

## Article

---

« Espace en littérature au XVII<sup>e</sup> siècle : à propos des jardins... »

Patrick Dandrey

*Études littéraires*, vol. 34, n° 1-2, 2002, p. 7-27.

Pour citer cet article, utiliser l'adresse suivante :

<http://id.erudit.org/iderudit/007551ar>

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

---

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <http://www.erudit.org/apropos/utilisation.html>

---

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : [erudit@umontreal.ca](mailto:erudit@umontreal.ca)



# ESPACE EN LITTÉRATURE AU XVII<sup>e</sup> SIÈCLE : À PROPOS DES JARDINS...

*L'espace fond comme le sable coule entre les doigts. Le temps l'emporte et ne m'en laisse que des lambeaux informes :*

*Écrire : essayer méticuleusement de retenir quelque chose, de faire survivre quelque chose : arracher quelques bribes précises au vide qui se creuse, laisser, quelque part, un sillon, une trace, une marque ou quelques signes.*

Georges Pérec, *Espèces d'espaces*, Paris, Éditions Galilée, 1974, « L'espace (suite et fin) ».

■ Les communications rassemblées dans ce dossier ont été prononcées dans le cadre du séminaire « Les chemins actuels de la recherche dix-septémiste » organisé par Patrick Dandrey à l'Université de Paris-Sorbonne. Le thème traité en 1999-2000 était : « Littérature et espace au XVII<sup>e</sup> siècle ». L'ensemble des conférences prononcées à cette occasion figurent toutes, à une exception près, dans le présent volume. L'organisateur remercie les contributeurs bénévoles et la direction d'*Études littéraires* d'avoir accueilli et recueilli l'ensemble.

## **Espace et littérature au XVII<sup>e</sup> siècle : à propos de jardins...**

Pourquoi réfléchir sur les relations entre espace et littérature au XVII<sup>e</sup> siècle ? Au regard de l'histoire des idées et des sciences considérée dans la longue durée, le XVII<sup>e</sup> fait transition entre la dynamique de découvertes de la Renaissance et l'effervescence critique des Lumières. C'est aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles que l'horizon des terres et des cieux s'élargit, que la géographie et la cosmologie connaissent leur révolution la plus fondamentale depuis l'Antiquité : Copernic et Magellan sont des figures emblématiques de l'ère humaniste ; Mercator est leur contemporain. C'est au XVIII<sup>e</sup> siècle que la civilisation occidentale ébranlée par cette mutation radicale en répercute la secousse sur l'esprit critique qui révolutionne l'organisation des savoirs et de la société : l'*Encyclopédie* et la démocratie, symboles d'une redistribution fondamentale du cadastre culturel et social, sont filles des Lumières. Dans l'intervalle, il se vérifie que, pris sous cet angle comme sous bien d'autres, le XVII<sup>e</sup> siècle n'existe pas. L'âge que par commodité l'on dit « baroque » et qui couvre sa première partie prolonge la Renaissance : membre de ces *Lincei* qu'anime un enthousiasme tout *rinascimentale* de la découverte, Galilée est par bien des aspects un Humaniste attardé, plus proche de Copernic que de Pascal. Quant à la deuxième partie du siècle, l'exception française que nous connaissons sous le nom de Classicisme ne doit pas cacher qu'ailleurs et même dans le royaume, à partir du moment où le règne de Louis XIV eut franchi son zénith et amorcé sa déclinaison, la « crise de conscience européenne » constitue l'aurore des Lumières. Bayle et Meslier annoncent Diderot

plus qu'ils ne sont contemporains de Bossuet et Fénelon ; et Newton incarne déjà l'esprit des Lumières futures dans la libre Angleterre de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. Quant aux enjeux de la foi et de la religion, que pèse le « siècle des saints » entre la scission tellurique survenue durant l'automne de la Renaissance au sein de la catholicité, lui coûtant son unité étymologique, et les *terræ incognitæ* du déisme et de l'athéisme sur lesquelles les Lumières mèneront bientôt l'Europe ? Le siècle des saints fait dans l'intermédiaire figure de réaction éphémère à la marche inexorable de l'Histoire hors des cadres définis par le long Moyen Âge.

Mais justement, cette période intermédiaire, au centre de laquelle se faufile l'arrêt volcanique correspondant à la confrontation des deux plateaux continentaux de la Renaissance et des Lumières, aura du moins pu constituer le laboratoire d'analyse où les trouvailles de la première période ont été méditées et fécondées jusqu'à enfanter la seconde. Car, après tout, le *Dialogo* de Galilée<sup>1</sup> date de 1632 et non de 1532 ; et les *Principia* de 1687 et non de 1787 — le seul problème étant que Galilée condamné doit se taire et la terre cesser de tourner quelques décennies encore ; et que, soumis aux violentes attaques de Huyghens et Leibniz, les *Principia* doivent attendre Voltaire pour être reconnus et atteindre leur efficace intellectuelle en France. Bilan mitigé, donc : en dépit de la tentative isolée de Descartes, le modèle scolastique, de toutes parts fissuré, n'est pas remplacé par un cadastre du savoir cohérent et assuré avant l'inventaire encyclopédique et l'invention d'un nouvel imaginaire de l'espace humain, physique et cosmique, au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle. Dans l'intervalle, nous en avons déjà émis ailleurs l'hypothèse, l'exception que l'on nomme « Classicisme » — miracle de stabilité et d'harmonie au sein de cet universel ébranlement des certitudes, des formes et des idées — n'aurait-elle pas procédé du transfert, vers l'imaginaire esthétique, de la crise subie par les savoirs et les croyances, ou pour parler en termes d'espace, par la géographie et la cosmologie, entre Galilée et Newton ? Engouffrée dans la brèche ouverte par l'effondrement du continent de la rhétorique, qui par contrecoup de l'ébranlement de l'édifice scolastique se morcèle lui aussi en provinces et principautés nouvelles, la littérature, singulièrement, n'a-t-elle pas eu alors vocation de creuset pour cette rude et lente assimilation des relations nouvelles de l'homme avec son espace transfiguré ?

La métamorphose du cadastre connu avait provoqué une explosion des anciens cadres, une expansion de la connaissance et de la conscience hors des limites du connu, sinon du saisissable. Cette intrusion de l'infini dans le sublunaire, ce passage du monde clos au monde ouvert dont Alexandre Koyré s'est fait l'analyste inspiré, sembleront peut-être, de prime abord, n'avoir pas laissé de trace repérable sur la création artistique et littéraire de l'époque classique. Pour un Pascal qu'effraie la révélation de ces espaces infinis, les autres grands créateurs de ce temps paraissent plutôt avoir conçu en termes de mesure, de proportion et de modération la perfection de l'œuvre d'art et la portée de son sens. Mais s'arrêter à cette impression serait méconnaître de quelle tension entre les extrêmes procède cette réserve : tension entre les deux pôles, baroque et classique, qui partagent chronologiquement le siècle, et tension au sein même des œuvres classiques entre l'aspiration enthousiaste à une grandeur confinant au sublime et le génie de la modération relative imprégnant leur doctrine. Quant aux créations de la scène, de la lyre, du ciseau et du pinceau baroques, n'expriment-elles pas dans leurs élans et leurs torsions, leurs éclats et leurs fureurs, les élancements d'un esprit et d'une âme travaillés par la révélation de l'inconnu ? Il n'est que de songer à cette angoisse

---

1 Galileo Galilei, *Dialogo [...] supra i due massimi sistemi del mondo*, 1632, défermé devant l'Inquisition et condamné en 1633.

de la division et de la perte qui travaille à l'eau-forte de l'amère mélancolie ou au poinçon de la ciselure concettiste l'inspiration de la première poésie baroque, contre quoi l'esthétique malherbienne s'attache à forcener par la mesure et la rigueur raisonnée le forcément de l'effroi. La réaction mystique et sacrée, si présente dans le premier demi-siècle qu'anime l'esprit encore vif de la Contre-Réforme, ne constitue-t-elle pas une réponse et une échappatoire à ce sentiment confus de la confusion, à ce sentiment diffus de la diffusion ? Le plus ambitieux des desseins esthétiques du Roi-Soleil, le domaine de Versailles, ne passe pour classique qu'en France ; ailleurs, il est baroque. Et de fait, dans l'entre-deux, sans doute. Les composantes et les principes de cet ensemble réunissant architecture, peinture, sculpture et art des jardins sont curieusement animés par les deux ambitions contraires (ou complémentaires ?) de rivaliser avec l'infinitude de l'espace et de réagir à son irréductibilité par la mesure et la proportion. Une règle aussi essentielle que celle de la symétrie participe exemplairement des deux ordres, entre démesure et emprise. L'un de ses effets majeurs, celui de perspective, abondamment sollicité par la composition des jardins de Le Nôtre, constitue la résultante de cette tension de forces contraires : elle permet de dominer par le calcul et de transposer par l'illusion l'infinitude de l'espace dans un périmètre circonscrit de nature domestiquée.

