



HAL
open science

**“ Une esthétique pour un entre-deux mondes ”, dans
Jakob M. et Rigoli, J., numéro spécial “ Les Jardins et
la mort ”**

Catherine Chomarat-Ruiz

► **To cite this version:**

Catherine Chomarat-Ruiz. “ Une esthétique pour un entre-deux mondes ”, dans Jakob M. et Rigoli, J., numéro spécial “ Les Jardins et la mort ”. *Compar(a)ison: an international journal of comparative literature*, 2010. hal-03849465

HAL Id: hal-03849465

<https://hal.science/hal-03849465>

Submitted on 11 Nov 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.

corre rabbrivendo i luoghi della felicità passata finisce con il dire: «Le jardin est mort, j'ai toujours froid»²⁹, confessando di non poter più amare e portando così Albine alla disperazione. La protagonista si suicida interiorizzando il giardino: raccoglie i fiori più odorosi per saturare la camera di profumi e morire soffocata tra gli effluvi del Paradou.

Una pagina stranamente isolata, oscillante tra virtuosismo lessicale, realismo minuzioso e aporia allegorica (la vigna di Renzo), un'ipotetica visita sensistica, corollario di un assioma filosofico (il giardino di Leopardi), un insieme organico di descrizioni metaforiche destinate a costruire lo scenario ambivalente di una passione proibita (il Paradou): certo, ognuno dei tre antigiardini presi in esame corrisponde a strategie letterarie ben distinte, ma non può non colpire la ricorrenza degli stessi stilemi e immagini, tra enumerazione e metaforizzazione, per dire la confusione del mondo vegetale, il pullulare sempre inquietante della natura, la precarietà dell'equilibrio tra vita e morte, il fascino dell'eccesso – di fertilità o di dolore –, lo smarrimento dell'uomo di fronte al rigoglio degli elementi che sfuggono al suo controllo, quando la «marmaglia» delle piante rispecchia la violenza della famiglia umana. Paradossalmente, è forse la descrizione manzoniana a suscitare il disagio più profondo, per l'opacità del suo significato che sembra sottrarsi sempre alla decifrazione: al pessimismo radicale e definitivo di Leopardi, al simbolismo dirompente, mitogenetico e vitale di Zola si oppone l'enigma disarmante della vigna di Renzo.³⁰

Université Paris IV

les pas semblaient étouffer des soupirs. Au fond des pelouses, une fumée flottait, noyant de deuil les lointains bleuâtres. Et le jardin entier se taisait, ne soufflant plus que des haleines mélancoliques, qui passaient pareilles à des frissons» (*ibidem*, 1500).

²⁹ *Ibidem*, 1503.

³⁰ Ci sia permesso specificare che questo studio nasce dal desiderio di approfondire una riflessione abbozzata in *Le paysage, «fenêtre ouverte» sur le roman. Le cas de l'Italie romantique*, PUPS, Paris 2007, 207-220.

Catherine Chomarat-Ruiz

Une esthétique pour un entre-deux mondes

Dans la « Postface » qu'elle consacre à l'œuvre photographique de Geoffrey James, Monique Mosser aime rappeler que « les jardins ne sont pas innocents¹ ». Dans certains cas, illustrés par les photographies parues sous le titre de *Morbid Symptoms: Arcadia and the French Revolution*, ils exprimeraient de façon voilée, à travers des bois des tombeaux, des urnes et autant de fausses ruines, l'interminable agonie d'un monde usé, vieilli, souillé, au profit d'un autre monde qui, lui, tarde à naître.²

Ici, nous voudrions transformer cette interprétation en hypothèse afin d'analyser le lien qui semble unir certains jardins et la mort. Loin d'exprimer la simplicité et de la joie champêtre que l'on prête d'ordinaire aux bergers arcadiens, c'est-à-dire à l'enfance d'un monde, certains jardins présentent-ils réellement des symptômes morbides ? Énoncent-ils la conscience d'habiter un monde qui se meurt et l'attente, dès lors insoutenable, d'un monde qui n'arrive pas à advenir ? Les ornements funéraires et les cénotaphes si prisés à la charnière du XVIII^e et du XIX^e siècle participent-ils, en matière de jardins, de ce que nous pourrions appeler une esthétique pour un entre-deux mondes ?

En nous fondant sur des lieux réels et sur des jardins imaginaires, puisqu'il s'agit de considérer les jardins en tant que systèmes représentatifs d'un rapport au monde, nous voudrions alors tester la fécondité et l'actualité de cette hypothèse. Existe-t-il, dans les jardins de notre temps, une esthétique d'un entre-deux mondes ?

Métaphysique et esthétique : deux façons d'être au monde

Avant que d'aller plus loin, il convient de souligner que si l'assimilation du jardin au monde ne soulève pas de difficulté, celle du jardin à la mort est moins fréquente.

¹ Monique MOSSER, « Postface », in : Geoffrey JAMES, *Morbid Symptoms: Arcadia and the French Revolution*, Princeton University Press, Princeton 1986.

² L'idée, appliquée aux jardins et aux paysages, est empruntée à Gramsci qui, dans ses *Quaderni del Carcere*, écrit : « il vecchio sta per morire e il nuovo non può essere nato ; in questo inter-regno sorge una grande diversità di morbidi sintomi ». On peut traduire par : « L'ancien meurt et le nouveau n'est pas encore né ; dans cet interrègne apparaît une grande variété de symptômes morbides ».

