



HAL
open science

“ Nicolás Marías Rubió y Tudurí, ”Évolution du jardin latin moderne”, dans *Du Paradis au jardin latin* ”

Catherine Chomarat-Ruiz

► **To cite this version:**

Catherine Chomarat-Ruiz. “ Nicolás Marías Rubió y Tudurí, ”Évolution du jardin latin moderne”, dans *Du Paradis au jardin latin* ”. *Projets de paysage: revue scientifique sur la conception et l'aménagement de l'espace*, 2010, 4, 10.4000/paysage.23254 . hal-03849526

HAL Id: hal-03849526

<https://hal.science/hal-03849526>

Submitted on 22 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.

Catherine Chomarat-Ruiz

« Évolution du jardin latin moderne », dans *Du paradis au jardin latin* de Nicolás Marías Rubió y Tudurí

« Evolución del jardín latino moderno », in *Del paraíso al jardín latino*

18/07/2010

Résumé

L'architecte paysagiste Nicolás Marías Rubió y Tudurí naît en 1891 à Minorque. À Barcelone, où il fait ses études, il rencontre Jean Claude Nicolas Forestier avec qui il collabore pour l'aménagement des jardins de Montjuich. Il enseigne l'art des jardins, de 1916 à 1924, à l'Escola de Bells Oficis de Catalogne. En 1917, il est nommé directeur des parcs publics de Barcelone. Puis, pendant la seconde République, il devient responsable du Service de planification urbaine de Catalogne. Peu connue en France, l'œuvre de Nicolás Marías Rubió y Tudurí se partage entre l'architecture, la réalisation de parcs et l'écriture. C'est ainsi qu'il publie « *Del paraíso al jardín* », vaste synthèse d'histoire des jardins. Il se propose de montrer comment l'essence du jardin latin ou, mieux, le jardin de la latinité se déploie à travers le temps et innerve tous les autres styles de composition. Dans l'« *Evolución del jardín latino moderno* », qui constitue le dernier chapitre de cet ouvrage, il traite de l'histoire des jardins de la Renaissance italienne à l'époque moderne. Nous espérons que la traduction de ce passage contribuera à faire connaître, en France, l'œuvre de cet architecte paysagiste et qu'elle ne trahira pas le lyrisme du texte espagnol.

The landscape architect Nicolás María Rubio y Tudurí is born in 1891 in Menorca. In Barcelona, where he studied, he met Jean-Claude Nicolas Forestier with whom he collaborated for the development of the gardens of Montjuic. He taught the art of gardening, from 1916 to 1924 at the Escola de Bells Oficis in Catalonia. In 1917, he was appointed director of public parks in Barcelona. Then, during the Second Republic, he became head of the department of urban planning of Catalonia. Little known in France, the work of Nicolás María Rubio y Tudurí is divided between architecture, parks design and writing. He published *Del paraíso al jardín latino*, vast synthesis of the history of gardens. He aims to show how the essence of Latin garden, or better, the garden of the Latin world developed through time and influenced all the other styles of design. In "Evolución del jardín latino moderno", last chapter of this book, he discusses the history of the gardens from the Italian Renaissance to modern times. We hope that the translation of this extract will contribute to increase awareness in France, on the work of this landscape architect and will not betray the lyricism of the Spanish text.

Texte

Nicolás Marías Rubió y Tudurí, « Évolution du jardin latin moderne », dans *Du paradis au jardin latin* (1953), traduit de l'espagnol par Catherine Chomarat-Ruiz, Barcelona, Tusquets editores, Los 5 sentidos, 2006.

La grande Renaissance italienne

Nous approchons de la fin de notre voyage. Le jardin latin s'est ressaisi en son essence et va s'exprimer dans des formes d'une si grande force, entre les mains d'artistes savants et audacieux, et dans une unité telle qu'on ne pourra plus la retrouver par la suite.

La description des jardins italiens de la Renaissance n'entre pas dans le cadre du présent essai. Quant à leur essence, disons, avec André Lefèvre, que nous trouvons en eux « les grandes qualités et les petits défauts des villas de Pline et d'Hadrien ». Ajoutons pour notre propre compte que les éléments apportés par le Moyen Âge font partie du jardin de la Renaissance ; entre autres, comme nous l'avons vu, les apports arabes. La première Renaissance italienne n'est pas classique et moins encore académique. Sous son influence, l'artiste italien, surtout florentin, exerce à merveille cette fonction toute latine

d'esprit consistant à mêler en des formes idéales et vivantes des influences ou des traditions provenant d'origines si différentes qu'elles apparaissent, parfois, disparates. Ainsi l'abeille fait-elle son miel. Une grande liberté d'esprit, une grande efficacité dans la clarté de l'expression et la grâce caractérisent, conjointement, les travaux de cette époque glorieuse entre toutes.