Ce combat et ces conciliations, la littérature en transpose plus volontiers le choc bruyant dans le murmure bruissant de l'espace intérieur. Leurs intuitions, leur sens de l'observation et leur méditation morale n'auraient pas suffi aux écrivains classiques pour inventer les linéaments de la psychologie sans les dépouilles du discours anthropologique qu'avait tenu jusqu'alors une pensée scolastique désormais frappée de caducité. Non qu'ils aient élaboré la théorie d'une science autonome des replis de l'âme et de l'esprit, mais du moins sa pratique, pour ainsi dire, par un arpentage d'espaces nouvellement découverts, comme si l'appétit de révéler des terres et des planètes inconnues avait rejailli sur le désir de cadastrer aussi l'intime et le for intérieur : littérature de moralistes qui considèrent et expriment l'intime en termes de géographie et de cosmologie, depuis les badinages précieux sur les cartes du cœur jusqu'à la métaphore géo-morale d'un La Rochefoucauld ou géo-sociale d'un La Bruyère. L'œuvre de celui-ci met au jour un cadastre de l'intimité qui ne s'exprime qu'à travers un réseau de relations tout extérieures et, s'interdisant les demi-jours de l'empathie, suppose le for intérieur à travers ses répercussions et manifestations dans le seul espace social. Cette transposition exprime assez bien la nature étrange du rapport alors noué par l'homme avec l'espace : enveloppé et volontiers anéanti par l'ampleur soudaine du cadre extérieur où s'inscrit son corps, l'homme moderne le possède et le domine néanmoins par la vigueur décuplée de la pensée rationnelle, jusqu'aux confins de l'impensable ; la réflexion domestique son contexte par les voies diverses de l'imagination esthétique, onirique ou mystique, et de la rationalité scientifique, psychologique et morale. La division entre corps et esprit, matière et âme, qui fonde l'*espistèmè* occidentale depuis l'origine grecque de la conscience « logique » du réel, et caractérise plus que d'autres traits intellectuels notre civilisation, modèle cette relation et cette interaction entre contenant et contenu, extérieur et intérieur, inscription et circonscription, sur le mode de la métaphore. En termes de philosophie idéaliste, l'espace extérieur n'est que la projection copieuse, entendons fertile et mimétique, de l'Idée éternelle, parfaite et une, dont procède la pensée — la matière est métaphore de l'esprit. En termes d'anthropologie et de science de l'intime, l'espace spirituel et moral doit, faute de mieux, être nommé, analysé, décrypté par analogie avec l'espace concret : on use pour le circonscrire d'une cartographie empruntée à la science des longitudes et latitudes, d'un savoir médico-éthique qui

désigne par le détour de l'image les équilibres et les désordres de la sphère morale et mentale — désignation et interprétation du monde de l'âme comme métaphore du monde physique. Les travaux de Frances Yates sur les arts de mémoire ont ouvert la voie à une analyse en forte expansion aujourd'hui de ces interversions et de ces projections. Michel de Certeau en a poursuivi les intuitions dans le domaine de la mystique, en analyste aigu de l'intériorisation des mystères de l'infini et de leur expression dans l'imaginaire mystique, social et juridique.

Troisième de notre relevé « topographique », cette dimension « sociale » de l'espace dans l'imaginaire classique, annoncée déjà par l'allusion aux *Caractères*, y figure comme un moyen terme, une sorte de résultante ou encore un terrain de conciliation entre la conscience effrayée ou stimulante de l'infinitude et l'exploration exaltée ou désillusionnée de l'intimité. La dissolution de l'étroite relation entre le macrocosme et le microcosme avait laissé l'homme désarmé au sein d'une nature devenue inanimée, en attente de la reconstitution des relations à nouer avec elle. On peut relever la concomitance entre cette révolution survenue au cœur de la Renaissance et l'impulsion donnée alors aux arts de l'éducation et de la socialisation de l'individu, élaboré par les cours italiennes substituant à l'idéal du bon chrétien celui du courtisan parfait. Comme si la défection et l'exil de l'espace cosmique et géographique hors de la connivence et de l'accoutumance anciennes avec l'être humain avaient nécessité et éperonné une redéfinition radicale des modalités de sa socialisation. Les formes nouvelles de la relation de l'homme avec ses semblables, condition et effet de sa relation à lui-même dans l'ordre de la conscience réflexive, substituent à une sympathie de nature fusionnelle une régulation contractuelle, du genre de celle que la science nouvelle va nouer avec l'espace devenu désormais étranger, ni sympathique ni hostile, simplement et terriblement neutre. Le cadre social de la cour et de la ville, celui singulièrement des salons et des coteries où s'élabore l'idéal de l'honnête homme, fleur du Classicisme, aura favorisé une reconquête compensatrice des équilibres perdus, propédeutique à un contrat nouveau à passer avec l'univers. L'exhumation de cette voie d'approche du XVII<sup>e</sup> siècle, entreprise par un Maurice Magendie dans une perspective descriptive et livresque au début du XX<sup>e</sup> siècle, a reçu ensuite l'impulsion des grands travaux de Norbert Elias, déterminant une approche historique et sociologique de ces questions, en termes de réseau et d'espace sociaux.

La littérature classique, ici encore et peut-être ici plus qu'ailleurs, aura participé pleinement à l'entreprise d'exploration par l'homme de son espace proche, du réseau de ses relations immédiates : le goût des deux décennies centrales du siècle, que l'on nommera « galant » plutôt que précieux, incarne et effectue cette transmutation, cette élaboration qui prend volontiers la forme d'une topologie et d'une cosmologie dont la science serait l'art de bien dire et se bien conduire, et l'objet le cœur. Du cœur, le roman et le théâtre tâchent d'élaborer la syntaxe, en forgeant une expression nouvelle du sensible : *La princesse de Clèves*, par exemple, montre comment l'exploration de l'intime se fait alors au sein et sur le mode de l'analyse des conduites de courtoisie et de civilité qui se tissent à la cour et dans les cercles élégants. La peinture de caractères et de conduites que régissent la vaine ambition du sublime et un sentiment diffus d'universelle dérégulation au sein d'un cosmos muet et vide, s'y unit à l'intuition et à l'analyse délicates de l'intime et de ses méandres capricieux, sur un fond de la civilité raisonnée et d'élégance courtoise, école de maîtrise des passions : manière de fusionner dans le creuset de l'imaginaire littéraire, au milieu de la période classique, les trois principales formes que revêt la conscience de l'espace que nous avons distinguées — universelle, intime et sociale.

Mais, sauf à tomber dans la tautologie, ce n'est pas à un objet — à un « espace » — littéraire que nous emprunterons ici le modèle emblématique de notre approche des

relations entre espace et littérature. Nous choisirons un terrain intermédiaire entre nature et culture, entre la réalité concrète de l'espace brut et l'imaginaire topographique responsable de son organisation rationnelle et sensible. Quel meilleur exemple retenir en la matière que celui du jardin à la française, ou pour mieux dire du jardin régulier, élaboré par l'Humanisme, épanoui dans sa perfection par le Classicisme français au cœur de l'Europe baroque à laquelle il transmet immédiatement son modèle, et décliné sous des formes à peine modifiées par les Lumières avant que l'âge de la sensibilité ne le conteste au profit du jardin paysager, dit « à l'anglaise » ? Cet emblème majeur de l'art classique répercute de manière exemplaire les trois domaines de transformation et de régulation des relations entre l'homme et l'espace que nous avons retenues pour caractéristiques de la transition qu'effectue le XVII<sup>e</sup> siècle. Ouvert sur l'infini, sans bornes données à l'œil que l'horizon à perte de vue, il embrasse la nature entière dans l'emprise calculée du chiffre pour la révéler à son essence d'harmonie à travers la pacification qu'il lui impose : chiffré aux deux sens du terme, mathématique mais également herméneutique, il mime la nature pour la révéler à elle-même, vrai *jardin des essences* accomplissant l'idéal esthétique des Anciens repris par les artistes et écrivains du Classicisme français. Mais cette nature qu'il mime, il la crypte aussi et la transforme en un *conservatoire de mémoire* que décline la syntaxe visuelle de son programme mythologique, topographique et astronomique, déterminant l'orientation de ses axes majeurs, le registre de sa statuaire ornementale, la signification de ses bosquets et fabriques. Car son invention a été précédée et concertée par de grandes entreprises de déambulation métaphorique dans des espaces utopiques, issus de l'imaginaire et de la méditation intérieure projetée en livres initiatiques, comme *Le songe de Poliphile* : de cette origine intime et livresque, il a conservé l'allure et le prestige d'une projection de la pensée sur le réel, et comme une connivence avec le monde rêvé de ces jardins intérieurs et antérieurs imaginés par l'écriture spirituelle, par la rêverie des mythographes amateurs d'Arcadie imaginaire. Enfin, *salon de plein air*, le jardin à la française est l'un des écrans de la belle conversation dont le pouvoir formateur et civilisateur travaille à l'épanouissement de l'honnêteté sociale et morale, socle de l'édification de l'homme approprié à toute situation, aisé dans tout espace, exercé à saisir par intuition de goût le génie du lieu et à y plier souplement sa conduite pour y exercer sa grâce et distiller le charme de son discret mérite. Maîtrise de l'insaisissable, projection imagée de l'intime, appropriation élégante et congruente, l'écriture littéraire décline aussi ces modes de relation à l'espace.

\*

\*\*

*Cosa mentale*, le jardin à la française est pensé, conçu et calculé au sein d'un projet unifié et régi par le chiffre, dont il étale ostensiblement la mathématicité dans la géométrie de ses symétries et de ses perspectives<sup>2</sup>. À la juxtaposition d'enclos autonomes enveloppant le château ou le couvent médiévaux, il a substitué une unité planifiée, architecturée et chiffrée : lignes de force soulignées par un canal ou une allée en situation d'axes majeurs, symétrie harmonieuse des parterres et des broderies traversés et articulés par ces amples percées, points de fuite organisés et perspectives tracées au cordeau, angles de coupe associés en correspondances complémentaires, jeux d'optique et corrections de

---

2 Nous recoupons ici certaines de nos analyses publiées sous le titre « Le jardin classique et son imaginaire », 2000, p. 563-600.

proportions satisfaisantes à l'œil ; telles sont les innovations venues d'Italie qui vont être timidement et lentement acclimatées en Europe tout au long de la Renaissance, avant d'être portées à leur paroxysme d'efficacité et de rigueur esthétique par la variante française du modèle, surgie au cœur du XVII<sup>e</sup> siècle. Or, il est notable que dans son *Traité du jardinage selon les raisons de la nature et de l'art*, Jacques Boyceau de La Baraudière, intendant des jardins d'Henri IV, rapporte la spécificité de l'art nouveau à l'unité de conception qui y préside et qu'il associe à un principe d'optique, celui de la vision perspective offerte depuis le bâtiment sur l'agencement unifié et harmonieux des parterres qui s'étalent à ses pieds :

La disposition et département de tout le jardin étant vu[s] de haut, ne paraît qu'un seul parterre dans lequel sont distingués tous les ornements : vous jugez de là de la bonne correspondance qui est entre les parties, qui toutes ensemble baillent plus de plaisir que les parcelles<sup>3</sup>.