L'avènement des jardins paysagers, au XVIII^e siècle, en Angleterre, ne se réduit pas à la transposition à l'intérieur d'un enclos du paysage environnant. Dans ses parcs, Kent a cherché à faire revivre l'influence de son voyage en Italie tout comme l'attrait exercé par les représentations picturales des sites italiens par Claude Lorrain et Salvator Rosa. Et, comme le rappelle Jurgis Baltrusaitis, si ces parcs-là n'avaient rien « d'un lieu sauvage anglais », « en France, on se croyait, selon Laborde, “ dans un des plus beaux sites d'Angleterre ”³ ». Plus cosmopolite encore, on sait que les différentes parties du monde sont évoquées dans le parc de Betz situé dans l'Oise, à une trentaine de kilomètres d'Ermenonville. Pour la princesse de Monaco, le duc d'Harcourt et Hubert Robert composent un microcosme à l'aide d'éléments empruntés à des contrées si différentes que l'ensemble évoque notre macrocosme. L'obélisque renvoie à l'Égypte, le temple dorique à la Grèce, un Kiosque à la Chine, un autre temple à la Gaule des druides... Que l'assimilation des jardins au monde se fasse par le biais des voyages ou par la médiation de l'art -peinture, architecture-, elle est dotée d'un caractère paradisiaque et l'a peut-être toujours été.⁴ Les jardins de Babylone, le jardin de Vénus selon Pline et Plaute, le Paradis terrestre des épicuriens d'après Lucien, l'île de Cythère du *Songe de Poliphile* n'en témoignent-ils pas ?

Pourtant, c'est un paradis sauvage perdu que l'Angleterre a retrouvé avec le *Paradise Lost* de John Milton et qu'elle a cherché à faire revivre dans ses parcs.⁵ Dans certains jardins français, les scènes paradisiaques voisinent aussi avec des scènes censées susciter une émotion mêlée, si ce n'est violente, chez le promeneur. Le parc de Betz présente une vallée des tombeaux comportant des « pins et des cyprès tragiques⁶ » jusqu'à ce que leur plantation se fasse moins dense et débouche sur un grand promenoir. Pour le duc de Chartres, un bois des tombeaux avait été agencé dans le parc de Monceau, à Paris, par Louis de Carmontelle. On y trouvait, conformément à ce que rappelle Jurgis Baltrusaitis, un tombeau égyptien, deux tombeaux antiques, un obélisque ruiné, une urne de bronze... Dans *La Marquise de Gange*, Donatien Alphonse François de Sade met en scène les effroyables aventures d'Euphrasie qui, lors d'une promenade dans le grand parc qui environne le château de son mari, découvre un « sarcophage » : son époux lui prédit que ce monument sera leur dernière demeure. La jeune marquise semble alors victime d'un malaise provoqué par le caractère funeste de ce qu'elle voit : « je suis dans une situation difficile à peindre : cette imposante forêt,

³ Jurgis Baltrusaitis, « Préface », in : « Jardins en France 1760-1820, Pays d'illusion, terre d'expériences, catalogue de l'exposition organisée à Paris, Hôtel de Sully, Caisse nationale des monuments historiques et de sites, mai-sept., 1977, 10.

⁴ *Ibidem*, 8.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, 16.

ces taillis variés qui l'embellissent, la solitude profonde dont on jouit dans cette vaste étendue de bois [...] cette saison où tout flétrit, l'astre qui paraît se voiler en cet instant pour prêter au tableau une teinte encore plus auguste... Tout imprime à mon imagination cette sorte de terreur religieuse qui semble nous avertir que le véritable bonheur n'existe, hélas !, pour l'homme, qu'au sein de ce Dieu dont tout ce qu'on admire est l'ouvrage⁷ ». En somme, le *locus amoenus* n'a jamais supplanté le *locus terribilis* dans les jardins : le lien que ces derniers entretiennent avec la mort est réel, tout en demeurant moins connu que leur assimilation au Paradis.⁸

C'est donc en ce premier sens que l'hypothèse de jardins témoignant de l'agonie et de la mort d'un monde, tandis qu'un autre tarde à venir, ne va pas de soi. Toutefois, cette hypothèse ne se contente pas de désigner les procédés qui provoquent l'effroi ou suscitent la peine en mettant en scène les attributs de la mort : ce sont des choses admises et reconnues, pour peu qu'on les rappelle. Elle pointe une autre signification de ces dispositifs paysagers, et c'est là son originalité, ce pourquoi elle ne va pas de soi. Elle avance que, au-delà de cette finalité émotionnelle, ces agencements paysagers sont des symptômes morbides qui apparaissent dans cet entre-deux mondes. Avant que de tester cette hypothèse, de cerner comment ces créations artistiques nous toucheraient et en quoi consisterait cette esthétique, il faut donc comprendre de quelles affections il s'agit.

Des symptômes paysagers : nostalgie et mélancolie

De manière générale, ces bois des tombeaux, urnes funéraires et autres obélisques pourraient traduire une forme de regret pour un monde qui n'en finit plus de mourir mais qui, comme tout monde, passera. Ils témoignent de la réversibilité de l'espace : de la possibilité toujours offerte de retourner sur ses pas, de revivre les voyages de sa jeunesse ou d'aller et revenir en des contrées lointaines, que telle ou telle fabrique symbolise dans le parc qui environne son chez soi. Ils disent néanmoins, d'un même geste, que le temps humain, distinct du cyclique naturel des saisons où la génération succède inévitablement à la corruption, est vectoriel, orienté : le présent, qui était le futur, devient inexorablement passé et s'achemine inéluctablement vers une mort dont

⁷ Sade (marquis de), *La Marquise de Gange*, Paris, Béchot, 1813 ; rééd. Autrement, Paris 1994. Sur l'influence que cette description littéraire a pu avoir sur certains parcs à fabriques, voir Catherine CHOMARAT-RUIZ, « l'espace poétique d'un amateur de colonnes », in : *Le Jardin et le parc de Castille*, les éditions de l'Imprimeur, Paris-Besançon 2005, 39-40.

