Ut pictura hortus</i>	»	1
YOLAINE ESCANDE, <i>Le jardin sous influence : quand la peinture modèle le jardin chinois</i>	»	27
DENIS RIBOULLAULT, <i>De la peinture au jardin (en passant par la poésie) : la vallée Giulia à Rome, de Michel-Ange à Poussin</i> . . .	»	43
MARGHERITA AZZI VISENTINI, « <i>Una fontana con infiniti ornamenti di stucco e di pittura</i> ». <i>Il rapporto tra pittura e giardino : il caso delle ville venete</i>	»	97
GEORGES FARHAT, <i>L'optique de pourtraiture au jardin en France (ca. 1550 - 1650) : transferts et invention entre perspective et jardin</i>	»	117
LAURENT CHÂTEL, 'The Science of Landscape'. <i>Le paragone du jardin et de la peinture en Angleterre au XVIII^e siècle</i>	»	151
MALCOLM ANDREWS, <i>The Picturesque, Visual Irritation and the Unimproved Garden</i>	»	173
MICHAEL JAKOB, <i>Ermenonville, ou l'absorption d'un jardin par un banc</i>	»	187
LUIGI GALLO, <i>Fra pittura di paesaggio e arte dei giardini. Il parco della Garenne Lemot a Clisson (1805-1830)</i>	»	227
MARINA FERRETTI BOCQUILLON, <i>Le jardin de Monet à Giverny ou l'invention d'un paysage</i>	»	247
MÓNICA LUENGO, <i>Pintura y naturaleza en la España de la guerra. Una introducción a la obra de Javier de Winthuysen</i> . . .	»	263
JOSÉ TITO ROJO, <i>La pintura y el origen del jardín moderno en España (1890-1936)</i>	»	287
STEPHEN BANN, <i>Painting as Reference and Photography as Mediation: Ian Hamilton Finlay's 'Little Sparta'</i>	»	311
MARC TREIB, <i>Landscape into Art into Landscape</i>	»	323
BURATTONI & ABRIOUX, <i>In Hortis Roberti. Le Beaucet (Vaucluse)</i> . .	»	357

HERVÉ BRUNON – DENIS RIBOULLAULT

UT PICTURA HORTUS

Vêtue à l'antique et parée de précieuses perles, la dame nous regarde, tenant à la fois une palette, des pinceaux et un tableau qu'elle désigne de sa main droite et qui figure un château et son parc vus à vol d'oiseau (Ill. 1). « Nous sommes en présence d'une œuvre profondément symbolique, en quelque sorte d'un portrait "en miroir" »¹ identifiant la propriétaire à son domaine et affirmant la réussite sociale et financière de la famille Gallard, qui avait acquis Courances une génération plus tôt. Il est tentant d'y lire une allégorie, à la manière de la célèbre *Arithmétique* de Laurent de La Hyre (1650), où la feuille représentant les quatre opérations fondamentales a été tardivement remplacée, sans doute à la fin du XIX^e siècle, par un plan de jardin régulier.² S'agirait-il alors de celle de la peinture ou bien du jardin, en d'autres termes d'une version visuelle d'Appellanire ou bien d'Hortésie, pour reprendre les noms des fées dont La Fontaine, à la même époque, orchestrait la dispute dans *Le Songe de Vaux* ?³ Troublante ambiguïté qui renvoie aux relations spéculaires entre deux formes de créations, dont cet ouvrage a choisi de privilégier un versant.

Du jardin à la peinture, en effet, l'itinéraire a déjà été bien balisé, tant les travaux sur le jardin en peinture, en tant que thème iconographique, se sont multipliés ces dernières années, qu'il s'agisse d'ouvrages d'ensemble,⁴ de

¹ MONIQUE MOSSER, *Le génie du lieu et les intermittences de la mémoire*, dans *Courances*, éd. Laurent Le Bon et Valentine de Ganay, Paris, Flammarion 2003, pp. 97-119 : 97. Nous tenons à remercier Monique Mosser pour son aide précieuse.

² Voir EAD., *Hortésie cartographe : de l'écriture classique des parcs français à la calligraphie poétique des jardins anglo-chinois*, dans *Le Paysage des cartes : genèse d'une codification*, éd. Catherine Bousquet-Bressolier, Paris, Musée des Plans-Reliefs 1999, pp. 99-119 : 102.

³ Voir HERVÉ BRUNON – MONIQUE MOSSER, *L'enclos comme parcelle et totalité du monde : pour une approche holistique de l'art des jardins*, « Ligeia. Dossiers sur l'art, dossier Art et espace », 73-76, 2007, pp. 59-75.

⁴ Voir MARCELLO FAGIOLO – MARIA ADRIANA GIUSTI, *Lo specchio del paradiso. L'immagine del giardino dall'Antico al Novecento*, Cinisello Balsamo, Amilcare Pizzi 1996 ; AVE APPIANO, *Il giardino*

grandes rétrospectives offertes par des expositions⁵ ou encore d'études plus circonscrites, consacrées à une aire géographique⁶ ou à une période particulières.⁷ Depuis un article pionnier de Linda Cabe Halpern,⁸ des contributions méthodologiques ont également interrogé les images de jardins en tant que matériau documentaire, apportant non seulement des informations quant à la réalité topographique des lieux, mais aussi de précieuses indications sur les pratiques sociales qui s'y déroulaient, sur le regard que leurs visiteurs por-

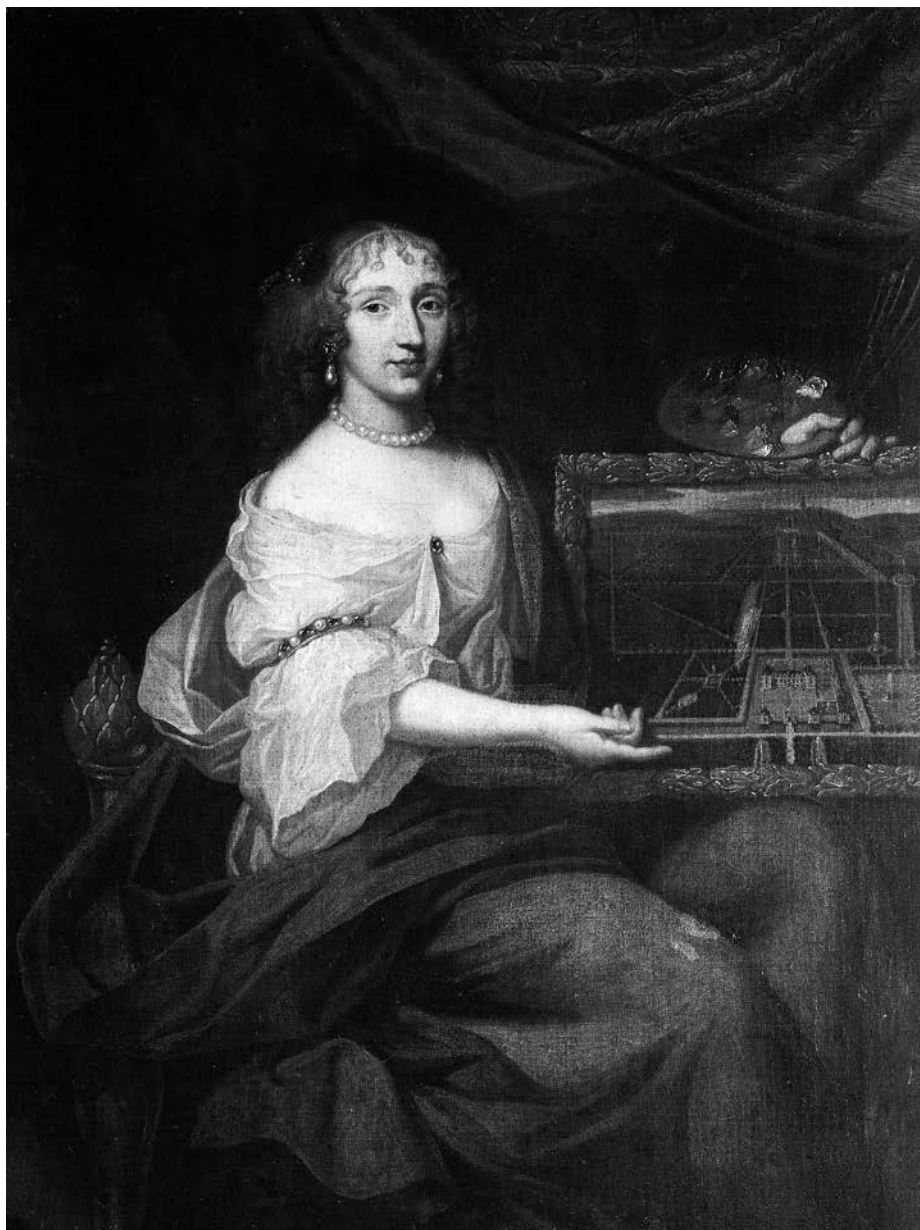
dipinto. Dagli affreschi egizi a Botero, Turin, Ananke 2002 ; *The Painter's Garden : Design, Inspiration, Delight*, éd. Sabine Schulze, Ostfildern, Hatje Cantz 2006 ; LUCIA IMPELLUSO, *Giardini, orti e labirinti*, Milano, Electa 2005 ; NILS BÜTTNER, *Gemalte Gärten : Bilder aus zwei Jahrtausenden*, München, Hirmer 2008 ; MARTINA FRANK, *Giardini dipinti : il giardino nella pittura europea dal Medioevo al primo Novecento*, Verona, Banco popolare, Gruppo Bancario 2008 ; DEBRA N. MANCOFF, *The Garden in Art*, Londres ; New York, Merrell 2011.

⁵ Parmi les premières du genre, on peut rappeler l'exposition tenue à Florence en 1931 dans le grand salon du Palazzo Vecchio (*Mostra del giardino italiano*, Florence 1931 ; voir MARILENA TAMASSIA, *Dietro le mostre. 1931 - Il giardino italiano in mostra*, Livorno, Sillabe 2006), et celle organisée à Cologne en 1957 (*Park und Garten in der Malerei, vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Köln, Wallraf-Richartz-Museum 1957). Parmi les catalogues d'expositions plus récentes, voir *Il giardino dipinto nella pittura lombarda dal Seicento all'Ottocento*, éd. Paolo Biscottini, Milan, Skira 1995 ; ERIK DE JONG – MARLEEN DOMINICUS-VAN SOEST, *Aardse Paradizien. I. De tuin in de Nederlandse kunst 15de tot 18de eeuw*, Gent, Snoeck-Ducaju & Zoon 1996 ; I.D., *Aardse Paradizien. II. De tuin in de Nederlandse kunst 1770 tot 2000*, Haarlem ; Enschede, Frans Halsmuseum ; Rijksmuseum Twenthe 1999 ; *The Changing Garden : Four Centuries of European and American Art*, éd. Betsy G. Fryberger, Berkeley, Iris & B. Gerald Cantor Center for Visual Arts at Stanford University 2003 ; *Art of the Garden : The Garden in British Art, 1800 to Present Day*, éd. Nicholas Alfrey, Stephen Daniels et Martin Postle, Londres, Tate 2004. La dernière exposition en date (Londres, Buckingham Palace, The Queens Gallery, 20 mars-11 octobre 2015) a donné lieu à un catalogue ainsi qu'une journée d'étude organisée pour le 50^e anniversaire de la Garden History Society : voir VANESSA REMINGTON, *Painting Paradise : The Art of the Garden*, Londres, Royal Collection Trust 2015 ; *Imagery for Garden History* (Londres, Linnean Society, 30 avril 2015). Sur les questions théoriques posées par la représentation picturale des jardins, voir notamment les réflexions de MICHAEL JAKOB, *Le Jardin et les arts : les enjeux de la représentation*, Gollion, Infolio 2009, pp. 19-29.