Plus question désormais de compartimenter l'invention ni de fragmenter le plaisir : dans le jardin régulier, le tout vaut plus que les parties et le souci de l'harmonie l'emporte sur celui de la fantaisie et du pittoresque.

Et c'est ici, ne nous y trompons pas, que gît la véritable originalité du nouvel art d'architecturer la nature. Non dans le recours au chiffre en tant que tel, mais dans son usage à des fins d'unité et de proportion entre les composantes concourant à cette unité générale. Tout jardin de grande dimension suppose en effet une création planifiée, donc une organisation plus ou moins géométrique. Si le modèle humaniste puis classique s'était contenté de radicaliser cette option, il y aurait eu là, sans doute, une évolution ; mais de révolution, point. Non, la véritable originalité des jardiniers de la Renaissance puis de l'âge classique consista à user de la règle et du compas pour unifier l'espace jardiné comme une totalité régie et ordonnée par une idée d'ensemble, et destinée à produire du plaisir par l'agencement harmonieux entre les parties qui se conforment à cette cohérence supérieure. Le compartiment ou « quadrature » était déjà conçu comme unité minimale de l'espace jardiné au Moyen Âge. Qu'il fût désormais régi par une mathématique irréprochable ne modifiait pas radicalement son statut. La nouveauté, en revanche, c'est qu'il ne prenne forme et sens qu'au cœur d'un dessein intellectuel et optique global, qui unifie les parcelles dans une intention perspective dépassant le niveau de chacune pour les intégrer au sein d'un jeu supérieur où elles figurent comme composantes associées et coordonnées.

Cette hiérarchie est soulignée par la préférence que le jardin régulier accorde aux lignes droites sur les courbes, parce qu'elles favorisent les longues perspectives favorables à cette logique d'ensemble dont le parti prévaut, on le voit donc bien, sur celle du génie propre à chacune des parties :

Les formes carrées sont les plus pratiquées au jardin, soit du carré parfait, soit de l'oblong, bien qu'en iceux y ait grande différence : mais en eux se trouvent les lignes droites qui rendent les allées longues et belles et leur donnent une plaisante perspective : car sur leur longueur la force de la vue déclinant rend les choses plus petites tendant vers un point, qui les fait trouver plus agréables<sup>4</sup>.

---

3 Jacques Boyceau de La Baraudière, *Traité du jardinage selon les raisons de la nature et de l'art, divisé en trois livres. Ensemble divers dessins de parterres, pelouses, bosquets et autres ornements servant à l'embellissement des jardins*, 1638, p. 70. D'après Michel Baridon, « Les mots, les images et la mémoire des jardins », 1995, p. 198. La publication de l'ouvrage écrit à la demande d'Henri IV fut ajournée du fait de la mort du roi. Il parut de manière posthume, par les soins de Marie Le Coq, veuve de Jacques de Nemours, lui-même neveu et successeur de Jacques Boyceau comme intendant des jardins de Louis XIII. Voir Franklin Hamilton Hazelhurst, *Jacques Boyceau and the French Formal Garden*, 1966. Michel Conan, « Une nouvelle génération de "jardiniers" : Boyceau et la famille Mollet », 1992, p. 472-475.

4 Jacques Boyceau de La Baraudière, *Traité du jardinage*, op. cit., p. 70.

Si l'art du peintre renouvelé par la Renaissance italienne, principalement par la révolution de la perspective, est ici sollicité, ce n'est pas, fondamentalement, parce qu'une intention géométrique, voire symétrique, gouverne le jardin nouveau. C'est parce que cette géométrie accomplit une ambition philosophique d'unité, propre à satisfaire l'esprit, et responsable de la délectation du contemplateur, préférée en l'occurrence à celle du promeneur. Le jardin à la française est géométrique et symétrique parce qu'il est conceptuel, c'est-à-dire régi par l'Idée. Ce n'est plus ici l'Éden biblique qui sert de modèle implicite au jardinier, c'est le domaine d'Akademos où Platon enseignait la supériorité de l'un sur le multiple au nom d'une conception idéaliste du « cosmos ». Il est tout platonicien notre bon Boyceau de La Baraudière, quand il privilégie la vue « de haut » sur le jardin, propice à saisir la « bonne correspondance qui est entre les parties » et source d'un « plaisir » réputé supérieur à celui que « baillent les parcelles » chacune dans son autonomie.

Un exemple tout technique, platement technique de cela : le traitement des parterres de broderies en buis. Jacques Boyceau, mais aussi Claude Mollet, jardinier en chef d'Henri IV puis premier jardinier de Louis XIII aux Tuileries, à Fontainebleau, Monceaux-lès-Meaux et Saint-Germain, placent l'un et l'autre au début du XVII<sup>e</sup> siècle seulement l'apparition en France de la broderie de verdure. Il savent pourtant que cette technique décorative n'était pas ignorée même du Moyen Âge. Mais c'est que, précise le second : « il y a encore quarante ou cinquante ans, il ne se faisait que de petits compartiments dans chaque carré d'un jardin de diverses sortes de dessin. » Désormais prévaut au contraire, effet de la correspondance entre parterres mitoyens, l'impression que s'y déploie « un seul compartiment, mi-parti par grandes voyales<sup>5</sup> ». Les jardins d'Anet auraient été, à en croire son *Théâtre des plans et jardinage*, les premiers en France à se trouver dotés de ces broderies dont l'unité excède chaque parcelle circonscrite par les allées qui la bordent, pour en réunir plusieurs sous un unique dessin — un unique « chiffre ». L'idée en aurait été transmise à Jacques Mollet et à son jeune fils Claude par Étienne Du Pérac, créateur des jardins d'Anet, en 1582, à son retour d'Italie où il avait appris cette technique illusionniste d'interversion de la préséance entre logique architectonique (une allée délimitant deux parterres) et ornementale (un parterre unique traversé par une allée) :

De sorte que Icelui Sieur Du Pérac prit la peine de faire lui-même des dessins et portraits de Compartiments pour me montrer comment il fallait faire de beaux jardins, de telle manière qu'un seul jardin n'était et ne faisait qu'un seul compartiment, mi-parti par grandes voyales<sup>6</sup>.

On saisit ici sur le vif la filiation entre le jardin de la Renaissance italienne et celui de la France classique, conspirant à unifier l'ancien jardin « multiple » du Moyen Âge.

En effet, le processus historique qui avait conduit, sous l'impulsion d'Alberti et dans l'effervescence de la redécouverte de Vitruve et des jardinistes latins, à la renaissance du modèle, avait procédé d'une évolution historique de l'habitat seigneurial survenue dans l'Italie du *Quattrocento* : le château féodal naguère tourné vers sa cour intérieure s'était alors transformé en *villa* à la romaine, percée de balcons, de fenêtres et de loggias largement ouverts sur le paysage extérieur. Les espaces occupés jusque-là par les douves et les fortifications avancées, désormais vacants et bientôt aplanis, se couvrent

---

5 Claude Mollet, *Théâtre des plans et jardinage, contenant des secrets et des inventions inconnues à tous ceux qui jusqu'à présent se sont mêlés d'écrire sur cette matière*, 1652, p. 110.

6 *Ibid.*, p. 110 (d'après Michel Baridon, « Les mots, les images et la mémoire des jardins, *art. cit.* », p. 197). Claude Mollet travailla aussi sous la direction du même Du Pérac et en compagnie du fontainier italien Tommaso Francini à l'édification des jardins de Saint-Germain-en-Laye pour Henri IV à partir de 1594.

de jardins organisés pour plaire à l'œil et assurer la transition entre les bâtiments et la campagne environnante. Sa situation naturellement intermédiaire entre la maison et le paysage plaçait ainsi le jardin moderne à la jonction entre deux points de vue inscrits dans le prolongement l'un de l'autre : celui que la maison offre sur lui, celui qu'à son tour il offre sur la nature. En pratique, cela signifie que le jardin se constitue en paysage depuis le palais par son inscription dans l'arc de scène d'une fenêtre ou d'une galerie, cependant que la nature se constitue en paysage depuis les terrasses ou les perspectives que ménage le jardin au promeneur. En termes abstraits et à rebours, entendons que le génie du jardinier consistera à traiter la nature dans l'optique paysagère du jardin et le jardin dans l'optique architecturée du monument. Jeux de miroirs, jeux de perspectives et d'images en miroirs : le jardin régulier est une machine à voir, un instrument optique. L'enjeu et l'effet de cette optique sont clairs : elle modèle et conditionne le regard porté sur la nature en l'assimilant à un domaine organisé par les lois spontanées de l'harmonie et de la grâce. À défaut de quoi, il semble qu'elle ne mérite pas même d'être vue : les irrégularités splendides qui enchanteront les yeux des voyageurs romantiques seront tenues par leurs prédécesseurs classiques pour d'effroyables « solitudes » privées de beauté, si ce n'est même d'existence. On n'en peut soutenir la vue, on ne les voit donc pas. Elles ne se constituent donc pas en paysage et, faute de forme, sont incapables d'accéder à l'Être : pour l'œil éduqué par le jardin classique, la nature sauvage n'existe pas. En d'autres termes, les principes esthétiques du jardin régulier, fédérés avec ceux de l'imaginaire pictural et poétique, gouvernent en leur temps l'accès de la nature au statut de paysage.

