



HAL
open science

L'eau, malin génie du jardin

Catherine Chomarat-Ruiz

► **To cite this version:**

Catherine Chomarat-Ruiz. L'eau, malin génie du jardin. Projets de paysage : revue scientifique sur la conception et l'aménagement de l'espace, 2010. hal-01198151

HAL Id: hal-01198151

<https://hal.science/hal-01198151>

Submitted on 30 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.

L'eau, malin génie du jardin

Water, the malicious genius of the garden

Par Catherine Chomarat-Ruiz Publié le 10/01/2010 sur Projet de Paysage - www.projetsdepaysage.fr

L'ambivalence de l'eau¹

Littérature et cosmogonies

Dans les jardins, l'eau est d'ordinaire comprise comme un principe de vie. Pourtant, elle possède une valeur létale qui hante l'imagination des poètes et des artistes. Comme l'analyse Gaston Bachelard, dans *L'Eau et les Rêves*, certains passages de l'Énéide de Virgile associent les fontaines et la clarté de leur eau à une valeur morale, à l'idée de purification². Toutefois les fontaines renvoient à la malédiction proférée par les êtres, nymphes et autres fées, qui sont censés y vivre, si l'on suit les contes que rapporte Sébillot dans *Le Folklore de France*³. Le fleuve dont le courant emporte, l'étang et sa profondeur trompeuse, la lourdeur des eaux stagnantes et boueuses, qu'Edgar Poe met en scène dans *Silence*, sont chargés de cette même valeur funèbre⁴. Pourquoi celle-ci quitterait-elle l'eau qui entre dans la composition d'un parc ou d'un jardin ? C'est cette ambivalence des valeurs accordées à l'eau, en tant que source d'inspiration et composante d'œuvre paysagère, que nous voudrions interroger.

Cette dualité est certes connue depuis l'Antiquité ; dès les cosmogonies grecques du Ve siècle avant J.-C., par exemple. Ainsi Héraclite pose-t-il que l'univers jaillit du feu primordial à travers deux principes. D'une part, de la guerre, explique l'équilibre conflictuel entre les composants primordiaux du monde ; d'autre part, le mobilisme implique que rien n'est stable et qu'« on ne peut entrer deux fois dans le même fleuve⁵ ». L'eau désigne ici le temps qui s'écoule. Le cours du fleuve suggère un temps orienté, vectoriel, où passé, présent et futur ne sont pas identiques. Et la métaphore rend compte du mobilisme universel, du passage inexorable du temps qui entraîne l'ensemble des phénomènes naturels vers leur disparition. Mais les fleuves allant tous à la mer, ils donneront par évaporation des nuages, puis des précipitations, qui abreuveront la terre et alimenteront les cours d'eau. Cette image poétique évoque le cycle de l'eau et laisse entendre que, le temps n'étant qu'un éternel retour des choses, la génération succèdera à la corruption.

Pour attestée qu'elle soit, nous souhaiterions cependant saisir, à nouveau, cette ambivalence de l'eau à travers une représentation picturale du mythe de Narcisse.

Narcisse et la querelle des arts

Dans le récit mythologique, l'eau est présente sous forme d'un miroir naturel - source, bassin ou étang ; il met en scène l'amour que ce personnage éprouve pour son reflet, la mort et la métamorphose sous forme de fleur qui s'en suivent. Ce mythe traduit à la fois la valeur mortifère et vivifiante de l'eau.

De façon plus précise, nous voudrions nous attacher la version qu'en donne Philostrate dans sa *Galerie de tableaux*⁶. Ce sophiste du II^e siècle de notre ère se rend à Naples pour y assister à des jeux et, séjournant chez une de ses connaissances, il se retrouve sous un portique qui abrite une suite de tableaux dont l'un représente Narcisse. À travers la description que le narrateur fait de cette œuvre, ce qui se joue de part et d'autre de l'eau semble se retrouver de part et d'autre de la toile. De même que Narcisse est entre la vie et la mort, ce sophiste met en scène une querelle des arts, un combat, dont l'enjeu est la supériorité de la sophistique - de l'art de l'éloquence - sur la peinture.