Les collines de Toscane invitent à la formation de jardins en terrasses. Les vues extérieures sont amples et permettent au jardinier de « s'approprier » les paysages circonvoisins. En eux, rien de sauvage, la sérénité et l'harmonie des alentours, l'olivier et le cyprès emplissant la Nature d'un enchantement proprement latin.

Les pentes étant peu abruptes, les terrasses peuvent être larges. Elles rétablissent ainsi l'horizontalité, restaurent dans l'art du jardin l'antique *tranquillitas* romaine. Les pièces d'eau, apaisantes, soulignent et confirment ce souci spirituel grâce à l'idée d'horizontalité qu'elles manifestent. Nous arrivons au jardin platonicien dans la forme la plus pure qu'il ait connue.

L'architecture de ces jardins est également épurée. Les murs en décrivent la structure avec des lignes claires. La forme des détails est pleine d'une grâce sérieuse et contenue. Elle constitue le reflet du *soave austero* qui informe l'art florentin et l'architecture initiée en 1420 par Brunelleschi. Les allées suivent des croix orthogonales que les cloîtres ont conservées durant le Moyen Âge alors même qu'ils proviennent d'Alexandrie, du paradis de Cyrus et même du néolithique. Les géométries sans pesanteur, qui ordonnent le jardin à la manière d'un sonnet, persistent et, comme les paroles en ce dernier, les plantes ne se subordonnent à aucune sorte d'obéissance desséchante. Ces dernières vivent, respirent, pour ainsi dire, l'air créateur et recréent par magie, dans la lumière, le crépuscule et la nuit de Toscane, la scène naturelle et surnaturelle de l'antique Paradis. Avec le tact que révèle la main du parfait humaniste, les statues apportent à cette scène son lot de figures humaines.

Depuis Florence, de cette villa Rinuccini où, dit-on, Boccace imagina que séjournerent ses personnages durant la grande peste de 1348 ; depuis ce célèbre *Poggio Imperiale*, qui appartient à Cosme l'Ancien de Médicis ; depuis *Poggio a Cajano* ; depuis Pratolini, œuvre de Buontalenti, et à travers tant d'autres vergers toscans, le jardin, comme œuvre d'art renaissant, se transmet à tous les beaux lieux d'Italie à la fin du XVe et au début du XVIe siècle.

Par-dessus tout, le grand parc florentin de Boboli, près du palais Pitti, exerce une influence dominante. C'est, dans sa quasi-totalité, l'œuvre d'une époque remarquable. Il constitue sans doute un des archétypes de composition stricte et libre en même temps. Les forêts de chênes se présentent ici domestiquées, assujetties à l'esprit latin. Aucune géométrie excessive, aucun naturalisme relâché. Vues nobles sur Florence, ombres mesurées comme un vers, eaux converties au platonisme, clarté du ciel qui se mêle aux fleurs de la verte prairie, comme en la meilleure peinture florentine.

Vérone et son jardin Giusti, Pise et Padoue avec leurs fameux jardins botaniques, Rome, enfin, suivent le mouvement. Tivoli et les classiques collines de Tibur retrouvent le grand élan jardinier des temps romains. Le cardinal Hippolyte d'Este charge Pietro Ligorio du tracé de la fameuse villa d'Este (1549) et du jardin en terrasses superposées, unies au moyen de rampes et d'escaliers, où s'écoule et se divertit un véritable fleuve d'une eau adaptée à mille formes triomphantes ou gracieuses. Sur les collines tusculanes, chères à Cicéron, revivent les vergers antiques, la villa Falconieri, la Ruffinella, où se tint le gymnase de l'immortel orateur latin. Bien que d'une époque quelque peu postérieure, c'est là que se trouve la villa Aldobrandini, « montagne découpée en terrasses couvertes de verdure ». Mais les temps nous conduisent à une autre phase de notre jardin renaissant.

L'irruption du baroque

Dans le jardin latin des Italiens, le platonisme brille comme une étoile du soir, claire et vive ; mais pas davantage. L'équilibre « divin » ne se prolonge pas. Notez, à la fin, un dernier sursaut dans les plantations, dans les lignes du tracé, dans l'esprit même du

Paradis. À la voix pure du poète humaniste, qui résonnait sur les terrasses florentines, vont succéder, à présent, aux creux des bosquets et des grottes, les clameurs paniques et les cris rauques des cornes marines. C'est le baroque qui arrive.

