



**HAL**  
open science

**“ Initier au mensonge d’une mort héroïque, à l’impossibilité du deuil... L’ambition des labyrinthes dans les parcs français, au tournant du XVIIIe siècle ”, dans Brunon Hervé (dir.)  
Catherine Chomarat-Ruiz**

► **To cite this version:**

Catherine Chomarat-Ruiz. “ Initier au mensonge d’une mort héroïque, à l’impossibilité du deuil... L’ambition des labyrinthes dans les parcs français, au tournant du XVIIIe siècle ”, dans Brunon Hervé (dir.). Presses Universitaires Paris-Sorbonne. Le jardin comme labyrinthe du monde. Permanence et métamorphoses d’un imaginaire de la Renaissance à nos jours, 2008. hal-03849030

**HAL Id: hal-03849030**

**<https://hal.science/hal-03849030>**

Submitted on 28 Dec 2022

**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.

*Initier au mensonge d'une mort héroïque, à l'impossibilité du deuil...  
L'ambition des labyrinthes dans les parcs français, au tournant du XVIIIe siècle.*

« Ô Roi du Temps, Substance et Chiffre du Siècle ! En Babylonie, tu as voulu me perdre dans un labyrinthe de bronze aux innombrables escaliers, murs et portes. Maintenant, le Tout-Puissant a voulu que je montre le mien, où il n'y a ni escaliers à gravir, ni portes à forcer, ni murs qui empêchent de passer à gravir<sup>1</sup> » : telles sont les dernières paroles que « le « roi des Arabes » adresse au « roi de Babylonie », dans *Les deux Rois et les deux Labyrinthes*, célèbre nouvelle de Jorge Luis Borges. Ces quelques mots résonnent comme une sentence de mort, puisque le roi des Arabes abandonne son rival dans le désert. Ils rappellent l'offense infligée par le souverain de Babylonie qui, quelques jours auparavant, avait enfermé celui par qui il allait mourir dans son « labyrinthe de bronze ». Le roi des Arabes avait erré, « outragé et confondu, jusqu'à la tombée de la nuit<sup>2</sup> ».

Tout oppose ces « deux labyrinthes ». Le labyrinthe « aux innombrables escaliers, murs et portes » est le fruit de l'artifice des « architectes et des mages », le labyrinthe de sable est naturel et l'œuvre d'un Dieu ; l'un est sacrilège, « scandale », « car la confusion et l'émerveillement, opérations réservées à Dieu, ne conviennent point aux hommes<sup>3</sup> » ; le premier tient à l'enfermement et à la clôture là où le second procède d'une ouverture sur l'infini. Dans son labyrinthe, le roi de Babylonie maîtrise l'art d'édifier un bâtiment d'une complexité inouïe, et cette maîtrise de l'espace bâti lui confère le contrôle du temps de celui qu'il enferme, lui donne un droit de vie et de mort sur son ennemi. Ce pouvoir sur l'espace fait de ce souverain « le Roi du Temps ». Au contraire, le roi des Arabes ne bâtit rien, il ne possède pas la maîtrise de l'espace d'un édifice où il se perd et manque de mourir. Mais il sait entrer et sortir sain et sauf du désert, il sait tirer parti de cet océan labyrinthe de sable. Ne mériterait-il pas le titre de roi de l'espace ? Car c'est de ce contrôle de l'espace naturel que découlera la mort du roi de Babylonie, c'est-à-dire une maîtrise du temps supérieure à celle de son rival.

Cette nouvelle de Jorge Luis Borges est précieuse pour qui s'intéresse aux labyrinthes. Elle propose une hiérarchie entre labyrinthe naturel et humain, le premier l'emportant sur le second dans la mesure où il constitue une œuvre divine. En plus de cette classification et de son critère, ce texte engage une première définition. Un labyrinthe est un agencement spatial, naturel ou humain, par lequel on cherche à perdre quelqu'un, à l'égarer ou le mettre à mort, c'est-à-dire à maîtriser le temps l'existence humaine. À nous qui avons tendance à considérer les labyrinthes sous un angle plus ludique, à croire qu'ils ne forment qu'un entrelacs d'allées où, le temps d'un après-midi été, parents et enfants jouent à s'égarer, ce conte renoue avec le mythe de Dédale. Il rappelle l'impudence, voire la démesure des hommes et souligne que, depuis des temps immémoriaux, les labyrinthes fonctionnent comme autant de pièges sans issue.

Pour traiter des labyrinthes, et notamment de ceux que l'on trouvait dans les parcs français au XVIII<sup>e</sup> siècle, il est donc avisé de prendre Jorge Luis Borges au sérieux. L'histoire la plus commune retient que cet agencement spatial disparaît au siècle des Lumières ou, tout au moins, connaît une éclipse. Mais, si on l'interrogeait, reconnaîtrait-elle comme un labyrinthe l'infini du désert où le voyageur se meurt ? Il est vraisemblable que les labyrinthes naturels n'entrent pas dans la conception qu'elle se fait de ce type de structure : elle n'y verrait qu'une métaphore. Dès lors, n'est-ce pas la méconnaissance de la nature complexe des labyrinthes qui sous-tend cette approche historique et nous fait croire à leur disparition ?

