



HAL
open science

Le sens des jardins : une question embarrassante

Catherine Chomarat-Ruiz

► **To cite this version:**

Catherine Chomarat-Ruiz. Le sens des jardins : une question embarrassante. Projets de paysage : revue scientifique sur la conception et l'aménagement de l'espace, 2011. hal-01190673

HAL Id: hal-01190673

<https://hal.science/hal-01190673>

Submitted on 29 May 2020

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.

« Le sens des jardins » : une question embarrassante

The meaning of gardens»: an embarrassing issue

Par Catherine Chomarat-Ruiz Publié le 20/07/2011 sur Projet de Paysage - www.projetsdepaysage.fr

À l'occasion du séminaire de recherche qu'elle organise, dans le cadre du master 2 : « Jardins historiques, patrimoine et paysage », à l'ENSA-V, Monique Mosser a proposé aux intervenants une question qui s'est révélée fort embarrassante, celle du sens que recouvrent les jardins¹.

Dans la vie courante, nous posons la question du sens sans même nous en apercevoir. À propos d'un geste, d'un sourire, d'un propos, dès lors qu'on communique ou, mieux, qu'on dialogue, advient la question de savoir ce que cela signifie, les motifs pour lesquels telle chose a été dite. Cette question n'a donc, en elle-même, rien d'embarrassant. Elle ne constitue pas un obstacle insurmontable, une difficulté particulière. Elle provient de ce que le langage humain est moins naturel, codé génétiquement, et donc plus arbitraire, que le langage animal. Elle tient au fait que nous utilisons des signes et pas seulement des signaux ; des signes dont le rapport entre le signifiant - l'image acoustique des mots - et le signifié - le concept ou idée générale - est purement « arbitraire² ». Depuis l'apport décisif de la linguistique saussurienne, ces problèmes liés au langage n'en sont plus. Ces quelques remarques préliminaires relèvent d'un truisme, au mieux d'un constat.

L'embarras vient, par conséquent, de la transposition aux jardins de cette question du sens. Supposons que nous considérions un jardin comme un signifiant ou un ensemble de signifiants. Admettons, en outre, que nous élargissions la notion de signifiant à toutes les images perceptives que nos sens nous procurent. Le jardin serait alors un tout composé d'images acoustiques, visuelles, tactiles, olfactives. De quoi ce jardin est-il le signe ? Comment retrouver l'intention qui a présidé à sa réalisation, son usage originel, la conception de l'espace à laquelle il se rattache ?

La difficulté se fait jour. Et elle ne cesse de croître dès que se déploie la question du sens. Car, à propos d'un jardin, on peut aussi se demander vers quoi il fait signe. Distincte de l'intention qui guide sa réalisation, quelle finalité peut-il atteindre ? Complexe, la finalité d'un jardin n'advient, y compris pour son concepteur, qu'après coup. Enfin, l'embarras né de cette quête se fait total si l'on s'enquiert des supports du sens. En quoi un jardin fait-il signe ? De quels signes parle-t-on ? Quels sont les végétaux utilisés comme marqueurs ? La difficulté tient ici au fait que ces éléments peuvent être signes ou ne renvoyer à rien au-delà d'eux-mêmes. Ils peuvent être porteurs de sens ou pas. Soit un arbre : s'il peut donner accès à une dimension symbolique et devenir un signe porteur de sens, il peut aussi n'être que lui-même, un arbre.

Traiter du sens des jardins consistera donc, en premier lieu, à formuler le problème du sens quand on s'attache spécifiquement au jardin. Nous en analyserons les difficultés en esquissant une sorte de sémiologie des jardins. Il sera alors évident que la question du sens des jardins historiques engage, de façon symétrique, la question du sens de l'histoire des jardins. C'est ainsi que nous envisagerons la manière dont cette discipline peut prendre en charge cette question. A-t-elle seulement à s'interroger sur le sens, voire les sens que les jardins peuvent revêtir ? La tentation est grande, au vu du trouble qu'engendre le sens, d'élaborer une histoire positiviste, voire scientiste, des jardins. C'est à examiner cette hypothèse et ses conséquences en matière de restauration que nous consacrerons, en un second temps, notre réflexion. Si l'histoire des jardins ne peut se fonder sur le modèle des sciences de la nature, nous devrions nous interroger sur les paradigmes tirés de la philosophie et des sciences humaines qu'elle peut adopter. Après avoir rendu justice à l'apport de l'herméneutique et de la déconstruction en matière d'histoire des jardins, nous voudrions repérer l'existence d'une troisième voie possible. De façon programmatique, nous suggérerons ce qu'une histoire critique de l'histoire des jardins, une épistémologie, pourrait apporter à la question du sens des jardins.

Les jardins et leurs sens : formulation du problème

L'intention du concepteur

Dès lors qu'il s'agit d'énoncer le sens d'un jardin, il paraît légitime de comparer l'existant, souvent endommagé, à l'intention du concepteur. Quel dessein ce dernier forgeait-il ? Pourquoi, en raison de quels motifs, a-t-il réalisé ce jardin ? Pour répondre, il semble tout aussi légitime d'avoir recours aux mémoires, aux descriptions que le concepteur ou des voyageurs nous ont léguées. Pourtant, un des plus célèbres concepteurs de jardins, le prince de Ligne, nous met d'emblée en garde. Dans « L'Avertissement » de *Coup d'œil sur Belœil*, il prend soin de noter : « Je ne sais si les jardins que je n'ai pas vus depuis vingt ans en Angleterre, depuis huit ans en France, et sept ans dans le Nord, sont encore comme cela³ ». Il pose donc le problème de la crédibilité des descriptions et des commentaires esthétiques que ces celles-ci laissent transparaître. Si, en moins de dix ans, ces témoignages risquent de ne plus correspondre à leur objet, comment se fonder sur de tels documents pour mettre au jour l'intention que le concepteur des jardins s'était fixée ?

Plus encore, le prince de Ligne ajoute : « Je ne sais pas si mes jardins à moi-même sont tels que je les ai laissés il y a un an ; je les décris comme ils étaient au moment où nos armées ont abandonné mes terres, mon Gouvernement et mon Régiment⁴. » Non seulement les descriptions des jardins visités à l'étranger sont peu fiables, mais les descriptions relatives aux jardins que lui, le prince de Ligne, a créés sont sujettes à caution. Elles relèvent davantage du souvenir - de l'autobiographie - que d'un rendu réaliste. De 1794 à 1795, une seule année a suffi pour que se pose, à leur concepteur, le problème du statut d'un texte traitant des jardins qu'il a réalisés. Comment, alors même que plus de deux siècles nous séparent de Charles-Joseph de Ligne, pourrions-nous nous fonder sur l'autobiographie de ce prince pour nous enquérir de l'intention qui préside à la réalisation des jardins de Belœil ? Si le sens s'attache à cette intention, il semble à jamais perdu. Et c'est, semble-t-il, pleinement conscient de cette perte, que l'auteur analyse « le mérite » de son témoignage : le but avoué de l'ouvrage est « de donner des conseils, [...] des préceptes de jardiniers⁵ ». Cet ouvrage est donc plus tourné vers les jardins à venir que vers les jardins du passé, ceux que nous appelons historiques. C'est donc d'intention future dont il est avant tout question.

On pourrait objecter que l'intention se retrouve avec plus de facilité à partir des plans du jardin dont on cherche à décrypter le

sens. Soit le jardin de Bosc-le-Comte, sur la commune de Saint-Pierre-le-Vieux, en Seine-Maritime⁶. La propriété a appartenu à Jean-François du Bellay du Resnel, auteur d'une traduction en vers de Pope et de différents mémoires composés en sa qualité de membre de l'Académie des inscriptions. Il fut élu à l'Académie française en 1742. On dispose de trois plans⁷. Mais l'intention n'en demeure pas moins difficile à cerner. Au regard du parti tiré du relief, le jardin a manifestement été conçu par un professionnel. Dès lors, à qui attribuer l'intention initiale ? De plus, nous savons que l'un des descendants de l'abbé du Resnel était collectionneur de plantes. On peut donc penser que ce jardin, dont une partie est constituée de terrasses aujourd'hui utilisées en potager, s'est transformé en arboretum vers la fin du XVIIIe siècle. Avons-nous affaire à un jardin d'agrément, d'usage ou à un *arboretum* ? Peut-on encore parler d'un seul jardin et d'une intention singulière ? Faut-il retenir la première intention, la seconde, la dernière ? Dans quelle mesure faut-il accepter les trois ?

Enfin, les plans n'aident pas à trancher car ils ne précisent pas la façon dont on doit parcourir ce lieu. Pour reprendre la typologie que Jean-Jacques Rousseau met en place dans la « Quatrième partie » de *La Nouvelle Héloïse*, ce jardin est-il dévolu au « voyage », eu égard aux allées toutes droites et de l'étoile qui occupaient, en 1826, la partie boisée aujourd'hui exploitée en pâturage⁸ ? S'agissait-il de parcourir ce lieu « en ligne droite pour arriver plus vite au terme » ? Ou bien, le concepteur de ce jardin visait-il « la promenade », plus sinueuse, plus lente, comme le suggère le parcours que le propriétaire actuel invite à suivre ?