Vient-il au jardin du dehors, comme un visiteur qui finirait par s'installer ? Ou bien naît-il du jardin lui-même, de ses éléments primordiaux, comme une vive protestation contre l'idéalisme non naturel des jardiniers platoniciens ?

En architecture - nous le savons bien -, le baroque prend les formes classiques telles que la colonne, l'entablement, l'arc en plein cintre, etc., et les arrache à la sereine quiétude, à la loi du poids équilibré et reposé. Il introduit un « vent » - passion, agitation, comme on voudra l'appeler -, qui paraît peu participer à « l'idée faite édifice », propre à l'architecture idéale, et beaucoup aux convulsions de la Nature et de l'homme autant soumis à ces soubresauts qu'à ses propres inquiétudes intérieures. Assurément, il y a quelque chose d'abusif dans l'introduction de tout ceci dans la pierre et dans les autres matériaux de construction. On dirait que le baroque ne s'est pas établi en eux naturellement, mais au moyen d'une imitation assez forcée. Dès lors, pourquoi le baroque ne pourrait-il pas « s'inventer » dans le jardin, dans le contexte duquel nous avons trouvé tant de matière naturelle, vive, « paléolithique », comme contrepoids à l'idée et au tracé ordonnateur ?

Nous trompons-nous ? Pour nous, le baroque naît dans le Jardin. Il y naît naturellement et s'y trouve comme « chez lui ». De ce fait, il n'arrive pas à l'exagération qui lui a été funeste en Architecture et en Sculpture.

Cela ne veut pas dire que nous identifions le baroque avec le naturalisme. Une semblable interprétation de notre propos serait erronée. Observez, au contraire, qu'il n'y a pas de baroque sans géométrie préalable ou structure. Précisément, l'architecture baroque « mêle », « met en mouvement », les formes ou organes géométriques et statiques sans l'existence desquels la contorsion et l'agitation ne se pourraient ni concevoir ni réaliser.

Je crois qu'un jardin baroque pourrait difficilement se faire avec les seuls végétaux naturels ; le jardin baroque est un des plus géométriques, architecturés et, d'une certaine façon, humanisés, qui existent. Sauf que sa géométrie n'est là que pour devenir contorsionnée, son architecture pour être désarticulée et sa sculpture d'êtres humains pour être saisie d'un mouvement tumultueux car ceux-ci constituent moins les fins que les moyens d'expression du jardin baroque. Bien que classique, le jardin baroque est ainsi fondamentalement latin par ses éléments constitutifs. En outre, son apport à notre pratique du jardin est substantiel et non pas éphémère. De nouveau, nous nous trompons peut-être, mais il nous semble que quelques gouttes du ferment baroque se sont mêlées pour toujours au sang des jardins des Latins même si, postérieurement, il a voulu se présenter lui-même comme classique. Il reste un résidu baroque dans les jardins les plus soumis à l'ordre.

Unité des jardins d'Occident

Les enseignements cultivés par les jardiniers en Italie se diffusent successivement dans les pays latins. Premièrement, les accents limpides du paysage converti en harmonie : « Eaux courantes, pures et cristallines/Arbres qui êtes en train de vous enivrer en elles/Pré vert empli d'ombre fraîche/Oiseaux qui, en lui, semez vos querelles ». Comme Garcilaso transpose en castillan cette essence du paysage latin renaissant, d'autres poètes et jardiniers le font dans leurs langues et pays respectifs. Merveilleuse unité de l'esprit du paysage et du jardin qui, repris en Italie en sa forme idéale, s'étend sur toutes nos terres où résonne l'écho profond d'une antique unité non encore abâtardie !

Mais ces premières diffusions du jardin renaissant hors de l'Italie se produisent à une époque relativement tardive, le plus souvent en plein XVII^e siècle. Alors que le baroque frémit encore à Rome, rapidement, il va entrer en ébullition. L'expansion du Paradis latin de la Renaissance s'effectue, par conséquent, en mêlant ses deux étapes florentine et baroque. Le platonisme reste, dans une large mesure, fixé en Toscane, pendant que se

répand le sentiment de la Nature dramatique et de la grotte ombragée où l'eau s'agite tandis que le végétal se fait plus touffu. Le lierre, « serpentant hors du sein vert », décore avec barbe et sourcils la caverne - bouche de Polyphème -, qui se reflète à la surface de l'étang d'eau obscure. Pan fait retentir la flûte, les rocailles rompent la Géométrie et, enfin, l'Architecture de murs et d'escaliers paraît vouloir imiter le mouvement des lignes végétales.