---

<sup>1</sup> Jorge Luis Borges, « Les Deux Rois et les Deux Labyrinthes (Ceci est l'histoire que le lecteur lu en chaire) », dans *L'Aleph*, Paris, Gallimard, collection l'Imaginaire, p. 171.

<sup>2</sup> Jorge Luis Borges, « Les Deux Rois et les Deux Labyrinthes (Ceci est l'histoire que le lecteur lu en chaire) », op. cit., p. 170.

<sup>3</sup> Jorge Luis Borges, « Les Deux Rois et les Deux Labyrinthes (Ceci est l'histoire que le lecteur lu en chaire) », op. cit., p. 170.

## Pérennité des labyrinthes et causes de leur disparition au XVIII<sup>e</sup> siècle

Quand il est placé au cœur des cathédrales, tracé au sol comme à Amiens ou à Chartres, le labyrinthe figure une sorte de pèlerinage, il symbolise la rédemption du pécheur en route vers Jérusalem. D'après Marguerite Charageat, il fournit « l'image du monde où l'homme est exposé au démon comme à un Minotaure jusqu'à ce que le christ vienne opérer sa délivrance<sup>4</sup> ». En passant à l'extérieur des cathédrales pour investir les jardins, les labyrinthes abandonnent cette dimension sacrée pour des pratiques plus profanes, ils négligent les rituels de purification pour des jeux moins innocents. Ils composent désormais des lieux de divertissement où l'on ne cherche plus à trouver la pureté de son âme, le salut, des lieux où l'on se perd dans la mesure où l'égaré favorise retrouvailles et rencontres amoureuses. C'est ainsi que le labyrinthe éphémère du palais de Té compose un lieu d'amour, « une alcôve prestigieuse pour Frédéric II Gonzague et Isabelle Boschetti<sup>5</sup> ». Et c'est sur l'envers de cette pérennité que se trouveraient les causes leur disparition.

La désaffection pour cette figure s'expliquerait, pour ce qui concerne les jardins, par l'adoption d'autres divertissements et l'avènement d'une nouvelle esthétique. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, ce type de jeu est écarté au profit d'amusements plus à la mode : le jeu de l'oie, par exemple. Conçu par Contant d'Ivry, le jeu de l'oie de Chamarande était constitué d'une sorte de spirale de houx de soixante-quatre cases : après un trajet marqué par de multiples embûches, le joueur le plus chanceux aboutissait au centre où se trouvait un kiosque. Attentive au lien qu'entretiennent esthétique et symbolique, cette hypothèse du délaissement soutient que, sous l'influence des Lumières, l'engouement pour la Nature privilégie les « jardins paysagers », des lieux de promenades qui n'ont que faire de ces sortes d'enclos aux haies bien taillées car ils préfèrent ménagers des « effets naturels<sup>6</sup> ». Dans *L'art de former les jardins modernes*, Whately explique la composition variée des « scènes » à l'aide des « objets de la nature » qui « sont toujours les seuls matériaux<sup>7</sup> ». Il recommande les arbres dont les « formes » et « grandeurs » sont différentes puisque la palette des « effets qui naissent de la disposition des verdure<sup>8</sup> » est plus riche. Il en est de même pour les « effets des eaux », pour les rochers et pour tous les éléments naturels<sup>9</sup>.

## Destructions et nouvelle esthétique

En plus de cette caution théorique, où la nature est utilisée en ce qu'elle affecte le promeneur, cette hypothèse semble recevoir celle des faits. Comme le rappelle Michel Conan, dans la « Postface » de la réédition du *Labyrinthe de Versailles*, il est vrai que, durant une période qui s'étend de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle au début du siècle suivant, certains labyrinthes hérités du passé ont été détruits<sup>10</sup>. C'est notamment le cas, à Versailles, du labyrinthe inspiré des fables d'Esopé mises en vers par La Fontaine et transformées en quatrain par Bensarade. Il se trouvait à la place de l'actuel bosquet de la Reine dans le parc de Versailles. Achevé en 1667-1668, il faisait un 1 Ha, 750 m de parcours : cela laisse songeur. Il présentait, outre les statues d'Esopé et de l'Amour de l'entrée, une série de fontaines ornées de rocailles. Après une première restauration par Louis XV en 1739, qui

---

<sup>4</sup> Marguerite Charageat, « De la maison Dedalus aux labyrinthes dans l'art des jardins, du MA à la Renaissance », dans Actes du XVII<sup>e</sup> siècle, *Congrès d'histoire de l'art*, La Haye, 1955, p. 345-350. Dans cette analyse, Marguerite Charageat se réfère à L. Demaison, « Châpitaux du XII<sup>e</sup> siècle retrouvés à Reims et note sur les labyrinthes », dans *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France*, 1928.