⁶ Voir notamment pour la Grande-Bretagne ROY STRONG, *The Artist & The Garden*, New Haven ; Londres, Yale University Press 2000 ; concernant la Chine sous la dynastie Ming, voir CRAIG CLUNAS, *Fruitful Sites : Garden Culture in Ming Dynasty China*, Durham, Duke University Press 1996, pp. 148-166 ; ALISON HARDIE, *Pictorial Representations of Gardens in 16th-17th Century China*, « Transactions of the Oriental Ceramic Society », LXVII, 2003, pp. 33-47.

⁷ C'est en particulier le cas pour l'impressionnisme : voir CLARA A.P. WILLSDON, *In the Gardens of Impressionism*, Londres, Thames & Hudson 2004 ; EAD., *Jardines impresionistas. Museo Thyssen-Bornemisza, Fundación Caja Madrid, del 16 de noviembre de 2010 al 13 de febrero de 2011*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza 2010 ; *The Artist's Garden : American Impressionism and the Garden Movement*, éd. Anna O. Marley, Philadelphie, Pennsylvania Academy of the Fine Arts ; University of Pennsylvania Press 2015. Plus généralement, on trouvera dans la grande somme *A Cultural History of Gardens*, éd. Michael Leslie et John Dixon Hunt, Londres ; New York, Bloomsbury 2013, 6 voll., une série de chapitres intitulés *Visual Representation*, signés par CATHERINE KEARNS (Antiquité), MICHAEL LESLIE (Moyen Âge), MAŁGORZATA SZAFRAŃSKA (Renaissance), ANNIE RICHARDSON (Lumières), IRIS LAUTERBACH (âge des empires) et MICHAEL JACOB (modernité).

⁸ LINDA CABE HALPERN, *The Uses of Paintings in Garden History*, dans *Garden History : Issues, Approaches, Methods*, éd. John Dixon Hunt, Washington, Dumbarton Oaks Research Library and Collection 1992, pp. 183-202.



1. HENRI BEAUBRUN (1603-1677) ou CHARLES BEAUBRUN (1604-1692), *Portrait d'Anne Vialar, épouse de Claude II Gallard, dit la Dame de Courances*, vers 1660, huile sur toile, Courances, château de Courances (Bruno Scotti, Markus Hansen, avec l'aimable autorisation de Valentine de Ganay).

taient sur eux et, plus généralement, sur l’imaginaire du jardin véhiculé par les représentations.⁹

De la peinture au jardin, à l’inverse, les sentiers s’entremêlent davantage, dans la mesure où les multiples répercussions de la peinture ‘sur’ les jardins n’ont fait l’objet, à ce jour, que d’analyses relativement dispersées et appellent donc une réflexion générale, que le présent volume souhaite alimenter.

LA PEINTURE DANS LE JARDIN

Le premier de ces chemins qui mènent de la sphère de la peinture à celle du jardin passe par l’existence d’images peintes dans l’espace réel de ce dernier. Certes, la peinture semble a priori avoir moins souvent contribué au décor et à la symbolique des jardins en Europe que la sculpture, support essentiel de l’iconographie à partir du XVI^e siècle grâce à la statuaire ou encore aux fontaines, et que l’architecture, qui va prendre son relais au cours du XVIII^e siècle au travers des fabriques. Néanmoins, un tel rôle, déjà connu dans l’Antiquité romaine, ne doit pas être minoré. La présence physique de la peinture au jardin, si elle fut relativement peu théorisée à la Renaissance – Giovan Battista Armenini et Giovan Paolo Lomazzo¹⁰ conseillent à la fin du XVI^e siècle de recourir pour les murs de pourtour, les portiques, les loggias et les fontaines, à des paysages, des sujets pastoraux, des créatures mythologiques et des fables tirées des bons poètes –, ne s’avère pas moins largement attestée par la documentation¹¹ et même par certaines réalisations conservées, telles

⁹ Voir notamment MONIQUE MOSSER, *Jardins et imaginaire paysager. Notes et perspectives de recherche autour de 1650*, dans *André Le Nôtre, fragments d’un paysage culturel. Institutions, arts, sciences et techniques*, éd. Georges Farhat, Sceaux, Musée de l’Île-de-France ; Domaine de Sceaux 2006, pp. 272-283. Nous nous permettons de renvoyer également à nos travaux sur ce sujet : 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*, éd. Patrick Dandrey, « XVII^e siècle », LII, 4, 2000, pp. 671-690 ; et DENIS RIBOUILLAUT, *Toward an Archaeology of the Gaze : The Perception and Function of Garden Views in Italian Renaissance Villas*, dans *Clio in the Italian Garden : Twenty-First-Century Studies in Historical Methods and Theoretical Perspectives*, eds. Mirka Beneš et Michael G. Lee, Washington, D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection 2011, pp. 203-232.

¹⁰ Voir GIOVAN PAOLO LOMAZZO, *Trattato dell’arte della pittura, scoltura et architettura* (1584), dans *Scritti sulle arti*, II, éd. Robert Paolo Ciardi, Florence, Marchi & Bertolli ; Centro Di 1973-1974, pp. 300-303 ; GIOVAN BATTISTA ARMENINI, *De’ veri precetti della pittura* (1586), éd. Marina Gorrieri, Turin, Einaudi 1988, pp. 223-227.

¹¹ À titre d’exemple, on peut citer les indications contenues dans une lettre de décembre 1579 du cardinal Francesco Gonzaga pour faire peindre sur les murs du jardin de son palais de San Lorenzo in Damaso à Rome, en fonction des conseils du poète Niccolò Cosmico, des fresques monochromes illustrant la bataille des Centaures et des Lapithes, la fable de Méléagre, éventuellement accompagnée d’Hercule, et l’histoire de Thésée du côté du labyrinthe. Voir D. S. CHAMBERS,

que les fresques en grisaille exécutées en 1525 par Polidoro da Caravaggio sur la façade du Casino del Bufalo à Rome, représentant la légende de Persée.¹² La fragilité de ces œuvres exposées aux intempéries permet d'ailleurs de penser qu'elles furent beaucoup plus nombreuses qu'on ne le suppose généralement. L'idée de peindre sur un mur un jardin en trompe-l'œil afin d'agrandir fictivement l'espace, formulée dès 1612 par Salomon de Caus, sera notamment mise en œuvre au milieu du XVII^e siècle par Jean Lemaire à Rueil et dans d'autres jardins de la région parisienne,¹³ avant d'être reprise en 1651 dans le traité d'André Mollet.¹⁴ En 1709, dans la première édition de *La Théorie et la Pratique du jardinage*, Antoine Joseph Dezallier d'Argenville observe que les perspectives, comme les grottes, « ne sont maintenant presque plus à la mode »,¹⁵ mais leur création ne cesse pas pour autant au XVIII^e siècle. À Schwetzingen, jardin aménagé entre 1764 et 1787, un curieux dispositif dénommé le « Trompe-l'œil » ou la « Fin du Monde » produit un subtil effet d'illusion en alignant optiquement un long tunnel de treillage recouvert de plantes grimpantes, un pavillon à jour, son fond constitué par une grotte ornée de pierres semi-précieuses et de coquillages, dont les gros blocs de pierre couverts de mousse et de fougères se découpent à contre-jour – comme le diaphragme d'un appareil photographique –, et enfin un vaste paysage peint, copie d'un tableau de Ferdinand Kobell.¹⁶ Ce type de perspective peinte inspirera à Johann Adam Breysig le principe du panorama (*Allaussicht*).¹⁷

The Housing Problems of Cardinal Francesco Gonzaga, « Journal of the Warburg and Courtauld Institutes », XXXIX, 1976, pp. 21-58 : doc. 27, p. 57.

¹² Ces fresques furent transférées en 1885 au Museo di Roma avant la démolition du bâtiment et viennent d'être restaurées : voir *Dal giardino al museo : Polidoro Caravaggio nel Casino del Bufalo ; studi e restauro*, éd. Patrizia Masini, Patrizia Miracola et Isabella Colucci, Rome, Gangemi 2013.

¹³ Voir LUKE MORGAN, *The Early Modern 'Trompe-L'œil' Garden*, « Garden History », XXXIII, 2, 2005, pp. 286-293.

¹⁴ ANDRÉ MOLLET, *Le Jardin de plaisir*, Stockholm, Henry Kayser 1651, sign. F : « aux extrémités d'icelles allées y poser des belles perspectives peintes sur toile afin de les pouvoir oster des injures du temps quand on voudra ».

¹⁵ ANTOINE-JOSEPH DEZALLIER D'ARGENVILLE, *La Théorie et la Pratique du jardinage*, Paris, Jean Mariette 1709, p. 73.

¹⁶ Voir HERVÉ BRUNON – MONIQUE MOSSER, *L'Imaginaire des grottes dans les jardins européens*, Paris, Hazan 2014, pp. 316-318 ; ill. 213, p. 301. Les éléments concernant les grottes de jardin dans le texte présent sont issus de la communication d'Hervé Brunon et Monique Mosser lors du colloque, intitulée *Ouvrir l'ombre « pour rendre ces lieux d'autant plus bizarres » : paysages de grottes dans les jardins (XVI^e-XVIII^e siècle)*, dont l'essentiel a été repris dans l'ouvrage cité, à l'exception d'une esquisse typologique de trois différents régimes de l'image dans les systèmes décoratifs des grottes selon le rapport entre surface et profondeur : ornemental (mettre en exergue la matérialité de la surface), historié (animer les surfaces de figures en relief) et illusionniste (ouvrir virtuellement les parois et la voûte par le jeu du trompe-l'œil).

¹⁷ Voir ROLAND RECHT, *La Lettre de Humboldt : du jardin paysager au daguerréotype* (1989), Paris, Christian Bourgois 2006, p. 124.