Ceci peut peut-être s'appeler « basse époque » et « mauvais goût ». Sans doute l'art des jardins aura peu souvent enchaîné l'un à l'autre, comme alors, L'Ordre et la Nature, l'homme géomètre et - en référence à Aldous Huxley -, l'homme « viscéral », propres au baroque ; soit l'idée faite forme et le passage du temps transformé en sentiment existentiel.

Il est clair que nous n'exhortons pas le jardin baroque à manifester une fidélité latine. Les temps apportent de nouvelles choses. Mais nous n'oublions pas que les jardins loués par la période romantique furent précisément ceux qui sortirent brisés, vieux et mélancoliques, de cette époque de l'expansion baroque : « Les Pans n'ont plus de flûte, les nymphes n'ont plus de nez... Tout a pris un air de révolte, un cachet d'abandon, un ton de ruine et un chant de solitude » écrivait George Sand¹. À quoi, plus récemment, un grand poète majorquin a ajouté : « Faune mutilée/Brouillards dissipés/Jardin abandonné de ma jeunesse ».

Le Nôtre

Au nord de la latinité, au centre de la France, le jardinage néolatin renaissant en Italie se joint à la tradition médiévale du pays dans des conditions particulières. Ce pays est riche, ses nobles le sont davantage, les pluies y sont abondantes et les terrains plats. De là naissent, près des châteaux de Montargis, d'Anet, de Gaillon et de Fontainebleau, de vastes espaces couverts par des rectangles de plantations au ras du sol (« parterres² »). Ils forment un filet orthogonal d'allées découpé par des bordures de buis, fleuri avec des plantes basses, sans plus de relief que celui provenant des terrasses du « château » et d'une « galerie belle et plaisante », comme le dit le vénérable Du Cerceau³. Les pluies maintiennent les jardins verts et opulents. Leurs propriétaires les enrichissent avec des détails plus luxueux encore. Les dessins de plantes basses se multiplient dans les parterres jusqu'à l'exagération.

Chose notable, dans ce pays de bois, la forêt reste absente du jardin. Le buis, comme l'écrit un auteur, le domine. Olivier de Serres, jardinier de l'époque, s'extasie devant les simples qui envahissent le jardin : « Aux compartiments simples, doubles, entrecoupés et rompus, la marjolaine, le thym, le serpolet, l'hysope, le pouliot, la sauge, la camomille, la menthe, la violette, la marguerite, le basilic et autres herbes demeurent toujours vertes et basses⁴. » L'arbre, quand il est présent, reste quasiment en marge de la création artistique. Le plan horizontal, dessiné d'après la géométrie plane, absorbe tout comme c'était le cas, dans une certaine mesure, dans le jardin des Égyptiens.

L'influence italienne s'exerce en une multitude de détails, exception faite du plan d'ensemble : étagé là-bas, il demeure difficile à réaliser en France. L'écho du prébaroque se fait également entendre dans les détails et sous l'égide d'une imagination naturaliste qui, elle, trouve son principal interprète dans le *Jardin délectable* de Bernard Palissy.

Les choses en sont là quand Le Nôtre entre en scène. Il prend en ses mains puissantes et sensibles l'héritage du jardin des Latins. De France, ce qui est propre au climat ; d'Italie, la belle composition suivant les trois dimensions de l'espace. Il n'hésite pas à s'approprier l'héritage hispano-arabe, comme dans les canaux étagés de Saint-Cloud.

« Il n'est pas nécessaire [avait écrit Olivier de Serres] de voyager en Italie, ni où que ce soit ailleurs, pour voir de belles ordonnances de jardin alors que notre France, entre toutes les nations, remporte le premier prix et peut, partant d'elle-même, comme d'une docte école, trouver enseignement en la matière. »

Le Nôtre ne fait pas cas de ces pauvres paroles. Il voyage en Italie, en tire les leçons. Grâce à l'amplitude de sa compréhension, son œuvre ne connaîtra pas l'étroitesse d'un intérêt local et se transformera en un des produits les plus authentiques et impérieux du génie latin de tous les temps.