<sup>5</sup> Nous citons Paolo Carpeggiani, « Les Labyrinthes dans la culture de la Renaissance », dans *Histoire des jardins de la Renaissance à nos jours*, dir. Monique Mosser et Georges Teyssot, Milan, Electa, 1990 ; rééd. Paris, Flammarion, 1991, p. 80.

<sup>6</sup> Ces termes sont extraits de la définition que Marie-Hélène Bénétière propose dans l'entrée « Jardins pittoresques » de *Jardins : Vocabulaire typographique et technique*, Paris, éd. du Patrimoine, coll. Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France, 2006.

<sup>7</sup> Thomas Whately, *L'art de former les jardins modernes*, Paris, C.A. Jombert, trad. François de Paule de Latapie, 1770, p. 1.

<sup>8</sup> Thomas Whately, *L'art de former les jardins modernes*, 1770 ; op. cit., p. 33.

<sup>9</sup> Thomas Whately, *L'art de former les jardins modernes*, 1770, ; op. cit., p. 80-85.

<sup>10</sup> Michel Conan, « Les Jardins infinis. Postface » à Charles Perrault, 1670 ; *Le Labyrinthe de Versailles*, Paris, éd. du Moniteur, 1982.

fait détruire les charmilles, le bosquet est replanté mais le tracé du labyrinthe disparaît. Il sera définitivement détruit en 1774. À Chantilly, autre exemple, Henri de Bourbon Condé fait aménager un petit labyrinthe et un plus grand dans les années 1738-1739. Mais ils seront rasés en 1770.

Ces exemples sont emblématiques de ce qui se passera et sera préconisé à partir du XIX<sup>e</sup> siècle. En 1846, Pierre Boitard l'énonce sans détour dans *L'art de composer et de décorer des jardins*<sup>11</sup>. A propos du labyrinthe de Versailles, il rappelle qu'Ésope faisait face à Vénus à l'entrée du labyrinthe, « sans nul doute » par ce que ce dernier était « un fameux devineur d'énigmes, et parce que rien n'égare plus que l'amour<sup>12</sup> ». Puis il ajoute : « ces prétentieuses niaiseries prouvent assez le mauvais goût de nos ancêtres, qu'il faut bien se garder d'imiter sous ce rapport [...] le labyrinthe offrait à chaque embranchement de route une fontaine d'une architecture plus ou moins élégante, ce qui ne laissait pas d'augmenter la monotonie de la composition, et, ce qui était mieux, un numéro d'ordre sur chacune. Au moyen de ce numéro, on se retrouvait et on sortait quand on était ennuyé de marcher sans objet<sup>13</sup> ». Ce qui paraissait spirituel est taxé de stupide, ce qui semblait élégant est devenu d'une beauté discutable, ce qui suscitait la surprise est désormais source d'ennui. L'hypothèse de la disparition des labyrinthes au siècle des Lumières trouve une nouvelle confirmation dans les partis pris esthétiques du XIX<sup>e</sup> siècle. Les principes qui sont censés fixer ce qui est beau ou laid, ce qui est de bon goût ou pas, ont changés, les éléments qui composaient les labyrinthes ne suscitent plus les mêmes effets ou émotions.

### De nouveaux lieux d'émotions

D'autres faits viennent confirmer cette hypothèse pour la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, car les effets que produisaient les labyrinthes sur les passions sont désormais pris en charge par d'autres éléments du jardin. Ces structures semblent devenues obsolètes. Si l'on s'amuse en jouant au jeu de l'oie, le trouble amoureux que l'on ressentait dans les labyrinthes de la Renaissance s'éprouve dans des boudoirs plus confortables, ou des grottes plus mystérieuses. On se souvient de l'aventure nocturne que relate Vivant Denon dans *Point de lendemain*<sup>14</sup> et, d'un point de vue historique, on connaît notamment grâce à Adeline Hamon, auteur d'une étude historique sur le parc de Balbi à Versailles, la finalité que le Comte de Provence, frère du roi, réservait à la visite de la grotte<sup>15</sup>. De même, la peur de l'égaré que pouvaient inspirer les labyrinthes cède le pas au sublime dans les parcs paysagers. D'après Whately, le promeneur est d'autant plus touché qu'il passe du « charme » à la « terreur » à travers une succession de scènes variées. Or, ces principes sont proches de ceux que Burke expose dans sa *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*<sup>16</sup>. Le « sublime » est un trait de la nature et sa perception se traduit par des passions qui affectent l'âme et dépouillent « l'esprit de tous ses pouvoirs d'agir et de raisonner<sup>17</sup> » : en percevant l'infini, par exemple, le sujet est affecté par l'étonnement, l'admiration, la frayeur...