Dans d'autres grottes, inversant d'une certaine manière ce principe d'illusion, un miroir reflétait l'extérieur et donnait au visiteur l'impression de se retrouver au cœur d'un jardin, comme dans la grotte principale du jardin Giusti à Vérone, aménagé entre 1565 et 1580, qui contenait également des paysages peints sur les côtés, et qu'analyse ici même Margherita Azzi Visentini.¹⁸ Alexander Pope évoque dans sa lettre à Edward Blount du 2 juin 1725 les mirages de sa grotte de Twickenham, aux environs de Londres :

De ce temple on voit à travers une longue allée d'arbres en pente, comme par un verre de perspective, les vaisseaux passer rapidement sur la rivière et disparaître. Dès qu'on ferme les portes de la grotte, elle devient à l'instant même une *camera obscura*, où la Tamise, et toute la scène qui l'environne, les vaisseaux, les montagnes et les bois viennent se peindre, et forment une espèce de tableau mouvant. Quand la grotte est éclairée artificiellement, elle offre aux yeux un autre prodige. Elle est tout incrustée de coquillages entremêlés de morceaux de miroir de figure angulaire. Une grande étoile de cristal forme le plafond. Lorsqu'on y suspend une lampe d'albâtre mince et en forme de boule, on voit une foule de rayons lumineux se réfléchir de toutes parts dans la grotte.¹⁹

La grotte des Nymphes à Stowe, construite en 1739 puis décorée et réaménagée en 1740-1743, comportait de même de nombreux miroirs disposés sur les murs et la voûte, qui projetaient les scènes du jardin à l'intérieur même de la grotte. Dans un texte consacré à Stowe, William Gilpin, l'un des principaux théoriciens du pittoresque, souligne le saisissement produit.

C'est vraiment une nouveauté : cette profusion de miroirs est un effet très extraordinaire : le lieu semble divisé en mille belles salles et paraît cinquante fois plus grand qu'il n'est. Les vues de l'extérieur sont ainsi *transférées* sur les murs à l'intérieur et les côtés de la pièce sont également ornés de paysages qui surpassent le pinceau du Titien ; avec cet avantage supplémentaire, que chaque tableau, quand on change de place, varie d'apparence et vous présente quelque chose de nouveau.²⁰

¹⁸ Voir également MARGHERITA AZZI VISENTINI, *La grotta nel giardino veneto del Cinquecento*, dans *Gli Orti farnesiani sul Palatino*, éd. Giuseppe Morganti, Rome, École française de Rome ; Soprintendenza Archeologica di Roma 1990, pp. 561-585 et son essai dans ce volume.

¹⁹ ALEXANDER POPE, *Lettre à Edward Blount*, 2 juin 1725, reproduite et traduite par MARIE-MADELEINE MARTINET (éd.), *Art et nature en Grande-Bretagne. De l'harmonie classique au pittoresque du premier romantisme, XVII^e-XVIII^e siècle*, Paris, Aubier 1980, p. 9.

²⁰ WILLIAM GILPIN, *A dialogue upon the Gardens of the Right Honorable the lord Viscount Cobham, at Stow in Buckinghamshire*, Londres, 1749, cité et traduit par MARTINET, *Art et nature en Grande-Bretagne*, cit., p. 123 (nous soulignons). La grotte était située au sommet du vallon que William Kent remania entièrement à la demande de Richard Temple, 1^{er} vicomte Cobham, pour créer les champs Élysées, composition pittoresque qui rassemble une série de fabriques le long de deux pièces d'eau irrégulières appelées le Styx.

Captant le paysage extérieur, la grotte le restituait par des images infiniment mouvantes, proposant en quelque sorte un prototype du cinéma...

Ailleurs, plus simplement, une fenêtre percée dans un mur permettait à une échappée d'apparaître encadrée à la manière d'un tableau de chevalet, comme le montre Bart van Hove dans un jardin de La Haye (Ill. 2).²¹ On pourrait encore évoquer la longue tradition des azulejos au Portugal et en Espagne ou, plus près de nous, le jardin des Beaux-Arts conçu par l'architecte Tadao Ando à Kyoto, achevé en 1994, qui contient des reproductions en céramique de chefs-d'œuvre de l'histoire de la peinture japonaise, chinoise et européenne. Cette présence d'éléments peints dans les jardins mériterait sans nul doute des enquêtes systématiques.²²



2. BART VAN HOVE (1790-1880), *Le Jardin de Gedeonte à La Haye*, 1828, huile sur toile, La Haye, Haags Historisch Museum (D.R.).

DE LA PEINTURE AU JARDIN (I) : RELATIONS PRAGMATIQUES ET ESTHÉTIQUES

Au-delà de ce phénomène certes durable mais relativement ponctuel, la conception des jardins repose plus généralement sur des fondements picturaux. Il s'agit d'abord de relations que l'on pourrait qualifier de 'pragmatiques' : dessiner un jardin requiert la plupart du temps d'élaborer un projet traduit graphiquement sous la forme d'images – plans, coupes, élévations, vues. Le jardinier partage donc avec le peintre un certain nombre de compétences techniques, si ce n'est une formation commune – comme dans le fa-

²¹ Voir E. DE JONG – M. DOMINICUS-VAN SOEST, *Aardse Paradijzen. II. De tuin in de Nederlandse kunst 1770 tot 2000*, cit., cat. 17, pp. 32-33. Sur les fenêtres dans les jardins italiens de la Renaissance, voir en outre DENIS RIBOULLAULT, *Rome en ses jardins. Paysage et pouvoir au XVI^e siècle*, Paris, CTHS-INHA 2013, pp. 264-269.

²² Un programme de recherche sur un sujet connexe, celui des façades peintes, est actuellement mené par Jérémie Koering et Antonella Fenech Kroke (Centre André Chastel, Paris).

meux cas d'André Le Nôtre qui, autour de 1630, suivit l'enseignement de Simon Vouet –,²³ de même qu'avec l'architecte et plus encore le cartographe,²⁴ ainsi qu'avec le décorateur de théâtre, au sujet duquel nous reviendrons. De nombreux créateurs de jardins ont d'ailleurs exercé une activité de peintre, parfois au titre de leur profession principale. Outre les cas évoqués ici même d'Hubert Robert (Burattoni & Abrioux), Pierre-Henri de Valenciennes (Luigi Gallo), Claude Monet (Marina Ferretti Bocquillon), Javier de Winthuysen (Mónica Luengo), José María Rodríguez-Acosta (José Tito Rojo) et Roberto Burle Marx (Marc Treib), on pourrait en mentionner bien d'autres. Le jardin d'Henri Le Sidaner (1862-1939) à Gerberoy dans l'Oise, composé par thèmes monochromes, « rappelle l'admirable et dérangement fusion de la bêche et du pinceau ».²⁵ Peintre mais aussi photographe, Gertrude Jeckyll (1843-1932) semble avoir la première introduit une métaphore promise à une immense fortune, celle de la 'palette' horticole :

Il m'est d'avis que posséder une certaine quantité de plantes, quels que soient leur qualité et leur nombre, ne fait pas un jardin : on a là simplement une collection. Une fois que l'on a les plantes, encore faut-il savoir les sélectionner et avoir une intention précise. Seulement les planter dans un jardin, de manière désordonnée, revient à avoir entre les mains les tubes des plus belles couleurs et d'en disposer quelques touches sur une palette. Ce qui ne crée pas pour autant un tableau.²⁶

Élève du peintre Fernand Léger et de l'historien de l'art Pierre Francastel, le paysagiste Bernard Lassus (né en 1929) a développé à partir des années 1950 un travail sur la lumière et les couleurs, participant de l'art cinétique, qui s'est concentré sur les questions de perception et d'apparence et sur le paysage en tant qu'expérience visuelle mais aussi tactile ; il a théorisé et mis en œuvre diverses notions, telles que l'ambiance – comment l'espace se génère au niveau local par une interaction dynamique entre les objets – ou l'intervention minimale – un paysage n'a pas nécessairement besoin d'une

²³ Voir récemment MARIANNE COJANNOT-BLANC, *Les nouvelles manières de dessiner à Paris au temps de la formation de Le Nôtre*, dans *André Le Nôtre en perspectives*, éd. Patricia Bouchenot-Déchin et Georges Farhat, Paris ; Versailles, Hazan ; Château de Versailles 2013, pp. 61-69.

²⁴ Voir MONIQUE MOSSER, *De la cartographie horticole ou les jardins de papier*, « P + A. Paysage et Aménagement », 9, 1986, pp. 35-40 ; EAD., *Hortésie cartographe*, cit. ; ERIK DE JONG – MICHEL LAFAILLE – CHRISTIAN BERTRAM, *Landschappen van verbeelding. Vormgeven aan de Europese traditie van de tuin - en landschapsarchitectuur 1600-2000 / Landscapes of the Imagination. Designing the European Tradition of Garden and Landscape Architecture 1600-2000*, Rotterdam, NAI 2008.

²⁵ MONIQUE MOSSER, *Jardins « Fin de Siècle » en France : Historicisme, Symbolisme et Modernité*, « Revue de l'art », CXXIX, 3, 2000, pp. 41-60 : 58.

²⁶ GERTRUDE JEKYL, *Colour Schemes for the Flower Garden* (1908), préf. Richard Bisgrove, Londres, Frances Lincoln 2001, pp. 17-18 (nous traduisons).

transformation physique pour se modifier –, qui ont connu une certaine résonance notamment à travers son enseignement.²⁷

Comme on le voit, sur ces liens pragmatiques se greffent d'autres relations, d'ordre plus largement esthétique, entre la peinture et le jardin, qui sont au cœur des contributions qui suivent. En quoi la première peut-elle être un modèle pour le second ? Quelles sont les modalités de ce que l'on pourrait désigner, en s'inspirant de la fameuse formule d'Horace, comme l'*ut pictura hortus* ?²⁸

L'idée de puiser dans la peinture de paysage certaines sources de la composition du jardin semble à première vue avoir atteint son apogée en Angleterre au XVIII^e siècle dans les diverses esthétiques rassemblées postérieurement sous la bannière du *picturesque*.

Tout jardin est peinture de paysage. Au sens exact où l'on accroche un paysage au mur. Vous pouvez faire paraître les choses plus lointaines qu'elles sont simplement en les assombrissant et en rapprochant de plus en plus les plantations les unes des autres vers le fond, exactement comme on le fait en peinture.²⁹

Certes, la célèbre assertion d'Alexander Pope témoigne de l'importance des analogies picturales dans les revendications théoriques visant à définir le 'nouveau' jardin anglais. Divers spécialistes invitent cependant à nettement nuancer le lieu commun historiographique selon lequel les jardins auraient été conçus en 'recopiant' des tableaux de paysage classiques dans les trois dimensions de l'espace.³⁰ Examinées de près, les sources montrent que ce ne

²⁷ Voir entre autres MASSIMO VENTURI FERRIOLO, *Le Démesurable : une démarche de paysage* (2006), trad. Gianni Burattoni et Jean Ribet, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes 2015.

²⁸ L'expression a notamment été utilisée à propos du XVIII^e siècle par ALAIN ROGER, *Ut pictura hortus : introduction à l'art des jardins*, dans *Mort du Paysage ? Philosophie et esthétique du paysage*, éd. François Dagognet, Seyssel, Champ Vallon 1982, pp. 95-108 ; et par JOHN DIXON HUNT, *Ut Pictura Poesis, Ut Pictura Hortus, and the Picturesque*, « World & Image », I, 1, 1985, pp. 87-107, repris dans Id., *Gardens and the Picturesque : Studies in the History of Landscape Architecture*, Cambridge, Mass., MIT Press 1992, pp. 105-138.

²⁹ ALEXANDER POPE, propos recueillis par JOSEPH SPENCE, *Observations, Anecdotes, and Characters of Books and Men*, I, éd. James M. Osborn, Oxford 1966, pp. 252-253, cité par JOHN DIXON HUNT, « *Ut pictura poesis* » : *jardins et pittoresque en Angleterre (1710-1750)* », dans *Histoire des jardins de la Renaissance à nos jours* (1990), éd. Monique Mosser et Georges Teyssot, Paris, Flammarion 2002, pp. 227-237 : 227.