Forts de cette leçon, nous voudrions cerner, pour ce qui concerne les jardins, le double rôle que l'eau joue et le différend dont elle fait l'objet. Dans notre imaginaire, l'eau est spontanément assimilée à la vie et, dans les jardins, elle devient synonyme du plaisir que provoque les fontaines, les cascades... Toutefois, cette immédiateté des images est peut-être trompeuse. En quoi l'eau, dans les parcs, peut-elle se charger d'une valeur létale ? Quel rôle l'art des jardins et l'eau jouent-ils dans cette querelle opposant éloquence et peinture ?

Un tableau intitulé Narcisse

Peinture et éloquence à l'époque de la Seconde Sophistique

La querelle entre art de l'éloquence - sophistique ou littérature *ante litteram* - et art pictural est fort ancienne. Dès le II^e siècle de notre ère, Lucien conseille aux jeunes qui voudraient apprendre la sophistique : « Cite à tous propos les noms de Marathon et de Cynégire, sans lesquels aujourd'hui on peut plus rien faire. Peins le mont Athos devenu navigable, l'Hellespont traversé à pied sec, le soleil obscurci par les flèches perses⁷. » Le conseil est ironique. Lucien se moque des *topoi*, des lieux rhétoriques, morceaux tout faits, transposables d'un discours à un autre. Et, à travers ces descriptions de bataille et de paysage, il raille le rêve de peinture des sophistes, leur volonté de faire aussi bien, voire mieux que les peintres, dans la querelle qui oppose aux peintres les professionnels de l'éloquence - de la prose d'apparat, ou épидictique, en l'occurrence.

De façon moins distancée, on trouve trace de cette querelle chez Longus, autre sophiste de la même époque. Dans *Daphnis et*

Chloé, ce dernier écrit : « À Lesbos, alors que je chassais dans le bois sacré des nymphes, je vis un *spectacle*, le plus beau que j'aie jamais vu : C'était un *tableau peint* qui *contait* une histoire d'amour. Le bois sans doute était *beau* [...] mais la *peinture* était plus *charmante* encore [...] L'envie me prit de donner avec ma plume un *récit rivalisant avec le tableau*. Je trouvais quelqu'un qui m'expliqua tous les détails de l'*image* et je composais *quatre livres*⁸. » Sans le recul critique que confère à Lucien l'ironie - la composition des quatre livres pour répondre à un tableau prête à sourire -, ce passage témoigne du fait qu'il s'agit bien pour le sophiste de composer, à son tour, un spectacle. Il ambitionne de faire voir, de dépasser tout à la fois la beauté naturelle du bois et le charme distillé par un tableau, de rivaliser voire de surpasser le peintre. Cet extrait souligne aussi que cette querelle n'existe pas que dans le seul esprit du sophiste. Le peintre ne s'est-il pas risqué à « conter » une histoire d'amour, à faire en sorte que la peinture l'emporte sur l'art de l'éloquence en matière de narration ?

Il n'est donc pas étonnant que Philostrate l'ancien, contemporain de Lucien et de Longus, inscrive les descriptions de tableaux qu'il opère dans le contexte général de cette querelle des arts. Dans son prologue, ce sophiste ne dit pas explicitement qu'il veut rivaliser avec les peintres ; il déclare vouloir former le « goût » du fils de son hôte. Mais il insiste sur l'idée que Naples est une « ville d'Italie fondée par des Grecs [...] qui par ses mœurs et par son *goût des lettres* mérite d'être regardée comme une ville grecque » et assure vouloir « faire l'éloge des tableaux⁹ ». Les termes concernant la querelle de l'éloquence et de la peinture sont présents, et c'est bien dans ce contexte que se situe le commentaire du tableau représentant le mythe de Narcisse et, pour notre propos, son rapport avec l'eau.

Une fausse analogie

Le début du texte de Philostrate prend la forme d'une analogie - « Cette source reproduit les traits de Narcisse, comme la peinture reproduit la source, Narcisse lui-même et son image¹⁰ » - qui est immédiatement retravaillée par la mention suivante : « Le jeune homme, de retour de la chasse, se tient debout près de la source, soupirant pour lui-même, épris de sa propre beauté, illuminant l'eau, comme tu vois, de sa grâce éclatante¹¹. » Narcisse est à la source, ce que la source, Narcisse et son image sont à la peinture ; le « comme tu vois » suggère que la source, Narcisse et son reflet peuvent être subsumés sous le regard du spectateur. Dès lors, Philostrate signifie que le texte, qui se tient depuis le regard du spectateur est, vis-à-vis de la peinture, dans une position comparable à celle de Narcisse vis-à-vis de la source. Il avance que littérature et peinture ont une position similaire en ce qui concerne le réel et la narration, c'est-à-dire, comme le sophiste l'a énoncé dans son « Prologue », qu'elles s'attachent à « représenter les traits et les actions des héros¹² ». Mais le texte, dont la tradition nous dit qu'il s'agit d'une *ekphrasis* - une partie de texte décrivant, de façon très codifiée, un paysage, un personnage, un tableau...¹³ -, englobe de ce fait la description proprement dite du tableau qui, lui, présente une source. Peut-on y lire l'indice d'une supériorité de l'éloquence sur la peinture et de la peinture sur l'eau ?