En conséquence, les techniques du dessin s'appliquent tout naturellement au jardin traité comme un paysage pictural. Son espace s'organise désormais selon la règle du point de fuite, qui autorise ou exige des aménagements illusionnistes gouvernés par la science du mathématicien, par cette « géométrie » dont le *Traité du jardinage* recommande l'étude à l'architecte horticole « pour les plans, départements, mesures et alignements ». Exemple, pris parmi d'autres, de ces effets d'optique habilement maîtrisés que décrivent les théoriciens du genre : Claude Mollet conseille pour un vaste domaine le choix du rectangle, « à cause que la perspective fait accourcir », de sorte que

en étant aux fenêtres du bâtiment la place y paraîtra carrée, que s'il la faisait en carré parfait la perspective le ferait paraître plus large que long qui n'est pas une belle forme pour le contentement de la vue<sup>7</sup>.

Le rectangle l'emporte sur le carré parce que d'« en haut », le rectangle paraît carré et le carré rectangulaire. Dans le même esprit, son fils André Mollet, auteur d'un *Jardin de plaisir* paru en 1651, suggérera, après Salomon de Caus<sup>8</sup>, de prolonger l'extrémité des allées des jardins par des perspectives peintes, comme on sait qu'il en exista réellement dans le parc de Saint-Cloud au temps où les Hervart le cèdent à Monsieur, en 1658<sup>9</sup>. Jacques Boyceau invite, lui, à réduire en largeur les allées couvertes par rapport aux allées

7 Claude Mollet, ch. 56, cité dans Michel Baridon, « Les mots, les images et la mémoire des jardins, *art. cit.* », p. 197.

8 Pour remédier par exemple aux disproportions qu'introduit la présence d'une muraille qui casse la symétrie dans une perspective, Salomon de Caus proposait de réaliser un trompe-l'œil, « en sorte que quand on sera éloigné de cent pieds de ladite muraille en une fenêtre de trente-cinq pieds de haut, il semblera que ledit jardin peint soit naturel et contingent à celui qui est naturel » (*La perspective avec la raison des ombres et miroirs*, 1612, cité dans Héléne Vérin, « La technologie et le parc : ingénieurs et jardiniers en France au XVII<sup>e</sup> siècle », 1991, p. 136).

9 André Mollet, *Le jardin de plaisir contenant plusieurs dessins de jardins tant parterres en broderie, compartiments de gazon, que bosquets et autres*, 1981, p. 30.

découvertes pour donner l'illusion de l'égalité entre elles, tout comme il conseille en général d'élargir celles que bordent de hautes palissades arborées, crainte de produire un effet d'étouffement sur le promeneur. Dès 1600, Olivier de Serres, dans son *Théâtre d'agriculture et ménage des champs*, avait recommandé de corriger l'effet d'amenuisement des allées bordées de buis séparant les parterres en les élargissant à proportion de leur éloignement de la maison :

Ceci est notable, qu'étant question de regarder de loin les compartiments, pour l'assiette du jardin, convient faire les rangées d'iceux, plus loin l'un de l'autre, qu'étant près : au contraire, plus l'on les approchera, que plus prochaine en sera la vue pour la bienséance, s'apetissant la chose regardée, à mesure de l'éloignement par la raison de perspective<sup>10</sup>.

Nuance significative, les jardiniers classiques useront certes de ce procédé qu'avaient déjà appliqué leurs prédécesseurs de la fin de la Renaissance dans les domaines des Tuileries et de Saint-Germain, mais ils en inverseront le principe : eux réduiront la largeur des allées à proportion de l'éloignement, pour produire cet effet d'ampleur et d'extension qui caractérise l'esprit du jardin « à la française » — un jardin que son aspiration à l'unité a rendu « impérialiste ».

Cet appétit de pacifique conquête semble même constituer l'un des critères de distinction les plus déterminants entre le jardin de la Renaissance et son héritier classique, « à la française ». Alors que le premier inscrit son enclos protégé en abyme du paysage illimité dont il se veut le microcosme organisé, l'autre tendrait plutôt à nier l'espace extérieur au profit du périmètre élaboré par l'architecte de la nature, qui en étire éperdument les limites ou les relève d'une butte gazonnée ou d'une ligne boisée pour absorber à la faveur de ces artifices la ligne d'horizon et le point de fuite, imposant ainsi son programme ordonné à tout le paysage embrassé par l'œil du contemplateur<sup>11</sup>. Le jardin ne se limite plus à projeter une structure intellectuelle et idéale (voire « idéelle ») sur un espace choisi et circonscrit, en se donnant pour règle un déchiffrement de la nature qui, hors champ, demeurerait vierge et chaotique : il travaille à produire désormais l'illusion qu'il a absorbé l'univers entier pour le restituer à son Idée épurée et organisée par la géométrie des belles et droites lignes, garantie d'une délectation sans restriction. C'est l'idéal aristotélicien transposé au jardinage : atteindre par l'émondage des travers et des vices la vérité de la Nature restituée à elle-même. Boyceau attend du jardinier qu'il sache

aider la nature, et la guider au chemin que nous voulons qu'elle tienne : estimant qu'elle est si riche en soi, que nous y pouvons choisir et puiser toutes les variétés qui peuvent venir en notre fantaisie, mais, quittant les curiosités superflues, il suffira de nous arrêter à ôter les vices et défauts<sup>12</sup>.

La restauration de l'unité s'affiche ici comme l'une des conditions et l'un des critères de l'élévation jusqu'à la splendeur du vrai, dans sa diversité qui assouplit en grâce la

---

10 Olivier de Serres, *Le théâtre d'agriculture et ménage des champs*, 1615, VI<sup>e</sup> lieu, ch. 12, p. 530 (*ibid.*, p. 195). L'ouvrage a été récemment reproduit (d'après l'édition de 1804-1805) par Actes-Sud (Thesaurus), Arles, 1996.

11 « Le jardin de la Renaissance est un jardin géométrisant à perspective courte. Le jardin baroque est un jardin géométrisant à perspective longue. Alors que le jardin de la Renaissance accepte la clôture comme une ligne qui, vue de la maison, agit comme une sorte de filet de part et d'autre duquel s'organise le dialogue entre l'art et la nature, le jardin baroque, lui, n'aura de cesse qu'il recule cette clôture pour faire entrer le point de fuite dans le jardin lui-même. » (Michel Baridon, « Les mots, les images et la mémoire des jardins, *art. cit.* », p. 202).

12 Jacques Boyceau de La Baraudière, *Traité du jardinage, op. cit.*, L. II, ch. 1.

régularité de la beauté : au « désignateur » de jardins bien inspiré de trouver « grâce et beauté en toute chose, suivant son caprice ».

Dans le moment où il accomplit l'ambition du cosmologue et du géographe de son temps, saisi par le sentiment nouveau de l'infinitude de l'espace, le jardinier rejoint les artistes et les poètes, ses contemporains, dans la profession d'une foi esthétique qu'avaient révélée et colligée les Anciens. Que dit cette doctrine, sous-jacente à la *Poétique* d'Aristote et devenue vulgate esthétique à l'époque du Classicisme français ? Qu'éblouissante et généreuse, la Nature (entendons la réalité) apparaît à l'homme, dans l'univers sublunaire, malheureusement mêlée, immaîtrisée, changeante et incertaine. Encore plus au temps où les découvertes nouvelles la rendent de surcroît déroutante. Il faut dès lors « que le poète [en] corrige les défauts et qu'il achève ce qu'elle n'a fait qu'ébaucher <sup>13</sup> » : autrement dit qu'il reproduise ou plutôt qu'il en produise par l'artifice de ses crayons une image épurée, révélée dans son essence, restituée dans son absolu et accomplie dans ses promesses. Une œuvre d'art cohérente, logique, universelle et immortelle, belle en un mot, peut ainsi donner accès par équivalence intellectuelle et sensible au vrai parfait et idéal, le défi consistant pour elle à figurer l'universel sous l'espèce du singulier <sup>14</sup>. Cette métaphysique du métaphorique fut la religion des meilleurs parmi les Anciens : voilà en quoi et pourquoi il faut imiter leur geste.

Le filtre agissant de cette épuration du réel, c'est évidemment la vraisemblance. C'est elle qui, modestement, confère par illusion une réalité à la représentation fictive sans laquelle l'œuvre d'art serait sans pouvoir sur nos sens ; en même temps que, superbement, elle prétend à corriger le réel pour le parfaire et l'accomplir en Vérité. À la fois discret instrument de l'illusion et résultat prodigieux de la révélation, le vraisemblable, plus prisable et plus vrai que la réalité même, incarne de manière emblématique l'audace de la doctrine classique, le droit qu'elle se donne de tailler la Nature au cordeau de la Raison. En ce sens, le jardin classique est un espace « vraisemblable », à la fois artefact illusionniste imitant la nature dont il reproduit, en les aménageant, les effets spontanés, et outil herméneutique de sa révélation. Ainsi oscille-t-il entre les deux pôles apparemment opposés, en réalité complémentaires, de la reproduction mimétique et de la transmutation herméneutique : artifice total et revendiqué d'une transmutation de la réalité des bois et des champs en spectacle composé, compassé et onirique, avec ses buis taillés comme des architectures, ses eaux figées comme des miroirs ou mues par de complexes machineries, ses parterres traités en broderies ; mais, par là même, image de la nature idéale inscrite dans son analogie approximative, échantillon d'Arcadie perpétuelle concrétisant l'utopie d'un jardin capable de se jardiner tout seul, sans effort humain, nostalgie d'un Âge d'or restituant à la vie de la nature la perfection de l'Idée et accomplissant l'idéal de paix extérieure et intérieure, de retrait idyllique, de simplicité bucolique qui s'y rattachent.