³⁰ Voir à ce sujet SUSAN LANG, *The Genesis of the English Landscape Garden*, dans *The Picturesque Garden and Its Influence Outside of the British Isles*, éd. Nikolaus Pevsner, Washington, D.C., Dumbarton Oaks ; Harvard University 1974, pp. 3-29 : 3 : « The theory most prevalent, that the English landscape garden was modelled on paintings by Claude or Gaspard or Salvator Rosa, cannot be reconciled with an assumption of a slow development towards the fully fledged landscape garden. » De même, *The Genius of the Place : The English Landscape Garden, 1620-1820*, éd.

fut que très rarement le cas, ne serait-ce qu'en raison des problèmes posés par le passage d'un média à un autre et la prise en compte de l'expérience sensorielle du spectateur, comme le suggérait déjà Thomas Whately en 1770 : « L'art de former les jardins [...] est aussi supérieur à l'art de peindre en paysages, que la réalité est au-dessus de la représentation ».³¹ Les modalités de tels transferts artistiques apparaissent bien plus complexes, comme le montre ici même Laurent Châtel :

Les liens étroits entretenus par peinture et jardin en Angleterre tout au long du XVIII^e siècle sont en fait plus conflictuels que l'historiographie anglo-saxonne ne le dit : l'adéquation entre jardin et peinture a indûment été renforcée au XX^e siècle par l'utilisation systématique *a posteriori* du mot *picturesque* pour désigner tout le mouvement paysager des XVIII^e et XIX^e siècles.

De son côté, Malcolm Andrews revient sur les mutations esthétiques qu'impliquent la seconde phase du mouvement pittoresque anglais en analysant les positions de William Gilpin, Uvedale Price et Richard Payne Knight.

Jusqu'ici, la forte insistance sur cet *ut pictura hortus* dans la Grande-Bretagne des Lumières a sans doute conduit à négliger d'autres aires géographiques³² et surtout d'autres périodes où ce rôle de la peinture comme modèle du jardin fut également déterminant. Par ailleurs, certains auteurs ont proposé de parler plutôt d'« affinités »³³ ou de « correspondances » entre les deux arts – ainsi que de « réunion des arts »³⁴ dans le jardin –, ou encore

John Dixon Hunt et Peter Willis, Cambridge, Mass. ; Londres, The MIT Press 1988, p. 15 : « It seems likely that the role of pictures as a pattern-book of designs has been exaggerated or misunderstood. » Pour une vue d'ensemble de la question, voir MARIE-MADELEINE MARTINET – LAURENT CHÂTEL, 'Affinities between Painting and Gardening' : le paragone jardin/peinture au XVIII^e siècle, dans *Jardin et paysage en Grande-Bretagne au XVIII^e siècle*, Paris, Didier Érudition ; CNED 2001, pp. 141-161.

³¹ THOMAS WHATELY, *L'Art de former les jardins modernes ou L'Art des jardins anglais* (1770), trad. fr. François-de-Paule Latapie, Paris, Charles Antoine Jombert 1771, p. 1.

³² Concernant l'Allemagne romantique, voir les observations de RECHT, *La Lettre de Humboldt*, cit., ainsi que PETER SCHNEEMANN, *Composition du paysage et émergence du sens. La peinture de paysage et l'art des jardins autour de 1800*, « Revue germanique internationale », VII, 1997, pp. 155-170 : 162 : « Les références croisées entre la théorie de la peinture de paysage et la théorie des jardins trahissent de façon évidente le parallélisme de leur problématique. »

³³ Voir S. LANG, *The Genesis of the English Landscape Garden*, cit.

³⁴ Voir MONIQUE MOSSER, *La réunion des arts est dans le jardin*, dans *Le Progrès des Arts réunis 1763-1815. Mythe culturel, des origines de la Révolution à la fin de l'Empire?*, éd. Daniel Rabreau et Bruno Tollon, Bordeaux, Université Michel de Montaigne-Bordeaux III ; William Blake & Co. 1992, pp. 171-185. Cet essai se propose d'« inventorier quelques uns des processus qui permirent alors à la littérature de s'incarner dans l'espace du jardin, [...] d'« exister » dans les trois dimensions du paysage » à l'époque des Lumières (p. 171). Pour la Renaissance italienne, voir HERVÉ BRUNON,

d' « allusion »³⁵ plutôt que de simple 'copie' de peintures dans l'espace du jardin, engageant des mécanismes associatifs et impliquant l'imagination et la mémoire. Notons aussi que tous ces auteurs soulignent le rôle – notamment celui d'encadrement – joué par d'autres modèles dans la constitution et la perception du jardin, en premier lieu le théâtre – modèle scénographique dont il faut rappeler l'importance pour la peinture de paysage elle-même.³⁶ Ainsi, Susan Lang concluait en 1974 son essai sur la genèse du jardin paysager en affirmant que « Claude Lorrain et Gaspard Dughet ont pu contribuer, mais le véritable ancêtre du jardin paysager dans sa première et sa deuxième phase fut le décor de scène et ses évocations textuelles depuis Vitruve et plus particulièrement depuis la tradition de la Renaissance ».³⁷

DE LA PEINTURE AU JARDIN (II) : MÉDIATIONS ARTISTIQUES ET PARADIGMATIQUES

La nature scénographique tant de la peinture que du jardin pourrait ainsi expliquer de telles « affinités » entre les deux arts. On rappellera d'ailleurs que l'un des types de peintures les plus courants dans les jardins est justement la vue en trompe-l'œil ou *perspective*, également utilisée au théâtre. Dans le jardin du collège jésuite anglais à Rome, une fresque peinte en trompe-l'œil dérivait de l'une des planches de la *Perspectiva pictorum et architectorum* (1693-1700) d'Andrea Pozzo, qui la décrit ainsi : « Cette invention d'architecture pourrait également servir à un théâtre des Quarante-Heures, ou pour quelque autre lieu, où elle pourrait se voir de loin, comme au fond d'un jardin, ou bien dans la cour d'un grand palais. »³⁸ Cette intrication entre la

De la littérature au jardin, dans *Delizie in Villa : il giardino rinascimentale e i suoi committenti*, éd. Gianni Venturi et Francesco Ceccarelli, Florence, Olschki 2008, pp. 5-31.

³⁵ Voir STEPHANIE ROSS, Chap. IV : *The Sister Arts II. Gardens and Painting* et Chap. V : *The Picturesque*, dans *What Gardens Mean*, Chicago ; Londres, The University of Chicago Press 1998, pp. 85-120 ; 121-154, qui écrit : « I shall say that the garden brings the painting to mind, where this phrase is meant to flag the absence of any intention on the designer's part to influence his audience in this way » (p. 100).

³⁶ Voir MALCOLM ANDREWS, *Landscape and Western Art*, Oxford, Oxford University Press 1999, pp. 107-127 ; ALAIN MÉROT, *Du paysage en peinture dans l'Occident moderne*, Paris, Gallimard 2009, pp. 99-139.

³⁷ S. LANG, *The Genesis of the English Landscape Garden*, cit., p. 29 : « Claude and Gaspard might have contributed, but the true progenitor of the landscape garden of its first and second phase was stage design and its written emanations evolving from Vitruvius and particularly from the Renaissance tradition ».

³⁸ ANDREA POZZO, *Perspectiva pictorum et architectorum*, II, Rome, Johann Jacob Komarck 1693-1700, légende de la fig. 48 : « Questa inventione d'architettura potrebbe servire altresì per un Teatro di quarant'ore, ò per qualche altro luogo, onde potesse vedersi da lontano, come sarebbe

peinture, le théâtre et le jardin s’observe tout au long du XVIII^e siècle, depuis l’œuvre de Watteau³⁹ jusqu’au traité du marquis de Girardin, qui recommande de composer par plans ou coulisses afin de produire un tableau⁴⁰ et dont l’article de Michael Jakob propose une relecture afin d’éclairer la dynamique de la promenade à Ermenonville.

Dans l’Antiquité déjà, la conception d’origine hellénistique du jardin comme *opus topiarium* impliquait la transposition *in situ* du répertoire des paysages célébrés par la peinture et la poésie, dénommés *topia*, que, dans son traité,⁴¹ Vitruve associe étroitement aux décors des scènes tragiques, comiques ou satiriques. Les *topia* mentionnés par Vitruve et Pline l’Ancien correspondaient du reste à des *topoi* de la littérature pastorale hellénistique : si la médiation de la scénographie semble faciliter les relations entre peinture et jardin, à l’évidence celle de la poésie joue également un rôle fondamental. En quelque sorte, l’*ut pictura hortus* se nourrit de l’*ut pictura poesis*.

On retrouve des formes comparables d’équivalence en Chine ancienne, comme le souligne Yolaine Escande en ouverture de son essai dans ce volume : « Peinture et jardin partagent une histoire commune depuis plusieurs siècles en Chine, notamment depuis que les jardins sont investis par les lettrés ». Dans la culture chinoise, l’expression *shanshui*, « montagnes et eaux », qualifie ainsi dès le début du V^e siècle de notre ère le paysage tant littéraire que pictural. Sous les Ming, Ji Cheng (1582-vers 1642), l’auteur de l’unique traité consacré à l’art du jardin, publié en 1634, rappelle d’emblée sa formation précoce en tant que peintre, en soulignant son admiration pour le célèbre Jing Hao et son disciple Guan Tong, actifs à la fin du IX^e siècle et au début du X^e siècle, avant de donner un aperçu des principes d’analogie qui opèrent dans la conception et la réception des lieux. Il s’agit d’agencer une topographie où s’équilibrent deux pôles complémentaires, la montagne *yang* et l’eau *yin* : « creuser le sol pour l’approfondir, ordonner des troncs altiers ici et là, à mi-hauteur de la montagne et incruster des rocailles parmi les méandres des racines enchevêtrées, dans l’esprit des peintures ». Réciproquement, les

nel fondo d’un giardino o pure nel cortile di un gran palazzo. » Sur cette peinture, voir CAROL M. RICHARDSON, *Andrea Pozzo and the Venerable English College*, dans *Roma Britannica. Art Patronage and Cultural Exchange in Eighteenth-Century Rome*, eds. David R. Marshall, Susan Russel et Karin Wolfe, Londres, British School at Rome 2011, pp. 25-37.

³⁹ Voir MARIANNE ROLAND-MICHEL, *Entre scène et jardin*, dans *Histoire des jardins de la Renaissance à nos jours*, cit., pp. 239-245.

⁴⁰ RENÉ-LOUIS DE GIRARDIN, *De la composition des paysages* (1777), Sesseyl, Champ Vallon 1992, pp. 25 sgg.