⁸ Sur la question de la tradition rhétorique dans les jardins, et de ces deux lieux communs, consulter Hervé BRUNON, « Du Songe de Poliphile à la grotte de Boboli : la dualité dramatique du paysage », in : *Polia, Revue de l'art des jardins*, n°2, 2004, 7.

rien ne peut le sauver. Comme l'énonce Vladimir Jankélévitch : « chaque être, à chaque instant, devient par altération un autre que lui-même, et un autre que cet autre⁹ ». Ces dispositifs paysagers dénoncent le caractère historique et irréversible du temps des êtres humains et, de ce fait, ils signalent la mort inéluctable d'un monde dans lequel on a vécu, on vit et auquel on demeure affectivement attaché. Ils sont les symptômes d'un regret ou mieux, cette passion de l'âme qu'on appelle la nostalgie.

Ces mêmes dispositifs paysagers soulignent également la culpabilité que l'on éprouve à vivre, survivre à des êtres plus jeunes qui, eux, sont morts. À l'arrière de son château, sis à Argilliers, près du pont du Gard, le baron de Castille aménage un labyrinthe qu'il dédie aux femmes qu'il a aimées. Les allées sont peuplées de cénotaphes qui prennent la forme du tombeau de Jean-Jacques Rousseau à Ermenonville, d'une pyramide... Chacun de ces édifices porte un médaillon indiquant à qui il est dédié. Puis, à la mort de son fils de dix-neuf ans, survenue à la bataille d'Essling, le baron complète la plupart de ces inscriptions en indiquant le lien qui attachait telle ou telle personne à son seul héritier. Il n'est pas impossible d'interpréter cette réécriture et ce labyrinthe aux cénotaphes comme une impossibilité à faire le deuil des êtres que le baron de Castille a aimés¹⁰, du monde qui les a vu vivre. C'est de la mélancolie de l'âme dont ces agencements paysagers sont les signes.

Les jardins, tout au moins certains éléments de certains d'entre eux, se laissent interpréter comme émanations d'une disposition de l'âme aux prises avec l'idée ou le sentiment de la mort. À ce titre, ils constituent bien des symptômes morbides et, pour que l'hypothèse dont nous sommes partis ait tout son sens, il reste à établir quelle serait cette esthétique d'un entre-deux mondes dont ils participent.

Des vanités paysagères

D'ordinaire, on rattache au pittoresque de Joseph Addison ou au sublime d'Edmund Burke les parcs dont venons de faire état, ceux qui tirent leur inspiration de la peinture de sites ou se proposent de créer des scènes suscitant l'émotion des promeneurs. Sans que cela soit contradictoire, pourquoi ne pas penser que ces dispositifs paysagers, symptômes de nostalgie ou de mélancolie, sont au paysagisme *ante litteram* ce que les

⁹ Vladimir JANKÉLÉVITCH, *L'Irréversible et la Nostalgie*, Flammarion, Paris 1974, 300.

¹⁰ Pour une lecture plus complète de ce labyrinthe, voir 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 XVIII^e siècle », in : *Le jardin comme labyrinthe du monde. Permanence et métamorphoses d'un imaginaire de la Renaissance à nos jours*, Auditorium du Louvre, Colloque organisé par Hervé Brunon, 26 mai 2007 ; Musée du Louvre éditions - Presses Universitaires Paris-Sorbonne, Paris 2008, 151-170.

vanités sont à la peinture ? En tant qu'oeuvres paysagères, ils peuvent être considérés pour la méditation à laquelle ils engagent et ils reconduisent au sentiment ou à l'idée de la mort dont ils sont issus ; ils peuvent également être abordés en eux-mêmes, invitant ainsi à un plaisir comparable à celui des vanités.

Ils invitent à penser que l'immortalité organique des corps, qui se décomposent et recomposent, ne sauve en rien une personne de la mort, n'épargne pas l'individu qui aura mené une existence unique et singulière. Si l'existence ne se réduit pas à la vie, ils induisent dans une sorte d'existentialisme implicite que le monde, construction matérielle et culturelle humaine, ne recouvre aucune nécessité, n'est justifié par aucun être supérieur ou démiurge qui, après avoir élaboré l'essence du monde aurait transformé ce possible en réel. Ils disent la contingence et la factualité du monde, tout comme Antoine Roquentin, le personnage principal de la *Nausée*, qui constate : « tout est gratuit, ce jardin, cette ville et moi-même. Quand il arrive qu'on s'en rende compte, ça vous tourne le cœur et tout se met à flotter¹¹ ».

Considérés en tant qu'œuvres, ces dispositifs paysagers relèvent cependant d'une autre modalité de fonctionnement. En premier lieu, ils participent d'un jeu de citations. Le cénotaphe que le baron de Castille élève à la mémoire de sa première épouse, Epiphanie du Long, emprunte explicitement sa forme au tombeau de Jean-Jacques Rousseau à Ermenonville, sur l'île des peupliers.¹² À Clisson, en Loire-Atlantique, le parc de La Garenne- Lemot exhibe un énorme rocher sur lequel on lit : « sa masse indestructible a fatigué le temps ». Or, il s'agit d'un vers de Jacques Delille que l'on trouve déjà dans le parc de Mortefontaine, près de Paris.¹³ Comme dans une sorte de *Trivial pursuit* paysager, le plaisir vient de la reconnaissance du référent. Deuxièmement, les urnes, cénotaphes et autres pierres tombales sont porteurs d'une valeur d'ancienneté. Ils confèrent aux parcs qui les abritent du cachet, une sorte de patine. Ils tiennent un rôle comparable aux antiquités qu'arborent des demeures afin de masquer l'emprunt de leurs plans et de leurs formes à des édifices anciens. Sans eux, ces parcs et ces habitations laisseraient transparaître leur jeunesse, apparaîtraient comme des pastiches. Dans le jardin qu'il aménage en Vendée depuis une quinzaine d'années, William Christie a emprunté les dispositifs paysagers à toutes les époques de l'histoire des jardins.¹⁴ Dès l'entrée, des buis de sable coloré voisinent avec une pergola Arts and

¹¹ Jean-Paul SARTRE, *La Nausée*, Gallimard, Paris 1938.