La finalité d'un lieu

Distincte de l'intention originelle de l'auteur, la finalité est ce vers quoi un jardin finit par tendre. Plus proche de nous, plus conforme au jardin considéré dans sa maturité, on pourrait soutenir que la finalité est plus à même de nous renseigner sur le sens d'un jardin. La première objection tient à ce que, de l'aveu de nombreux paysagistes, ce but n'apparaît, fût-ce pour le concepteur, qu'au terme de la création. Sis à Argilliers, près d'Uzès, dans le Gard, le parc du baron de Castille est un bon exemple en matière de finalité. Comme le montre une vue du parc peinte sur le plafond de la salle à manger par Christophe Jusky, artiste dont le baron s'était attaché les services, le parc de Castille présente un nombre impressionnant de colonnes, cénotaphes et autres pastiches de monuments tels que le tombeau de J.-J. Rousseau, le pont du Gard, la tour Fenestrelle d'Uzès, l'arc du Carrousel⁹... Dans sa correspondance avec la comtesse d'Albany, son amie, le baron déclare emprunter le motif de la colonne à l'Italie qu'il a visitée. De façon plus générale, il déclare : « Je réalise chez moi tout ce qui *m'a plu* ailleurs¹⁰. » La répétition du motif de la colonne contribue donc à créer, progressivement, le parc de Castille. La colonne et les autres emprunts sont poétiques : le parc vise le plaisir, le seul agrément.

Mais ce but n'est pas aussi indiscutable qu'il y paraît. Dans le cimetière appartenant jadis au château, un faisceau de trois colonnes commémore le décès du fils du baron. Entre autres exemples, le cénotaphe copié sur le modèle de celui de J.-J. Rousseau à Ermenonville est dédié à la mémoire d'Épiphanie Dulong, première épouse du baron de Castille. Le sens de ce parc ne tient-il pas à cette finalité commémorative ? Là encore, il semble difficile de trancher entre ces deux finalités quasi contradictoires. L'une fait du parc une œuvre d'art obéissant à une imagination créatrice. L'autre reconduit la réalisation du baron à un ensemble de monuments dont la dimension artistique s'efface devant leur fonction : soutenir la mémoire. Enfin, la finalité d'un jardin semble d'autant plus compliquée à cerner qu'il est très difficile de ne pas trop interpréter. Déterminer la finalité d'un jardin c'est dire le sens entendu comme valeur, c'est-à-dire déterminer l'intérêt que ce jardin présente. Pour nous en tenir à l'exemple précédent, n'est-on pas tenté de trancher la question de la finalité en faveur de l'intérêt que le jardin représente à nos yeux ? On sait bien, depuis la mise en garde que Friedrich Nietzsche nous adresse dans *La Généalogie de la morale*, que la valeur n'est pas inscrite dans la chose elle-même, que la valeur de la valeur - la justesse de la finalité attribuée à tel ou tel jardin - sera fonction de celui qui pose les valeurs¹¹.

Esquisse de sémiologie

Ni l'intention ni la finalité ne nous renseignent sur le sens d'un jardin. Faut-il s'attacher, de façon plus précise, aux supports du sens, à ce en quoi un jardin fait signe ? Dans ce repérage sémiologique auquel nous nous livrons, nous pouvons proposer une classification des signes, des éléments qui, en un jardin, font signes. En nous inspirant assez librement de la classification des signes que met en place Aristote dans le livre I de la Rhétorique¹², nous pouvons distinguer les indices sûrs (le bâti, sous forme de traces ou de vestiges archéologiques), les icônes (statues, cénotaphes, obélisques et autres ornements), les signes linguistiques (les inscriptions qui se trouvent dans un jardin), les végétaux utilisés comme signes et la dimension symbolique que ces quatre sortes de signes peuvent recouvrir.

En partant de cette classification sommaire, le sens des jardins semble pour le moins brouillé ! Le parc du Baron de Castille comportait une fabrique dont la forme était empruntée à la tour Fenestrelle qui, elle, se trouve à Uzès. Jusqu'à une date récente, on a identifié cet édifice à un pur pastiche, voire un « enfantillage ». Or, les livres de comptes du baron révèlent qu'il s'agissait d'un « kiosque à musique », abritant un piano¹³. En lui-même, le bâti n'est pas révélateur du sens du jardin : l'agrément, le plaisir pris à la musique jouée depuis le jardin, n'est pas signifié par l'élément architectural. Dans l'ignorance des livres de comptes, ce sens-là de l'édifice et du jardin était perdu.

Pour ce qui concerne les icônes, le sens n'est pas davantage évident. Ce même parc présente des éléments de jardin que l'on pourrait croire profanes - simples ornements -, alors qu'on est en présence d'un monument qui, doté d'une dimension sacrée, devient symbolique. Le cénotaphe d'Épiphanie Dulong pourrait apparaître comme une copie du tombeau de J.-J. Rousseau, un élément participant de la mode qui consistait à composer, dans les parcs, un bois des tombeaux. Or, ce cénotaphe est inauguré au cours d'une cérémonie imaginée par le baron à l'intention de son fils et de sa fille. Le matin, il fait habiller ses enfants en blanc, nouer des rubans noirs dans leurs cheveux, se pare des bijoux ayant appartenu à son épouse et, alors même que les petits ignorent la signification de ces dispositions, il les conduit au pied du cénotaphe. Il avouera avoir voulu frapper l'imagination des enfants afin que jamais ils n'oublient la mère qu'Épiphanie avait été pour eux¹⁴.

Inversement, on peut croire que l'on a affaire à une icône pourvue d'une dimension symbolique alors que ce n'est pas le cas. Ce même parc présente, en de nombreux endroits, un croissant de lune. D'aucuns ont interprété cette icône comme un témoignage de l'appartenance du baron de Castille à la franc-maçonnerie. En réalité, le baron n'adhère à la loge des Neuf Sœurs que pour une très courte période. La lune figure le C de Castille.

Aurons-nous plus de chance avec les signes linguistiques et autres inscriptions qui figurent dans les parcs ? Soit le parc de Clisson, près de Nantes, qu'acquiert Frédéric Lemot en 1805. Il présente, entre autres, un rocher sur lequel on peut lire : « Sa

masse indestructible a fatigué le temps. » Cette inscription peut signifier la dimension métaphysique des éléments physiques. Ici le minéral est censé ouvrir à une réflexion sur le temps qui, tel le dieu Chronos, dévore ses enfants. Seul l'élément minéral et sa masse peuvent, à la différence de l'homme, vaincre le temps en gagnant l'éternité. Cette inscription fonctionne comme une sorte de performatif. Aussitôt apposée, elle transforme le rocher et le parc dans lequel elle s'insère en une vanité hortésienne¹⁵. Néanmoins, cette incitation métaphysique recouvre-t-elle réellement le sens de ce type d'inscription ? L'on pourrait se demander si, loin d'être des performatifs, elles ne fonctionnent pas comme un pur jeu de citations. Ne visent-elles pas le plaisir de l'extrait que l'on reconnaît, que l'on arrive à attribuer à tel ou tel auteur ? Ici, l'inscription sur le rocher est une citation d'un vers de Delille ; vers qui est également cité dans le parc de Mortefontaine¹⁶. La dimension métaphysique n'est peut-être qu'un leurre. On a moins affaire à un performatif qu'à un stéréotype, un faux signe dans la mesure où, pur signifiant, il renvoie à un autre signifiant sans se préoccuper d'un quelconque signifié. Le parc ne trouve pas son sens dans une vanité propre à l'art des jardins : ce n'est qu'un jeu, l'équivalent hortésien d'un *Trivial pursuit*.

Autre exemple tiré du parc de La Garenne-Lemot, à Clisson, un cénotaphe donnait à lire jusqu'à une époque récente : « Et in Arcadia ego ». Doit-on comprendre que ce message nous est adressé, par le défunt, depuis un au-delà semblable à l'Arcadie ? Il faudrait alors admettre que notre monde n'a rien d'arcadien. Doit-on plutôt assimiler ce message au regret d'avoir quitté l'Arcadie que constitue notre monde ? Qu'importe, pourrait-on dire : cette inscription n'est, peut-être, qu'une allusion à Virgile et au tableau de Poussin. « Peut-être » : car l'on ne peut trancher et arrêter le sens du jardin. Si les inscriptions renvoient à des citations littéraires et picturales, dont certaines nous échappent vraisemblablement, on assiste à la mise en branle d'une métaphore continue, une sorte d'allégorie quasiment infinie. La signification se perd dans cette frénésie de signifiants se renvoyant les uns aux autres sans jamais se fixer sur un signifié.

En matière de sens, les végétaux ne semblent pas davantage nous aider. En Vendée, près de Sainte-Pexine, le domaine des Regnon de Chaligny a abrité des seigneurs protestants pendant plusieurs siècles¹⁷. Lors de la révocation de l'édit de Nantes, une partie de la famille fut contrainte de s'exiler en Angleterre. L'entrée du domaine présente un pin parasol qui, dans l'esprit du propriétaire actuel, rappelle et symbolise la religion réformée. À quelques kilomètres de là, à Thiré, chez un propriétaire protestant, cette même essence d'arbre est largement représentée. Pourtant, elle ne renvoie pas seulement au protestantisme, mais au personnage d'Atys qui, à la fin de l'opéra de Lully, se métamorphose en pin parasol¹⁸. Un même végétal, dans une même région, ne nous assure en rien du sens donné à un jardin. Là, il lie le jardin au passé religieux ; ici, il témoigne du lien que le jardin entretient avec la musique baroque.

Il se pourrait aussi qu'un végétal ne fonctionne pas comme un signe, ne soit pas porteur de sens. La rose Renoir renvoie, à Chaligny, au souvenir de l'arrière-grand-père du propriétaire qui en fut le créateur. Mais, après tout, une rose est une rose. Certains concepteurs de jardins cherchent en outre à échapper à cette dimension signifiante, à l'obsession du sens, pour faire des jardins qui ne soient signes que d'eux-mêmes ; ces derniers correspondent, pour l'art des jardins, à la peinture d'un Malevitch cherchant à se libérer de la figuration, à produire un pur geste de peinture. Équivalent à ce que fut le *Carré blanc sur fond blanc*, par exemple, ils se voudraient un pur geste hortésien. Ici, le végétal brouillerait les pistes du sens, voire effacerait toute piste de sens. Cependant, là encore, comment trancher ? Ce que nous interprétons comme un pur geste hortésien renvoie peut-être à une signification qui nous échappe.