⁴¹ VITRUVÉ, *De architectura*, VII, 5, 2.

dispositifs de cadrage incitent au souvenir d'œuvres picturales : « Qu'une pagode se devine à travers le cadre d'une fenêtre : cela ressemble à une peinture sur feuillet de Li le Jeune [Li Zhaodao (actif vers 670-730)] ». Grâce à « l'emprunt de scènes » (*jiejing*), des éléments du paysage lointain sont ainsi intégrés à la composition visuelle et en accentuent la profondeur. « Soudain, l'esprit, dégagé du monde des poussières, s'anime, semble pénétrer l'intérieur d'une peinture et s'y promener. »⁴² Selon Craig Clunas, cette insistance sur les références picturales chez Ji Cheng traduit l'achèvement d'un processus graduel d'esthétisation du jardin au cours du XVI^e siècle. Dans la région de Suzhou, le jardin perd en effet sa fonction principalement vivrière, les essences fruitières cédant le pas aux arbres à fleurs, et de lieu de production se fait espace de consommation.⁴³ La mutation qui s'opère plus précisément durant les années 1610-1620, avec le passage de groupements monospécifiques en masse et de structures rocheuses grandioses à des plantations mixtes et des pierres isolées, a été mise en relation par Alison Hardie avec l'évolution de la peinture de paysage une génération plus tôt, qui se détourne des grands maîtres de la tradition monumentale des Song, tels Fan Kuan (990-1020) et Guo Xi (vers 1020-1101), pour prendre désormais comme modèles ceux de la dynastie Yuan, notamment Huang Gongwang (1269-1354) et Wu Zhen (1280-1354), auxquels le grand critique Dong Qichang (1555-1636) comparait le travail du jardinier Zhang Lian et dont les paysages monochromes représentaient la plaine du Jiangnan – au sud du Yangzi Jiang –, ponctuée de collines et parcourue de cours d'eau, plutôt que les imposants pics montagneux de l'intérieur de la Chine.⁴⁴ Si l'historiographie a largement insisté sur l'importance des modèles picturaux et de l'« idée picturale » (*huayi*) dans les jardins de lettrés du Jiangnan sous les Ming,⁴⁵ Jing Xiao et Charlie Q. L. Xue l'ont récemment relativisée en adoptant une perspective relevant des études visuelles. Ils notent un certain décalage ou 'asynchronisation' entre la théorie du jardin, fondée sur un mode de ressemblance représentationnelle, et la théorie picturale, davantage dominée par la reproduction de styles an-

⁴² JI CHENG, *Yuanye, le traité du jardin* (1634), trad. Che Bing Chiu, Besançon, Les Éditions de l'Imprimeur 1997, pp. 81, 83, 91 et 285.

⁴³ Voir C. CLUNAS, *Fruitful Sites*, cit., en particulier p. 175.

⁴⁴ Voir A. HARDIE, *Pictorial Representations of Gardens*, cit., pp. 37-39 ; ID., *The Life of a Seventeenth-Century Chinese Garden Designer : The Biography of Zhang Nanyuan, by Wu Weiye* (1609-71), « Garden History », XXXII, 1, 2004, pp. 137-140 : pp. 137 et 139 ; ID., *The Practical Side of Paradise : Garden-Making in Ming Dynasty China*, dans *Technology and the Garden*, éd. Michael G. Lee et Kenneth I. Helpland, Washington, D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection 2014, pp. 155-167 : 161.

⁴⁵ Ainsi JANE ZHENG, *Art and Shift in Garden Culture in the Jiangnan Area in China (16th-17th Century)*, « Asian Culture and History », V, 1, 2013, pp. 1-15.

ciens, invitant à prendre en considération l'essor concurrent de l'architecture en tant que principe compositionnel d'agencement des scènes jardinières.⁴⁶

On peut donc dire que les relations entre peinture et jardin ne sont pas exclusives, mais bien inclusives, au sens où elles sont médiatisées – plutôt que concurrencées – par d'autres modes d'expression, qui enrichissent le va-et-vient permanent entre ces deux domaines. Outre la scénographie, la poésie et l'architecture, la photographie peut elle aussi jouer un tel rôle de truchement, comme l'indique Stephen Bann dans ce volume à propos de l'artiste écossais Ian Hamilton Finlay. Mais il peut également être tenu par des « schèmes intégrateurs », selon le vocabulaire de la psychologie cognitive,⁴⁷ qui structurent le savoir ou l'expérience, que l'on pourrait qualifier de 'paradigmes' en donnant au mot la portée épistémologique que lui ont conféré l'histoire des sciences puis l'ensemble des sciences humaines et sociales depuis Thomas S. Kuhn,⁴⁸ en tant que concept aidant à « saisir la cohérence de systèmes de pensée et d'action ». ⁴⁹ Ainsi en est-il, à l'époque moderne, du paradigme des arts de la mémoire élaborés à partir de la rhétorique classique, qui articulent les notions de lieu et d'image.⁵⁰ De même, décrivant les différentes parties des jardins du noviciat des jésuites de Sant'Andrea al Quirinale à Rome, dans lesquels se trouvaient de nombreuses peintures murales, le père Louis Richeome parle en 1611 de « tableaux », terme qui fait moins référence aux peintures véritables qu'à une technique de visualisation méditative propre aux exercices spirituels pratiqués alors par les jésuites.⁵¹ Comme l'illustre l'exemple cité plus haut du père Andrea Pozzo et du trompe-l'œil du jar-

⁴⁶ JING XIAO – CHARLIE Q.L. XUE, *Architecture in Ji Cheng's The Craft of Gardens : A Visual Study of the Role of Representation in Counteracting the Influence of the Pictorial Idea in Chinese Scholar Gardens of the Ming Period*, « Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes », XXXV, 3, 2015, pp. 218-234.

⁴⁷ Sur la notion de schème intégrateur, voir PHILIPPE DESCOLA, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard 2005, notamment pp. 145 sgg.

⁴⁸ Voir THOMAS S. KUHN, *La Structure des révolutions scientifiques* (1962/1970), trad. Laure Meyer, Paris, Flammarion 1983.

⁴⁹ OLIVIER LÉVY-DUMOIN, *Paradigme*, dans *Historiographies. Concepts et débats*, II, éd. Christian Delacroix, François Dosse, Patrick Garcia et Nicolas Offenstadt, Paris, Gallimard 2010, pp. 814-820 : 816.

⁵⁰ Voir *Le Jardin, art et lieu de mémoire*, éd. Monique Mosser et Philippe Nys, Besançon, Les Éditions de l'Imprimeur 1995.

⁵¹ LOUIS RICHOEOME, *La Peinture spirituelle ou L'Art d'admirer, aimer et louer Dieu en toutes ses œuvres, et tirer de toutes profit salutaire*, Lyon, Pierre Rigaud 1611, pp. 473-671. Voir notamment RALPH DEKONINCK, *Ad imaginem. Statuts, fonctions et usages de l'image dans la littérature spirituelle jésuite du XVII^e siècle*, Genève, Droz 2005, pp. 68 sgg. ; JUDI LOACH, *An Apprenticeship in 'Spiritual Painting'. Richeome's La Peinture Spirituelle*, dans *Ut pictura meditatio. The Meditative Image in Northern Art, 1500-1700*, éd. Walter S. Melion, Ralph Dekoninck et Agnès Guiderdoni-Bruslé, Turnhout, Brepols 2012, pp. 337-399.

din du collège jésuite anglais à Rome, la double médiation du théâtre et de l'exercice de la méditation à partir des images peut se combiner à celle du paradigme à la fois mathématique et optique de la perspective, qui connut une grande importance dans certains jardins de la Rome baroque⁵² et dont traite ici même l'essai de Georges Farhat à propos de la France entre 1550 et 1650. La perspective, dont le rôle dans les jardins français du Grand Siècle et tout particulièrement ceux de Le Nôtre a été abondamment étudié,⁵³ va d'ailleurs longtemps demeurer l'un des principaux pivots entre peinture et jardin, comme en témoigne le *Traité de la composition et de l'ornement des jardins* publié par Pierre Boitard en 1825 :

C'est sous le rapport de la perspective que l'architecte des jardins doit avoir des connaissances communes avec le peintre en paysages. Tous deux ont pour but de faire paraître plus éloignés ou plus rapprochés qu'ils ne le sont réellement, les objets dont ils composent leurs tableaux. Ce que le peintre crée sur la toile, l'artiste jardinier le fait sur le terrain : les principes d'optique qui les dirigent sont absolument les mêmes.⁵⁴

Dans le même ordre d'idées, le livre du chimiste Eugène Chevreul paru en 1839, *De la loi du contraste simultané des couleurs et ses applications*, n'aura pas seulement de fortes répercussions sur la peinture,⁵⁵ mais influencera aussi les théoriciens des jardins, tels Édouard André⁵⁶ et Gertrude Jekyll.⁵⁷

En bref, penser les relations entre la peinture et le jardin implique de rendre compte de ce qui se passe 'entre' la peinture et le jardin, sans pour autant remettre en cause l'autonomie du second en tant que création unitaire, en tant que tout ne pouvant se réduire à la simple somme de ses différentes parties et requérant de ce fait une approche 'holistique'.⁵⁸ À défaut de les aborder en détail dans le cadre restreint de cet essai introductif, nous souhai-

⁵² Voir FILIPPO CAMEROTA, *Il giardino anamorfico : sviluppi di un'idea cartesiana*, dans *Il giardino delle muse. Arti e artifici nel barocco europeo*, éd. Maria Adriana Giusti et Alessandro Tagliolini, Florence, Edifir 1995, pp. 255-270.

⁵³ Voir récemment la synthèse de GEORGES FARHAT, *Les grandes perspectives dans l'œuvre de Le Nôtre*, dans *André Le Nôtre en perspectives*, cit., pp. 171-187.

⁵⁴ PIERRE BOITARD, *Traité de la composition et de l'ornement des jardins*, Paris, Audot 1825, pp. 144-145.

⁵⁵ Voir notamment GEORGES ROQUE, *Art et science de la couleur. Chevreul et les peintres, de Delacroix à l'abstraction* (1997), Paris, Gallimard 2009.

⁵⁶ ÉDOUARD ANDRÉ, *Traité général de la composition des parcs et jardins*, Paris, Masson 1879, pp. 717-718.

⁵⁷ Voir MICHEL BARIDON, *Les Jardins : paysagistes, jardiniers, poètes*, Paris, Robert Laffont 1998, p. 971.

⁵⁸ Voir H. BRUNON – M. MOSSER, *L'enclos comme parcelle et totalité du monde*, cit.

terions au moins repérer à ce sujet quelques questions théoriques, centrées sur les notions de représentation, de transfert et d'intermédialité, en ouvrant des pistes méthodologiques que des recherches ultérieures pourront approfondir.