¹² CHOMARAT-RUIZ (2005), *op.cit.*, 80-81.

¹³ Sur la fortune de cet extrait de l'ouvrage de Jacques Delille, *Sur les jardins ou l'Art d'embellir les paysages* (1782), voir Monique MOSSER, « La réunion des arts est dans le jardin », in : *Le progrès des arts réunis 1763-1815. Mythe culturel, des origines de la Révolution à la fin de l'empire ?*, dir. Daniel Rabreau et Bernard Tollon, William Blake, Bordeaux 1992, 171-185.

¹⁴ Sur l'histoire de ce jardin et des paradoxes qu'il présente, voir Catherine CHOMARAT-RUIZ,

Crafts, des topiaires, un théâtre de verdure, un pont anglo-chinois... Et, partout dans le parc, l'on trouve des pierres tombales issues de cimetières protestants détruits. Le plaisir vient ici du fait que l'œil exercé distingue l'authenticité des pierres tombales –leur âge vénérable- et la jeunesse du jardin qu'indiquent certains végétaux, soit le « faux » historique que ces tombes devenues cénotaphes contribuent à créer. Enfin, ces vanités paysagères sont à rapprocher des peintures ou gravures de ruines, des *Vues de Rome* que compose Piranèse en 1748. Réinvention de l'Antiquité, imaginaires, ces vues de ruines suscitent le plaisir d'une représentation de lieux qui n'ont pas de lieux, d'une sorte de récit qui n'a rien d'historique. Le plaisir de ces dispositifs paysagers tient au fait qu'ils ne sont ni des documents, ni des monuments ; il est inhérent, pour le dire avec les mots de Michel Foucault, à leur caractère utopique et uchronique.¹⁵

En somme, ces vanités paysagères entraînent soit à la lourdeur de la méditation, à une sorte de « ruminant » aurait dit Nietzsche, dans la « Seconde » de ses *Considérations intempestives*¹⁶, soit à une esthétique de la légèreté du plaisir. Si elles sont issues de symptômes morbides de la nostalgie et du deuil qui se rapportent à la difficulté de passer d'un monde à un autre, elles vont de pair avec un tiraillement entre le choix d'une voie métaphysique et celui d'une voie esthétique, un partage entre deux manières d'être au monde.

Éternité de la photographie et esthétisation de la mort dans l'art des jardins

Cependant cette manière de comprendre le travail photographique de Geoffrey James et l'hypothèse de Monique Mosser ne va pas sans poser problème. Il est certes inévitable de se représenter la mort. L'homme doté d'une conscience, qui lui a appris et lui rappelle la finitude de l'existence humaine, ne pourrait abandonner cette représentation de la mort sans se résigner à abandonner la complexité de l'existence pour la simplicité d'une vie biologique. Un tel retour à une condition animale, supposée ignorante de la mort, paraît impossible : se poser une telle question implique d'y avoir répondu.

Il est tout autant impossible de ne pas chercher à se représenter sa propre mort. On assiste à la mort d'autrui, on éprouve sa vieillesse à travers l'image qu'un miroir renvoie. Toutefois, cette expérience de la mort par procuration, ou des signes avant-

Jardin de paradoxes, Actes Sud, Arles 2007.

¹⁵ Ces distinctions sont celles que Michel Foucault opère dans la « Préface » des *Mots et des Choses*, Gallimard, Paris 1966. Elles sont également présentes dans une conférence intitulée « Des espaces autres », prononcée le 14 mars 1967, puis publiée dans *Architecture, Mouvement, continuité*, n°5, 1984. Ce texte est disponible, sous ce même titre, dans *Dits et écrits*, Gallimard, Paris 2001.

¹⁶ Friedrich Nietzsche, *Considérations intempestives*, II, 1874 ; rééd., Gallimard, Paris 1970.

coureurs de notre mort, ne coïncide précisément pas avec l'expérience d'une mort qui nous appartiendrait de façon singulière. On comprend alors pourquoi cette nécessaire représentation de la mort passe par des métaphores –un sommeil sans fin, le repos éternel...- qui traduisent la manière dont nous nous représentons la mort par analogie avec ce qui nous semble le plus lui ressembler : l'absence de conscience. On admet également les raisons qui poussent certains propriétaires de jardins à mettre en scène leur propre décès par des compositions paysagères, sorte de synecdoques, en utilisant des urnes, cénotaphes ou anciennes pierres tombales comme s'il s'agissait des oripeaux de la mort. C'est le porche d'entrée du cimetière, surmonté d'une urne funéraire, que le baron de Castille se destine pour tombeau.

Or, cette représentation de la mort liée au genre humain et à l'individu, pour fondamentale qu'elle soit, comporte une difficulté. Tant nous vivons et nous représentons notre mort, c'est que cette dernière n'est pas advenue, et quand elle est advenue, c'est nous qui n'y sommes plus. Comme l'écrit Vladimir Jankélévitch : « la mort joue à cache-cache avec la conscience : où je suis, la mort n'est pas ; et quand la mort est là, c'est moi qui n'y suis plus. Tant que je suis, la mort est à venir ; et quand la mort advient, ici et maintenant, il n'y a plus personne¹⁷ ». Toute représentation de la mort d'un individu par lui-même suppose une impossibilité temporelle et spatiale : il ne peut être face à sa propre mort. Le baron de Castille ne peut contempler la scène paysagère dédiée à sa propre mort que s'il n'est pas enterré sous le porche orné d'une urne qu'il destine à recevoir sa dépouille...

Pour approcher autrement cette esthétique d'un entre-deux mondes que nous cherchons à atteindre, il faut donc d'admettre la nécessité anthropologique de ces scènes paysagères liées à la mort. Mais il faut se demander ce qu'elles représentent exactement dès lors qu'elles échouent à représenter la mort de l'individu qui les a commanditées.