Tout semble confirmer la thèse de la disparition des labyrinthes. Il n'est pas jusqu'à un retour à une forme d'initiation, toute profane, qui n'aille en ce sens. Les « parcs à fabriques<sup>18</sup> », qui se développent en France de 1760 à 1820, sont peuplés de ponts de style palladien, de tombeaux, d'urnes, de colonnes, de tentes tartares, d'obélisques et autres pyramides. Ils permettent de voyager à travers l'Europe et jusqu'aux plus lointaines contrées. Ils dispensent une sorte d'initiation au monde;

<sup>11</sup> Pierre Boitard, « Le Labyrinthe », dans *L'art de composer et de décorer les jardins*, 1846, p. 85.

<sup>12</sup> Pierre Boitard, « Le Labyrinthe », dans *L'art de composer et de décorer les jardins*, 1846, p. 85.

<sup>13</sup> Pierre Boitard, « Le Labyrinthe », dans *L'art de composer et de décorer les jardins*, 1846, p. 85.

<sup>14</sup> Vivant Denon, « Point de lendemain », dans *Le Journal des dames*, 1777 ; Paris, éd. Mille et une nuits, 2002, p. 27-27, 38-39.

<sup>15</sup> Adeline Hamon, *Le parc de Balbi*, étude historique commandée par l'École Nationale Supérieure du Paysage de Versailles, 1993. Ce mémoire non publié peut être consulté au Centre de documentation de l'E.N.S.P. de Versailles.

<sup>16</sup> Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, 1759 ; Paris, Vrin, trad. Baldine Saint-Giron, 1990, p. 97-98.

<sup>17</sup> Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, 1759 ; op. cit., p. 98.

<sup>18</sup> Ces parcs où se rencontrent de petits édifices architecturés, « servant de ponctuation à la promenade en ménageant des vues et en offrant au promeneur un lieu de repos aux intempéries [...] empruntent leur décor à l'architecture de différentes parties du monde, ou illustrent des thèmes philosophiques, littéraires ou religieux » : cette définition est empruntée à l'entrée « Fabrique », dans *Jardins : Vocabulaire typographique et technique*, op. cit.

initiation qui aurait pu être le fait d'un regain d'intérêt pour la dimension originelle des labyrinthes. Or, l'apprentissage qu'ils dispensent se situe désormais à l'échelle du monde ; d'un monde qui, depuis Copernic et Galilée, n'est plus pensé comme étant au centre d'un Univers fini. Ce type d'initiation ne peut plus dépendre du fait d'atteindre le centre du labyrinthe, s'il était pensé en référence des pyramides d'Égypte, ou de savoir retrouver la sortie, tel qu'il était imaginé à partir des exploits de Thésée en Grèce, puisqu'il n'y a plus ni centre ni clôture.

### **L'espace dissocié du temps**

Cependant, cette explication implique une appréhension très particulière l'espace. En considérant les labyrinthes, elle s'attache à la structure spatiale -aux haies bien taillées, par exemple-, tout comme le ferait un paysagiste soucieux de son projet et de son oeuvre. Elle s'intéresse à la plasticité esthétique et symbolique de l'espace et, plus précisément, à ce qui correspond ou pas au bon goût, à la capacité que l'on a de susciter des émotions en modelant la nature. Mais, aucune de ces trois approches de l'espace ne prend en compte le temps. De façon plus précise, cette thèse de la disparition n'analyse pas le rôle que le temps joue dans ces jeux qui supplanteraient les labyrinthes, dans la manière dont ces nouvelles sortes de parcs, que sont les parcs à fabriques, se rapportent au temps. En somme, cette hypothèse traite l'espace comme s'il était indépendant du temps, comme s'ils ne composaient pas, avec l'espace, les cadres *a priori* de notre sensibilité, ces formes fondatrices de toute expérience sensible sans lesquelles aucun objet ne pourrait être perçu<sup>19</sup>. Elle ne se soucie pas réellement de l'articulation de l'espace et du temps dans les labyrinthes. La thèse de la disparition ne tient-elle pas à une approche partielle des parcs français au XVIII<sup>e</sup> siècle ?