À ce moment-là du texte, la querelle est encore un peu dissimulée. C'est plutôt le rôle de l'eau qui est mis en avant. Dans l'analogie, l'eau, à travers le motif de la source, est comparable à la peinture. Elle « reproduit » les traits du jeune homme. Mais n'est-ce pas dire qu'elle qu'imité des formes qui ne rendent pas compte du caractère du personnage ? Qu'elle ne fait que recueillir des qualités qui lui sont extérieures, appartiennent aux figures qu'elle réfléchit ? De fait, la source tire son éclat de la beauté de Narcisse. La comparaison tourne au désavantage de l'eau. De plus, la source ne reproduit que le personnage, soit une partie de la scène, là où la peinture donne à voir, Narcisse, la source et son image. Et, là, la comparaison textuelle entre la source et la peinture tourne au désavantage de cette dernière. Car la peinture ne reproduit qu'une partie de la scène qui, incluant le spectateur, est relatée par le texte de Philostrate. C'est l'éloquence qui est mise à l'honneur.

La querelle des arts est bien amorcée. Elle a pour objet la capacité à représenter le réel. Et entre l'eau qui, en elle-même n'est pas un art, mais qui est comparée à la peinture en matière de représentation, l'art pictural et l'éloquence, il y a bien infériorité de la première sur les deux autres. L'analogie est donc fautive, il n'y a pas d'égalité entre les deux rapports.

La capacité à illusionner

Le texte se poursuit et Philostrate déclare : « Fidèle à la vérité, la peinture nous montre la goutte de rosée suspendue aux pétales¹⁴. » L'eau réapparaît sous une autre forme. Puis le sophiste avance : « Une abeille se pose sur la fleur ; je ne saurais dire si elle est trompée par la peinture, ou si ce n'est pas nous qui nous trompons en croyant qu'elle existe réellement¹⁵. » Avec l'aide d'une abeille providentielle, le sophiste travaille le rapport analogique qu'il vient de poser. Si je suis, moi, spectateur, eu égard à la peinture dans une position comparable à celle de Narcisse vis-à-vis de la source - dans une position de méprise, ou du moins d'illusion -, je ne suis pas plus capable de me prononcer quant à la réalité de l'abeille que Narcisse ne l'est quant au référent de ce qu'il voit à la surface de l'eau.

Pour la querelle des arts, toute la signification de ce passage tient à l'affirmation qui suit l'expression du doute : « Mais soit, il y a erreur de notre part¹⁶. » Le sophiste semble avouer une faiblesse et faire l'éloge de la peinture. L'art pictural serait si parfait, ses productions seraient si conformes à la réalité, qu'il pourrait nous faire prendre des abeilles peintes pour des abeilles vivantes et se substituer au réel. Cependant, cet aveu de faiblesse souligne la perspicacité du spectateur et sa supériorité sur Narcisse. C'est donc bien l'art de l'éloquence qui l'emporte sur la peinture.

Du point de vue de l'art de représenter la vie et les actions des héros, pour reprendre les termes du « Prologue » de Philostrate, c'est précisément parce que la littérature ne cherche pas à se substituer au réel, ne vise pas l'illusion parfaite, qu'elle s'articule à ce dont elle est représentation, à savoir le tableau, et peut distinguer entre le tableau et son référent réel. Le motif de l'eau réapparaît sous les traits d'une goutte de rosée. Elle exerce sur l'abeille un pouvoir comparable à celui de la source vis-à-vis de Narcisse et de la peinture eu égard au spectateur : elle n'est que tromperie et illusion. Dans la querelle des arts qui nous importe, ne participe-t-elle pas de l'infériorité de la peinture à l'égard de l'éloquence ? Le passage suggère que si l'abeille et Narcisse peuvent se laisser abuser par l'eau à la goutte, la source-, ce n'est pas le cas du spectateur. Il laisse aussi entendre que l'illusion d'une goutte d'eau, prête à glisser du pétale de la fleur, est par définition éphémère, moins pérenne que la peinture et sa tromperie spécifique. Ce texte pose qu'elle demeure en ce point bien inférieure à l'art de l'éloquence.