C'est sous le signe de cette bipolarité confrontant une ambition cosmique à une circonscription parcellaire, que surgit et s'épanouit le modèle du jardin régulier dans l'Italie de la Renaissance, puis qu'il atteint une sorte d'apogée dans la France et bientôt l'Europe classiques.

13 P. Pierre Le Moyne, *Discours de la poésie*, 1641, p. 29.

14 « Car la vérité ne fait les choses que comme elles sont ; et la vraisemblance les fait comme elles doivent être. La vérité est presque toujours défectueuse, par le mélange des conditions singulières qui la composent [...]. Il faut chercher des originaux et des modèles dans la vraisemblance et dans les principes universels des choses : où il n'entre rien de matériel et de singulier qui les corrompe. » (P. René Rapin, *Les réflexions sur la poétique de ce temps*, § XXIV des *Réflexions sur la poétique en général*, 1970, p. 41).

\*

\*\*

Cette ambivalence d'intentions, entre vision cosmique et rusticité laborieuse, est magnifiquement illustrée par une œuvre littéraire, philosophique et graphique, d'esprit, de thème et de facture « horticoles », légèrement antérieure à l'apparition du jardin régulier et architecturé dont elle anticipe le génie en lui offrant un modèle à suivre : il s'agit de l'*Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna, composé dans les dernières décennies du XV<sup>e</sup> siècle, paru à Venise en 1499 et adapté (plutôt que traduit) en français par Jean Martin sous le titre de *Songe de Poliphile* en 1546<sup>15</sup>. Ce livre-jardin se fait à la fois projection, dans l'espace iconique, de l'imaginaire horticole des Anciens à peine redécouvert, conservatoire de leur mémoire retrouvée, et catalogue d'illustrations offertes à l'invention des jardiniers à venir qui y puiseront le décor de leurs créations effectives, deux ou trois siècles durant — et par cet autre tour encore, mémoriel et fécond.

Le premier des deux livres qui composent l'ouvrage conte la quête en songe de Polia sa bien-aimée par le narrateur, Poliphile, au milieu d'un décor d'édifices et de paysages mystérieux, forêts, vergers, palais, bains, grottes, tombeaux, théâtres, temples et fabriques traités et ornés à l'antique. La rencontre des amants a lieu dans l'île de Vénus, Cythère, dessinée comme un jardin architecturé de forme circulaire, cerné par un fleuve, divisé en terrasses, quadrillé de parterres brodés de géométries ornementales et semé d'édicules surornés, concentré autour de la fontaine de la déesse qui sert de cadre à l'*epopteia* ou dévoilement de Vénus : cette cérémonie qui parachevait l'initiation des antiques mystères d'Éleusis désigne ici la consommation de l'amour, charnelle et mystique, entre Poliphile et Polia. Le « second livre de l'*Hypnerotomachia* de Poliphile auquel Polia et lui, l'un après l'autre, racontent les étranges aventures et divers succès de leurs amours » se déroule dans le jardin d'Adonis, lieu proprement utopique, puisque la topographie concentrique et le parcellaire détaillé de l'île ne laissent pas le moindre espace vacant où pourrait s'encastrier ce nouveau décor horticole et funéraire, avec ses parterres fleuris, ses bocages, ses fontaines et ses miroirs d'eau environnant le tombeau somptueusement dessiné et sculpté du héros qu'aima Vénus. Par rapport au premier livre, celui-là traite son sujet de manière plus narrative qu'onirique, dans l'esprit du conte plutôt que de l'allégorie, jusqu'à effleurer un certain réalisme sous l'influence discrète mais sensible des conteurs de la première Renaissance comme Boccace. L'ensemble se termine par l'éveil du dormeur de qui le rêve fait femme se sépare sur un « Adieu » réciproque et nostalgique.

Illustration de la réversibilité entre nature et culture inhérente à l'imaginaire « jardiniste », l'ouvrage distribue l'espace que parcourt son héros selon un réseau complexe d'alternances et d'encadrements qui finissent par confondre et fusionner nature sauvage et jardin architecturé dans une parfaite réciprocité de regard et d'expression. Les vallées fermées de murs se peuplent de pyramides et d'obélisques comme un parc l'est de fabriques, les grottes naturelles s'ornent d'inscriptions hiéroglyphiques, et au royaume d'Éleuthéride, le paysage prend des allures de jardin d'agrément planté par la nature — à moins qu'il ne s'agisse d'un jardin colossal embrassant dans son enclos démesuré toutes les modulations du paysage naturel, y compris, effet gigogne, des « jardins » plus petits qui s'y inscrivent comme en abyme :

Je laisse à vous conter des beaux vergers, jardins, prés, saussaies, fontaines et ruisseaux, enclos et courant entre les rives de marbre blanc, bordés de fleurs toujours verdoyantes, nourries de doux vents en temps serein, sous un ciel tempéré, en contrée plaisante et saine, bruyante du

---

15 Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, 1980 et *Discours du songe de Poliphile*, 1994.

chant des oiseaux, abondante en tous biens terrestres et les coteaux couverts d'arbres si proprement arrangés, qu'il semblait qu'on les eût plantés à la ligne et tout exprès mis en ce point pour donner plaisir aux regardants<sup>16</sup>.

L'aboutissement de cette confusion ne surprend guère : puisque nature et jardin confondent leur génie, c'est que la nature est naturellement horticole et que le meilleur jardin est capable de se jardiner lui-même, comme nous l'écrivions plus haut. Et Poliphile, visitant Cythère, de s'extasier sur

un verger tant somptueux, que le meilleur esprit du monde ne le saurait, je n'ose seulement dire ordonner, mais, qui moins est, imaginer : tant s'en faut qu'il pût déclarer par quel artifice il a été conduit : chose qui peut faire connaître qu'autre que nature ne l'a fait, pour y prendre son passe-temps<sup>17</sup>.

Sous l'hyperbole se profile le rêve utopique et mystique d'une fusion entre la nature et l'art (ou l'artifice) comme promesse d'une révélation incarnée de l'Idée.

En dégageant la nature de sa gangue de matérialité végétale, en la transposant dans une création d'art et d'artifice qui la spiritualise, le recours à l'imaginaire du jardin artificiel ou artiste conditionne et autorise l'accès initiatique du promeneur à la révélation de l'amour absolu, à la contemplation de la beauté parfaite, qui constituent le but de sa pérégrination et celui de l'ouvrage. À l'instar de ce qui se passe pour le sentiment amoureux, la valeur lustrale de l'artifice horticole offre à la nature végétale l'accomplissement de son Idée dans un espace rationnel et allégorique, forme de perfection. L'on comprend dès lors la place prise dans l'œuvre par l'imaginaire de l'espace composé, la raison de cette métamorphose de la nature en jardin calculé et orné : c'est que l'artifice œuvre en faveur de l'herméneutique et concourt ainsi au projet spirituel de l'ouvrage, en offrant à l'initiation de Poliphile un cadre digne d'elle, un itinéraire propice à sa métamorphose, et même responsable de cette métamorphose. Le moine Colonna renouait ici avec l'usage symbolique et sacré de l'image horticole que les clercs médiévaux avaient vouée à l'expression de l'alliance mystique de l'âme avec son principe spirituel. À leur tour, l'âge baroque puis classique devaient prolonger cette tradition des jardins du for intérieur dans un contexte plus laïque, qu'il fût savant ou mondain. L'assimilation de l'esprit ou de l'âme à un jardin s'inscrivait de droit dans le vaste mouvement de spatialisation de la *psyché* dont témoignent au XVI<sup>e</sup> et au XVII<sup>e</sup> siècle les arts de mémoire, les anatomies de l'âme ou la géographie morale. Pour n'en retenir que deux exemples célèbres, on sait que la Carte de Tendre n'est pas traitée en schéma topographique, mais composée selon une perspective aérienne qui confère à l'empire de la quête amoureuse les attributs pittoresques d'un paysage maritime, montagneux, rural et citadin<sup>18</sup>. Et l'on connaît par la gravure la forme du Labyrinthe des fables ésoptiques conçu au sein des jardins de Versailles comme un jardin clos et secret, ornemental et psychagogique en même temps, dont le parcours initiatique composé pour le jeune Dauphin transformait la promenade d'agrément en méditation sur les vices et les vertus, l'erreur et la vérité, triplement allégorique : par la métaphore animalière, la figuration sculpturale et le symbole labyrinthique<sup>19</sup>.

Nous avons naguère tenté de résoudre, par la comparaison entre l'imaginaire du jardin et celui de l'écriture, l'irritant problème de l'ordonnancement d'un autre

16 *Ibid.*, L. I, ch. 10, f° 39 v°, p. 115.

17 *Ibid.*, L. I, ch. 21, f° 107 v°, p. 278.