On l'a accusé de n'être rien de plus qu'un géomètre, dessinateur, méprisant la vie des plantes ; d'exercer, comme le chantera Delille - faisant son éloge - un despotisme inflexible sur la Nature : « Voyez-vous et les eaux, et la terre et les bois/Subjugués à leur tour, obéir à ses lois⁵. » On l'a considéré comme un « maçon » des végétaux : « À ces douze palais d'élégante structure/Les arbres marier leur verte architecture. » Le Nôtre ne voulait pas cela. C'était un jardinier au sens plein du terme : un génie de l'art du jardin. Peut-être le seul qui ait existé dans l'Histoire. Que ces formules soient passées, ensuite, pour rétrogrades ne veut rien dire. Ceci correspond à une nécessité de la marche du temps.

Il fut précisément celui qui arracha le jardin de France à la servitude de la géométrie plane où ses prédécesseurs l'avaient laissé. Et non pour le rendre à un art de l'espace où la structure serait moins importante. Au contraire, sa recherche de la troisième dimension, du volume - si ce n'est platonicien, du moins cartésien -, aboutit à une « découverte », ou « redécouverte », appartenant essentiellement au jardin. Il réintroduit dans le jardin français le bois composé de nombreux ormes hauts qui, de par la profondeur et la vivacité qu'ils introduisent en terrain plat, apportent en même temps, au style de Le Nôtre, la forêt paléolithique, la créativité de la « clairière⁶ » et l'harmonie géométrique de l'espace à trois dimensions.

Le jardin de Le Nôtre a été présenté comme une réaction contre le baroque. Nous croyons préférable de dire : intégration du baroque et mesure du même baroque en un art du jardin qui compte aussi d'autres ingrédients.

Nous appelons l'œuvre de Le Nôtre « Jardin de l'intelligence », comme Lucien Corpechot ; mais nous ne faisons pas de cette intelligence un cadre étroit, ni un instrument de mutilation.

L'esprit de Le Nôtre contient la clarté du système de référence de Descartes, la grandeur monarchique de Louis XIV, la « sculpture en vers » des tragédies de Racine. Le tout « distillé », converti en essence et forme de vie de l'art des jardins.

Il est tout autant pénétré par le baroque. Dans ses espaces ouverts - « clairières »- sous la concavité des arbres, dans la qualité de ses ombres, dans les droites « percées » à travers les bosquets où Pan semble régner⁷. Curieux paradoxe qu'investit la technique du baroque.

Mais rien de tout cela ne se produit de façon confuse ; chaque idée, chaque sensation demeurent à sa place. Généralement, le bosquet est une chose, le « parterre⁸ » géométrique en est radicalement une autre. Dans les « Bains de Diane », à Nîmes, où Le Nôtre transforma les thermes romains en jardin, la distinction entre la partie géométrique, architecturale et végétale est d'une limpidité exceptionnelle. En bas, les canaux et les balustrades de pierre, sans herbe entre eux ; au-dessus, par-delà un perron plein de noblesse, la montagne peuplée de pins et de cyprès d'origine naturelle et élevés sans mesquinerie ni soumission. Là, vous tirez votre révérence - ou vous ne le ferez jamais - devant une œuvre majeure du jardinier latin ; là, vous traduisez Le Nôtre par « le nôtre ».

Triomphe et évolution

Le jardin latin connaît une expansion jamais vue. L'art de Le Nôtre est acclamé dans l'Europe entière. De Vienne avec son parc de Schönbrunn, imitation de celui de Versailles, jusqu'à l'Angleterre qui, par la voix de son roi Charles II, appela Le Nôtre pour diriger les jardins de Greenwich et le grand bassin de Saint-James, tout le Nord, auparavant étranger à notre art du jardin, se latinise.

Même l'Allemagne accueille avec enthousiasme le style de Le Nôtre. Aujourd'hui, les parcs s'y présentent, en général, avec un aspect mixte, entre paysager et classique ; mais à leur

origine, beaucoup d'entre eux furent réalisés dans ce style-là. Les jardins de Wilhemshoche, à Cassel, conservent une grande partie de leur composition primitive de 1701 et Munich montre encore de nombreux restes du style de Le Nôtre.

Toutefois, c'est avec une plus grande facilité que cet art s'étend sur les terres qui lui sont propres : celles de la latinité. Le maître en personne avait dirigé, tout au moins en partie, les jardins de la Villa Panfili à Rome, commencée par le pape Innocent X, en 1650. Le cardinal Albani planta les jardins de sa villa, à la porte de la Cité éternelle, selon l'école de l'artiste français suivie de façon stricte, voire exagérée.