« Mimésis » picturale contre « diégésis » langagière

Le dernier temps du texte met l'accent sur les rôles de l'eau et de la peinture. Philostrate écrit : « Quant à toi, ô jeune homme,

ce n'est pas une peinture qui cause ton illusion ; ce ne sont pas des couleurs ni une cire trompeuse qui te tiennent enchaîné ; tu ne vois pas que l'eau te reproduit tel que tu te contemples ; tu ne t'aperçois pas de l'artifice de cette source¹⁷. » Ici, le sophiste retravaille le rapport analogique : si je suis vis-à-vis de la peinture dans la même position que Narcisse à l'égard de la source (proposition 1), et si je ne puis dire si l'abeille que j'aperçois est peinte ou réelle (proposition 2), comment Narcisse pourrait-il se douter que c'est lui qui contemple la source et non pas la source qui le regarde, lui (proposition 3) ?

Narcisse ne peut, semble-t-il, nourrir un tel soupçon. Pour sortir de la symétrie parfaite que lui présente son image - de « l'artifice » -, le sophiste indique que Narcisse aurait pu bouger - « il te suffirait de te pencher, de passer d'une expression à une autre, d'agiter la main, de changer d'attitude¹⁸ » - et qu'il ne le fait pas. Plus surprenant, Philostrate insiste sur l'idée que Narcisse aurait pu répondre à ses appels : « Crois-tu donc que la source va entrer en conversation avec toi ? Mais Narcisse ne nous écoute point : l'eau a captivé ses yeux et ses oreilles¹⁹. » Narcisse aurait pu ne pas le confondre lui, Philostrate, interlocuteur réel, avec l'image perçue dans la source. Mais tel n'est pas le cas.

C'est la fixité de l'eau, la symétrie parfaite qui autorise la substitution des reflets aux figures réelles, des abeilles peintes aux abeilles réelles, la perfection dans l'artifice - l'illusion et la tromperie - émanant de la source et de la peinture qui expliquent le comportement de Narcisse. Et la phrase qui clôt le passage légitime en quelque sorte le comportement de Narcisse : « Les deux Narcisse sont semblables, brillent de la même beauté ; la seule différence entre eux, c'est que l'un se détache sur un fond qui est le ciel, et que l'autre est vu comme plongé dans l'eau ; le jeune homme se tient immobile au-dessus de l'eau qui est immobile, ou plutôt qui le contemple fixement et comme éprise de sa beauté²⁰. »

Néanmoins, tout comme dans le passage précédent, cet avantage de l'eau et de la peinture ne sont rien au regard de la perspicacité du sophiste et du spectateur. Le texte prend la forme d'un dialogue et porte les traces d'une gestuelle. Le sophiste a parfaitement articulé les pronoms personnels, le « tu » du « comme *tu* vois », quand il s'adresse à son jeune élève, et le « tu » du « quant à *toi*, ô jeune homme » ; le « je » du « *je* ne saurais dire » et le « nous » du « il y a erreur de *notre* part ». Il maîtrise ce qu'Émile Benveniste appelle « l'énonciation », c'est-à-dire la mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation, le positionnement d'un locuteur et d'un allocutaire²¹. Il a non moins multiplié les indices d'ostentation - *cette* source, *cet* antre, quant à *toi*, ô jeune homme - de façon à suggérer, en plus du dialogue, une main se promenant à la surface de la toile ou un index pointé vers la poitrine de Narcisse. S'il ne possédait pas la théorie de l'énonciation telle qu'Émile Benveniste l'a mise au point, il maîtrisait en revanche les connaissances concernant la voix et le corps que lui conférait « l'hypocrisis » ou « actio », cette partie de la rhétorique où l'on apprend à dire et à mettre en scène un discours²².