Littérature et signification des jardins

La tentation est donc grande d'abandonner la question du sens des jardins en raison de son caractère embarrassant, délicat, difficile, gênant. Il s'agirait de la confier à ceux qui sont susceptibles de recueillir le sens sans le transformer en problème : aux poètes, aux écrivains. Dans *Enfance* de Nathalie Sarraute, deux passages sont, de ce point de vue, particulièrement éclairants. Le premier concerne une « sensation » ressentie dans le jardin du Luxembourg. L'auteur se souvient d'une révélation, d'une « Vision céleste », qui excède le langage et, notamment, le mot « joie ». Tout d'un coup, elle éprouve une sensation de « vie » et de fusion avec toute chose¹⁹. Le jardin ne trouve-t-il pas son sens, sa finalité, dans cette communion sans pareille, cette impression de faire un avec le monde ? Toutefois, en dehors d'un écrivain, qui peut exprimer, avec des mots, cette sensation de vie et cette finalité du jardin alors même que cette expérience mystique excède le langage ?

Le second passage se situe plutôt à la fin du dialogue que Nathalie Sarraute entretient avec son double²⁰. Il concerne une expérience de la nature : « Je dévale en courant, en me roulant dans l'herbe rase et drue parsemée de petites fleurs des montagnes jusqu'à l'Isère [...] Je m'agenouille sur son bord, je trempe mes mains dans l'eau transparente, j'en humecte mon visage, je m'étends sur le dos et je l'écoute couler, je respire l'odeur de bois mouillé²¹. » On peut comprendre ce passage en écho du précédent. Il s'agit d'une quête, d'une tentative pour retrouver cette sensation de vie connue au Luxembourg, cette sensation de faire un avec le monde. De fait, tous les sens sont mis au contact des éléments tels que l'eau, la terre, l'air. Et ce n'est pas la fin du passage qui nous donne tort : « Je colle mon dos, mes bras en croix le plus fort que je peux contre la terre couverte de mousse pour que toutes les sèves me pénètrent, qu'elles se répandent dans tout mon corps²². » Le corps, dans un rapport fusionnel avec la matière vivante, s'abandonne ici à la terre, l'eau... Laissons donc la parole à Nathalie Sarraute : « Je regarde le ciel comme je ne l'ai jamais regardé... je me fonds en lui, je n'ai pas de limites, pas de fin²³. » L'écrivain désigne avec aisance que le jardin fait signe, en deçà de toute finalité, vers les éléments primordiaux de la physique aristotélicienne...

Restaurations et sens des jardins

Une approche positiviste

Admettons que nous laissons à la poésie et à la littérature le soin d'évoquer le sens des jardins. Le problème est alors d'envisager les conséquences de ce geste pour l'histoire. Nous pourrions comprendre ces dernières en transposant la « loi des trois états » telle qu'Auguste Comte la formule dans la « Première Leçon » *Du cours de philosophie positive*²⁴.

Dans une première période de la rationalisation conjointe de l'esprit humain et des explications possibles de la réalité - période dite « théologique » -, l'histoire des jardins aurait cherché à pénétrer le sens originel des jardins, l'intention qui a présidé à leur réalisation, puis leur finalité. Cette histoire aurait, simultanément, repéré les signes porteurs de significations. Elle se serait égarée ainsi dans le labyrinthe du sens que nous décrivions plus haut.

Dans une seconde période, que nous nommerions « métaphysique », l'histoire, consciente du caractère inextricable de la

question du sens, chercherait à rationaliser le type d'enquêtes auxquelles elle se livre. Tout en gardant à l'esprit l'importance que la saisie du sens revêt pour la compréhension d'un jardin, elle laisserait à d'autres le soin de l'exprimer ou de le recueillir. Enfin, dans une troisième période, celle qu'Auguste Comte nomme « positive », cette discipline renoncerait à expliquer de façon absolue, dernière, les jardins. Elle se détournerait de la question du « pourquoi » tel jardin a été créé - soit l'intention et la finalité - pour interroger le « comment », entendu non pas comme repérage des signes - des supports du sens - mais prise en compte des faits bruts.

Nous en sommes à la transition entre la seconde et la troisième période. L'exemple fourni par la restauration du parc d'Enghien, en Belgique, en témoigne. Fortement endommagé, le parc a fait l'objet d'une première restauration en 1993 sous la direction de Jean-Louis Vanden Eynde. L'étude est consignée sous le titre « Enghien, le parc d'Arenberg 1666-1999. Essai de méthodologie du projet de restauration des jardins historiques²⁵ ». Elle concerne, entre autres, le pavillon des Sept Étoiles. La configuration originelle est établie à partir d'un examen extrêmement minutieux des gravures contemporaines de Romain de Hooghe et des descriptions, notamment celle du concepteur, le père Charles, capucin de son état et oncle du premier des ducs d'Arenberg. Le tout constitue une enquête très précise et destinée à faire parler le bâti. Elle confirme l'existence de l'escalier escamotable qui, au XVII^e siècle, permet d'accéder à la terrasse de cet édifice pour observer les étoiles ou contempler l'étendue des terres des ducs d'Arenberg. Tous les jours, ce pavillon indique l'heure de midi par un rai de lumière sur le joint radial sud du dallage. De plus, il situe le solstice d'hiver car, ce jour-là, le soleil se lève entre deux colonnes immédiatement jumelées du sud solaire. Enfin, les angles du pavillon ne vont pas sans connoter les sept jours de la semaine, les quatre piédestaux du pont renvoient aux quatre années dont la dernière est bissextile, les vingt-huit piédestaux autour du bassin figurent les vingt-huit années du cycle solaire, les cinq cent trente-deux balustres du bassin représentent le cycle luni-solaire. La conclusion de l'auteur est que le pavillon « est une horloge et un calendrier solaire²⁶ ». Cette « méthodologie » et cette enquête relèvent bien de la seconde période de l'histoire des jardins. La conclusion rend compte de l'intention du concepteur du pavillon : construire un dispositif susceptible de mesurer le temps. L'enquête ne s'arrête pas à une étude architecturale et technique du bâti : on s'attache, en partie, au « pourquoi » et pas seulement au « comment ». Mais seulement « en partie », car la finalité de ce pavillon n'est pas envisagée. Comme l'écrit Jean-Louis Vanden Eynde : il s'agit de ne pas trop « solliciter » les documents, de s'en tenir aux faits. Si, pour nous en tenir aux faits, nous laissons le sens des jardins à la poésie et à la littérature, nous optons donc pour une méthodologie qui nourrit une histoire en train de devenir positiviste. Est-ce satisfaisant ? En l'occurrence, cette approche et les résultats auxquels elle conduit rendent-ils justice au pavillon des Sept Étoiles, l'un des éléments clés du parc d'Enghien ? On pourrait répondre, en complétant cette enquête par une étude relative à l'état des végétaux et par un plan de gestion, que cette approche suffit pour restaurer et conserver un parc. Autant dire que la question de la finalité des jardins importe peu.

Une conception sensible et finaliste

Pour douter d'une réponse si assurée, il faut confronter cette méthodologie avec un autre type d'approche. À propos de la restauration du parc de Nohant, dans la propriété berrichonne de George Sand, Isabelle Auricoste écrit : « Voir, sentir, toucher, éprouver une part d'une réalité disparue donne à vivre une expérience étrange au seuil de laquelle la raison rencontre l'inconnu. Circuler momentanément parmi les arrangements et les émotions d'un autre temps, éprouver peut-être ce qu'ont ressenti les êtres qui nous ont précédés, c'est faire en quelque sorte l'expérience concrète d'une étrangeté fondamentale du passé, de notre passé²⁷... » On comprend que le renoncement à l'élucidation des causes finales ne convient qu'à un type donné de restauration et de conservation de jardin. Ce renoncement convient si on ambitionne la transmission d'un savoir-faire technique et d'une connaissance du jardin relative à l'usage. Il ne peut correspondre à une restauration et à une conservation qui ont pour projet de nous faire faire l'expérience « d'une étrangeté fondamentale au passé ». Comprendons qu'il ne s'agit pas de retourner dans ce passé, de chercher à satisfaire on ne sait quelle nostalgie par l'illusion d'une fausse familiarité, mais d'éprouver « l'étrangeté » de ce passé, de mesurer l'écart qui nous sépare à jamais de ce qui demeure pourtant « notre » passé.