Les Bourbons la transfèrent en Espagne ; surtout à La Granja, magnifique exemple d'adaptation au climat du plateau castillan, parce qu'il ne faut pas oublier la nécessité pour notre art de réaliser des œuvres vivantes, c'est-à-dire des œuvres que la terre et le ciel, en apportant humidités et sécheresses, froids et chaleurs, font exister et perdurer. Ainsi, le style de Le Nôtre, transporté dans le Midi de la France, abandonnait l'orme et le marronnier des Indes de l'Île-de-France pour le pin parasol et le micocoulier d'Arles et de Montpellier.

L'expansion de cet art dans les péninsules latines du Sud accentue encore la nécessité de l'adaptation, laquelle s'ajoute à une autre cause d'évolution : le jardin de Le Nôtre revient ici à ses sources, aux traditions du jardinage latin. Qu'on le veuille ou non, il intègre ces prédécesseurs, adopte à nouveau des formes qui subsistaient sur le terrain. Cela nous permettra-t-il de dire que, à procéder ainsi, il devient encore « plus latin » ?

À la villa Reale de Naples et dans les jardins de Caserte, le style de Le Nôtre n'est déjà plus le même que celui de Versailles. À Barcelone, le jardin du Labyrinthe apparaît comme un exemple typique d'absorption du style par les traditions méditerranéennes, la flore locale et la forme du terrain. Dans la mesure où l'influence de Le Nôtre put arriver à Majorque, le même phénomène s'y reproduit.

Dans tous les jardins, les germes baroques qui, de façon quasi dissimulée, se conservèrent dans le style de Le Nôtre s'épanouissent, reflorissent grâce au climat méditerranéen et au contact d'un parti pris baroque avant la lettre qui y régnait. Le jardin, que certains appellent « néoclassique », se réoriente ainsi, dans nos pays méditerranéens, vers une certaine prédominance naturaliste à l'intérieur du type d'équilibre que Le Nôtre avait réussi à instaurer entre les ingrédients du jardin.

La réaction géométrique

Pendant que sur les terres méditerranéennes on arrivait ainsi à des formes où s'intégraient la tradition antique, le baroque et le style de Le Nôtre, les successeurs de celui-ci et la France du Nord réagirent vivement et se décidèrent à exagérer les tendances architectoniques et géométriques de ce style.

Blondel et, avec lui, la majorité des architectes français de ce temps s'efforcent de réduire l'art du jardin à une « architecture verte⁹ ». Ses projets sont extraordinairement stricts et d'une grande sècheresse. Le dogme l'absorbe tout entier ; la logique envahit tout. Les plantes - tout au moins dans les projets - se transforment en « matériau de construction » du jardin parmi d'autres.

C'est l'époque des arbres taillés en palissades, des bordures de buis tracées au cordeau, de la soumission du libre règne végétal à la tyrannie d'une géométrie omniprésente. Les essences du Paradis latin se réduisent au tracé cartésien. La scène de la création s'est quasiment effacée.

Bien entendu les plantes s'efforcent, pour leur part, de manifester leur vie. Elles poussent et fleurissent. On dirait que cela se produit à rebrousse-poil du projet. Il faudra laisser passer le temps car, désormais, ces tracés abandonnés à la Nature manifestent le corps et l'âme du jardin ; ce sont de nouveau des jardins et, souvent, ils nous paraissent admirables. Ce n'était pas le cas en leur temps, ils fatiguèrent et ruinèrent leurs propriétaires, leur discrédit traça la route au jardin latin et l'ouvrit à la révolution paysagiste des Anglais.

Cet épisode illustre, mieux que tout autre, la loi de l'équilibre qui se trouve aux

fondements du véritable jardin des Latins. Autrement dit, la loi de la mesure qui régit l'esprit et la sensibilité du jardin latin. Il n'en participera pas celui qui, concevant une plantation, dissocie (délibérément ou, ce qui est pire, de façon instinctive et comme fatale) le tracé de la ligne géométrique et la vie végétale qui palpète en elle. « Ce n'est pas raison - dit bien Montaigne - que l'art gagne le point d'honneur sur notre grande et puissante mère Nature¹⁰. »

Il ne s'agit pas de convertir l'un en l'autre. Ils doivent être, conjointement, unité parfaite, sans que le degré de prédominance quantitative de tel ou tel ingrédient soit fondamental. Ce qui est important, c'est qu'on ne dessine pas un tracé comme un tracé en soi, pour être ensuite « planté », comme une chose à part, ou que l'on plante un jardin dans le dos de ce vieux « jardinier » qui s'appelait Euclide.