Le sophiste sait très bien distinguer par le dialogue et le geste entre le reflet du jeune homme dans la source, le jeune homme peint qui se dresse sur fond du ciel et, surtout, le jeune homme peint à qui il feint de s'adresser. En d'autres termes, la faiblesse de l'eau et de la peinture tient à leur capacité à illusionner, à leur artifice propre, au fait de pétrifier, de rendre muet au point d'interdire tout geste et toute parole partagée. Mais ces effets, qui découlent d'un pouvoir strictement mimétique, s'opposent aux qualités diégétiques mises en œuvre dans le texte du sophiste²³. L'art de la peinture et l'éloquence se distinguent eu égard à l'art de « représenter les actions des héros » en ce qu'ils impliquent deux modes de mise en présence. Les premiers visent la substitution, l'abolition du double compris comme double, la pure présentation. L'autre cherche la re-présentation.

Dans ce passage, l'eau reproduit à la perfection la figure de Narcisse. Elle hérite de toutes les qualités de la peinture et, partant, de ses faiblesses. De par la beauté qu'elle emprunte aux figures, comme la peinture rayonne de la beauté de Narcisse, ses artifices mimétiques captivent les yeux et paralysent les gestes. Le son d'une source dont l'eau s'écoule n'équivaut pas à du son articulé, à du dialogue, puisque la source n'entre pas en conversation avec le jeune homme : elle captive ses oreilles, rien de plus. L'eau n'a aucune propriété de l'éloquence, elle n'a rien de gestuel et de verbal, elle n'a rien de diégétique.

Au terme de ce passage, l'eau est même assimilée au signe d'une mort prochaine : la figure de Narcisse est vue « comme plongée dans l'eau ». Le sophiste pointe, ici, la valeur létale que l'eau possède à la différence de la peinture et de l'éloquence.

La valeur létale de l'eau dans les jardins

Les narcisses, fleurs d'eau, signes de mort et narcotiques

On pourrait cependant nous objecter que cette dernière remarque vaut pour l'eau telle qu'on la rencontre dans la nature. Dans la querelle des arts qui oppose la peinture à l'éloquence, l'eau se rattache à la peinture, à sa manière d'illusionner et à son pouvoir mimétique. Mais cette querelle concerne-t-elle l'eau dans l'art des jardins ?

Nous ne sommes pas très éloignés du mythe de Narcisse. Comme le souligne Pierre Hadot, dans « Le Mythe de Narcisse et son interprétation par Plotin », la mort est souvent liée à l'eau dans les mythologies les plus éloignées de notre culture - au Kamtchatka, par exemple -, comme dans notre littérature : dans *Gribouille*, de George Sand, le personnage qui se jette à l'eau se sent devenir tout petit, léger, bizarre, « végétal²⁴ ».

Mais on ignore souvent que cette liaison s'opère par le biais de la fleur de Narcisse, à son apparence et à son parfum, dans la mesure où on lui attribue un pouvoir narcotique et mortifère. Dès lors les bulbes de narcisses, près des sources et autres fontaines, fonctionnent comme des marqueurs, des signes annonciateurs de la mort qui attend l'imprudent promeneur ou spectateur. Et ce pouvoir et ce rôle sont rappelés par des ouvrages portant sur la symbolique des rêves. Dans sa *Clef des songes*, Artémidore note que les couronnes faites de narcisses sont pour tous mauvaises, et surtout pour ceux qui vivent près de l'eau ou qui tire leurs ressources de l'élément aquatique²⁵. Ils sont également attestés par les plus anciens traités d'agronomie, au sens large. Dans son *De rustica* (VI, 35), écrit dans la seconde moitié du I^{er} siècle après J.-C., Columelle explique qu'il faut se méfier de l'eau, même les bêtes s'y laissent prendre : les cavales qui voient leur image sont envahies d'un amour vain, perdent l'appétit et meurent consumées par ce désir. Dans son *Agriculture des jardins* (1591), un des premiers traités d'agronomie appliquée aux jardins d'ornement, Gregorio de los Ríos prend bien soin d'indiquer, pour chacune des plantes conseillées en raison de leur beauté, la quantité d'eau nécessaire à l'arrosage et le degré de chaleur adéquat : le narcissus ne fait pas exception²⁶. Il insiste sur l'idée qu'un excès d'eau peut détruire une plante, et qu'une juste mesure est une garantie de réussite d'un jardin.