De l'immortalité par la représentation à l'immortalité de la représentation

L'Invention de Morel, d'Adolfo Bioy Casares, peut nous éclairer sur ce point.¹⁸ Le protagoniste de cette célèbre nouvelle arrive sur l'île où Morel a jadis piégé ses amis. Il rencontre une femme, Faustine, essaie de la séduire en élaborant un petit jardin : « ce sera là mon ultime recours poétique. Je n'ai pas jusqu'ici combiné les couleurs ; je n'entends presque rien à la peinture... J'ai cependant confiance de pouvoir faire un travail modeste qui dénotera du goût pour le jardinage¹⁹ ». Mais les fleurs se meurent sitôt installées. Il observe des

¹⁷ Vladimir JANKÉLÉVITCH, *La Mort*, 1966 ; Flammarion, Paris 1992, 31. Souligné par nous.

¹⁸ Adolfo BIOY CASARES, *L'Invention de Morel*, 1940, UGE, Paris 1973.

¹⁹ BIOY CASARES, *op. cit.*, 35.

êtres qui semblent ne pas l'apercevoir, lui, le fugitif rescapé sur cette terre dont on dit qu'elle est encore contagieuse après avoir été frappée par une mystérieuse maladie. Il a vite deviné qui est son rival en amour. Mais ce n'est que peu avant la fin de l'histoire, qu'il comprend la signification d'une scène où Morel explique à ses amis ce pourquoi il les a photographiés à leur insu : « Nous serons vivants, sur cette photographie, à jamais. Imaginez une scène sur laquelle serait représentée toute notre vie durant ces sept jours. C'est nous qui jouons. Tous nos actes ont été enregistrés [...] Je vous ai procuré une éternité agréable ». ²⁰ Motivé par sa passion amoureuse, Morel a décidé de sauvegarder la représentation de ce que ses invités et lui-même ont fait sur l'île et de construire des machines qui, alimentées avec les marées, projettent ces images sans fin.

Cette nouvelle porte sur l'échec à accéder à l'immortalité puisque les amis de Morel et Morel lui-même trouvent la mort par cette invention, parce que l'éternité promise n'est qu'un leurre. On ne conquiert pas l'immortalité par la représentation photographique. On peut toutefois avancer une autre interprétation, complémentaire. Ce récit porte aussi sur le rapport que certains arts –la peinture, l'art des jardins et la photographie- entretiennent avec la mort et l'immortalité. Il suggère que tous ces arts sont motivés par l'amour, le désir de conserver ou de faire naître la passion chez l'être que l'on aime. Il montre surtout que l'art des jardins demeure soumis à la mort : comment une représentation périssable de fleurs qui se meurent pourrait-elle faire accéder à l'immortalité ? Elle suggère que la photographie entraîne au contraire la perte de la possibilité de mourir, la perte de la mort, le gain fallacieux de l'immortalité d'une représentation photographique qui, elle, est perpétuelle.

Archétypes de défunts et stéréotypes d'immortels

Nous savions que les jardins ne peuvent représenter la mort de leurs commanditaires quand bien même ces derniers en auraient eu l'intention. Nous venons d'apprendre, par cette nouvelle d'Adolfo Bioy Casares, que les jardins proposent des représentations périssables de la mort et qu'ils ne constituent pas des représentations éternelles des êtres humains. Ne pouvant représenter ni notre propre mort, ni prétendre à l'immortalité de la représentation photographique, ils se situent bien entre un monde proprement humain, de mortels, et un monde d'hommes élevés au rang des dieux immortels. Ne trouverait-on pas des indices de cette double impuissance dans l'esthétisation de la mort dont témoignent les *kouroi* de la Grèce archaïque ? À l'image des dieux et non pas des défunts, dont ils ornent parfois les tombes dans des parcs, ils semblent figés dans

²⁰ BIOY CASARE, *op. cit.*, 77-78.

une éternelle jeunesse.²¹ N'est-ce pas le cas des anges qui peuplent nos jardins cimetières : au Père Lachaise certaines de ces créatures célestes ne semblent-elles pas condamnées à sourire ? Ce ne sont que des archétypes, qui ne disent rien du défunt, ou bien alors des stéréotypes de l'immortalité, voire d'immortels que nous ne serons jamais.

Paysages durables et mort des jardins

Ces deux premières interprétations paraissent recevables. Toutefois, la première est sous-tendue par l'idée qu'on regrette le monde dans lequel on a vécu et l'on vit ; la seconde, par une conception de l'existence d'après laquelle l'immortalité est désirable. Or, l'on pourrait aspirer à un nouveau monde, même si l'on ne sait pas à quoi il peut ressembler. Certains êtres humains ne désirent pas continuer à vivre éternellement, où revivre indéfiniment tels qu'ils ont été : « J'espère mourir de corps et d'âme », écrit Jorge Luis Borges, dans une conférence intitulée *L'Immortalité*.²² Une autre interprétation peut être proposée.

Dans l'histoire, les parcs dont nous avons donné quelques exemples se situent, d'après Jurgis Baltrusaitis et Monique Mosser, sur une période allant de 1760 à 1820. Ils sont contemporains du Vandalisme, des destructions des édifices ou des aménagements et de tout ce qui est censé évoquer l'Ancien Régime. Cependant, ils sont tout aussi contemporains des lois que l'abbé Grégoire essaie de promouvoir ou du musée des Monuments français de Richard Lenoir. Il s'agit, pour le premier, de conserver des traces du régime politique d'avant 1789 afin d'instruire les générations futures et, pour le second, de mettre en scène de façon pédagogique ce qui peut être sauvé de ces mêmes édifices.²³ Ces symptômes morbides et cette esthétique d'un entre-deux mondes sont donc contemporains d'une sorte de destruction aveugle doublée d'une muséologie balbutiante du patrimoine. Ils vont de pair avec une sorte de perte de repères. La vie est-elle du côté du vandalisme qui veut hâter, par l'anéantissement, l'avènement d'un nouveau monde et la mort de l'ancien qu'elle est loin de regretter ? Ou bien ce mouvement, qui agit de façon peu éclairé, est-il plutôt mortifère ? La vie est-elle du côté de la sauvegarde dans des musées de ce qui subsiste des monuments ? Ou bien cette sauvegarde relève-t-elle de la muséification, d'une sorte d'embaumement saluant la fin de ces portions d'édifices et du monde qui les a vu naître ?