18 Madeleine de Scudéry, *Clélie. Histoire romaine*, t. 1.

19 [Charles Perrault], *Labyrinthe de Versailles*, 1982.

répertoire ésopeque, celui des *Fables* de La Fontaine<sup>20</sup>. À la question de savoir pourquoi *Le Corbeau et le Renard* succède à *La Cigale et la Fourmi* et pourquoi leur fait suite *La Grenouille qui se veut faire aussi grosse que le Bœuf*, les réponses offertes sont nombreuses, contradictoires — et pourtant toutes recevables. Pour sortir de cette aporie, nous avons proposé de remettre en question la notion même d'ordre, ou plutôt la logique de l'ordre parfait qui implicitement préside au questionnement. Et pour ressusciter l'imaginaire de l'ordonnancement qui a pu organiser en son temps l'assemblage des fables dans leur diversité et leur unité, nous avons imaginé de les rapprocher de l'ordonnance qui prévaut à l'organisation de ces jardins classiques voués à accueillir, comme celui de Versailles, le labyrinthe figuré d'un florilège d'entre elles. Nous savons par le témoignage des « arts de mémoire », écrivions-nous, que l'orateur classique appuyait la structure de son discours sur la topographie d'un lieu idéal qu'il construisait en esprit pour l'y conformer en lui faisant épouser ses diverses composantes. En échange, l'architecture réelle du prétoire, du palais, de l'amphithéâtre ou de l'église pouvait imprimer sa logique à l'orchestration des lignes du discours. À quel modèle spatial rapporter la structure du recueil des *Fables*, déambulation de miniature en miniature comme devant une galerie de tableaux ? Pourquoi pas à ce cadre intermédiaire entre le salon mondain, le cabinet savant et l'*agora* socratique ouverte à tous les vents du savoir et de l'expérience : c'est-à-dire au jardin à la française, milieu tout à la fois naturel et subtilement apprêté, gracieux et fécond, propre à fertiliser le génie d'un nouvel Ésope ? Cadre d'inspiration et source de sujets, modèle de disposition et de composition, répertoire de formes ornamentales et de registres narratifs, le palais et son double, le parc à la française, dont Vaux accomplit le génie avant que Versailles ne le magnifie, constituaient alors pour un esprit cultivé un inépuisable théâtre de mémoire, saturé d'images et d'échos, et un conservatoire d'émotions, d'impressions et d'intuitions auxquelles vibre toute lyre bien accordée.

Or, la logique du jardin à la française repose sur une conception de l'ordre qui combine d'une part une régularité générale, procédant de l'association de quelques lignes de force, croisées au centre de l'espace et déterminant des perspectives majeures ; et d'autre part, un laisser-aller à la diversité, à la fantaisie, à l'irrégularité des bosquets encadrés par ces espaces de parfaite lisibilité. Appliquons cela à l'ordonnance des livres de fables : les cycles qu'on prétend y lire, les associations ordonnées de thèmes et de formes dont on ressent confusément que toujours quelque chose y échappe, ne relèvent pas d'une thèse exclusive ni d'un parti rigoureux qu'illustrerait une cohorte alignée de poèmes tous rangés sous la même bannière, non plus que du chaos brouillon d'une disposition fortuite, mais des deux génies mêlés, comme dans les parcs conçus par Le Nôtre. Semblables à la promenade et aux colloques plaisants et instructifs qu'elle autorise, les livres de fables sont sillonnés par les grandes avenues du sens qui placent aux articulations majeures de la perspective les pièces les plus fortes et représentatives, associées par leur thème décoratif et allégorique, comme dans le programme mythologique que fontaines, groupes sculptés et statues incarnent à Versailles. Et puis, dans les espaces intermédiaires ménagés par ces grandes et droites allées, des bosquets plus variés, plus fantaisistes, organisés selon des principes d'ordonnance mineure, plus lâche, offrent à la fois la surprise de leur fraîcheur et toujours aussi quelque aperçu sur les perspectives dégagées qui circonscrivent leur cadre protégé. La somme de cet

---

20 Patrick Dandrey, « Le corbeau et le hasard. Réflexions sur la disposition des *Fables* », 1996, p. 73-85, et « Un jardin de mémoire. Modèles et structures du recueil des *Fables* », 1997, p. 57-65.

ensemble d'aperçus et de perspectives ne peut s'opérer qu'à terme, une fois terminée la circulation qui, par étymologie et par définition, ramène le promeneur à son point de départ : l'allégorie esthétique et morale qui organise l'espace ne doit pas s'imposer à lui, mais se déduire de son parcours. Ou plutôt s'infuser et se diffuser en lui, à son insu même.

On reconnaît là, transposé aux livres qui les recueillent, le principe même que chaque fable adopte dans le cadre intime de son propre trajet : que le sens ne soit pas délivré d'emblée, ne se réduise pas à la maxime de morale ésoopique qui ouvre ou clôt le poème, mais s'édifie sans effort à partir des hasards et des rencontres savamment ménagés par le conte, aiguisant le plaisir de la méditation par celui de la découverte et de la surprise, par une mise en forme dynamique qui opère à égale distance de l'ordre arrêté et du chaos indécis. Régularité et fantaisie conspirant à une métamorphose de la forme spontanée en un enchantement concerté de l'esprit et des sens, c'est en ces termes mêmes que La Fontaine évoque les merveilles de Versailles :

De tant d'objet divers les regards sont surpris.  
Par sentiers alignés l'œil va de part en part.  
Tout chemin est allée au royaume du Nôtre<sup>21</sup>.

Diversité qui surprend les regards, régularité qui guide l'œil, métamorphose du cheminement en promenade enchantée : ainsi du recueil des *Fables*. Nous parlions plus haut de l'intériorisation psychologique et morale du jardin en paysage intérieur ; il faudrait ici évoquer l'assimilation de l'écriture poétique à une horticulture verbale.

\*  
\* \*

Car, l'occasion nous est offerte de le rappeler, l'unité du jardin à la française n'implique pas une morne régularité, sa symétrie une discipline militaire. À mi-chemin entre rigueur et fantaisie, il procède d'une compensation des forces et des formes que gouverne une unité de proportions autant que de composition : système chiffré, sans doute, mais par les proportions de la géométrie plutôt que les équations de l'arithmétique, comme nous le suggérons plus haut. D'ailleurs, cette symétrie qui souvent passe pour en constituer le secret, Boyceau de La Baraudière la rapporte au modèle on ne peut plus souple de la nature elle-même, dans sa diversité inventive :

Toutes lesquelles choses, si belles que nous les puissions choisir, seront défectueuses et moins agréables si elles ne sont ordonnées et placées avec symétrie et bonne correspondance car Nature l'observe aussi en ses œuvres si parfaites, les arbres élargissent ou montent en pointe leurs branches de pareille proportion, leurs feuilles ont les côtés semblables et les fleurs ordonnées d'une, ou de plusieurs pièces, ont si bonne convenance, que nous ne pouvons mieux faire que tâcher d'ensuivre cette grande maîtresse en ceci, comme aux autres particularités que nous avons touchées<sup>22</sup>.

Claude Mollet, lui, se réfère directement à Dieu et conseille au jardinier de suivre l'exemple du Père éternel, « qui a ordonné et rangé des choses toutes contraires à leurs qualités avec telle proportion qu'elles se maintiennent sans se détruire les unes les autres<sup>23</sup> ». Fait significatif, une étude comparée du vocabulaire des traités humanistes puis classiques

21 Jean de La Fontaine, *Les amours de Psyché et de Cupidon*, 1958, p. 186.

22 Jacques Boyceau de La Baraudière, *Traité du jardinage*, op. cit., p. 69 (Michel Baridon, « Les mots, les images et la mémoire des jardins, art. cit. », p. 192-193).

23 *Ibid.*, p. 229.

et de leur évolution sémantique a récemment montré que « symétrie » laisse place au cours du XVII<sup>e</sup> siècle à « proportion », dont il recouvrait d'ailleurs à peu près l'acception au siècle précédent, avec le sens d'« harmonie entre les parties <sup>24</sup> ».

C'est la proportion, garante de l'harmonie, qui conformément au génie de l'esthétique classique en littérature comme en art, résout la tension entre régularité et caprice, symétrie et savant désordre, unité et diversité. Boyceau n'ignore pas plus qu'aucun des grands architectes de jardins classiques, pas plus que Le Nôtre notamment, la règle de l'agréable irrégularité, le principe des aimables disparates : il sait bien que, d'intuition, « les jardins les plus variés sont trouvés les plus beaux ». Quand aujourd'hui l'on voit couramment et étourdiment opposé au génie « à la française » réputé monotone et trop uniforme la liberté prétendue de l'art jardiniste médiéval ou renaissant, il faut se souvenir que le théoricien de ce qui allait devenir le jardin classique déclarait, à propos des compositions antérieures à la révolution qu'il impulse, « se lasser grandement de voir tous les jardins, partis seulement en lignes droites, les uns mis en quatre carrés, les autres en neuf, les autres en seize et jamais ne voir autre chose <sup>25</sup> ». Et de suggérer même, sans renier la préférence accordée aux droites et rappelée plus haut, l'usage modéré des courbes et des obliques, du cercle et du triangle, pour obtenir, sans rompre l'unité ni nuire à la cohérence, cet effet de profusion organisée, de diversité pacifiée, qui fait du jardin classique un espace varié autant qu'unifié <sup>26</sup>. Et varié dans l'ensemble de ses composantes :

Je dis varié, premièrement en l'assiette, puis en la forme générale, en la différence des corps divers qui y sont employés, tant en relief qu'en parterre, en la différence des plantes et arbres qui diffèrent aussi entre eux de forme et de couleur.

L'art d'adapter le dessin régulier du jardin à l'« assiette » accidentée du paysage illustre, de fait, ce génie tout classique des arbitrages et proportionnements :

Jusques ici on s'est tellement arrêté à l'assiette égale et unie qu'on a dédaigné toutes les autres, assiettes montueuses ou inégales esquelles la nature du lieu vous contraint et arrête, néanmoins, on peut trouver en celles-ci d'autres plaisirs et commodités qui sont bien à priser.