Explosion naturaliste

L'excès de la géométrisation, parmi les disciples de Le Nôtre, provoqua une telle lassitude des formes « mortes » imposées aux jardins, qu'il conduisit beaucoup d'esprits nordiques à désirer ardemment la revanche de la Nature végétale dans l'art du jardin.

Nous n'allons pas consacrer une large place aux arguments de nos adversaires partisans du naturel. Confortés dans leur première réaction contre l'exagération géométrique, ils sautèrent rapidement la barrière de la discrétion - nous voulons dire de la discrétion latine - et se lancèrent dans le paysagisme bride abattue, c'est-à-dire de façon aussi exagérée que l'avait été le labeur géométrique des successeurs de Le Nôtre¹¹.

Ce retour au paysage pur avait sans doute ses raisons et des racines profondes dans les pays nordiques. Lorsque nous sommes en désaccord avec lui, c'est du point de vue de la permanence de l'art des jardins de la latinité.

Nous sommes au XVIII^e siècle. Des clameurs s'élevèrent de toutes parts. En Angleterre surtout. On réactualise, dans la pratique du jardin, les idées de Bacon qui, un siècle auparavant, avait décrit les scènes sauvages qu'il estimait essentielles pour lui, surtout celles du désert de solitude, uniquement planté de bruyères, de chèvrefeuilles et de ronces en désordre. Milton avait décrit le Paradis, l'Éden, en termes paysagers. Walpole s'en empara : « Comment est-il possible - s'exclama-t-il - que durant un demi-siècle on ait pu lire ces descriptions sans que personne ait tenté de les mettre en pratique ? [...] La Nature, encore en enfance, méprisante de l'art et de ses règles, déployait là-bas ses grâces et toute sa liberté¹² », comme en témoignent « les grottes où régnait une fraîcheur délicieuse » et les divinités qui « traînaient derrière elles un printemps éternel ».

Addison et Pope attaquèrent, à leur tour, le jardin géométrique. Le second défend, au lieu d'un art basé sur l'architecture, la nouvelle pratique des jardins qui naît de la peinture de paysage. « Les fontaines (architectoniques) et les "parterres"¹³ " (géométriques) abandonneront la scène et l'homme trouvera ce qui doit en vérité l'accomplir : la campagne. »

Tout cela conduisit Kent à initier l'art du jardin paysager. Partant du dogme, qui au fond ne veut rien dire, selon lequel la Nature a horreur de la ligne droite, il se lança dans des créations artificieuses, souvent médiocres, qui informeront par la suite le style entier du paysagisme. Il manqua un grand concept et une grande émotion. On ne reformula pas à fond la revendication « paléolithique ». Des règles improvisées, précipitées, gâchèrent la pâte du nouvel art du jardin. Elles ne le tuèrent pas, cela non, mais elles le laissèrent maigrichon pour toute la vie.

Les descriptions des parcs chinois, que de nombreux pères jésuites avaient fréquentés, furent connues. Les Chinois étaient aussi paysagistes, à leur manière. Chambers proposa leur imitation et la réalisa à Kew. Le jardin latin paraissait totalement vaincu.

Dans la patrie même de Le Nôtre, le paysagisme fait bientôt irruption. Jean-Jacques Rousseau prêche en faveur de la Nature et Watteau a peint sa suave liberté. Morin et le marquis de Girardin se lancent sur la voie ouverte par Kent. Ils produisent de belles œuvres, semblables à celles que les Anglais ont réalisées. Mais les Latins ne se reconnaissent pas en elles.

Le paysagisme s'étend à l'Allemagne et aussi au Sud ; il arrive en Italie, en Espagne et son triomphe paraît universel.

« *E pur si muove*¹⁴ »

Nous faisons ici le contraire de Marc Antoine avec César, dans le drame de Shakespeare : nous ne sommes pas venus pour enterrer un empereur vaincu, si ce n'est pour faire son éloge. Nous n'élevons pas le mausolée du jardin des Latins. Pour quoi faire ? Il semblait que ce jardin s'évanouissait et mourait. « Et, néanmoins, il se meut ».

L'offensive paysagiste ne triompha pas tout à fait. Dans la plupart des cas, Allemagne incluse, en tous lieux et en Méditerranée sans nul doute, le paysagisme composa avec le jardin régulier. Un style mixte s'inventa - on peut appeler invention la découverte d'une solution de juxtaposition. Près de la maison ou du palais, le jardin adopte les lignes de la géométrie traditionnelle ; plus loin de la demeure, le spectacle change et l'on entre dans le paysage conventionnel du style de Kent et de Girardin.