L'eau comme piège pour les météores et les personnes

Dans les jardins, l'eau est présente sous forme de miroirs, de canaux, de fontaines, de cascades qui captent les météores - le

moindre souffle de vent, les nuages, la couleur du ciel -, ou les recréent - telles les brumes qui, par évaporation, s'élèvent au-dessus des bassins, l'arc-en ciel qui éblouit jadis Montaigne visitant la villa d'Este, à Tivoli²⁷. Au siècle suivant, même constat. À Versailles, les miroirs d'eau reflètent le soleil, la lune, les nuages qui ne tarderont pas à se transformer en précipitations. Par l'évaporation que provoquent les rayons du soleil, ils recréent la brume. Les canaux remplissent la même fonction que les miroirs d'eau, même s'ils ont pour rôle spécifique d'étirer la perspective et de conduire le regard du promeneur vers la lumière colorée des lointains²⁸.

On retrouve, dans les parcs agencés à la charnière du XVIII^e et du XIX^e siècle, les mêmes dispositifs et des artifices comparables. Dans l'Essonne, à Segrez et Méréville, les cascades recréent des précipitations que les grottes donnent en spectacle à partir d'astucieuses ouvertures qui, entre les roches, attirent le regard autant que l'ouïe.

En somme, l'eau fonctionne comme des dispositifs qui piègent les météores eux-mêmes ou la manière dont la nature les produit. Mais, en plus des éléments naturels qu'elle piège, l'eau capte aussi les personnes : c'est même au moyen de ces pièges qu'elle emprisonne ou cherche à capturer les êtres humains. Semblable à toutes les surfaces polies qui permettent de faire se refléter des images, l'eau séduit et pousse à oublier ce dont le reflet est le reflet. Comme l'énonce Plotin, dans son traité sur le beau, l'être humain a tendance à s'attacher à la beauté des reflets, à celle des corps dont émanent ces reflets, et non pas à l'âme d'où provient en réalité toute beauté²⁹. L'eau participe de ce processus d'oubli, de détournement dont le mythe de Narcisse n'est que l'illustration.

Pour le dire dans des termes relevant moins d'une ontologie d'origine platonicienne, l'eau, dans les jardins, nécessite la maîtrise de l'hydraulique, de la mécanique et la fabrication de machines - de pompe, par exemple -, afin d'alimenter les fontaines et autres bassins. Le cas de la machine de Marly est, de ce point de vue, exemplaire³⁰. Si elle a permis certaines fantaisies d'eau, contribué à la gloire et à la renommée de Louis XIV, elle fut aussi très coûteuse en hommes. On connaît les nombreuses maladies et accidents qui ont affecté les ouvriers en charge de l'engin³¹. Mais elle a pu laisser penser que l'homme était effectivement devenu « comme maître et possesseur de la nature », pour reprendre les mots de René Descartes³². Et c'est en ce sens que, dans les jardins, l'eau a été l'occasion d'un déploiement de la puissance technique, l'occasion d'un tournant anthropologique dans la manière dont l'homme se pensait vis-à-vis de la nature. Elle a donc exercé une forme de pouvoir indirect sur le devenir des êtres humains. D'autres exemples iraient dans le même sens : celui de la pièce d'eau des Suisses, à Versailles, pour n'en citer qu'un. Cette belle réalisation n'était-elle pas très proche de l'« étang puant » ? N'a-t-elle pas eu, elle aussi, son lot de mort ?

Dans le mythe de Narcisse, l'eau se rencontre à l'état naturel. Dans les jardins, elle est liée à une ontologie et à un développement de la technique qui révèlent un pouvoir mortifère que si-ignent, parfois, en souvenir du mythe de Narcisse, des fleurs du même nom. Dans le texte de Philostrate, l'eau se rattache au mimétisme de la peinture et détient un pouvoir inférieur à celui de l'éloquence. Néanmoins, une fois quittée la stricte représentation, une querelle des arts qui porte sur la mise en présence du réel, il apparaît que seul l'art des jardins acquiert, en raison de la portée létale de l'eau, un pouvoir mortifère. Et c'est au titre de cette puissance funeste que l'eau demeure le malin génie des jardins.