Si la restauration et la conservation visent cette expérience de l'étrangeté et de l'impossible restitution du passé, il s'agit, par-delà la restauration des « arrangements », d'appréhender par l'entremise de nos sens - « voir, sentir, toucher » -, les « émotions de ceux qui nous ont précédés ». Dans la première démarche, l'intention découle de l'analyse du bâti, de ce qui fait signe dans un jardin. Elle renvoie à ce qui est rationnellement organisé et, par conséquent, elle n'en appelle pas à une expérience sensible, elle ne dit rien de la sensibilité et des émotions de ceux qui ont conçu le jardin. Or, pour ce qui concerne le pavillon des Sept Étoiles, nous savons que les jours de la semaine correspondent à sept divinités et à sept planètes²⁸. Le pavillon du parc d'Enghien est donc placé au centre de ces planètes. Était-ce une sorte de blessure narcissique qui a poussé son concepteur, tout à fait instruit des progrès de l'astronomie galiléenne, à donner une représentation géocentrique de l'univers ? Était-ce plus simplement de la peur devant ce qu'on n'appelait pas encore la révolution galiléenne ? Faut-il penser à du calcul politique ? À une fausse allégeance à la théorie astronomique de Ptolémée qui aurait pu fonder le pouvoir temporel des premiers ducs d'Arenberg sur le pouvoir intemporel de l'Église ? Narcissisme, peur, ambition politique : rien n'est dit de tout cela, dans la première démarche, en tant qu'elle s'arrête à l'intention. Ce sont pourtant ces passions-là qui nous renseigneraient sur la finalité, le sens que le parc revêtait aux yeux des concepteurs. En nous permettant de mesurer l'écart qui nous sépare de ces hommes, ce sont elles qui nous livreraient le sens que ce parc recouvre pour nous. À suivre la voie méthodologique ouverte par Isabelle Auricoste, on comprend en outre que le renoncement à la finalité des jardins ne convient qu'à un type de restauration et de conservation qui procède d'une sorte de méconnaissance de son objet, c'est-à-dire du jardin. En effet, qu'est-ce qu'un jardin ? L'« inscription, aussi précise qu'un dessin magique, que trace le travail du sol à la surface du globe terrestre, héritant de toute la tradition du corps à corps avec la terre rebelle pour l'amadouer, la féconder, l'asservir peut-être. Chaque jardin implanté et cultivé décrit les limites d'un territoire défini, d'un domaine réservé et clos dans lequel, et par lequel, l'esprit a réussi à comprendre et à dominer les lois de l'univers », écrit Isabelle Auricoste²⁹. Comment une démarche qui renonce à la finalité du jardin, qui s'arrête à la transmission d'un usage et d'un savoir-faire technique, fût-il agricole, peut-elle transmettre ce « corps à corps avec la terre » et les affects que ce dernier mobilise ? Comment peut-elle rendre compte de cette compréhension et de l'éventuelle domination de l'univers dont le jardin constitue le laboratoire ? En somme, une telle démarche néglige ce qui fait l'essence d'un jardin.

Une idéologie pragmatique et utilitariste

Laisser la question du sens à la littérature, opter pour une histoire positiviste des jardins, revient à adopter une approche de la

restauration et de la conservation peu ambitieuse, voire caduque. Les conséquences d'un tel abandon sont donc inacceptables. Elles le sont d'autant plus que l'approche qui laisse de côté le sens comme finalité relève peut-être d'une idéologie plus globale s'efforçant de n'envisager le monde que d'un point de vue pragmatique, d'en abandonner le cours aux mains des experts, de ceux qui savent distinguer le nécessaire du superflu en prenant pour critère la seule valeur de l'utile³⁰. Si on ne veut pas d'une histoire des jardins qui ferait le jeu de cette idéologie pragmatique, on ne peut faire l'économie de ce qui fait le sens d'un jardin, c'est-à-dire sa finalité propre et son sens actuel, la valeur qu'il recouvre aux yeux de celui qui cherche à comprendre le présent à la lumière du passé. Il faudrait alors, pour mieux fonder ce refus, transposer au jardin l'interrogation qu'Alois Riegl développe, à propos des monuments, dans *Le Culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse*³¹. Il pose le problème de la définition d'un monument historique que, sous sa version jardin, cette approche pragmatique tend à esquiver. Il montre la complexité et l'antagonisme des valeurs historique, artistique, d'ancienneté, de remémoration des monuments - des jardins - que cette approche pragmatique cherche à occulter. Il souligne que tout projet de restauration et de conservation relève d'un choix d'un monument parmi d'autres, de certaines valeurs parmi d'autres et d'un parti pris qui, lui aussi, est régi par un système de valeurs. En somme, il s'agirait de poser, pour les jardins, la question de la valeur des valeurs que cette approche pragmatique se garde bien d'aborder en tant que telle.

Il n'en reste pas moins que la question du sens est complexe, que les difficultés que nous avons mises d'emblée en lumière ne sont pas résolues. Alors que l'on croyait s'être débarrassé de cette question en la laissant à la charge de la littérature, elle revient nous déranger, nous convaincre de sa nécessité. De plus, deux autres objections peuvent être faites à l'issue de l'examen d'une histoire positiviste des jardins que nous venons de mener. Tout en ayant précisé ce que cette discipline ne pouvait pas être, nous n'avons pas dit grand-chose de ce qu'elle devrait être. Pour l'instant, on peut nous rétorquer qu'aucun exemple n'illustre, dans notre réflexion, une approche visant à nous faire faire l'expérience de l'étrangeté du passé.

Paradigmes et épistémologie de l'histoire

Le modèle herméneutique

La limite d'une histoire positiviste des jardins tient au modèle sur lequel elle se fonde. On sait que lorsque les « sciences humaines » sont apparues, elles ont cherché, afin d'être objectives, à se constituer sur le modèle des seules sciences existantes, c'est-à-dire les sciences de la nature. L'histoire, prise en son sens le plus général, ne fait pas exception. Pour Charles-Victor Langlois et Charles Seignobos, défenseurs du positivisme, l'histoire doit s'en tenir aux faits : « Tout ce qui n'est pas prouvé doit rester provisoirement douteux³². » Il faut par conséquent expliquer les phénomènes historiques - les événements - en dégageant leurs causes, de façon à pouvoir saisir des invariants que l'on pourrait énoncer sous forme de lois. Pourquoi l'histoire des jardins, qui a fait son apparition assez récemment, ferait-elle exception pour ce qui relève de sa démarche et du modèle qu'elle se choisit ?

Cependant, une action humaine ne peut être seulement expliquée en terme de faits, comme si ces derniers existaient en eux-mêmes, et, surtout, en termes de relation de cause à effet, de lois, car l'être humain n'est pas soumis à une stricte nécessité. Comme l'énonce Paul Ricœur : « L'homme est tel qu'il appartient à la fois au régime de la causalité et à celui de la motivation, donc de l'explication et de la compréhension³³. » L'homme et son action ne peuvent être explicités comme n'importe quel élément naturel, en termes de fait, de nécessité causale, de loi, car ils sont aussi le produit de cette tentative pour échapper à la nécessité naturelle qu'on appelle la liberté. L'homme peut être animé d'une motivation - d'une intention et d'une finalité - qui appelle une compréhension, une interprétation du sens.

L'hypothèse est donc la suivante : l'histoire, entendue au sens le plus général, semble avoir délaissé le modèle des sciences de la nature pour un modèle susceptible d'interpréter ce qui échappe à la nécessité naturelle, à savoir le sens de l'action humaine. Ici, il s'agit du modèle fourni par l'herméneutique, cette discipline rompue à l'interprétation du sens - des sens -, des textes. Pourquoi l'histoire des jardins ne pourrait-elle faire de même ? Si l'histoire doit prendre en charge le sens des jardins, pourquoi ne pas adopter ce modèle herméneutique ? L'herméneutique est une discipline qui, pour dégager et hiérarchiser les sens possibles d'un texte, ne pas le réduire au seul sens littéral, postule le ou les sens entendus comme intention et finalité. Prôner une histoire des jardins sur le modèle de l'herméneutique présente l'immense avantage de s'intéresser, à nouveau, à des jardins dont l'intention paraît aussi perdue que la finalité demeure obscure.

Soit le parc que l'on nomme Les Folies Siffait, près d'Ancenis, à une vingtaine de kilomètres de Nantes. Maximilien Siffait acquiert le domaine de la Gérardière, à quelque cinq cents mètres des Folies que les cadastres de 1829 et de 1836 désignent encore sous le vocable de « Jardin de décoration de Moncôteau ». Mais aucun document ne révèle le sens de ce dispositif hortésien, l'intention et la finalité qui ont animé l'esprit du concepteur. Les guides touristiques qui décrivent les Folies Siffait font état, en 1830, d'un jardin minéral. Les terrasses, adossées à l'éperon rocheux, sont soutenues par des murs de pierres atteignant parfois douze mètres de hauteur. Elles sont reliées entre elles par des escaliers qui descendent en cascade jusqu'à la Loire. Plusieurs murs sont peints, ornés de trompe-l'œil, et sur certaines terrasses se dressent des fabriques. Maximilien Siffait meurt en 1861 : son fils, Albert-Oswald, ne nous éclaire pas d'avantage sur l'œuvre de son père et semble même brouiller les pistes du sens. Passionné de botanique, membre de la Société nantaise d'horticulture de 1836 à 1848, il plante les terrasses³⁴. L'inventaire des végétaux constate, en 1985, la rémanence d'arbustes de jardin : lilas, viburnum, lauriers-cerises... En quoi ce dispositif hortésien fait-il signe ? Faut-il s'attacher davantage au minéral qu'au végétal ? Quand on retrace les descriptions proposées par les guides touristiques, on se rend compte que de 1829 à 1850 l'étonnement cède la place à la seule mention d'éléments « bizarres et disparates », voire à une condamnation morale de la dépense qu'un tel parc a dû engendrer. La folie ne renvoie donc plus qu'à la démesure, pour finir par signifier quelque chose de déraisonnable et d'irrationnel. Le chemin de fer qui ampute l'ensemble de deux terrasses, en 1845, finit par avoir raison de l'intérêt porté au parc³⁵. Faire une histoire herméneutique de ce site, postuler le sens d'un parc dont la démesure a marqué les esprits, permet de mieux dissocier ce qui est contraire à la morale à déraisonnable -, et *a priori* étranger à toute compréhension rationnelle, de ce qui est irrémédiablement dépourvu de tout sens, c'est-à-dire absurde.