Demi-victoire, déroute partagée, à première vue. Mais si l'on examine bien la chose, le bilan est plus favorable au jardin latin que ce que l'on aurait pu en principe penser.

Parce que jamais l'art latin du jardin ne refusa, dans son paradis, la présence active et créatrice du paysage naturel. Ce fut le paysagisme, à l'inverse, qui rejeta la géométrie. Il dut l'admettre, à la fin, à son côté, et si cette dernière persiste c'est que la scène de la création, passée par le baroque, s'est faite romantique. C'est bien. Ce ne sera pas toujours ainsi, mais cela ne cessera jamais de l'être un peu. Notre jardin, qui parut être à l'agonie, s'est ressourcé grâce au romantisme dans l'anthologie de la Nature. Il va ainsi recouvrer une vie nouvelle et gagner les nouvelles espérances que nous avons placées en lui pour notre temps.

Aujourd'hui tout cela - le passé et le présent - se trouve entre nos mains. Nous pouvons nous rendre compte, comme jamais auparavant, des courants primitifs qui alimentent les « fleuves de la Création » de notre art latin du Paradis. Même si nous laissons de côté beaucoup de ce que, magique ou pas, nous avons suggéré au début de ces pages, nous savons, de toute manière, que la pratique du jardin qui fleurit aujourd'hui entre nos mains plonge ses profondes racines au plus antique de nous-mêmes ; que son histoire a constitué une véritable culture, parfois difficile, toujours persistante, d'essence et d'émotion jardinières de la plus haute qualité. Préhistoire et histoire se conjuguent pour nous donner les archétypes, en or pur, d'une série de tendances du jardin latin. Par interpolation et par extrapolation, nous pouvons tenter des œuvres subtiles, puissantes et mesurées, puis arriver à des formes du Paradis que nos ancêtres ignorèrent.

De nos jours, les richesses florales de la Terre entière sont offertes au jardin latin ; ce dont ni les Romains ni les hommes de la Renaissance n'ont disposé. Ces explorations audacieuses et fécondes sur le terrain de l'art nous ont ouvert des voies, idéalistes et existentielles, réalistes et surréalistes. L'art des jardins peut les accueillir dans sa recherche de nouvelles expressions de la Nature et des plus « divines » abstractions dans le tracé aérien et lumineux de figures géométriques. En s'appuyant sur ces acquis et en s'élevant jusqu'à l'harmonie, tout conviendra au jardinier latin ; il ne refusera rien et, de chaque fleur qu'on lui offrira, il fera de nouveau son miel.

Et maintenant lecteur, cela suffit. Le jardin est une œuvre charnelle et non pas faite du vent articulé des paroles. Quant à nous, nous avons notre tâche. Le labeur que certains d'entre nous déploient, dans les jardins du Levant hispanique et des Baléares, a précisément pour objet de servir l'art du jardin latin. Il ne s'agit pas d'atteindre des objectifs locaux mais de cultiver des formules simples et applicables à toute une zone de climat et d'esprit semblable au nôtre. Et si depuis quelques années et depuis Barcelone surtout, nous travaillons ainsi à la restauration du jardin des Latins, c'est que nous sommes convaincus qu'existe dans le Tarragonais plus qu'en puissance, c'est-à-dire en acte, le « levain » le plus sûr d'une nouvelle renaissance latine, c'est-à-dire universelle.

Mots-clés

Nicolás Marías Rubió y Tudurí, Le Nôtre, art et architecture des jardins, Renaissance et baroque, paradis, jardin latin

Nicolás María Rubio y Tudurí, Le Nôtre, art and architecture of gardens, Renaissance and Baroque, paradise, Latin garden

Bibliographie

Auteur

Catherine Chomarat-Ruiz

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

Pour référencer cet article

Catherine Chomarat-Ruiz

« **Évolution du jardin latin moderne** », dans *Du paradis au jardin latin de Nicolás Marías Rubió y Tudurí*

publié dans Projets de paysage le 18/07/2010

URL : <http://www.projetsdepaysage.fr/fr/>

[_evolution_du_jardin_latin_moderne_dans_i_du_paradis_au_jardin_latin_i_de_nicolas_marias_rubio_y_tuduri](http://www.projetsdepaysage.fr/fr/_evolution_du_jardin_latin_moderne_dans_i_du_paradis_au_jardin_latin_i_de_nicolas_marias_rubio_y_tuduri)