Devoir marier les contraires, par exemple mêler les assiettes plates et montueuses, éperonne le génie du jardinier et, en lui imposant de trouver des solutions originales pour tirer parti cohérent de la disparate des données, nourrit son invention. *La théorie et la pratique du jardinage* de Dezallier d'Argenville, en 1709, reviendra de façon non moins marquée sur l'importance que revêt à ses yeux cette esthétique de l'adaptation congruente :

La disposition et la distribution d'un plan général, pour être parfaites, doivent suivre la disposition du terrain : le plus grand art de bien disposer un jardin est de connaître et d'examiner les avantages et les défauts naturels du lieu, pour profiter des uns et corriger les autres <sup>27</sup>.

<sup>24</sup> Étude menée par Michel Baridon, « Les mots, les images et la mémoire des jardins, *art. cit.* », p. 201.

<sup>25</sup> Jacques Boyceau de La Baraudière, *Traité du jardinage*, *op. cit.*, III<sup>e</sup> partie.

<sup>26</sup> Antoine Nicolas Dezallier d'Argenville, comme en écho, estimera au début du XVIII<sup>e</sup> siècle que « la variété est la plus grande beauté des jardins » : « Il faut de la variété, non seulement dans le dessein général d'un jardin, mais il en faut encore dans chaque pièce séparée. Si deux bosquets, par exemple, sont à côté d'un parterre, quoique leur forme extérieure et leur grandeur soient égales, il ne faut pas pour cela répéter le même dessein dans tous les deux, mais en varier le dedans. » *La théorie du jardinage par M. l'abbé Roger Schabol, ouvrage rédigé après sa mort sur ses mémoires par M. D.\*\*\**, Paris, Debure, 1771 et *La pratique du jardinage par M. l'abbé Roger Schabol, ouvrage rédigé après sa mort sur ses mémoires par M. D.\*\*\**, Paris, Debure, 1770. D'après Denise et Jean-Pierre Le Dantec, *Le roman des jardins de France*, 1998, p. 143.

<sup>27</sup> *Ibid.*, même source, p. 145.

Significative rencontre entre le précurseur immédiat de l'art du jardin classique et le théoricien qui en synthétisa le génie dès après la mort de Le Nôtre.

Ç'aura été, d'une certaine façon, la marque personnelle du génie de Le Nôtre que de pondérer souverainement ces arbitrages délicats et d'établir comme d'intuition ces rapports harmonieux. Par comparaison, Jules Hardouin-Mansart, pourtant son cadet, paraît s'être montré moins soucieux de soustraire à la logique de l'espace clos centré sur un point fixe les parties du domaine de Versailles qu'il organise en l'absence du maître ou remodèle après la mort de celui-ci : le motif du bassin orné d'une gerbe d'eau d'où rayonnent les lignes organisatrices de l'espace fait emblème de cette logique, celle d'un architecte en bâtiments symétriques, arasant l'espace pour le transformer en une feuille blanche offerte à son dessin bien centré sur la page<sup>28</sup>. Le Nôtre, au contraire, sait lancer le jardin vers l'horizon, traiter le terrain en espace ouvert. Il recourt pour cette fin au principe du « carré d'or » fondé, comme on le sait, sur le rapport du côté d'un carré à sa diagonale<sup>29</sup>. Loin de réduire à une froide régularité mathématique l'unité conceptuelle du jardin, l'usage de cette technique géométrique et les jeux de relations, d'emboîtements et de proportionnements qu'elle détermine génèrent une dynamique du projet, une diversité des perspectives, une richesse des relations internes, qui proscrivent la monotonie sans nuire à l'unité, en même temps qu'elles signent le passage d'une organisation close à une distribution cinétique des formes<sup>30</sup>.

Ce génie de la proportion est encore un point de convergence et de connivence entre esthétique classique et art horticole, mais cette fois sur fond de sociabilité élégante et d'éthos mondain. Nous avons déjà traité ailleurs de cette éthique de la règle d'or et de la médiocrité dorée qui unifie la doctrine de l'art et celle des mœurs au siècle de Louis XIV :

La logique esthétique qui gouverne la génération des années 1660 est bien plus souvent celle d'un système d'ordre proportionné, relatif aux êtres et aux situations, ambitieux certes d'universalité et de pérennité, mais par une perpétuelle réadaptation de ses valeurs et de ses règles à la variété et à la nuance des hommes et des choses : en cela comme en beaucoup d'autres choses, le classicisme se montre héritier de Montaigne.

[...]

Rappelons en effet qu'une ambiguïté est au fondement de la théorie classique de la *mimésis* : la correction du vrai en vraisemblable qui conditionne l'imitation esthétique de la nature ne procède pas seulement d'une ambition philosophique, celle de révéler le vrai dans son essence hors de

28 À en croire Saint-Simon, Le Nôtre aurait médiocrement apprécié, à son retour d'Italie en 1679, le bosquet de la Colonnade conçu durant son absence par Hardouin-Mansart : il l'aurait qualifié de travail de « maçon ». Controvérsée ou non, l'anecdote peut être retenue pour emblème d'une divergence d'optique fondamentale.

29 Il obéit en cela aux suggestions de Boyceau, qui réclamait un jardinier virtuose en l'art d'associer des formes géométriques variées et complexes : « La (forme) triangulaire étant doublée fait l'hexagone, l'octogone procède de la carrée, et la pentagone seule ou accompagnée d'autre ne reste d'avoir la perfection en jardinage. » Jacques Boyceau de La Baraudière, *Traité du jardinage*, op. cit., L. III, ch. 3, « De la forme des jardins ». Jean-Pierre Le Dantec propose de rapporter à l'esprit et peut-être à l'enseignement de Desargues cette géométrie qui diverge de celle de Descartes, et l'inscrit dans la lignée des analystes de la « perspective curieuse » étudiés par Le Nôtre, qui se forma notamment à la lecture de Nicéron : intuition sans doute réductrice dans son raccourci emblématique, mais suggestive (Denise et Jean-Pierre Le Dantec, *Le roman des jardins de France*, op. cit., 1998, p. 140-141). Pour une approche plus affinée, voir Hélène Vérin, « La technologie et le parc, art cit. ».

30 Voir les travaux de Michel Corajoud, notamment « Le paysage, c'est l'endroit où le ciel et la terre se touchent », 1995. Et le rapport de recherche cosigné par lui, J. Coulon et M. H. Loze sous le titre *Versailles. Lecture d'un jardin*, 1982.

toute contingence. Elle a aussi pour mobile de rendre plus crédible et acceptable aux yeux du public l'image de la nature offerte par l'artiste : c'est dans cette intention que celui-ci épure et transpose ce que la réalité a de trop extraordinaire (car « le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable ») et l'histoire de trop immoral (car elle « fait aussi bien prospérer les méchants que les bons »<sup>31</sup>). Corriger la relativité des spectacles de la nature pour les rendre universels ne suffit pas : cette universalité normée doit à son tour, pour être crédible et édifiante, et s'insinuer naturellement dans les esprits et les cœurs, s'adapter au contexte éthique, esthétique et social du public auquel l'image en est offerte, bref se rendre relative à celui-ci. Autre définition, fort significative, du vraisemblable : « ce qui est conforme à l'opinion du public »<sup>32</sup>.

Pour se faire agréer, la production des essences doit donc se conformer à la contingence du public, se soumettre aux artifices de la fiction artistique et provenir d'une empathie entre le modèle et le génie particulier du poète ; c'est à ce prix que le public s'approprie l'œuvre, que l'œuvre s'approprie l'espace de son effectuation et le poète la matière traitée par son modèle ainsi que la maîtrise de son propre génie révélé à lui-même. Évidemment, la logique qui préside à ces diverses rencontres ne peut être qu'une logique de la proportion exacte, de la relation modulée et transposée. Que les classiques fussent conscients de sa spécificité, un texte de Pascal nous le suggère, qui en illustre le fonctionnement :

Il y a un certain modèle d'agrément et de beauté qui consiste en un certain rapport entre notre nature, faible ou forte, telle qu'elle est, et la chose qui nous plaît.

Tout ce qui est formé sur ce modèle nous agrée : soit maison, chanson, discours, vers, prose, femme, oiseaux, rivières, arbres, chambres, habits, etc. Tout ce qui n'est point fait sur ce modèle déplaît à ceux qui ont le goût bon »<sup>33</sup>.

Sans aller jusqu'à parler ici de relativisme, car la pensée s'intègre bien sûr dans une conception normative de la beauté, on voit néanmoins s'inscrire à l'intérieur de cette norme les modulations d'un rapport qui parcourt « transversalement » les secteurs les plus variés, les plus hétérogènes de la nature, en appliquant l'étalon de sa règle d'or aux objets à la fois les plus différents et les plus indifférents : logique du relatif »<sup>34</sup>.

Il n'est que de rapporter cette logique à celle que suggère l'extrait suivant tiré des *Réflexions diverses* de La Rochefoucauld (« Du vrai ») :

Le vrai, dans quelque sujet qu'il se trouve, ne peut être effacé par aucune comparaison d'un autre vrai, et quelque différence qui puisse être entre deux sujets, ce qui est vrai dans l'un n'efface point ce qui est vrai dans l'autre : ils peuvent avoir plus ou moins d'étendue et être plus ou moins éclatants, mais ils sont toujours égaux par leur vérité, qui n'est pas plus vérité dans le plus grand que dans le plus petit.

[...]