Notes

1. Cet article résulte d'une contribution à un colloque intitulé « La source vive, l'eau des jardins et l'inspiration artistique » : www.fabula.org. Il a été organisé par Carole Lemarié et Evelyne Thomas pour le compte de l'association Art et Paix :
2. Dans *L'Enéide*, VI, Virgile écrit que le « Corynée porte trois fois autour de ses compagnons un rameau d'olivier imprégné d'une onde pure, répand sur une légère rosée, les purifie ». Sur ce point, voir G. Bachelard, *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942 ; réédition, Paris, Livre de poche, 2005.
3. Bachelard, G., *ibid.*, p. 91. Pour une lecture plus générale, voir Le Folklore de France, 1904-1906 ; réédité sous le titre *Croyances, Mythes et Légendes des pays de France*, édition établie par F. Lacassin, Éditions Omnibus, 2002.
4. « De chaque côté de cette rivière au lit vaseux s'étend, à une distance de plusieurs milles, un pâle désert de gigantesques nénuphars. Ils soupirent l'un vers l'autre dans cette solitude, et tendent vers le ciel leurs longs cous despectres, et hochent de côté et d'autre leurs têtes sempiternelles. Et il sort d'eux un murmure confus qui ressemble à celui d'un torrent souterrain. Et ils soupirent l'un vers l'autre. ». La citation est tirée de *Silence*, dans *Nouvelles Histoires extraordinaires* : cf. G. Bachelard, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, op. cit., p. 81-82.
5. L'acitation est reprise de Plutarque *Que signifie le mot Éi*, 18, 392 B : voir *Les Présocratiques* (édition établie par J.-P. Dumont, avec la collaboration de D. Delattre, et de J.-L. Poirier), Paris, Gallimard, coll. « La bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 167.
6. Philostrate, *Une Galerie de 64 tableaux*, Paris, Renouard, 1881 ; *La Galerie de tableaux*, Paris, Les Belles Lettres, traduit par A. Bougot, révisé par F. Lissarrague, 1991.
7. Dans H. Piot, *Les Procédés littéraires de la Seconde Sophistique chez Lucien. L'ekphrasis*, Paris, 1914 ; souligné par nous. Voir aussi M. Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence : rhétorique et « reslitaria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Paris, Droz, 1980, p. 96.
8. Longus, *Daphnis et Chloé*, dans *Romans grecs et latins*, Paris, Gallimard, 1958, p. 245 ; souligné par nous.
9. Philostrate, *Une galerie de 64 tableaux*, op. cit. ; souligné par nous.
10. *Ibid.*, p. 45.
11. *Ibid.*, p. 45-46.
12. *Ibid.*, p. 9.
13. Sur ce point, voir E. R. Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Paris, PUF, coll. « Agora », 1956, p. 315.
14. Philostrate, op. cit., p. 47.
15. *Ibid.*, p. 47.
16. Dans l'édition de P. Hadot, le texte est traduit par « laissons cela ». La traduction de l'édition de 1881, p. 313, que nous adoptons, nous semble plus juste dans la mesure où il est question de vérité, d'adéquation au réel, dans ce passage.
17. Philostrate, op. cit., p. 47.
18. *Ibid.*, p. 47.
19. *Ibid.*, p. 47.
20. *Ibid.*, p. 48.
21. Voir sur cette question, d'É. Benveniste, le « chapitre V des *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1974, notamment p. 84-85.
22. Sur cette partie de la rhétorique, voir R. Barthes, « L'Anciennerhétorique. Aide-mémoire », *Communications*, n°16, Paris, Seuil, 1970, p. 197.
23. Sur les notions de « mimésis » et « diégésis », voir G. Genette, « Frontières du récit », dans *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.
24. Hadot, P., « Le mythe de Narcisse et son interprétation par Plotin », dans *Narcisses* (sous la dir. de J.-B. Pontalis), Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », p. 132.
25. Dans Hadot, P., *ibid.*, p. 144.
26. Ríos, G. de los, *Agriculture des jardins*, Paris-Tel Aviv, éditions de l'Éclat, traduit par C. Chomarat-Ruiz, 2007.
27. Sur les dispositifs mis en place dans les jardins afin de capter les météores, on peut se référer à C. Chomarat-Ruiz, « Petite herméneutique des météores », contribution à « Ordre et désordre du monde : enquêtes sur les météores et la Renaissance à l'âge moderne », colloque international organisé par le Cercle interuniversitaire d'étude sur la République des lettres (CIERL, université Laval, Québec), sous la dir. de T. Belleguic et B. de Baere, le 18-20 septembre 2008 (à paraître, premier semestre 2010).
28. Tous ces dispositifs sont décrits avec minutie par J. Boyceau de La Barauderie, dans les chapitres VII et IX du livre III, de son *Traité du jardinage selon les raisons de la nature et de l'art*, Paris, 1638.
29. Hadot, P., op. cit., p. 147 sq.
30. Sur cette question, voir de G. Santangelo, « La machine : rêves et cauchemars », dans *Les Maîtres de l'eau, d'Archimède à la machine de Marly*, Versailles, éditions Artlys, 2006. Consulter également, de C. Santini, « Pietro Guerrini à Marly en 1684 et 1685. Les vues et commentaires d'un ingénieur italien sur le chantier de la machine et du château », dans *Marly, art et patrimoine, revue des amis du Musée-Promenade de Marly le Roi-Louveciennes*, n°3, 2009, p. 39 sqq.
31. Santangelo, G., op. cit., p. 109.
32. Descartes, R., « VIe partie », *Discours de la méthode*, 1637 ; Paris, Gallimard, coll. « La bibliothèque de la Pléiade », 1937.