Cette proximité historique signifierait peut-être que, loin de s'attacher à l'ancien monde, celui de l'Ancien Régime, ces parcs chercheraient à l'enterrer, à accélérer la venue de

²¹ Jean-Pierre VERNANT, « Figuration de l'invisible et catégorie psychologique du double », in : *Mythe et pensée chez les Grecs*, Maspéro, vol. 2, Paris 1965.

²² Jorge Luis BORGES, *La immortalidad*, Buenos Aires, Emecé Editores, S.A., 1979 ; « L'Immortalité », in : *Conférences*, Gallimard, Paris 1985, 159.

²³ Sur ce point, consulter Françoise CHOAY, *L'Allégorie du patrimoine*, Seuil, Paris 1992, 73-92.

quelque chose de neuf, sans savoir exactement de quoi il retourne. À titre d'exemple, ne pourrait-on pas convoquer le parc d'Ermenonville ? On sait ce qu'il advint du marquis de Girardin et de ce parc sous la Terreur, une des facettes de ce nouveau monde auquel il aspirait.²⁴ Le marquis de Girardin était ouvert aux idées des physiocrates et, plus généralement, à la philosophie des encyclopédistes. Dans son parc, le Temple de la philosophie se présente comme un édifice inachevé car nul ne peut prétendre mettre un terme à cette quête de la vérité sans trahir son objet... Cette adhésion à l'idée d'un monde nouveau, meilleur, d'une partie de l'aristocratie ne s'illustre-t-elle pas également par la place de choix accordée dans le parc d'Ermenonville à la Maison du philosophe et au tombeau de Jean-Jacques Rousseau ? Ces parcs ne cherchent ni à représenter la mort, fût-ce celle de leur propriétaire ou d'un de ses proches – le tombeau de Rousseau n'était pas un cénotaphe avant que l'on ne transporte la dépouille du philosophe au Panthéon-, ni à gagner et conserver l'immortalité d'un monde qu'ils jugent vieilli. Ils cherchent à faire advenir ce qu'ils pensent être le monde à venir. Et bien que ces parcs montrent des édifices ruinés par le temps, il ne s'agit pas de monuments vandalisés par les hommes avant la lettre, alors même qu'ils constituent, avec leurs fabriques et leurs vrais tombeaux, une sorte de musée en plein air. Ils témoignent d'une sorte de hiérarchie, de distinction entre ce qui relève réellement de la vie – le monde à venir qui a besoin de se souvenir pour s'établir- et ce qui ressortit à la mort et dont il convient de hâter la disparition – l'ancien monde.

De ce point de vue, ces parcs-là ne constituent pas des vanités paysagères, porteuses de méditation ou de plaisir ; ils ne montrent pas des archétypes de défunts ou des stéréotypes d'immortels. Ils essaient, en touchant la sensibilité des promeneurs, de promouvoir le jugement qu'ils portent sur l'ancien monde et le nouveau, la nécessité de passer de l'un à l'autre. Tentons une définition : indissociable du sentiment subjectif de plaisir et de peine, ce jugement n'est pas purement relatif et irrationnel. Il est à la fois absolument singulier – propre à Girardin – et universel, en droit partageable et communicable à autrui. Ces parcs essaient, par conséquent, de promouvoir ce qui relève d'un jugement de goût. Ils participent bien d'une conception de la sensibilité, d'une esthétique au sens philosophique du terme qui, de fait, prône le passage d'un monde à un autre et se situe, par conséquent, dans un entre-deux mondes.

Patrimonialisation et caractère prothétique du monde contemporain

Les analyses de Françoise Choay convergent vers l'idée que vivons aujourd'hui dans une situation comparable et différente. D'un côté, le patrimoine fait l'objet d'une sor-

²⁴ Michel CONAN, « René-Louis de Girardin, 1735-1808 », in : *Créateurs de jardins et de paysages en France de la Renaissance au début du XIX^e siècle*, collectif dirigé par Michel Racine, Actes Sud/École nationale supérieure du paysage, Arles 2001, 172-174.

te de culte. L'objet des musées, ce qui est déclaré exemplaire, digne d'être conservé et transmis aux générations futures ne cesse de se diversifier et la masse d'objets accumulés paraît s'accroître sans fin. L'historienne de l'architecture montre que « ce processus rassemble le plus signifiant et le plus dérisoire, les lieux du culte religieux et les lieux de l'industrie, les témoins d'un passé séculaire et ceux d'un passé tout neuf ».²⁵ Elle soutient que, par cette quête patrimoniale, nous souhaitons contempler une image exhaustive de l'humanité qui ne saurait être atteinte. Ce besoin éperdu de constituer une image de soi, cette quête identitaire frénétique ne témoignent-ils pas d'une sorte de narcissisme névrotique ? De fait, cette sauvegarde de la moindre parcelle de ce que notre monde fut et demeure, dans laquelle on pourrait voir une pulsion de vie, est susceptible d'engendrer la perte de notre compétence d'édifier. Elle met en œuvre d'une pulsion de mort. Ici, nous reconnaissons une situation de perte des repères entre ce qui relève de la vie et ce qui ressortit à la mort qui rend notre époque comparable à celle qui a suivi l'Ancien Régime.