Partant de cette distinction, le modèle herméneutique présente deux autres avantages en matière d'histoire voulant prendre en charge le sens des jardins. Il renouvelle la définition de ce qu'est un jardin. Dans le texte sur l'histoire que nous avons déjà cité, Paul Ricœur explique que « l'action humaine est à bien des égards un quasi-texte » dans la mesure où, « comme un texte », elle « est une œuvre ouverte, adressée à une suite infinie de *lecteurs* possibles. Les juges ne sont pas contemporains, mais

l'histoire ultérieure³⁶ ». Le jardin, comme toute action humaine historique, peut être considéré depuis l'autonomie de sens dont il est pourvu. Le jardin est une œuvre dont le sens ne dépend pas entièrement de son concepteur, mais de son interprète, il compose une « œuvre ouverte ». Enfin, postuler le sens d'un jardin, accepter que ce sens ne soit pas tout entier dans le geste inaugural ou terminal, c'est admettre qu'il nous appartient aussi d'énoncer ce sens, de l'exhiber et de le fixer. Ce postulat du sens et cette définition du jardin comme « œuvre ouverte » renvoient donc explicitement à ce que Paul Ricœur nomme le « cercle herméneutique ». L'homme, qu'il soit concepteur ou interprète, n'est pas le maître du sens des jardins : ce sens lui échappe, il a été donné avant lui, il continuera à vivre d'une vie autonome après lui. Il lui incombe néanmoins d'élucider ce sens autant que possible, d'expliquer sans oublier de comprendre.

Il semble cependant que ce modèle herméneutique, cette façon de chercher à débusquer le sens des jardins, présente deux difficultés. La première relève de l'excès de sens. Pour que certains éléments d'un jardin fassent sens, soient significatifs, révélateurs d'une intention ou d'une finalité, tiennent lieu de signes, il faut que le postulat du sens ne s'applique pas à tout élément du jardin : il faut que tout ne fasse pas sens et ne soit pas signe. À ce titre, on peut lire avec profit « L'envoi parodique » par lequel Louis Marin achève son interprétation du jardin de Julie dans la *Nouvelle Héloïse* de Jean-Jacques Rousseau. Il adresse cet envoi aux créateurs de jardins et nous pouvons, en tant qu'interprètes, le prendre en considération. « Ne faites pas des représentations, faites des vides, des écarts ; faites du neutre », écrit-il³⁷. Afin que du sens puisse advenir dans un jardin, il faut que ce dernier ne soit pas saturé de signes - que tout ne fasse pas « représentation » -, que des éléments - qu'ils relèvent du bâti, des végétaux ou des ornements -, ne renvoient pas qu'à eux-mêmes. Il faut enfin qu'il y ait du « neutre ». Il faut que, dans une sorte d'équivalent hortésien d'un pronom désignant ce qui ne rentre ni dans la catégorie du féminin ni dans celle du masculin, le genre du jardin ne soit pas agressivement affiché et, dès lors, le sens figé³⁸. Retenons, en tant qu'interprètes, une injonction à la prudence : attention à ne pas tout interpréter.

La seconde difficulté, qui découle du modèle herméneutique, tient au risque de réduire le jardin à un texte. Dans ce cas, on confond ce que nous avons commencé par distinguer : le signe linguistique et le signe hortésien. Ne nous méprenons pas ; cette tentation est forte. Dans un chapitre de *L'Empire des signes* intitulé « L'exemption du sens », Roland Barthes analyse le zen, dont les haïkus constituent la branche littéraire, comme une tentative pour arrêter le langage, la voix intérieure que nous, Occidentaux, nommons conscience, et le sens que les mots véhiculent³⁹. On pourrait donc espérer que, lorsqu'il analyse la branche hortésienne du zen, Roland Barthes ne tombe pas dans le piège consistant à assimiler le jardin à un texte, qu'il saisisse le jardin zen comme une tentative exemplaire pour suspendre le langage, la prolifération des signes et du sens. Or, voilà que l'on trouve, surchargeant la photographie du jardin du temple Tofuko-ji à Kyoto, ces mots : « Jardin zen : «Nulle fleur, nul pas : où est l'homme ? Dans le transport des rochers, dans la trace du râteau, dans le travail de l'écriture⁴⁰ ». On dirait que Roland Barthes, alors même qu'il est particulièrement averti en matière de suspension du sens, ne peut s'empêcher de reconduire le jardin au langage et, notamment, à l'écriture. Pris par le modèle herméneutique, il nous est difficile de ne pas ramener les signes hortésiens et le jardin aux signes linguistiques et à la langue : qui d'entre nous n'a jamais employé la métaphore du palimpseste ou de la lisibilité, par exemple, en oubliant leur statut métaphorique ?

La déconstruction comme référent

Il y a un autre modèle à l'œuvre dans la manière dont l'histoire des jardins tente de prendre en charge la question du sens. Importé de la philosophie de Jacques Derrida, nous pensons à « la déconstruction ». Jacques Derrida s'attache aux signes linguistiques et, plus particulièrement, à l'écriture. Nous savons, depuis F. Nietzsche, que les notions que la philosophie a mises au point ne recouvrent pas nécessairement de réalité en dehors du mot qui les désigne. À titre d'exemple, ce que les métaphysiciens nomment « l'être », ce qui subsiste par soi ou demeure par opposition à ce qui devient, voire à ce qui n'est pas, n'est peut-être qu'une catégorie logico-grammaticale. « Dernière vapeur de la réalité volatilisée », dit Friedrich Nietzsche dans le

Crépuscule des idoles. Dans son œuvre, Jacques Derrida prend acte de la critique nietzschéenne. Il va s'efforcer de débusquer, dans les textes fondamentaux de la philosophie, les moments où l'écriture produit un effet de réel, fabrique un sens - une interprétation de l'homme, du monde... - qui ne correspond pas nécessairement à la réalité. Par exemple, il va montrer que, dans la philosophie occidentale, « dire » c'est, simultanément, « dire l'être ». En d'autres termes, le philosophe dénonce qu'il y a une sorte de tyrannie langagière de l'être à partir du moment où l'on ne peut pas dire ce qui n'est pas sans ramener ce qui n'est pas à quelque chose. C'est cette entreprise qu'on a appelée la « déconstruction ». Pour l'énoncer d'une autre manière, on peut soutenir que, contrairement à l'herméneutique qui part du postulat du ou des sens d'un texte, la déconstruction se fonde sur une sorte de défiance à l'égard du sens. Tâchons de savoir si ce qu'on nous dit être le réel ou le sens de ce réel n'est pas une fiction soutenue par des effets de langage auxquels, le plus souvent, nous ne faisons pas attention : tel est le postulat de la déconstruction.

Quand l'histoire des jardins adopte ce modèle, il lui faut faire sa propre histoire, s'attacher à la manière dont l'histoire des jardins s'est écrite. Cette discipline peut être attentive à la façon dont se sont forgés les outils conceptuels qu'elle utilise. Soit les classifications des jardins. Peut-on réellement opposer les jardins réguliers aux jardins irréguliers ? Les parcs français aux parcs anglais ? L'histoire est désormais là pour nous rappeler que ces oppositions sont rarement contemporaines des jardins qu'elles sont censées identifier, qu'elles finissent par créer la réalité qu'elles désignent. L'avantage de cette déconstruction tient ici au fait qu'elle indique que le sens d'un jardin, entendu comme intention formelle - goût - d'un concepteur, ne doit pas nécessairement être identifié avec ces classifications ou périodisations simplistes.

Autre exemple : l'histoire déconstructiviste des jardins retrace la manière dont certains ouvrages ont pu contribuer à fabriquer des mythes ; le mythe de Versailles, pur jardin à la française, structuré par une iconographie apollinienne qui aurait été décidée d'emblée par le monarque afin d'asseoir son pouvoir... Cette déconstruction nous rend ce dessein suspect. Par-là même, elle nous montre que si cette instrumentalisation du jardin a pris place dans l'esprit du monarque, cela ne s'est pas fait d'emblée. Le mythe de Versailles dont nous traitons ici repose sur une confusion entre intention et finalité. Cette déconstruction suggère également que le programme iconographique ne constitue pas en soi un ensemble de signes auxquels on aurait attribué un signifié une bonne fois pour toutes. Enfin, cette approche déconstructiviste attire notre attention sur une dimension du sens qui pourrait venir compléter la définition d'un jardin. Ce dernier est un lieu propre à susciter nos fantasmes ; un terrain de jeux pour nos fantasmes, des fantasmes nationalistes, par exemple : en quoi Versailles est-il spécifiquement « français » ?

Une histoire des jardins, conduite sur le modèle de la déconstruction, nous rend attentifs à la manière dont on tente de réécrire, grâce à des textes habilement choisis, un jardin, c'est-à-dire à la façon dont on tente de légitimer une création de jardin relevant soit du contresens, soit de la malhonnêteté intellectuelle. Les Charmettes fut le principal lieu du séjour de Jean-Jacques

Rousseau auprès de Mme de Warens, à Chambéry. Le site Internet dédié à cette demeure transformée en musée nous informe que le jardin, le verger et les vignes « ont été réaménagés en 1992-1993 dans l'esprit du XVIII^e siècle ». Sur place, on peut en effet contempler quatre rectangles bordés de buis dans lesquels on a semé des plantes dont le nom et les vertus médicinales sont indiqués. Afin de légitimer ce « réaménagement », un panneau indique, à l'entrée du domaine, que Jean-Jacques Rousseau connaissait la classification de Linné. De son côté, le site Internet montre trois gravures en plus de la photographie et du plan du jardin. Plusieurs textes y sont cités : la « cinquième lettre » de Jean-Jacques Rousseau sur la botanique, une lettre à Léonard Usteri (1764), un extrait de Lamartine (1847)...

Une histoire déconstructiviste ne peut que remarquer qu'aucune mention n'est faite aux *Rêveries du promeneur solitaire* et, plus précisément, à la « Septième promenade ». Or, les renseignements que Jean-Jacques Rousseau y fournit sur sa passion pour la botanique et sa connaissance de Linné sont pourtant des plus précieux ! Il explique que cette passion s'est développée en deux temps : « Déjà vieux, j'en avais pris la première teinture en Suisse auprès du docteur d'Ivernois, et j'avais herborisé assez heureusement durant mes voyages pour prendre une connaissance passable du règne végétal⁴¹. » La connaissance de Linné est donc loin d'être première chez Jean-Jacques Rousseau, qui qualifie le fait d'herboriser « d'amusement ». Son intérêt pour la botanique est un plaisir associé au voyage, à l'errance, il ne relève pas réellement de la science et des jardins pour sédentaires. Justifier la création d'un jardin aux Charmettes - séjour de jeunesse de Jean-Jacques Rousseau, par la connaissance de Linné est étrange puisque, devenu vieux, le philosophe avoue qu'il ne connaît pas encore ce savant !