Catherine Chomarat-Ruiz

Philosophe, historienne des jardins et des paysages.

Maître de conférences à l'École nationale supérieure du paysage de Versailles.

Directrice du Larep (Laboratoire de recherche de l'école du paysage de Versailles), chercheur de l'équipe Proximités, UMR 1048 SAD-APT INRA, et chercheur correspondant du Centre André-Chastel - UMR8150 (université Paris-Sorbonne Paris IV, CNRS, DAPA).

Courriel : c.chomarat@orange.fr

Bibliographie

Bachelard, Gaston, *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942 ; réédition, Paris, Livre de poche, 2005.

Barthes, R., « L'Ancienne rhétorique. Aide-mémoire », *Communications*, n°16, Paris, Seuil, 1970.

Benveniste, É., *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1974.

Boyceau de La Barauderie, J., *Traité du jardinage selon les raisons de la nature et de l'art*, Paris, 1638.

Chomarat-Ruiz, C., « Petite herméneutique des météores », contribution à « Ordre et désordre du monde : enquêtes sur les météores et la Renaissance à l'âge moderne », colloque international organisé par le Cercle interuniversitaire d'étude sur la République des lettres (CIERL, université Laval, Québec), sous la dir. de T. Belleguic et B. de Baere, le 18-20 septembre 2008 (à paraître, premier semestre 2010).

Curtius, E. R., *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Paris, PUF, coll. « Agora », 1956.

Descartes, R., *Discours de la méthode*, 1637 ; Paris, Gallimard, coll. « La bibliothèque de la Pléiade », 1937.

Fumaroli, M., *L'Âge de l'éloquence : rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Paris, Droz, 1980.

Genette, G., « Frontières du récit », *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.

Hadot, P., « Le mythe de Narcisse et son interprétation par Plotin », dans Pontalis, J.-B. (sous la dir.), *Narcisses*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000.

Longus, *Daphnis et Chloé*, dans *Romans grecs et latins*, Paris, Gallimard, 1958.

Philostrate, *Une Galerie de 64 tableaux*, Paris, Renouard, 1881 ; *La Galerie de tableaux*, Paris, Les Belles Lettres, traduit par Bougot, A. révisé par Lissarrague, F., 1991.

Piot, H., *Les Procédés littéraires de la Seconde Sophistique chez Lucien. L'ekphrasis*, Paris, 1914.

Les Présocratiques (édition établie par Dumont, J.-P., avec la collaboration de Delattre, D. et de Poirier, J.-L.), Paris, Gallimard, coll. « La bibliothèque de la Pléiade », 1988.

Ríos, G. de los, *Agriculture des jardins*, Paris-Tel Aviv, éditions de l'Éclat, traduit par C. Chomarat-Ruiz, 2007.

Santangelo, G., « La machine : rêves et cauchemars », *Les Maîtres de l'eau, d'Archimède à la machine de Marly*, Versailles, éditions Artlys, 2006.

Santini, C., « Pietro Guerrini à Marly en 1684 et 1685. Les vues et commentaires d'un ingénieur italien sur le chantier de la machine et du château », *Marly, art et patrimoine, revue des amis du Musée-Promenade de Marly le Roi-Louveciennes*, n°3, 2009.