REPRÉSENTATION

Une première voie consiste à considérer le jardin en tant que 'représentation'. Elle a notamment été explorée par l'historien John Dixon Hunt, qui, en s'appuyant sur des notations éparées dans le traité manuscrit de John Evelyn, affirme qu'aux environs de 1700, « il était implicitement admis que le jardin fonctionnait comme un art mimétique »,⁵⁹ visant à transposer les formes et les phénomènes naturels. On notera qu'un tel principe fut mis en œuvre dès la Renaissance, comme l'ont montré les travaux portant sur l'iconographie territoriale dans les jardins italiens.⁶⁰ Cette idée du jardin comme représentation aurait ensuite connu, au cours du XVIII^e siècle, un certain déclin. En 1786, dans son treizième discours aux étudiants de l'Académie royale, Sir Joshua Reynolds déclare : « L'art du jardin, dans la mesure où le jardin est un art, ou prétend à cette appellation, est une déviation de la Nature, parce que si le bon goût consiste, comme beaucoup le soutiennent, à bannir toute apparence d'art, ou toute trace d'intervention humaine, alors un jardin cesse d'être un jardin ». ⁶¹ Le peintre semble en particulier viser les créations de Lancelot 'Capability' Brown, dans lesquelles s'estompe la différence entre le jardin et ce qu'il représente. La critique sera développée par Quatremère de Quincy :

Pour que dans un art il y ait imitation (morale ment entendue), il faut que cet art produise la ressemblance d'une chose, mais dans une autre chose qui en devienne l'image. [...] En vain le compositeur de jardins qu'on appelle pittoresques voudrait-il se comparer au peintre paysagiste : il y a précisément entre eux la différence qui peut servir à démontrer ce qu'est et ce que n'est pas l'imitation propre des beaux-arts. En effet, tout dans le tableau et les objets qui le composent est susceptible d'être l'image

⁵⁹ JOHN DIXON HUNT, *L'Art du jardin et son histoire*, Paris, Odile Jacob 1996, p. 37 (cf. JOHN EVELYN, *Elysium Britannicum, or The Royal Garden*, éd. John E. Ingram, Philadelphie, University of Pennsylvania Press 2001) ; voir aussi JOHN DIXON HUNT, *Greater Perfections : The Practice of Garden Theory*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press 2000, pp. 76-115.

⁶⁰ Voir notamment CLAUDIA LAZZARO, *The Italian Renaissance Garden : From the Conventions of Planting, Design, and Ornament to the Grand Gardens of Sixteenth-Century Central Italy*, New Haven - Londres, Yale University Press 1990 ; HERVÉ BRUNON, *Pratolino : art des jardins et imaginaire de la nature dans l'Italie de la seconde moitié du XVI^e siècle* (2001), thèse de doctorat, Université Panthéon-Sorbonne, édition numérique revue et corrigée, 2008, en ligne (URL : <http://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00349346>) ; D. RIBOULLAULT, *Rome en ses jardins*, cit.

⁶¹ Cité par J.D. HUNT, *L'Art du jardin et son histoire*, cit., p. 45.

plus ou moins ressemblante de la nature ; mais rien dans le jardin ne pouvant manquer d'être naturel, il n'y a pas de mérite à le paraître. C'est que dans le paysage tout est image, dans le jardin, tout est réalité. Ainsi le *jardinage* irrégulier ne peut pas être un art d'imitation.⁶²

Le jugement s'éloigne fortement de la position en quelque sorte 'platonicienne' qu'avait formulée Whately soixante ans plus tôt, selon laquelle la supériorité du jardin sur la peinture tenait à celle de la réalité sur la représentation. Le philosophe Philippe Nys a interrogé la mutation qui s'observe au XVIII^e siècle en la replaçant dans le cadre général des théories de la *mimésis* élaborées depuis Platon et Aristote.⁶³ Elle correspondrait à la redéfinition, à partir de 1760, de l'imitation comme « système réglé d'écarts et de contre-écarts »⁶⁴ ainsi qu'au passage de l'architecture à la peinture comme modèle référentiel du jardin, qui incitera Kant à avancer l'idée « que l'art des jardins puisse être considéré comme une espèce de la peinture »,⁶⁵ mais provoquera l'exaspération et le mépris des architectes néoclassiques comme Percier et Fontaine.⁶⁶

D'autres approches ont été entreprises, concernant en particulier la capacité des jardins à représenter non pas tant la nature que des lieux. De nombreuses créations de l'époque des Lumières, relève Monique Mosser, présentent ainsi une propension à accumuler de multiples lieux en un seul espace,

⁶² ANTOINE CHRYSOSTOME QUATREMÈRE DE QUINCY, *Jardinage*, dans *Dictionnaire historique d'architecture*, II, Paris, Adrien Le Clère 1832, p. 36.

⁶³ PHILIPPE NYS, *Le Jardin exploré. Une herméneutique du lieu*, Besançon, Les Éditions de l'Imprimeur 1999, pp. 119 sgg.

⁶⁴ Selon l'expression de JEAN-CLAUDE LEBENSZTEJN, *L'Art de la tâche. Introduction à la Nouvelle méthode d'Alexander Cosenz*, Montélimar, Éditions du limon 1990, p. 308. Le chapitre 2 (pp. 45-62) de cet ouvrage important traite du rapport entre peinture et jardin dans le cadre des théories de l'imitation au XVIII^e siècle.

⁶⁵ EMMANUEL KANT, *Critique de la faculté de juger* (1790), trad. Alain Renaut, Paris, Flammarion 2000, § 51, p. 310.

⁶⁶ CHARLES PERCIER – P.F.L. FONTAINE, *Choix des plus célèbres maisons de Plaisance de Rome et de ses environs*, Paris, P. Didot 1809, p. 53 : « Les sentiers tortueux des jardins pittoresques, ces rochers factices élevés au milieu des plaines, ces arbres de nature et de régime contraires rassemblés au gré du caprice, ces ruisseaux bourbeux serpentant entre deux bordures de gazon et suivant une direction tracée au hasard, enfin ces petits lacs fangeux, chétives productions de l'égarément et de la faiblesse, n'ont pu être préférés aux grandes inventions et aux magnifiques conceptions de l'art, que par l'esprit de satiété, l'ignorance, et le mépris des principes que le bon sens a établis. En effet, ce n'est qu'après avoir confondu les attributions directes de l'architecture avec celles de la peinture, que l'on a pu faire un mélange aussi monstrueux de leurs moyens respectifs ; il a fallu que l'architecte, oubliant dans les charmes de la peinture les règles de l'art auquel il s'était consacré, se laissât entraîner aux trompeuses séductions d'une maîtresse qui lui présentait des jouissances plus faciles que raisonnables. Enfin pour admettre le système qui a pu conduire à placer sans ordre, sans ordonnance, au milieu de ces faibles simulacres des beautés de la nature, une habitation de forme régulière, il a fallu que, renonçant aux droits de l'architecture, il abandonnât les honneurs de l'invention pour courir après les amusements d'une imitation puérole. »

une forme d'« hypertopie » qui exacerbe le principe de l'hétérotopie mis en évidence par Michel Foucault.⁶⁷ Ces modalités de représentation passent aussi bien par la citation de monuments emblématiques ou l'allusion toponymique que par des opérations de miniaturisation et de schématisation que le jardin partage avec la carte, à laquelle il les emprunte même explicitement dans les cas des jardins « géographiques » étudiés par Jean-Marc Besse.⁶⁸ Là encore, le phénomène apparaît dès l'Antiquité romaine comme en témoigne un célèbre passage de la biographie d'Hadrien dans l'*Histoire Auguste* : l'empereur fit « mettre dans sa villa de Tibur le nom des provinces et des sites célèbres : par exemple Lycée, Académie, Prytanée, Canope, Pécile, Tempé. Et, ne voulant rien omettre, il y fit même représenter les Enfers ». ⁶⁹ De même, la lettre de Cicéron concernant l'Amaltheum de son ami Atticus introduit le concept rhétorique de 'topothésie', ou description de lieu fictif, qui se distingue de celui de 'topographie', concernant un lieu réel, deux régimes complémentaires de représentation qui permettent de rendre compte de nombreuses grottes et décors peints dans l'histoire des jardins européens.⁷⁰ Une perspective méthodologique féconde provient des travaux récents de l'anthropologue Philippe Descola sur le paysage, qui proposent de caractériser ce dernier comme « objet produit ou façonné intentionnellement par des humains afin que, parmi une diversité d'usages possibles – utilitaires, récréatifs, religieux – il fonctionne aussi comme un signe iconique tenant lieu d'autre chose que lui, en l'occurrence une portion d'espace réel ou imaginaire ». ⁷¹ À la notion de représentation, ces travaux invitent à substituer celle de 'transfiguration', changement d'apparence délibéré, qui peut s'opérer *in visu* – et c'est bien ce qu'il advient dans le cas de la peinture de paysage – aussi bien qu'*in situ*.

Enfin, il serait souhaitable de tenir compte, dans la lignée des analyses de Philippe Nys, des développements particulièrement stimulants que l'herméneutique a apportés à la théorie de la *mimêsis*.

⁶⁷ MONIQUE MOSSER, *L'art de la citation. Le jardin de l'époque des Lumières, entre hétérotopie et hypertopie*, dans *Le Jardin planétaire*, éd. Claude Eveno et Gilles Clément, Châteauevallon, Éditions de l'Aube 1997, pp. 15-33. Cfr. MICHEL FOUCAULT, *Des espaces autres* (1984), dans ID., *Dits et écrits, 1954-1988*, II, éd. sous la dir. de Daniel Defert et François Ewald, Paris, Gallimard 2001, pp. 1571-1581.

⁶⁸ Voir JEAN-MARC BESSE, *Face au monde. Atlas, jardins, géoramas*, Paris, Desclée de Brouwer 2003, pp. 85-167.

⁶⁹ *Histoire Auguste, Hadrien*, XVI, 5, cité et traduit par PIERRE GRIMAL, *Les Jardins romains* (1943), Paris, Fayard 1984, p. 317.

⁷⁰ Voir H. BRUNON – M. MOSSER, *L'Imaginaire des grottes dans les jardins européens*, cit., en particulier pp. 34-40.

⁷¹ PHILIPPE DESCOLA, *Anthropologie de la nature*, dans *Cours et travaux du Collège de France. Annuaire 112^e année*, Paris, Collège de France 2013, pp. 649-669 : 656.

Si nous continuons à traduire *mimêsis* par imitation – écrit Paul Ricœur –, il faut entendre tout le contraire du décalque d'un réel préexistant et parler d'imitation créatrice. Et si nous traduisons *mimêsis* par représentation, il ne faut pas entendre par ce mot quelque redoublement de présence, comme on pourrait encore l'entendre de la *mimêsis* platonicienne, mais la coupure qui ouvre l'espace de la fiction.⁷²

Ricœur distingue trois niveaux de *mimêsis* du temps par le récit, la configuration – le niveau textuel – étant intermédiaire « entre la préfiguration du champ pratique », qui mettrait en jeu une structure pré-narrative de l'expérience, « et sa refiguration par la réception de l'œuvre ».⁷³ De son côté, Nys propose de considérer le jardin parmi les « arts à deux temps » à l'instar du théâtre, dans lesquels l'interprétation, postérieure à l'écriture, se révèle coextensive de la création.⁷⁴ C'est donc du côté de la 'réception' du jardin, de l'expérience vécue par le sujet au cours de sa visite, de sa promenade et de sa contemplation, qu'il conviendrait de porter l'attention pour mieux comprendre comment, grâce à la mise en mouvement du corps, comme de la mémoire et de l'imagination, qui relie les éléments de l'espace appréhendés simultanément ou successivement, s'opère une analogie plus ou moins forte avec la peinture mais aussi avec le théâtre, la musique et la danse, en fonction de certains 'horizons d'attente' culturels.⁷⁵ En Chine ancienne par exemple, la catégorie culturelle de la « déambulation » ou du « voyage » (*you*) informe à la fois l'expérience de la peinture et celle du jardin.⁷⁶ L'idée de « monde du texte », formulée par Ricœur pour désigner l'univers narratif tel qu'il se déploie dans l'esprit de chaque lecteur à la rencontre de son propre imaginaire, pourrait ainsi se voir mobilisée dans l'analyse de ces phénomènes de projection personnelle lors du parcours hétérotopique :⁷⁷

Ce que finalement je m'approprie [par la lecture], c'est une proposition du monde ; celle-ci n'est pas *derrière* le texte, comme le serait une intention cachée, mais *devant* lui, comme ce que l'œuvre déploie, découvre, révèle. Dès lors, comprendre,

⁷² PAUL RICŒUR, *Temps et récit* (1983-1985), I, Paris, Seuil 1991, p. 76.