Continuons notre lecture. Une fois installé à Paris, le philosophe « plus que sexagénaire » vend son herbier, ses livres, se contentant de revoir dans la « campagne », et non pas dans un jardin, les quelques plantes qu'il reconnaît. Ce n'est donc que dans un deuxième temps, à l'âge de « soixante-cinq ans passés », que « sans livres, sans jardin, sans herbier », il est « repris par cette folie ». Et encore, il ne peut s'empêcher de penser que « les arbres, les arbrisseaux, les plantes sont la parure et le vêtement de la terre » : son intérêt pour les plantes n'est pas exclusivement scientifique, il reste d'ordre esthétique, celui d'un « contemplateur à l'âme sensible ». Ainsi s'étonne-t-il que certains, tout occupés « d'autres idées », ne se livrent « qu'à la dérobée aux objets qui frappent leurs sens ». C'est, écrit Jean-Jacques Rousseau, « l'habitude de ne chercher dans les plantes que des drogues et des remèdes ». Il se désole et l'on comprend que la création contemporaine de ce jardin, dédié à Linné et aux vertus médicinales des plantes, ne pourrait, si le philosophe avait le malheur de pouvoir le visiter, que le peiner plus encore. Méditons plutôt ces quelques lignes : « Ces idées médicinales ne sont assurément guère propres à rendre agréable l'étude de la botanique, elles flétrissent l'émail des prés, l'éclat des fleurs, dessèchent la fraîcheur des bocages, rendent la verdure et les ombrages insipides et dégoûtants ; toutes ces structures charmantes et gracieuses intéressent fort peu quiconque ne veut que piler tout cela dans un mortier, et l'on n'ira pas chercher des guirlandes pour les bergères parmi les herbes pour les lavements. » On ne peut que déplorer la création d'un jardin propre à enchanter les seuls hypocondriaques et les sponsors, fabricants de cosmétiques à base de plantes, en quête d'espaces publicitaires... C'est ce genre de mystifications, de méconnaissance relevant du contresens et/ou de la malhonnêteté intellectuelle, qu'une histoire déconstructiviste entend dénoncer.

Cette approche comporte néanmoins un risque. Cette manière de produire l'histoire de la signification des jardins donne, en négatif, l'idée de ce qu'il ne faut pas faire et de ce que le sens n'est pas. Nous dit-elle pour autant comment procéder, comment faire l'histoire d'un jardin qui, soucieuse du sens, ne s'arrête pas à une périodisation, à une classification formelle, à un mythe, à un contresens ou à une mystification ? En somme, quelle méthode faut-il suivre ? Car si l'on déconstruit les classifications, les périodisations et une bonne partie des outils qui ont servi à faire l'histoire des jardins jusqu'à une époque récente, sans proposer de méthode nouvelle, ne s'expose-t-on pas au danger de déconstruire le sens sans le reconstruire, soit à une sorte de destruction du sens ?

Pour une histoire critique de l'histoire

Cependant, ces critiques indiquent, à leur insu, une troisième voie pour l'histoire en quête du sens des jardins ; une voie qui, en rupture avec l'histoire positiviste, nous ferait désapprendre ce que cette histoire-là nous a appris. Ainsi, cette exigence de méthode ne feint-elle pas d'ignorer que les méthodes - topochronologie et autres - doivent aussi faire l'objet d'une déconstruction ? Elle est prématurée. Pire, cette exigence de méthode repose sur la croyance que grâce à un programme réglé, un ensemble de moyens déterminés et précis que l'esprit se fixe afin de découvrir la vérité, le sens ultime d'un jardin peut surgir. L'on sait ce que l'empiriste David Hume pensait du *Discours de la méthode* de René Descartes et des méthodes en général⁴². À suivre l'analyse du philosophe empiriste, René Descartes ne peut, conformément à ce qu'il déclare, douter de sa raison tout en continuant à raisonner : il ne fait donc pas réellement ce qu'il dit. De plus, toute méthode procède d'une expérience : trouver la vérité ne découle donc pas d'une méthode et les principes de cette méthode sont superflus ou peu productifs. Cette exigence de méthode et la croyance sur laquelle elle repose visent à éviter la confrontation, fort embarrassante et indépassable, avec la complexité de la question du sens des jardins. Ne reviendrait-elle pas à plaquer une grille supposée universelle sur un lieu dont le sens ne peut être que singulier ?

Fort de cette critique inspirée de David Hume, décidé à ne pas nier l'embarras que crée la complexité de la question du sens, nous devrions réformer nos attentes à l'égard de l'histoire des jardins et nous contenter de ce que nous pourrions appeler une « méthode en négatif ». Car si l'on accepte, d'un même geste, qu'aucun modèle importé des sciences humaines ne peut être entièrement satisfaisant pour l'histoire en quête du sens des jardins, on comprend qu'à travers l'usage du modèle herméneutique et de la déconstruction se dessine néanmoins, fût-ce en négatif, une sorte d'inventaire des pièges à éviter. La troisième voie que nous cherchons à ouvrir conduit à ressaisir cet inventaire des pièges afin d'examiner s'ils n'obéissent pas à une sorte de systématique, s'ils ne relèvent pas de ce que Gaston Bachelard appelle des « obstacles épistémologiques », c'est-à-dire des obstacles qui ne tiennent ni aux objets étudiés, ni à une idéologie qui viendrait freiner le progrès des sciences, mais à l'esprit même de l'historien des jardins⁴³. À travers ce repérage, nous ne voulons pas faire une historiographie de l'histoire des jardins en quête du sens. Cette historiographie est déjà en cours d'élaboration : si ce n'était pas le cas, cette troisième voie ne pourrait s'ouvrir. Nous souhaitons plutôt faire une histoire critique de l'histoire des jardins préoccupée du sens, poser les jalons d'une épistémologie de l'histoire des jardins. N'est-ce pas au prix de ce travail de refondation que l'histoire pourrait enfin rompre avec une dérive scientiste du positivisme, son imprégnation, ses méfaits ?

Pour emprunter cette troisième voie, il faut constituer un corpus de jardins, un ensemble de cas, dont l'étude est susceptible de nous aider à remettre en question les méthodes établies, repérer les obstacles épistémologiques qui ont nui à la saisie du sens - intention, finalité et signes - et, pourquoi pas, des cas qui illustrent la possibilité de surmonter ces obstacles. Le jardin et le parc de Castille, dont nous avons parlé précédemment, participent de ce corpus⁴⁴.

Ce parc à fabriques, dont le créateur avait voyagé en Angleterre et en Italie, fut incompris de ses contemporains. À la mort du

baron de Castille, en 1826, le parc connaît les mêmes aléas que de nombreux autres sites : plusieurs descendants s'en détournent et, après certaines périodes plus florissantes, le domaine est vendu en 1920. Il tend alors à l'abandon et périclite : les colonnes et certaines fabriques sont vendues. La plupart des architectes des Monuments historiques s'en désintéressent, le méprisent souvent, concentrent leurs efforts sur le château. Mais le château et le parc vont connaître une renaissance. En 1950, Douglas Cooper - marchand, critique d'art et collectionneur de peintres cubistes - achète et restaure le domaine. Il fait réaliser par Pablo Picasso un portique de cinq œuvres qui constituent autant de variations sur *L'Enlèvement des sabinés*, *Le déjeuner sur l'herbe*... Et quand, à partir des années 1970, une nouvelle période difficile débute, le parc est finalement racheté par les propriétaires actuels, Mme et M. de Bikhovetz, qui le conservent avec finesse autant qu'ils le restaurent.

Pour la compréhension et la saisie du sens de ce parc, l'apport du postulat herméneutique et de la déconstruction est indéniable. Le premier biographe du baron de Castille, Marcel Fabre, avait assimilé la passion du baron à une « douce manie » : une pathologie bénigne. Le second, Jean Tricou, faisait de notre voyageur un être peu cultivé au regard de ce que furent, à la même époque, des voyageurs tels que Stendhal ou le président de Brosses⁴⁵. C'est à Dominique Massounie et, surtout, à Monique Mosser que l'on doit d'avoir exhumé ce que les commentateurs avaient pris pour des détails sans importance : l'attachement du baron à l'œuvre gravé de Piranèse, la correspondance où il fait part de son dessein hortésien à la comtesse d'Albany, la parenté du bois des tombeaux avec une description sadienne, empruntée à *La Marquise de Gange*, qui suggère le caractère autobiographique du site... C'est ainsi que grâce au postulat du sens fait en dépit du caractère irrationnel du concepteur, ce parc fut identifié comme « parc à fabriques » et resitué « entre anticomanie et pittoresque », entre « néoclassicisme et romantisme » : la méprise originelle dont il avait fait les frais fut dès lors déconstruite⁴⁶.