### **Structure spatiale et dispositif temporel**

Qu'est-ce qu'un jeu ? Un jeu de l'oie, par exemple ? Un parcours ludique où un joueur avance plus vite que ses concurrents, parce qu'il tombe sur une case particulière (une oie), ou, au contraire, plus lentement, puisqu'une mauvaise case (le puits) condamnera le malchanceux à reculer, si ce n'est à retourner au point de départ. Un jeu de l'oie est, à proprement parler, un passe-temps. Dans un jardin, comme sur un plateau, le jeu de l'oie mobilise bien une structure spatiale (en trois ou deux dimensions), et il constitue une manière de jouer avec le temps. Soit au sens où l'on accélère le cours des événements d'un temps linéaire et orienté ; soit au sens où l'on ralentit le cours de ces événements ou point de les faire retourner d'où ils viennent, c'est-à-dire où l'on inverse la flèche du temps. De même, qu'est-ce qu'un parc paysager ? Un parc qui ménage des «effets naturels». Mais cette maîtrise de l'espace s'accompagne d'une volonté de maîtriser le temps. Le parc de La Garenne-Lemot offre aux regards un rocher portant l'inscription suivante : « sa masse indestructible a fatigué le temps ». Il dit peut-être explicitement ce que tout chaos rocheux vise implicitement : laisser le temps, l'emporter sur lui. Enfin, qu'est-ce qu'un parc à fabriques ? Dans ces sortes de parcs, ces pyramides, obélisques égyptiens, tentes tartares et autres édifices permettent de parcourir le vaste monde tout en restant chez soi. Ces parcs fonctionnent sur le régime d'un microcosme renvoyant au macrocosme. Carmontelle agence le jardin de Monceau pour le duc de Chartres et fait « voir en réalité », par l'intermédiaire des fabriques, « ce que les plus habiles peintres pourraient y offrir en décoration : tous les temps et tous les lieux<sup>20</sup> ». En voulant rivaliser avec la peinture, il dissimule un enclos au profit du monde, il assure la métamorphose d'une portion de nature en autre chose qu'un lieu déterminé par l'espace et le temps puisque la structure spatiale (composition, emplacement des fabriques...) fonctionne comme un dispositif temporel (faire accéder à toutes les époques). En somme, ces parcs permettent de parcourir le monde en accéléré pourrait-on dire, en moins de temps qu'il ne faudrait pour le faire, en fort peu de temps ou, si l'on préfère, en gagnant du temps sur le temps, c'est-à-dire en remportant une victoire sur l'écoulement naturel du temps.

---

<sup>19</sup> Emmanuel Kant, "Esthétique transcendantale", dans *Critique de la raison pure*, 1781 ; Paris, Garnier Flammarion, 1987, p. 81-92.

<sup>20</sup> Carmontelle, *Le jardin de Monceau, près de Paris, appartenant à S.A.S. le duc de Chartres*, Paris, 1779, p. 3-5

## Initier à la mort

De fait, les labyrinthes du XVIII<sup>e</sup> siècle entretiennent un rapport particulier à l'espace et au temps. Certains ont été créés, y compris dans des parcs à fabriques ; ce qui est le cas du labyrinthe présent dans le parc du baron de Castille, à Argilliers, dans le Gard. L'histoire de ce parc est complexe<sup>21</sup>. C'est en simplifiant beaucoup que l'on peut distinguer les trois grandes étapes de son élaboration et les retrouver, en partie, dans un tableau de Christophe Jusky, artiste dont le baron s'est entiché<sup>22</sup>. De 1788 à 1795, le baron agence la structure générale -l'allée centrale, qui mène au château, les allées que l'on aperçoit à l'arrière fond de la toile et, invisible aux regards, dissimulé derrière le château, le labyrinthe-, le réservoir d'eau -petit monument surmonté d'un croissant de Lune, à droite du tableau- et une pépinière. À partir de 1796 et jusqu'en 1809, le baron va continuer d'édifier des monuments dans son parc dont la spécificité tient à ce qu'ils marquent des événements importants de l'histoire de la France et de sa propre existence. C'est ainsi qu'il élève un cénotaphe dédié à Epiphanie du Long, sa première épouse (1796), quatre stèles qui indiquent les dates importantes de sa vie -non représentées, elles se situent sur le bord gauche de la toile de Jusky-, un Kiosque à musique, visible au bord de l'allée centrale, face à la chapelle (1798), les bassins à l'intérieur de la cour (1803), le bassin qui est dû à la transformation d'un pédiluve tout à côté des personnages qui marchent sur l'allée centrale (1804), une colonnade entourant un puits rebaptisé « puits d'amour », une colonne dédiée à l'Empereur -sur la cinquième allée, derrière le château en partant de la gauche-, le Carrousel à l'image de celui élevé par Napoléon Bonaparte (1805), la colonnade de l'olivier de la paix de Presbourg (1806), un faisceau de trois colonnes placé dans le cimetière et une autre colonne ornée d'une urne, tout deux dédiés à la mémoire d'Edouard, fils du baron mort à Essling ! Enfin, de 1810 à son décès, survenu en 1825, notre bâtisseur fait construire une chapelle dédiée à saint Louis (vers 1814), ajoute une pyramide sur le Carrousel qu'il baptise « arc de la restauration ». Puis il érige un cénotaphe pour la marquise de Bourbon-Condé, un autre à la mémoire de la duchesse de Laubespin, une pyramide-cénotaphe dont les faces sont dédiées à la comtesse d'Albany, à la maréchale de Haudecourt et à la duchesse de La Valière, latroisième inscription demeurant illisible de nos jours. Enfin, il fait bâtir un temple qui aurait dû servir de tombeau à Herminie de Rohan, sa seconde épouse (1825)<sup>23</sup>.