⁷³ *Ibid.*, p. 107.

⁷⁴ P. NYS, *Le Jardin exploré*, cit., p. 128. Cfr. HENRI GOUHIER, *Le Théâtre et les arts à deux temps*, Paris, Flammarion 1989.

⁷⁵ Voir par exemple les propositions de JOHN DIXON HUNT, *The Afterlife of Gardens*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press 2004.

⁷⁶ Voir CHRISTINA HAN, *The Aesthetics of Wandering in the Chinese Literati Garden*, « Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes », XXXII, 4, 2012, pp. 297-301. Sur l'importance de la déambulation dans les jardins et villas de la Rome ancienne voir TIMOTHY O'SULLIVAN, *Walking in Roman Culture*, Cambridge, Cambridge University Press 2011, chap. 4 et 5.

⁷⁷ Voir les suggestions de H. BRUNON – M. MOSSER, *L'Imaginaire des grottes dans les jardins européens*, cit., pp. 235-236.

c'est *se comprendre devant le texte*. Non pas imposer au texte sa propre capacité finie de comprendre, mais s'exposer au texte et recevoir de lui un soi plus vaste.⁷⁸

L'expérience des jardins a cependant ceci de singulier qu'elle ne place pas le spectateur 'face' à l'œuvre, en vis-à-vis, mais 'dans' l'œuvre, en son cœur, comme dans la plupart des installations produites par l'art contemporain. Elle relève même de « l'immersion complète »,⁷⁹ suivant la formule de Loïc Fel servant à caractériser l'expérience esthétique contemporaine de la nature, dans laquelle, selon la distinction notamment discutée par Keith Moxey dans le champ des études visuelles,⁸⁰ la 'représentation' a cédé le pas à la 'présentation'.

TRANSFERTS

Parmi les outils conceptuels permettant d'envisager les relations de la peinture au jardin, le colloque international dont sont issus les travaux recueillis dans ce volume avait choisi de mettre l'accent sur la notion de 'transferts artistiques'. L'expression dérive de celle de 'transferts culturels', qui désigne un champ de recherche s'inscrivant dans le renouveau de l'histoire culturelle à partir des années 1980. Selon Michael Werner, l'un de leurs principaux théoriciens avec Michel Espagne, les transferts culturels visent

à étudier les interactions entre cultures et sociétés – ou fractions et groupes à l'intérieur d'une société – dans leur dynamique historique, à rendre compte des conditions qui ont marqué leur déclenchement et leur déroulement, à analyser les phénomènes d'émission, de diffusion, de réception et de réinterprétation qui les constituent, enfin à décortiquer les mécanismes symboliques à travers lesquels se recomposent les groupes sociaux et les structures qui les sous-tendent.⁸¹

Dans cette optique, les transferts culturels impliquent d'abord un 'déplacement' d'objets – choses, personnes, idées –, entre plusieurs 'espaces'

⁷⁸ PAUL RICŒUR, *La fonction herméneutique de la distanciation* (1975), repris dans *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II* (1986), Paris, Seuil 1998, p. 130.

⁷⁹ LOÏC FEL, *L'Esthétique verte. De la présentation à la représentation de la nature*, Seyssel, Champ Vallon 2009, p. 252.

⁸⁰ Voir KEITH MOXEY, *Visual Studies and the Iconic Turn*, « Journal of Visual Culture », VII, 2, 2008, pp. 131-146. Disponible en traduction française, *Les études visuelles et le tournant iconique*, « Intermédialités », XI, 2008, pp. 149-168.

⁸¹ MICHAEL WERNER, *Transferts culturels*, dans *Dictionnaire des sciences humaines*, éd. Sylvie Mesure et Patrick Savidan, Paris, PUF 2006, pp. 1189-1192 : 1190. Voir notamment *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIII^e-XIX^e siècles)*, éd. Michel Espagne et Michael Werner, Paris, Recherche sur les civilisations 1988. Sur cette orientation, voir aussi BÉATRICE JOYEUX, *Les transferts culturels. Un discours de la méthode*, « Hypothèses », VI, 1, 2003, pp. 151-161.

culturels. Ils renvoient tant au rôle des acteurs grâce auxquels s'effectue ce transport qu'aux « transformations que l'objet transféré subit pendant le transport, les réinterprétations qui s'opèrent lors de son acculturation », et supposent une conception ouverte de la culture, qui « englobe toute production culturelle, matérielle ou symbolique, qui vont de l'objet isolé à des conduites collectives et des traditions incorporées ». ⁸² L'essor de cette méthodologie s'avère lié au 'tournant spatial' qu'ont connu récemment les sciences humaines et sociales et qui se manifeste plus particulièrement, dans un certain nombre de disciplines historiques, par une attention toujours plus aiguë dans l'étude du passé à l'aspect territorial, au local, aux circulations et plus généralement aux conditions géographiques concrètes ; ⁸³ il a également alimenté l'émergence massive de l'histoire globale et des histoires dites partagées, intriquées ou connectées. ⁸⁴ Appliquée au domaine de l'histoire de l'art, une telle approche permet notamment de dépasser la catégorie aujourd'hui galvaudée d'« influence », déconstruite dès 1985 par Michael Baxandall en montrant qu'elle s'appuie « souvent, semble-t-il, sur une image humienne de la causalité, qui veut qu'une bille de billard, dite X, en heurte une autre, dite Y ». ⁸⁵ Les transferts culturels se sont ainsi spécifiés en 'transferts artistiques', afin d'envisager « les circulations d'artistes, d'œuvres ou de modèles dans le rapport dynamique et dialectique qu'elles entretiennent avec leur milieu d'accueil ou d'émission », ⁸⁶ et de mettre en avant les dimensions d'interaction. ⁸⁷ Marc Bayard souligne de son côté l'efficacité conceptuelle de

⁸² M. WERNER, *Transferts culturels*, cit., pp. 1190-1191.

⁸³ Sur ce point, voir notamment ANGELO TORRE, *Un « tournant spatial » en histoire ? Paysages, regards, ressources*, « Annales. Histoire, Sciences Sociales », LXIII, 5, 2008, pp. 1127-1144 ; et JEAN-MARC BESSE, *Approches spatiales dans l'histoire des sciences et des arts*, « L'Espace géographique », XXXIX, 3, 2010, pp. 211-224. La question du *spatial turn* – idée énoncée dès 1989 par le géographe Edward Soja – a donné lieu ces derniers temps à de nombreuses contributions, parmi lesquelles on peut citer *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, éd. Jörg Döring et Tristan Thielmann, Bielefeld, Transcript 2008 ; *The Spatial Turn : Interdisciplinary Perspectives*, éd. Barney Warf et Santa Arias, Londres ; New York, Routledge 2009 ; CHARLES W. J. WITHERS, *Place and the « Spatial Turn » in Geography and in History*, « Journal of the History of Ideas », LXX, 4, 2009, pp. 637-658.

⁸⁴ Voir entre autres CAROLINE DOUKI – PHILIPPE MINARD, *Histoire globale, histoires connectées : un changement d'échelle historiographique ?*, « Revue d'histoire moderne et contemporaine », LIV, 5bis, pp. 7-21 ; ROMAIN BERTRAND, *Histoire globale, histoire connectée*, dans *Historiographies*, cit., I, pp. 366-377.

⁸⁵ MICHAEL BAXANDALL, *Formes de l'intention. Sur l'explication historique des tableaux* (1985), trad. Catherine Fraixe, Paris, Jacqueline Chambon 1991, p. 108.

⁸⁶ JEAN-MARIE GUILLOUËT, *Les transferts artistiques : un outil opératoire pour l'histoire de l'art médiéval ?*, « Histoire de l'art », 64, 2009 (*Interactions et transferts artistiques*), pp. 17-25.

⁸⁷ Voir FRANCE NERLICH, *Éditorial*, *ibid.*, pp. 3-7. Voir récemment *Les Transferts artistiques dans l'Europe gothique. Repenser les circulations des hommes, des œuvres, des savoir-faire et des*

la notion de « translation » proposée par Peter Burke, qui posséderait une double vocation : « identifier le mouvement et analyser les conséquences de cette mobilité ; désigner à la fois une circulation, et son adaptation/adoption par le milieu de réception. Le terme de translation, pris dans son sens étymologique, incarne ce double aspect : la *translatio* comporte une action de transfert mais aussi de transposition, d'adaptation et de traduction (l'idée médiévale de *translatio studii*) ». ⁸⁸

L'étude des jardins a commencé à bénéficier de ce renouveau historiographique. ⁸⁹ En ce qui concerne les relations entre peinture et jardin, les déplacements d'images – tableaux, dessins, gravures –, de textes, de concepteurs et de commanditaires entre différentes aires géographiques sont des phénomènes à prendre en compte, plusieurs contributions le montrent dans ce volume. Cependant, ces relations impliquent surtout un autre type de 'transfert', celui d'un médium – support, mode et technique de représentation – à un autre.

INTERMÉDIALITÉ

Le concept d'« intermédialité », dernièrement développé dans les sciences humaines, pourrait donc s'avérer utile à cet égard. À l'instar du transfert, le terme n'acquiert sa pleine efficacité heuristique que dans la mesure où ceux qui s'en emparent lui donnent une définition suffisamment précise, liée à un contexte bien circonscrit. ⁹⁰ Dans une acception large, il sert à désigner « tous ces phénomènes qui (comme l'indiquent le préfixe *inter*) agissent d'une certaine manière *entre* les médias ». ⁹¹ Comme dans le cas des transferts, son emploi récent découle de changements profonds dans les sciences humaines. Jürgen E. Müller considère que « l'intermédialité serait le produit d'un réflexe de survie des institutions universitaires qui ne peuvent plus bâtir

modèles (XII^e-XVI^e siècle), éd. Jacques Dubois, Jean-Marie Guillouët et Benoît Van den Bossche, Paris, Picard 2014.

⁸⁸ MARC BAYARD, *Pour une pensée de la translation en histoire de l'art, dans Rome-Paris, 1640. Transferts culturels et renaissance d'un centre artistique*, éd. Marc Bayard, Paris ; Rome, Somogy ; Académie de France à Rome 2010, pp. 11-23 : 16. Cfr. *Cultural Translation in Early Modern Europe*, éd. Peter Burke et Ronnie Po-chia Hsia, Cambridge, Cambridge University Press 2007.