Ces études ont dès lors attiré notre attention sur tous les obstacles épistémologiques qui, propres à l'esprit des contemporains du baron, de ses premiers biographes et des architectes des Monuments historiques, ont empêché la saisie du sens de ce parc et, partant, sa sauvegarde. Quatre obstacles épistémologiques nous sont d'emblée apparus. Dans le cas de Castille, aucun plan ne vient soutenir la création du parc, puisque le baron se déclare son propre architecte, et les représentations peintes ou gravées qu'en donne Christophe Jusky sont toutes fautives du point de vue des perspectives. Le premier obstacle tient à l'idée que les plans et les gravures sont intéressants s'ils relèvent des règles de la géométrie cartésienne appliquées au relevé des sites, pour les premiers, et si elles respectent les conventions graphiques, la perspective linéaire héritée de la Renaissance, par exemple, pour les seconds. En effet, comment expliquer la raillerie qu'inspire le caractère autodidacte du baron et le mépris qui frappe le peintre ? Or, l'absence de plan et les « erreurs » de représentation font sens. Le parc du baron de Castille échappe à l'application de la géométrie cartésienne pour la fabrication des plans parce qu'il se forme petit à petit, par la répétition d'un motif - la colonne, entre autres. Ce parc relève d'une sorte de patchwork, métaphore par laquelle Gilles Deleuze désigne l'espace riemannien⁴⁷. Quant à Christophe Jusky, ses maladresses traduisent un espace incompréhensible : comment représenter un lieu qui voudrait rassembler tous les lieux par lesquels le baron a été séduit au cours de ses voyages ? Le peintre choisit de tout représenter, de montrer simultanément ce qui ne devrait être vu que successivement : d'où les inévitables « erreurs » de perspective. L'obstacle à la saisie de l'espace auquel ce lieu se rattache tient ici à nos attentes en matière de représentation. Nous avons trop tendance à oublier le caractère culturel et historique des conventions topographiques et picturales. Ici, il s'agit de surmonter cet obstacle pour saisir le sens compris comme intention du concepteur.

Le parc de Castille permet également de repérer un obstacle verbal à la saisie du sens. À propos de la passion dévorante du baron pour les colonnes, Marcel Fabre parle de « manie ». Au sujet des choix esthétiques qui prévalent dans ce parc, il souligne leur caractère « bizarre ». Les architectes emploient le terme de « disparate » ou « d'hétérogène ». Or, ces termes dissimulent assez difficilement la perplexité ou l'ignorance de ceux qui les emploient. De fait, ils n'expliquent rien. Le premier reconduit une œuvre à la pathologie supposée de son auteur, le second ne fait pas le lien entre la bizarrerie et le courant esthétique du sublime dans lequel s'inscrit le baron. « Disparate » ou « hétérogène » révèlent une méconnaissance de la notion d'hétérotopie qui s'applique pourtant si bien au parc de Castille ! Ce sont ces lieux composés de lieux transgressant l'ordre social, disjoints, formés de parties incompatibles, non hiérarchisés que le discours semble échouer à prendre en charge⁴⁸. Que l'on se souvienne de l'exemple du cénotaphe d'Épiphanie Dulong dont nous avons déjà parlé. Son caractère sacré et tout à la fois profane, la cérémonie à laquelle il donne lieu et l'ornementation dont il participe suffisent, ici, à suggérer le caractère hétérotopique du lieu. Dans ce cas, il faut surmonter l'obstacle verbal consistant à dissimuler sous un terme une difficulté à caractériser un lieu. C'est à ce prix qu'on peut identifier les colonnes, les cénotaphes et autres fabriques comme supports du sens, saisir ce en quoi ce parc fait signe.

Autre difficulté : l'obstacle pragmatique. Eu égard à ce que nous venons de poser, ce parc sert à la commémoration. Cependant, les inscriptions des cénotaphes s'appliquent à des faits et à des personnes réelles de façon fantaisiste : le baron surcharge l'inscription du cénotaphe dédié à Mme de Laubespain de telle sorte que cette maîtresse de jeunesse apparaît sous les traits d'une amie ayant servi de mère à son fils, Édouard ! Ce parc comporte par conséquent une autre finalité que la fonction commémorative. À être contemplés depuis le toit du château, chaque cénotaphe, chaque colonne, chaque fabrique renvoient à un événement réel et imaginaire de la vie du baron. Le parc recouvre une finalité autobiographique qu'on saisit à la condition de ne pas réduire le sens, de façon pragmatique, à l'usage et au réel. Il est enfin à noter que c'est le regard informé d'un cubiste - Douglas Coopee - qui a saisi la signification d'un lieu cherchant à montrer plusieurs lieux et plusieurs temps en un seul, de façon simultanée. Familier de la déconstruction cubiste de la perception et des variations, ce regard était capable de voir dans les fabriques du baron autre chose que de vulgaires pastiches. Comme l'écrit Douglas Cooper à propos de Pablo Picasso, à qui il confie la réalisation d'œuvres pour le parc, peu importe qu'un « artiste s'empare de l'œuvre d'un autre et s'en serve comme d'un tremplin pour son imagination [...] Picasso sait si bien faire sien tout ce dont il s'empare, qu'au moment de leur réapparition sur la toile ses emprunts ont pris une autre signification et n'ont pas l'air d'une citation⁴⁹ ». On comprend que ce collectionneur de tableaux cubistes a pu, à la fois, ressentir ce que le concepteur du parc avait éprouvé - passion de la collection, plaisir pris à la pseudo-répétition -, tout en faisant l'épreuve de l'étrangeté du passé : le baron de Castille ne pouvait être cubiste ! Ici, l'obstacle concerne la perception. Il faut surmonter l'obstacle perceptif consistant à n'apprécier que les œuvres soumises à la perspective linéaire héritée de la Renaissance pour comprendre l'espace de ce parc, saisir ce dernier comme une œuvre ouverte dont le sens doit autant à son concepteur passé qu'à son interprète présent.

Certes, le parc de Castille ne constitue qu'un cas du corpus que nous nous proposons d'établir. Pour bâtir une épistémologie de l'histoire des jardins, il faut savoir si les obstacles qui ont empêché la saisie de son intention, de sa finalité, de ses signes, de la définition à laquelle il répond, se retrouvent à l'œuvre dans d'autres jardins. Il a au moins le mérite de constituer le point de départ et de montrer la possibilité de cette épistémologie des jardins dont notre analyse s'est efforcée d'établir la nécessité. Concluons donc sur ce point. Prenons notre parti de l'embarras de la question du sens, acceptons cette méthode en négatif et cet inventaire en creux des pièges que nous désigne l'historiographie la plus récente. En partant de la pratique même de l'historien en quête du sens des jardins, nous pourrions mieux cerner et surmonter les obstacles épistémologiques qui résident en cette branche de la connaissance. Une refondation de disciplines ne se dessinerait-elle pas à l'horizon ? Il semble que c'est

dans cette commune inquiétude quant au sens des jardins que philosophie et histoire en viennent d'ores et déjà à se rencontrer.