D'un autre côté, nous habitons un monde qui n'a jamais été autant prothétique. Des « prothèses » issues du développement de la technique et des nouvelles technologies nous permettent de nous déplacer physiquement, ou de communiquer, par exemple, comme jamais cela n'a été possible.²⁶ On peut s'en réjouir : nous échappons aux « contraintes du lieu » et gagnons une sorte d'ubiquité.²⁷ Mais ces prothèses nous sont devenues si indispensables, qu'elles figurent comme autant d'extensions de notre corps. Elles nous font aller plus vite que nos membres ne nous le permettraient, nous font entendre et voir plus finement et plus loin que notre ouïe et notre vue ne nous en donnent la possibilité... Dès lors, ces médiations finissent peut-être par s'interposer entre le monde, autrui et nous. Les notions de proche et de lointain, de rapidité et de lenteur, ont complètement été remises en question et ne cessent de l'être. C'est notre façon d'être au monde eu égard à l'espace et au temps qui a profondément été modifiée.

En somme, cette perte des repères entre vie et mort dont témoignent la patrimonialisation du monde et notre quête identitaire s'explique peut-être par une mutation anthropologique. Cet avènement d'un monde prothétique, qui a induit un bouleversement de notre rapport à l'espace et au temps en tant que catégories constitutives de notre rapport au monde, est tel que nous chercherions compulsivement à retrouver, recomposer notre identité. Certains parcs, celui du marquis de Girardin, par exemple, tentaient de promouvoir un jugement positif concernant le monde à venir, de répartir et de hiérarchiser la vie et la mort. À l'instar de ces aménagements paysagers, existe-t-

²⁵ CHOAY, *op. cit.*, 181.

²⁶ *Ibidem.*, 182-183. Elle emprunte cette expression à Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation*, PUF, Paris 1970, 39 : « L'homme est devenu, pour ainsi dire, une sorte de dieu prothétique ».

²⁷ *Ibid.*, 183.

il une esthétique contemporaine qui, jouant un rôle similaire, pourrait qualifier notre entre-deux mondes ?

Souci éthique, « bioesthétique » et mort des jardins

Loin d'une sorte de naturalisme excluant l'homme afin d'étudier les systèmes naturels dépourvus « d'influences humaines, isolés des systèmes sociaux », l'écologie du paysage, telle que la conçoivent Odile et Henri Décamps, reprend à son compte « la question phare de ce début de XXI^e siècle, celle de la place de l'homme sur Terre ²⁸ ». Ces deux écologues écrivent que l'homme doit désormais soutenir le vivant, la biodiversité des systèmes naturels qu'il a eu tendance à détruire, afin de transmettre aux générations futures environnement et paysage. Cette préoccupation bioéthique traduit un souci de la vie, plus précisément un souci des vivants dont l'homme fait partie, et du vivant qui compose les paysages. Elle prend parti contre l'épuisement de nos ressources naturelles et la mort. Et c'est afin de promouvoir ce questionnement et cette posture éthique vis-à-vis de nos actions, que l'écologie du paysage se préoccupe d'esthétique.

Ces scientifiques savent bien que la qualité écologique d'un paysage n'est pas une affaire d'appréciation mais de quantification. Ils n'ignorent pas que ce qui est sain ne correspond pas nécessairement à ce qui est beau selon nos codes esthétiques. En quoi le recyclage biologique et chimique des éléments nutritifs, la dynamique des populations et des communautés, la résilience aux perturbations naturelles sont-ils beaux ?²⁹ Ils prônent toutefois que des paysages ne sauraient advenir de façon pérenne et conforme aux principes du développement durable sans l'aide des êtres humains, sans qu'une médiation artistique ne s'empare d'eux pour rendre perceptible leur santé et produire une émotion. En effet, l'art et notamment le paysagisme peuvent rendre manifeste ce qu'une action écologique ne montre pas. Telle est la position d'Odile et Henri Décamps quand ils écrivent : « on signalera par exemple le maintien de zones en friche dans un paysage agricole, on intercalera des bandes labourées et des herbages, on disposera des barrières, rendant ainsi évident l'agencement d'un lieu ».³⁰ Ils proposent en outre d'utiliser la médiation du Land Art et citent volontiers Gilles A. Tiberghien pour qui « l'art construit le paysage de l'écologie en rendant visible et sensible ce que la nature seule ne montre pas ».³¹

²⁸ Henri et Odile DÉCAMPS, *Au printemps des paysages*, Méta-éditions, Buchet-Chastel, Paris 2004, 63.

²⁹ *Ibidem.*, 188..

³⁰ *Ibid.*, 188.

³¹ Gilles A. TIBERGHIEU, *Les Carnets du paysage*, Actes Sud, Arles 1999, n°3, 48-55. La citation par H. et O. DÉCAMPS se trouve dans *Au printemps des paysages*, *op. cit.*, 188. Pour illustrer cette utilisation du Land Art, on pourrait se référer au projet du Centre d'art et de la nature (Fondation Beulas), dans la province de Huesca : les œuvres sont disséminées sur le territoire et impliquent la découverte des paysages pour être vues.

La recherche d'une esthétique contemporaine propre à notre monde existe, il s'agit d'une « bioesthétique ». Ses symptômes morbides pourraient être identifiés. Il y a une décennie et parfois encore ne nos jours, les friches agricoles et les délaissés urbains étaient négativement connotés, parce qu'ils signifiaient exode rural, baisse d'une activité économique, et n'obéissaient pas aux codes qui ont régi la beauté des paysages depuis le XVIII^e siècle. Sous couvert de biodiversité, la valorisation quasi systématique de ces espaces ne relève-t-elle pas d'un entre-deux monde ? Même si elle en est à ses débuts, cette esthétique est mue par le souci de la vie. Elle se place bien dans une perspective consistant ni à retenir l'ancien monde dans une quête patrimoniale discutable – les écosystèmes et les paysages évoluent-, ni à accélérer le nouveau – grand consommateur d'énergie, le monde prothétique est parfois bien éloigné de préoccupations d'ordre bioéthique. Et c'est au regard de cette double négation et de son dépassement timide, que cette quête du beau et de l'émotion se situe encore dans un entre-deux mondes, le nôtre.