L'énumération suffit à suggérer le caractère labyrinthe de ce parc à fabriques. Mais loin de toute métaphore, c'est le labyrinthe formé d'allées où l'on se perd, tandis que deux portes y donnent accès, qu'il doit retenir notre attention. Ce labyrinthe-là n'est pas du tout un jeu, ou un simple bois des tombeaux romantique à souhait, lié à l'amour qu'inspirent les êtres, le fils du baron et les femmes qu'il a aimées : celles qui l'ont introduit à la cour et dans les salons en vogue, sa première épouse ou bien la princesse de Rohan qu'il épouse en seconde noce, sa maîtresse, ses amies de toujours... Il s'agit d'un labyrinthe possédant une dimension initiatique qui tient à la façon dont il se rapporte à l'espace et au temps. Les livres de comptes du baron recouvrent une fonction autobiographique dans la mesure où y sont racontés certains événements. C'est ainsi qu'à la date du 14 septembre 1796, le baron consigne la cérémonie qu'il organise à la mémoire d'Epiphanie du Long<sup>24</sup>. Après s'être paré des bijoux de son épouse et avoir fait vêtir ses enfants en blanc, il emmène ces derniers inaugurer le cénotaphe qu'il dédit à leur mère, décédée pendant la Terreur. De son aveu, il cherche à perpétuer le souvenir d'Epiphanie dans l'esprit des enfants, à rendre l'événement de sa mort indélébile, à retenir à jamais ce moment, à arrêter le cours du temps qui, peu à peu, mène à l'oubli. Ne cherche-t-il pas à rendre impossible le deuil ? Dans ce labyrinthe, il est bien question de la mort à laquelle nul n'échappe, au temps d'une existence humaine qui nous est compté. Qu'elle se présente sous les traits de la maladie (Epiphanie), de la vieillesse (les amies et les maîtresses), ou de l'histoire (la guerre), la mort paraît inacceptable. Les tombeaux restent vides, puisque ce sont des cénotaphes. Est-il interdit

<sup>21</sup> Chomarar-Ruiz, Paris-Besançon, les éditions de l'Imprimeur, 2005.

<sup>22</sup> Christophe Jusky, *Le parc de Castille*, Musée des Beaux-Arts de Béziers.

<sup>23</sup> Pour une chronologie plus précise, cf. Chomarar-Ruiz, *Le Jardin et le parc de Castille. Concevoir l'espace, approcher les lieux*, op. cit., p. 161 et suivantes.

<sup>24</sup> Chomarar-Ruiz, *Le Jardin et le parc de Castille. Concevoir l'espace, approcher les lieux*, op. cit., p. 80.

de penser que ce labyrinthe témoigne de ce que rien, fût-ce le hasard d'une épidémie qui frappe à l'aveugle, de la vieillesse ou de l'héroïsme, ne vient atténuer la douleur de la perte d'une femme que l'on a aimée ou d'un enfant ? Est-il abusif d'avancer que ce labyrinthe prépare à l'impossibilité du deuil ? Qu'il cherche à initier à ce qu'est en réalité la mort ? Et que c'est précisément à ce titre, c'est-à-dire en raison de cette triple confrontation à la maladie, la vieillesse et l'héroïsme, que l'homme gagne sur le temps ? Il sait la réalité de sa mort, il connaît -et c'est déjà une maîtrise que de connaître-, le cycle naturel de la génération et de la corruption auquel nul n'échappe.

Si tel est le cas, cela signifie que les labyrinthes ne disparaissent en France, au tournant du XVIII<sup>e</sup> siècle. Ils changent de fonction et innovent car ils se voient confier un rôle inédit. S'ils repassent du jeu à l'initiation, il s'agit d'un enseignement qui délaisse Eros pour Thanatos, puisqu'il s'agit d'initier à la mort. Cette hypothèse-là peut-elle être soutenue ?