Notes

1. Cette snce s'est tenue en dembre 2005 l'ole nationale supieure d'architecture de Versailles.
2. Saussure, F. de, *Cours de linguistique gale*, Paris, Payot, 1972, p. 97-103.
3. Ligne, C.-J., de, *Coup d'œil sur Belcœil* (1781), Paris, itions de Paris, 1997, p. 10.
4. *Ibid.*
5. *ibid.*
6. Archives dartementales de la Seine-Maritime, 3E426 9/10.
7. Jean-Franis du Bellay du Resnel est nen 1692, mort en 1761. Parmi les trois plans, on trouve le cadastre napolnien de 1826 qui renseigne sur les alls en oile du petit bois.
8. Rousseau, J.-J., *Julie ou la Nouvelle Hoe*, IV (1761), Paris, Garnier Flammarion, 1967, p. 360 sqq.
9. Sur ce parc et sur Christophe Jusky, on peut se reporter notre essai : Chomarar- Ruiz, C., *Le Jardin et le Parc de Castille. Concevoir l'espace, approcher les lieux*, Paris/Besann, Les itions de l'Imprimeur, coll. Jardins et Paysages , 2005.
10. Lettre du 15 mai 1804, cit par Marcel Fabre (Fabre, M., *La douce manie de M. de Castille* , *Nouvelle Revue du Midi*, 1926, p. 40-65). C'est nous qui soulignons.
11. Nietzsche, F., Avant-propos , *La Glogie de la morale* (1887), Paris, Gallimard, coll. Ids , 1966, 6, p. 16-17.
12. Aristote, *Rhorique*, Paris, Les Belles Lettres, 1967, Livre I, 2, 1357 b.
13. Sur ce point, voir les livres de comptes intitul Journal de ma dense commence 1er janvier 1798 , Archives privs, Monsieur le marquis du Pin de Saint Andr Pour plus de dails se reporter notre essai sur le parc de Castille.
14. a conie d'iphanie Dulong est relat dans les livres de comptes correspondant aux anns 1795-1805, mois d'aot 1796. Ces derniers se trouvent dans les archives privs d'Henry de Seguins-Cohorn, descendant du baron de Castille.
15. Ce nlogisme a formpar Monique Mosser en partant du nom d'Hortie. Il signifie propre l'art des jardins , art qui ne se ruit pas ce qu'on appelle l' horticulture .
16. Sur ce point, on peut consulter l'article de Monique Mosser intitul La rnion des arts dans le jardin , dans *Le Progr des arts rnis, 1763-1815. Mythe culturel des origines de la rolution la fin de l'Empire ?* , actes du colloque international d'histoire de l'art, Bordeaux-Toulouse, 22-26 mai 1989, recueillis et prent par Daniel Rabreau et Bruno Tollon, Bordeaux, 1992, p. 171-186.
Le parc de Mortefontaine appartenait l'intendant Le Pelletier.
17. Regnon, H.-M.-V. de, *La Glogie de la maison de Regnon*, archives privs du Domaine de Chaligny, ouvrage non publi 1856.
18. Il s'agit du jardin de William Christie, chef d'orchestre des Arts Florissants. Sur ce jardin, on pourra consulter notre essai : Chomarar- Ruiz C., *Jardin de paradoxes. Le jardin de William Christie*, Arles, Actes Sud, 2007.
19. Sarraute N., *Enfance*, Paris, Gallimard, coll. Folio , 1985, p. 65.
20. *Ibid.*, p. 275.
21. *Ibid.*
22. *Ibid.*
23. *Ibid.*
24. Comte A., *Cours de philosophie positive* (1830), Paris, Hermann, 1998.
25. Vanden Eynde, J.-L., Enghien, le parc d'Arenberg 1666-1999. Essai de mhodologie du projet de restauration des jardins historiques , universitcatholique de Louvain, Centre d'udes pour la conservation du patrimoine architectural et urbain, moire non publi 1999.
26. *Ibid.*, Conclusion .
27. Auricoste I., Parc de Nohant. propos de sa restauration , *P %2B A, Paysage et amagement*, n 27, mai 1994, p. 26-32.
28. Les uivalences sont les suivantes : Lundi = Lune = Diane. Mardi = Mars. Mercredi = Mercure. Jeudi = Jupiter. Vendredi = Vus. Samedi = Saturne. Dimanche = Soleil = Apollon.
29. Auricoste, I., L'enclos enchantou la figure du dedans , *Mythes et Arts*, Paris, Sgraffite, 1983.
30. On aura reconnu les analyses que Jrgen Habermas deloppe dans Habermas, J., *La Technique et la Science comme idlogie* (1968), Paris, Gallimard, coll. Tel , 1993.
31. Riegl, A., *Le Culte moderne des monuments. Son essence et sa gene* (1903), Paris, itions du Seuil, 1984.
32. Langlois, C.-V. et Seignobos C., *Introduction aux udes historiques*, Paris, Hachette, 1897.
33. Ricœur P., *Du texte l'action. Essais d'hermeutique* , II, Paris, itions du Seuil, 1986, p. 175.
34. Albert-Oswald Siffait na en 1813 et de en 1877.
35. Sur les Folies Siffait, on peut lire l'article de J. Geunevoux (Les Folies Siffait : un paradis perdu sur les bords de la Loire , *Monuments historiques*, n 176, septembre-octobre 1991, p. 32-37) et celui de M.-P. Halgand (La Folie de Monsieur Siffait , *303 La Revue des pays de la Loire*, troisie trimestre 1987, p. 59-61).
36. Ricœur, P., *Du texte l'action. Essais d'hermeutique* , *op. cit.*, II, p. 175. Soulignpar l'auteur.
37. Marin, L., Le jardin de Julie , *Lectures traversies*, Paris, Albin Michel, 1992, p. 63-87.
38. Quoi de plus devant, pour le sens, qu'un jardin proclam iquet de cur, d'artiste , de femme ...
39. Barthes R., *L'Empire des signes* (1970), Paris, Flammarion, 1984, p. 95 sqq.
40. *Ibid.*, p. 102-103. Il s'agit du Tofuku-ji.
41. Rousseau J.-J., *Les Reries du promeneur solitaire* (1776-1778), Paris, Gallimard, coll. Folio, 1972, p. 119-125.
42. Hume, D., *Enque sur l'entendement humain*, Section XII (1758), Paris, Flammarion, 1983, p. 231-232.
43. Bachelard G., *La Formation de l'esprit scientifique* (1938), Paris, Vrin, 1993, p. 13 sqq.
44. Pour une analyse prise, voir l'ouvrage que nous avons consacrc parc et aux probles juridiques qu'il pose : *Le Domaine et le parc du baron de Castille, op. cit.*, p. 50-70 et p. 114-134.
45. Voir les articles de M. Fabre (*La douce manie de M. de Castille* , *op.cit.*,) et de J. Tricou (*Le voyage en Italie du baron de Castille (1778-1779)* , *Albums du crocodile rerv au corps mical*, septembre-octobre 1962, p. 50-71.)

46. Mosser, M., Prace , dans *Jardins en France 1760-1820. Pays d'illusion, terre d'expiences*, catalogue de l'exposition organis Paris, Hel de Sully, Caisse nationale des monuments historiques et de sites, mai-septembre 1977.
Voir alement les articles que M. Mosser et D. Massounie ont consacr ce sujet : Le cheau de Castille entre le nclassicisme et le romantisme , *Monuments historiques*, n 108, Paris, 1980, p. 17-20 ; Castille, entre anticomanie et pittoresque , *Congr archlogique de France 157, sessions du Gard* (1999), Socifranise d'archlogie, Paris, 2000, p. 135-143.
47. Deleuze, G. et Guattari, F., *Mille Plateaux*, Paris, itions de Minuit, 1980, p. 592-596.
48. Foucault, M., Des espaces autres , *Dits et rits* (1984), Paris, Gallimard, 2001, p. 1571-1581, p. 1571 *sqq.* Voir alement la Prace dans *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 9-10.
49. Cooper D., *Les Deuners*, Paris, itions du Cercle de l'art, 1962.

Catherine Chomarat-Ruiz

Philosophe, historienne des jardins et des paysages.

Membre de conférences - HDR l'École nationale supérieure du paysage de Versailles.

Directrice du Larep (Laboratoire de recherche de l'École du paysage de Versailles).

Chercheur de l'unité Proximit, UMR SAD-APT (INRA, Paris-Grignon).

Chercheur correspondant du Centre André Chastel - UMR 8150 (Université Paris IV, CNRS, DAPA).

Courriel : c.chomarat@orange.fr

Bibliographie

Aristote, *Rhétorique*, Paris, Les Belles Lettres, Livre I, 2, 1357 b, 1967.

Auricoste, I., L'enclos enchanté ou la figure du dedans, *Mythes et Arts*, Paris, Sgraffite, 1983.

Auricoste I., Le parc de Nohant. propos de sa restauration, *Paysage et aménagement*, n 27, mai 1994.

Bachelard, G., *La Formation de l'esprit scientifique* (1938), Paris, Vrin, 1993.

Barthes, R., *L'Empire des signes* (1970), Paris, Flammarion, 1984.

Chomarat- Ruiz C., *Jardin de paradoxes. Le jardin de William Christie*, Arles, Actes Sud, 2007.

Chomarat- Ruiz C., *Le Jardin et le Parc de Castille. Concevoir l'espace, approcher les lieux*, Paris-Besançon, les éditions de l'Imprimeur, coll. Jardins et Paysages, 2005.

Comte, A., *Cours de philosophie positive* (1830), Paris, Hermann, 1998.

Cooper, D., *Les Deuners*, Paris, éditions du Cercle de l'art, 1962.

Deleuze, G. et Guattari, F., *Mille Plateaux*, Paris, éditions de Minuit, 1980.

Fabre, M., La douce manie de M. De Castille, *Nouvelle Revue du Midi*, 1926.

Foucault, M., Des espaces autres, *Dits et écrits* (1984), Paris, Gallimard, 2001.

Foucault, M., *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966.

Guenevoux, J., Les Folies Siffait : un paradis perdu sur les bords de la Loire, *Monuments historiques*, n 176, septembre-octobre, 1991.

Habermas, J., *La Technique et la Science comme idéologie* (1968), Paris, Gallimard, coll. Tel, 1993.

Halgand, M.-P., La Folie de Monsieur Siffait, *303 La Revue des pays de la Loire*, 3e trimestre, 1987.

Hume, D., *Enquête sur l'entendement humain*, Section XII (1758), Paris, Flammarion, 1983.

Langlois, C.-V. et Seignobos, C., *Introduction aux études historiques*, Paris, Hachette, 1897.

Ligne, C.-J., de, *Coup d'œil sur Belœil* (1781), Paris, éditions de Paris, 1997.

Marin, L., Le jardin de Julie, *Lectures traversées*, Paris, Albin Michel, 1992.

Mosser, M. et Massounie, D., Le château de Castille entre le néoclassicisme et le romantisme, *Monuments historiques*, n 108, Paris, 1980 ; Castille, entre anticomanie et pittoresque, *Congrès archéologique de France 157, sessions du Gard* (1999), Socifranise d'archéologie, Paris, 2000.

Mosser, M., La mission des arts dans le jardin, *Le Progrès des arts révisés, 1763-1815. Mythe culturel des origines de la révolution la fin de l'Empire ?*, actes du colloque international d'histoire de l'art, Bordeaux-Toulouse, 22-26 mai 1989, recueillis et présentés par Daniel Rabreau et Bruno Tollon, Bordeaux, 1992.

Mosser M., Hortie cartographe : De l'écriture classique des parcs français à la calligraphie poétique des jardins anglo-chinois, *Le paysage des cartes, genre d'une codification*, Paris, Musée des plans-reliefs, 1999.

Mosser, M., *Jardins en France 1760-1820. Pays d'illusion, terre d'expériences*, catalogue de l'exposition organisée Paris, Hôtel de Sully, Caisse nationale des monuments historiques et de sites, mai-septembre 1977.

Nietzsche, F., Avant-propos, *La Gloire de la morale* (1887), Paris, Gallimard, coll. Ides, 6, 1966.

Regnon, H.-M.-V. de, *La Gloire de la maison de Regnon*, archives privées du Domaine de Chaligny, ouvrage non publié 1856.

Ricoeur, P., *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique*, II, Paris, Seuil, 1986.

Riegl, A., *Le Culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse* (1903), Paris, éditions du Seuil, 1984.

Rousseau, J.-J., *Les Rêveries du promeneur solitaire* (1776-1778), Paris, Gallimard, coll. Folio, 1972.

Rousseau, J.-J., *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, IV (1761), Paris, Garnier Flammarion, 1967.

Sarraute, N., *Enfance*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1985.

Saussure F. de, *Cours de linguistique gale*, Paris, Payot, 1972.

Tricou, J., Le voyage en Italie du baron de Castille (1778-1779) , *Albums du crocodile rerv au corps mical*, septembre-octobre 1962.

Vanden Eynde, J.-L., Enghien, le parc d'Arenberg 1666-1999. Essai de rhodologie du projet de restauration des jardins historiques , universitcatholique de Louvain, Centre d'udes pour la conservation du patrimoine architectural et urbain, moire non publi 1999.