Il reste que nous sommes bien loin des urnes, bois des tombeaux et autres cénotaphes, d'une part, et que ce ne sont plus les jardins ou les parcs qui sont porteurs de cette bioesthétique, d'autre part. Ce sont les paysages qui, à l'échelle des territoires, jouent désormais ce rôle esthétique, ou sont appelés à le jouer ; certains jardins semblent contrevenir tant au souci du vivant qu'à cette nouvelle esthétique. On pourrait alors se demander si certains jardins ne sont pas condamnés à disparaître. L'expression « jardins à la française » évoque une composition ordonnée, des axes rigoureusement tracés et des symétries vis-à-vis desquels canaux, miroirs d'eau, parterres et autres bosquets trouvent leur place.³² Cette évocation est souvent associée à la géométrisation de l'espace en général, équivaut alors à une domination de la nature par l'homme qui, elle, suscite parfois l'aversion. Cette réaction s'alimente à de nombreuses sources esthétiques qui directement, ou implicitement, concernent l'art des jardins. Dans ses *Essais*, Francis Bacon propose de sauvegarder « une lande ou un désert », sorte de « paysage naturel » sans ordre.³³ Dans ses *Mémoires*, Saint-Simon critique la laideur de Versailles et de Marly, laissant entrevoir la sensibilité à la nature qui anime toute l'œuvre de Rousseau.³⁴ L'aversion qu'engendre la maîtrise de la nature s'associe en outre, fréquemment, à des principes écologiques. Les jardins du XVII^e siècle, et ceux qui s'en inspirent, ne sont-ils pas trop coûteux en eau ? Plus généralement, n'ignorent-ils pas la finitude des ressources naturelles ? Ce n'est plus

³² De fait, l'image est assez juste même si la formule est postérieure aux jardins qu'elle désigne : le *Vocabulaire typologique et technique* (Centre des monuments nationaux/Éditions du Patrimoine, Paris 2000) précise que, dans cet agencement, « les effets de la perspective jouent un rôle important ».

³³ Francis BACON, « Of Gardens », in : *Essays*, 3^e édition, 1625, Aubier Montaigne, trad. de M. Castellain, Paris 1948.

³⁴ SAINT-SIMON, *Mémoires*, Hachette, édition A. De Boislile, tome XVIII, Paris 1916.

la mort d'un monde et la venue d'un autre qui est annoncée, c'est la mort de ces jardins-là que cette bioesthétique semble programmer...

Le souci du vivant qui sous-tend cette bioesthétique pourrait fournir des solutions pour ces jardins. Cette dernière pourrait aussi se révéler insuffisante. Les actions et le type d'art préconisés par Odile et Henri Décamps attirent effectivement l'attention et font percevoir – regarder et observer – des paysages que nous ne faisons, d'ordinaire, que voir. Ils introduisent peut-être à une forme de connaissance des écosystèmes et de réflexion sur l'interaction de l'homme avec son milieu. Mais celles-ci suffisent-elles à provoquer une émotion, à nous affecter au point de créer un attachement qui conduira à la pérennité du paysage et, plus généralement, du monde ? Il est trop tôt pour prendre la mesure de ce retournement du lien entre jardin, paysage et mort. Mais il n'est pas trop tard pour prendre conscience des symptômes morbides qui apparaissent à certains moments de l'histoire où, sous des aspects et des sens différents, se forme une esthétique pour un entre-deux mondes.

École nationale supérieure du paysage de Versailles

Michael Jakob

Tod und Repräsentation im Garten

Gärten besitzen eine Zeitlichkeit, die man allgemein als *elegisch* bezeichnen könnte, erinnert doch gerade das Lebendige am Garten an die Vergänglichkeit allen Daseins. Der Tod ist so gesehen im Garten immer schon zuhause, und zwar nicht nur als Ableben seiner Bestandteile, sondern auch als das Hinscheiden des Ganzen. *Alte* Gärten entsprechen meist nur einer Redensart: in Wirklichkeit überleben sie selten mehrere Generationen. Der Ort mag durchaus der gleiche geblieben sein, doch ist mit der Zeit nicht nur die grüne Substanz verloren gegangen, sondern auch die Form. In der Epoche der grossen Gartenrevolution des 18. Jahrhunderts etwa 'starben' unzählige formale Gärten, machten Platz für neue, pittoreske Landschaftsparks.

Das Transitorische des Gartens, seine Endlichkeit, bewirkt auch seine prinzipielle Undarstellbarkeit: jede Repräsentation – vom formalen, abstrakten *Plan* abgesehen – liefert notwendigerweise nur partielle Momentaufnahmen, relative Ansichten eines Ganzen, das dem übergreifenden Allblick entgeht. Weil dem so ist, machen bestimmte Gartentraditionen aus diesem Manko ein Mehr: in China ist es wichtig, den Garten nie als Totalität zu erblicken, sondern von immer neuen Szenen überrascht zu werden, so dass 'der Garten' sich letztlich nur qua Bewegung, als Summe kinetisch vermittelter Eindrücke ergibt.

Ein Garten: Ermenonville

Im Garten selbst ist der Tod freilich nicht nur metaphorisch greifbar (der 'Tod' des Gartens), sondern begegnet auch als Thema: er wird dargestellt, inszeniert und sogar zelebriert.

Der erste englische Landschaftspark Frankreichs, das berühmte Gut des Marquis de Girardin in Ermenonville (die Arbeiten am Park dauerten von 1766 bis 1776), ist durch und durch von Todeszeichen geprägt. Der skurrile Adlige – Napoleon bezeichnete ihn einmal als «ce foutu original» – übersät seinen komplexen, von unzähligen *fabriques* (Gartenkunstbauten) geprägten Park mit sprechenden Objekten: ein Wasserreservoir wird als Grab Lauras, der legendären Geliebten Petrarkas, verkleidet; ein Obelisk, unweit einer als Monument dienenden Rieseneiche («à la mémoire d'un