### **Le labyrinthe comme musée**

Le parc de Castille nous permet d'aller plus loin pour instruire et dépasser cette dernière idée. La correspondance que le baron échange avec la comtesse d'Albany, vieille amie rencontrée lors d'un voyage en Italie y contribue. Une des lettres de cette comtesse témoigne d'une accélération du temps et d'une certaine confusion avec l'espace. Elle écrit en effet : « Nous sommes dans un temps qui nous fait parcourir des siècles, quand autrefois, il fallait un *espace infini* pour voir tant d'événements s'accumuler. On voit beaucoup en peu de temps<sup>25</sup> ». Les termes de « temps » et d'« espace » tendent à se confondre. Eu égard à sa première proposition, elle aurait dû écrire « un temps infini ». S'agit-il d'une simple erreur ? Le baron est, lui-aussi, affecté par cette accélération du temps. Il l'exprime quand il justifie ses voyages en Europe : « je ne pouvais remplacer le temps qui s'écoulait : je devais profiter du temps où j'étais garçon et libre<sup>26</sup> ». Et, lui aussi, tend à confondre le temps et l'espace. Dans cette phrase, « remplacer » renvoie à l'idée de lieu (d'espace) et non pas à l'idée de temps ; il aurait dû écrire « retenir ». La comtesse peut paraître nostalgique, « autrefois » écrit-elle, et cette nostalgie naît de l'irréversibilité du temps. Le baron répond à l'accélération des événements qui se télescopent par l'accumulation des colonnes, cénotaphes et autres fabriques chacun de ces édifices correspondant à un événement important de son existence et de celle de ses proches. À l'irréversibilité et à l'accélération du temps, le baron rétorque par la création d'un parc qui donne à parcourir un espace infini en un lieu fini (tous les lieux du monde en un seul), en un temps donné, tous les temps (y compris le futur de la mort). Contrairement à ce que propose Jankélévitch dans *L'Irréversible et la nostalgie*<sup>27</sup> en montrant qu'Ulysse peut retourner à Ithaque mais non pas revenir dix ans en arrière, ce n'est parce que le temps est irréversible (à la différence de l'espace) que toute maîtrise demeure impossible : car il nous reste l'espace. C'est en exerçant son empire sur l'espace, les potentialités de l'espace, notamment celle d'être potentiellement rempli à l'infini, que le baron espère maîtriser le vide que crée le temps<sup>28</sup>. Ce labyrinthe est une structure spatiale qui fonctionne comme un dispositif temporel, une structure par laquelle le baron espère piéger le temps.

De l'aveu même du baron, ce labyrinthe détient une dimension muséale. Dans une lettre du 3 décembre 1823 à la comtesse d'Albany, le baron écrit : « Mon *musée* augmente tous les jours et continue d'attirer toute la gent curieuse<sup>29</sup> ». Ce labyrinthe n'est pas seulement une initiation à la mort, une manière de gagner sur le temps cyclique et naturel par une forme de lucidité, de conscience. Car il s'apparente à une tentative pour arrêter le temps vectoriel, conserver et circonscrire les événements d'une vie qui, normalement, devraient fuir, s'évanouir avec le passage

---

<sup>25</sup> Chomarat-Ruiz, *Le Jardin et le parc de Castille. Concevoir l'espace, approcher les lieux*, op. cit., p. 83. C'est nous qui soulignons

<sup>26</sup> Chomarat-Ruiz, *Le Jardin et le parc de Castille. Concevoir l'espace, approcher les lieux*, op. cit., p. 86.

<sup>27</sup> Vladimir Jankélévitch, *L'Irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, 1974.

<sup>28</sup> Chomarat-Ruiz, *Le Jardin et le parc de Castille. Concevoir l'espace, approcher les lieux*, op. cit., p. 86.

Est-ce à dire que la comtesse est nostalgique (comme Ulysse qui, jamais, ne retrouvera Ithaque telle qu'il l'a laissée dix ans auparavant), là où le baron est mélancolique, susceptible de passer d'un état de détresse apathique peut voisiner à une lucidité, une clairvoyance qui favorisent la créativité ? Peut-être...

<sup>29</sup> Chomarat-Ruiz, *Le Jardin et le parc de Castille. Concevoir l'espace, approcher les lieux*, op. cit., p. 87.

du temps. Par son labyrinthe, le baron essaierait-il de conquérir l'éternité ?

### **Une autofiction paysagère pour conquérir l'éternité**

Transformer son parc en musée n'est pas le seul stratagème que le baron met en oeuvre pour lutter contre le temps. Car, paradoxalement, ce labyrinthe et ce parc à fabriques constituent des musées qui, détachés de la réalité, recomposent le réel, c'est-à-dire la vie du baron : des vies imaginaires et possibles. La fabrique baptisée « arc de la restauration » était en premier lieu dédiée à l'empereur à qui le baron avait fait allégeance. Les initiales « CR » sont apposées sur les colonnes pour mieux signifier la relation des Castille avec la haute noblesse des Rohan ; elles se juxtaposent aux colonnes où le « C » de Castille voisinait avec le « F » de Froment, patronyme du baron. Cela en arrive au point que le chevalier de Sobiratz, jaloux de notre bâtisseur, écrit depuis Carpentras : « le baron de Castille trafique une parenté adamique en se disant neveu de la princesse de Condé », cette généalogie fantaisiste lui paraît être à la « mode de Bretagne <sup>30</sup> ». Le cénotaphe dédié à la marquise de Laubespain porte une inscription surchargée : cette « amie », qui est en réalité sa maîtresse de jeunesse, est déclarée « avoir servi de mère à son bien-aimé fils Edouard, ex-page de Napoléon en 1807, tué à 19 ans à la bataille d'Essling<sup>31</sup> ». Il procède de même avec le cénotaphe consacré à la maréchale de la Motte-Houdancourt : contrairement à ce que laisse entendre l'inscription, elle n'était qu'une parente très éloignée de sa mère. Il ajoute à tous les cénotaphes des inscriptions relatives à la mort de son fils, comme si toute son existence, à lui, avait dépendu de la vie et la mort de cet enfant. En somme, le labyrinthe constitue une autofiction paysagère. Et il ne cherche pas qu'à arrêter le cours du temps, conserver et circonscrire les événements comme dans le musée d'une vie. En trafiquant sa « parenté adamique », une ascendance et une descendance qui tiennent de l'imaginaire, il change la signification des événements. En insistant sur l'importance de la mort de son fils, il porte un regard rétrospectif sur son existence et, en remontant de la vieillesse à la jeunesse, n'inverse-t-il pas, autant que faire se peut, le cours des événements ? Il cherche à changer la direction des événements. Le baron et son labyrinthe ne se contentent pas d'initier à la mort, c'est la conquête d'une forme d'éternité qu'ils visent.