⁸⁹ Voir récemment *Jardins d'Allemagne. Transferts, théories, imaginaires*, éd. Hildegard Haberl et Anne-Marie Pailhès, Paris, Champion 2014.

⁹⁰ Comme le souligne IRINA O. RAJEWSKY, *Intermediality, Intertextuality, and Remediation : A Literary Perspective on Intermediality*, « Intermédialités », 6, 2005, pp. 43-64 : 45.

⁹¹ *Ibid.*, p. 46.

leur légitimité scientifique sur un partage disciplinaire strict du savoir ».⁹² Ainsi, l'intermédialité ne doit pas être confondue avec la multimédialité, en ce qu'elle ne signifie pas l'addition de différents concepts médiatiques, ni le fait d'associer des œuvres avec des formes médiatiques particulières, mais plutôt l'intégration de concepts esthétiques depuis différents médias dans un nouveau concept. L'intermédialité permet ainsi de profondément repenser la séparation et la distinction entre les arts. Le principe de l'*ut pictura poesis* est un exemple précoce de processus intermédiatique, souligne Jürgen E. Müller, et l'absence de distinction entre les médias, par exemple chez Aristote, serait l'indice de la nature profondément intermédiaire de l'art avant sa catégorisation stricte (peinture, sculpture, architecture, poésie, théâtre).⁹³ À la Renaissance, on retrouverait cette perspective notamment chez Giordano Bruno, dans son essai *De imaginum, signorum, & idearum compositione* (*De la composition des images, des signes et des idées*, 1591) : « Car la vraie philosophie, la musique ou la poésie est aussi peinture, et la vraie peinture est aussi et peinture et philosophie, et la vraie poésie ou musique est une sorte de divine sagesse et peinture ».⁹⁴ Cette conception syncrétique des arts, d'origine platonicienne, avait déjà cours dans l'Antiquité et au Moyen Âge, si l'on en croit par exemple le *De institutione musica* de Boèce (510) ou le *De Mundi universitate* de Bernard Silvestre (1147).

Ce que décrivent Bruno et ces auteurs est, pour ainsi dire, non pas seulement un processus de traductibilité d'un média à un autre – tels que les affectionne la création contemporaine –⁹⁵ mais bien un phénomène de circularité entre les médias, un processus d'interaction, de relations permanentes entre des domaines médiatiques. Müller écrit :

Si nous entendons par intermédialité le fait qu'un média recèle en soi des structures et des possibilités qui ne lui appartiennent pas exclusivement, cela implique

⁹² JÜRGEN E. MÜLLER, *Vers l'intermédialité. Histoires, positions et options d'un axe de pertinence*, « MédiaMorphoses », 16, 2006, pp. 99-110 : 99.

⁹³ ID., *L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision*, « Cinémas : revue d'études cinématographiques / Journal of Film Studies », X, 2-3, 2000, pp. 105-134 : 109.

⁹⁴ GIORDANO BRUNO, *De imaginum, signorum, & idearum compositione*, Francfort, Johann Wechel & Peter Fischer 1591, livre I, partie I, cap. 20, p. 102 : « Quandoquidem vera philosophia musica seu poesis et pictura est, vera pictura et est musica et philosophia. Vera poesis seu musica, est divina sophia quaedam et pictura. » Voir aussi ID., *On the Composition of Images, Signs & Ideas*, trad. Charles Doria, éd. Dick Higgins, New York, Willis, Locker & Owens 1991, p. 128.

⁹⁵ Un seul exemple : *Golden Hours (As you like it)* (2015), création d'Anne Teresa De Keersmaeker inspirée par l'album *Another Green World* du musicien Brian Eno (1975), traduit chorégraphiquement la pièce *Comme il vous plaira* (vers 1599) du dramaturge William Shakespeare : « *All the world's a stage* »... Nous remercions Philippe Mangeot d'avoir attiré notre attention sur ce spectacle.

que la conception des médias en tant que ‘monades’, de ‘sortes isolées’ de médias est inappropriée. Ce qui ne signifie pas pour autant que les médias se plagent mutuellement, mais qu’au contraire, ils intègrent à leur propre contexte des questions, des concepts, des principes qui se sont développés au cours de l’histoire sociale des médias et de l’art figuratif occidental. Un produit médiatique devient intermédiatique quand il transpose le côte à côte multimédiatique, le système de citations médiatiques, en une complicité conceptuelle dont les ruptures et stratifications esthétiques ouvrent d’autres voies à l’expérience.⁹⁶

Si des perspectives intermédiales se sont récemment développées pour aborder la littérature, le théâtre, la danse ou encore la tapisserie, le jardin n’a pas encore fait l’objet d’approches qui se revendiqueraient explicitement de ce nouveau courant interdisciplinaire, même si des historiens et théoriciens majeurs du jardin et du paysage, comme Massimo Venturi Ferriolo, ont insisté sur l’importance de la ‘relation’ dans l’analyse du paysage.⁹⁷ Cet état de fait demanderait à être corrigé et ce pour plusieurs raisons. 1) Le jardin est, indéniablement, espace multimédiatique : au sein des cultures occidentales et orientales, il est un lieu d’exposition, de production et de performance d’œuvres d’art diverses (le jardin comme musée, *museion* ou demeure des Muses),⁹⁸ que ce soit de sculptures ou de peintures, mais aussi de poésies, de concerts,⁹⁹ de spectacles de théâtre et de danse – qu’on pense, parmi tant d’autres, à l’exemple des jardins de Versailles.¹⁰⁰ Les interrelations entre ces diverses formes d’expression sont au cœur même du projet culturel et social que présuppose la création de tout jardin. 2) D’un point de vue matériel, le jardin est le fruit de l’union de différents arts, comme l’illustrent par exemple les grottes artificielles en Europe, qui combinent l’architecture, la sculpture et souvent la peinture avec d’autres techniques comme la mosaïque, l’hydraulique, l’éclairage scénographique et la musique.¹⁰¹ Différents corps de métiers interagissent et échangent lors de la création du jardin. 3) Le jardin ‘unifie’ la diversité des médias qui le composent. Des principes régulateurs communs régissent l’organisation des arts au sein du jardin : rythme, trame,

⁹⁶ J. MÜLLER, *L’intermédiatité*, cit., p. 113.

⁹⁷ Voir l’article de Denis Ribouillaut dans ce volume.

⁹⁸ Question traitée notamment par les nombreux travaux de MARCELLO FAGIOLO, parmi lesquels *Le paradis de la mémoire : des jardins citadelles de Dante et Ligorio à la « cité du Soleil » de Versailles*, dans *Le Jardin, art et lieu de mémoire*, cit., pp. 55-86.

⁹⁹ Signalons, à propos des relations entre musique et paysage, le numéro thématique *Le Musical*, « Les Carnets du paysage », 28, 2015.

¹⁰⁰ Voir HERVÉ BRUNON, *Lieux scéniques et chorégraphie du parcours : les jardins de Versailles et la danse sous Louis XIV*, « Les Carnets du paysage », 13-14, 2006, pp. 82-101.

¹⁰¹ Voir H. BRUNON – M. MOSSER, *L’Imaginaire des grottes dans les jardins européens*, cit.

symétrie ou irrégularité, composition ou encore description. Pour Philippe Nys, par exemple, le jardin comme « lieu utopique d'une "fraternité des arts" » est d'abord lié « à un *secret de fabrication*, celui de la création artistique comme traduction des différents modes de représentation entre eux, avec au centre et comme point de départ de ce secret *le processus de la description [ekphrasis] comme incarnant un principe de traductibilité* ». ¹⁰² Au sein du jardin, l'ensemble des arts concourent aussi à la 'représentation' plus ou moins précise d'un mythe ou d'une source textuelle (le paradis, le *locus amoenus* de la tradition pastorale classique, le jardin des Hespérides, etc.) ou rivalisent 'de concert' à imiter la puissance créatrice de la nature elle-même (*natura naturans*). ¹⁰³ Dans cet élan commun se forgent des langages hybrides



3. Little Sparta, Dunsyre, Lanarkshire, Écosse (Hervé Brunon).

proprement intermédiaires, comme les *poesie* qui, dans plusieurs jardins et villas de la Renaissance italienne, désignent un type spécifique de représentations picturales, inspirées par la littérature de l'Antiquité. 4) Enfin et surtout, c'est l'engagement physique, la présence du corps 'dans' le jardin qui ramène la diversité des médias à une unité perceptive, assimilable mais non réductible à la *Stimmung* qui fait l'unité de tout paysage selon Georg Simmel, ¹⁰⁴ étant entendu que les sens humains, suivant les principes de la synesthésie romantique et de la mémoire involontaire chez Proust, sont pleinement capables de traduire, transcrire ou encore transposer un même vécu d'un champ sensoriel

¹⁰² P. NYS, *Le Jardin exploré*, cit., p. 52 (nous soulignons).

¹⁰³ Voir à ce sujet *Les Éléments et les métamorphoses de la nature. Imaginaire et symbolique des arts dans la culture européenne du XVI^e au XVIII^e siècle*, éd. Hervé Brunon, Monique Mosser et Daniel Rabreau, Bordeaux ; Paris, William Blake & Co, Art & Arts ; Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne 2004.

¹⁰⁴ Voir GEORG SIMMEL, *Philosophie du paysage* (1912), dans ID., *La Tragédie de la culture et autres essais*, trad. fr., Paris, Rivages 1988, pp. 231-245 ; et le commentaire de PAOLO D'ANGELO, *Filosofia del paesaggio* (2010), Macerata, Quodlibet 2014, pp. 44-48.

et mémoriel à un autre,¹⁰⁵ par un processus créatif relevant de ce que Baldine Saint Girons nomme avec justesse l'acte esthétique.¹⁰⁶

N'est-ce pas, du reste, à une expérience de cet ordre qu'invite l'inscription sibylline que l'artiste Ian Hamilton Finlay, adepte de la poésie concrète, avait placée sur la berge d'un étang dans son jardin de Little Sparta (Ill. 3) ?

See POUSSIN
Hear LORRAIN

¹⁰⁵ Marshall McLuhan utilise l'exemple du langage pour expliquer ce processus : « Language is metaphor in the sense that it not only stores but translates experience from one mode into another. » MARSHALL MCLUHAN, *The Gutenberg Galaxy : The Making of Typographic Man*, Toronto, University of Toronto Press 1962, p. 13. On signalera, sur cette question, un volume consacré aux sémiotiques syncrétiques dans l'espace du jardin, notamment l'essai de FRANÇOISE PAROUTY, *De la solidarité des modes de représentation dans la construction du sens*, dans *L'Hétérogénéité du visuel : Les syncrétismes*, II, éds. Maria Giulia Dondero et Nanta Novello-Paglianti, Limoges, Presses universitaires de Limoges 2006, pp. 123-140.

¹⁰⁶ Voir BALDINE SAINT GIRONS, *L'Acte esthétique. Cinq réels, cinq risques de se perdre*, Paris, Klincksieck 2008.

FINITO DI STAMPARE
PER CONTO DI LEO S. OLSCHKI EDITORE
PRESSO ABC TIPOGRAFIA • SESTO FIORENTINO (FI)
NEL MESE DI FEBBRAIO 2016