### **Saturne et Chronos : deux figures du temps**

Il serait hâtif et présomptueux d'affirmer que tous les labyrinthes du XVIIIe siècle fonctionnent comme celui de Castille. Qu'ils perdurent, contrairement à l'opinion généralement admise, en changeant de fonction. Pourtant, cette nouvelle hypothèse a pour elle un changement survenant dans la manière dont les êtres humains conçoivent le temps au siècle des Lumières. Dans la première moitié du XVIIIe siècle, c'était plutôt l'ennui, la version apathique de la mélancolie, qui semblait terrasser les individus. C'est « le mal du siècle » écrit Annie Le Brun dans *Les Châteaux de la subversion*<sup>32</sup>. Dans une lettre du 26 juin 1768, Madame du Deffand écrit à Walpole : « Je ne trouve en moi que néant<sup>33</sup> ». Même Diderot témoigne de ce mal : « j'ai des idées noires, de la tristesse et de l'ennui : je me trouve mal partout, je ne veux rien, je ne saurais rien vouloir, je cherche à m'amuser et à m'occuper inutilement<sup>34</sup> ». Le temps passe trop lentement.

Désormais, comme pour la nostalgique comtesse d'Albany, le temps passe vite, trop vite. On sait que le temps collectif de l'histoire de France a fait irruption dans l'existence des individus. Faut-il rappeler que, depuis le siècle des Lumières, le terme de « Révolution » n'est plus univoque, qu'il ne désigne plus seulement une répétition ininterrompue, un retour inéluctable dont le parcours elliptique des planètes fournit le modèle ? Il signifie en effet l'événement qui surgit, qui a surgit,

---

<sup>30</sup> L'aïeule d'Herminie était la cousine germaine de la princesse Adélaïde-Louise de Bourbon-Condé. Chomarat-Ruiz, *Le Jardin et le parc de Castille. Concevoir l'espace, approcher les lieux*, op. cit., p. 99-100.

<sup>31</sup> L'inscription est surchargée et incompréhensible si on ne fait pas cette hypothèse. Chomarat-Ruiz, *Le Jardin et le parc de Castille. Concevoir l'espace, approcher les lieux*, op. cit., p. 103.

<sup>32</sup> Annie Le Brun, *Les Châteaux de la subversion*, Paris, Pauvert, 1982 ; rééd. Paris, Gallimard, Folio-Essais, 1996, p. 95 Pour une analyse plus développée de cette idée, voir Chomarat-Ruiz, *Le Jardin et le parc de Castille. Concevoir l'espace, approcher les lieux*, op. cit., p. 47.

<sup>33</sup> Annie Le Brun, *Les Châteaux de la subversion*, op. cit., p. 33.

<sup>34</sup> Annie Le Brun, *Les Châteaux de la subversion*, op. cit., p. 33.



aussi imprévisible qu'irréversible, anticipant ainsi sur le cours naturel des choses pour précipiter les êtres dans la mort. Les labyrinthes participent d'une tentative toute humaine pour abattre un minotaure qui, délaissant le masque de Saturne, porte celui de Chronos.

L'intuition de Jorge Luis Borges est donc juste, tout au moins en partie. Un labyrinthe ne peut être compris que dans une mise en relation de l'espace au temps, comme une structure spatiale ayant pour finalité de maîtriser le temps de l'existence humaine. Dans un jardin, un labyrinthe n'est donc pas nécessairement un jeu.

Mais il ne s'agit pas inéluctablement de perdre quelqu'un, de le mettre à mort, et partant d'un piège. Bien au contraire, il existe au moins un labyrinthe dont l'ambition est de sauver l'être humain en conquérant une forme d'éternité. L'hypothèse de la disparition des labyrinthes au XVIII<sup>e</sup> siècle est trop radicale, même s'il y a destruction et raréfaction. Elle tient à la méconnaissance de la double nature d'une structure spatiale doublée d'un dispositif temporel.

Pour finir, nous laissons à l'appréciation du lecteur l'efficacité de la solution.