Quelque disproportion qu'il y ait entre deux maisons qui ont les beautés qui leur conviennent, elles ne s'effacent point l'une l'autre : ce qui fait que Chantilly n'efface point Liancourt, bien qu'il ait infiniment plus de diverses beautés, et que Liancourt n'efface pas aussi Chantilly, c'est que Chantilly a les beautés qui conviennent à la grandeur de Monsieur le Prince, et que Liancourt a les beautés qui conviennent à un particulier, et qu'ils ont chacun de vraies beautés »<sup>35</sup>.

31 Nicolas Despréaux Boileau, *Art poétique*, chant III, v. 48, et de Jean Chapelain, préface de l'*Adone* de Marino (1623), 1936, p. 85.

32 René Rapin, *Les réflexions sur la poétique de ce temps*, op. cit., § XXIII des *Réflexions sur la poétique en général*.

33 Blaise Pascal, *Pensées et opuscules*, 1971, frag. 32, p. 331-332.

34 Patrick Dandrey, « Qu'est-ce que le classicisme ? », 1996, p. 55-56.

35 François de La Rochefoucauld, « Du vrai », dans *Maxime et autres œuvres*, 1967, p. 183-185.

Reçues certes sans discussion, les valeurs de vérité, beauté ou libéralité, absolues par principe, ne s'en définissent pas moins dans leurs applications en termes de proportion, de convenance et de comparaison.

Cet arbitrage s'appliquerait parfaitement aux valeurs de la société galante et des salons (idéalisés) où elle s'élabore et se promeut dans le creuset de la belle conversation<sup>36</sup>. Le parc et le jardin servent aussi de réceptacle pour cette alchimie, réelle ou romanesque. Voué à la civilité élégante, le jardin constitue une sorte de salon de plein air où l'on déambule comme une conversation se déroule, avec négligence et caprice, en même temps qu'une raison supérieure semble en organiser les itinéraires de façon cohérente pour ménager aux promeneurs les plus belles perspectives. Le jardin classique est d'abord un jardin galant : l'œuvre d'un La Fontaine y trouve son cadre d'harmonie et la projection de son idéal esthétique. C'est dans celui de Versailles que le poète imagine de faire conter par Poliphile le récit des *Amours de Psyché et de Cupidon*, texte conçu peut-être dès le tout début des années 1660, achevé et publié en 1669, au zénith du Classicisme :

Acante ne manqua pas, selon sa coutume, de proposer une promenade en quelque lieu hors de la ville, qui fût éloigné, et où peu de gens entrassent. [...] Il aimait extrêmement les jardins, les fleurs, les ombrages<sup>37</sup>.

Fragment de nature apaisée et abritée, le jardin se définit par son écart (« quelque lieu hors de la ville, qui fût éloigné »). Voué à la beauté délicate (« les fleurs ») et protégée (« les ombrages »), il favorise la déambulation (« une promenade ») dans la solitude partagée et préservée (« où peu de gens entrassent »). Il incarne le juste tempérament entre des contraires extrêmes : il procède d'une organisation rationnelle de la nature, entre sa spontanéité sauvage et sa négation urbaine ; il se situe dans l'écart d'une prudente distance, entre la franche rupture et la pleine insertion dans la communauté indistincte des hommes ; il favorise la compagnie choisie, à mi-chemin entre solitude et commerce social, et la déambulation circulaire et capricieuse, à égale distance de l'immobilité et du déplacement orienté.

La correction nécessaire de l'emphase complaisante, naturelle aux poètes, ou de l'idéalisation qu'en ont pu propager les gens du monde et des lettres en ce temps-là ne doivent pas nous faire méconnaître la valeur féconde de tels espaces sociaux et mondains. Nous avons tenté de montrer voici peu que l'une des sources d'un concept moral et social de haute ambition et d'avenir prometteur avait procédé peut-être de cet écart : il s'agit de l'idée de tolérance<sup>38</sup>. En 1692, Furetière donnait encore pour définition de la tolérance : « Patience par laquelle on souffre, on dissimule quelque chose. » Et, plus explicite encore, il illustre son analyse lexicologique par cet exemple : « La tolérance qu'on a pour les vices est souvent cause de leur augmentation. » Dans le langage courant, au XVII<sup>e</sup> siècle, la tolérance demeure une concession douloureuse que la vertu fait au vice. L'invention de l'idée moderne de tolérance, dans les quelques décennies qui mènent de Bossuet à Voltaire, de Furetière à l'*Encyclopédie*, allait procéder d'une inversion d'optique : la tolérance moderne consistera à avoir considération pour l'autre, pour sa personne, ses convictions ou sa conduite, non plus *en dépit* généreux et

36 Sur la part de la vérité et de l'idéalisation dans la belle conversation au Grand Siècle, voir notre étude « Le "commerce des honnêtes gens" : mythe ou réalité ? », 1999, p. 84-101.

37 Jean de La Fontaine, *Les amours de Psyché*, op. cit., L. I, p. 125.

38 Patrick Dandrey, « Éloge de la frivolité : tolérance et idéal mondain au XVII<sup>e</sup> siècle », 2000, p. 111-123.

indulgent de l'aversion qu'il suscite ou de la condamnation qu'il mérite, mais *par respect de principe* pour son altérité. La métamorphose de la notion suppose son érection formelle en principe intellectuel et moral, dégagé de tout jugement de valeur. La tolérance constituait pour les contemporains de Louis XIV révoquant l'Édit de Nantes une question de « fond » ; il fallait qu'elle devînt une question de « forme » pour émerger à l'acception moderne que seule aujourd'hui nous entendons ; il fallait que l'apprentissage des idées et des conduites que nous dirions aujourd'hui tolérantes s'accomplît dans des domaines et sur des sujets dépourvus de conséquences et d'enjeux majeurs, pour que cet allègement des considérations de fond, ce délestage de leur poids idéologique et moral, permît d'inaugurer le geste d'acceptation formelle de l'autre dans son altérité non par penchant, mais par principe.

Or, il est un domaine où règne cette indispensable futilité et où il est en effet loisible de suivre l'esquisse de ce geste, idéalisé et formalisé jusqu'à l'épure : c'est le champ de la mondanité, particulièrement durant l'ère galante qui couvre les décennies centrales du XVII<sup>e</sup> siècle. La belle conversation, à l'âge galant, se revendique en effet comme forme pure, délestée de son poids de science, gouvernée par un art de l'à-propos congruent qui bannit libéralement tout exclusive de sujet, de tour et de ton. On tâche d'y cultiver cette capacité d'écoute et d'accueil de l'autre que Mlle de Scudéry nomme « complaisance raisonnable ». La complaisance, sans laquelle « on seroit toujours *en guerre et en chagrin* <sup>39</sup> », occupe l'espace, encore voué à une occupation frivole, où la tolérance viendra quelque jour camper.

\*  
\* \*

En rapportant successivement la transfiguration de la nature par le jardin classique à la doctrine esthétique du vraisemblable mimétique et herméneutique ; la transposition du jardin en esprit sur le mode mémoriel, mystique ou simplement esthétique à un imaginaire de l'ordre et de la variété qu'il partage avec le recueil poétique ; et la logique des proportions harmonieuses qui le sous-tend à l'éthique de perfection sociale fécondant l'idée de tolérance, nous avons parié pour l'existence probable et la restauration possible d'un fond commun à l'organisation de l'espace et à l'invention poétique ; autrement dit, d'un imaginaire des formes propres à une époque, régissant la création artistique et les conceptions scientifiques, sociales et morales contemporaines, selon des régulations identifiables par superposition entre les œuvres d'art et les schémas de pensée et de perception dont elles procèdent et qu'elles contribuent à représenter, voire à modifier. « C'est un beau risque à courir », avait dit le Philosophe. Le programme de la présente publication est une invite à le tenter.

---

<sup>39</sup> Madeleine de Scudéry, *Clélie*, op. cit., VI, p. 728. Cité dans Delphine Denis, *La muse galante. Poétique de la conversation dans l'œuvre de Madeleine de Scudéry*, 1977, p. 263. Passage souligné par nous.

---

 Références

- BARIDON, Michel, « Les mots, les images et la mémoire des jardins », dans Monique MOSSER et Philippe NYS (dir.), *Le jardin, art et lieu de mémoire. Actes du colloque de Vassivière-en-Limousin*, Besançon, Éditions de l'Imprimeur, 1995, p. 183-203.
- BOILEAU, Nicolas Despréaux, *L'art poétique*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1966, p. 157-185 (éd. de F. Escal).
- BOYCEAU DE LA BARAUDIÈRE, Jacques, *Traité du jardinage selon les raisons de la nature et de l'art, divisé en trois livres. Ensemble divers dessins de parterres, pelouses, bosquets et autres ornements servant à l'embellissement des jardins*, Paris, M. Vanlochem, 1638 [1636].
- CAUS, Salomon de, *La perspective avec la raison des ombres et miroirs*, Londres, Éditions I. Norton, 1612.
- COLONNA, Francesco (attribué à), *Discours du songe de Poliphile*, Paris, Imprimerie Nationale, 1994 (éd. de G. Polizzi, trad. de J. Martin [1546]).
- — —, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venise, Alde Manuce, [1499] ; Padoue, Antenore, 2 vol., 1964 (éd. de G. Pozzi et L. Ciapponi).
- CONAN, Michel, « Une nouvelle génération de "jardiniers" : Boyceau et la famille Mollet », dans Florence COLLETTE et Denise PÉRICARD-MÉA (dir.), *Le temps des jardins*, Seine-et-Marne, Côté jardin, 1992, p. 472-475.
- CORAJOU, Michel, « Le paysage, c'est l'endroit où le ciel et la terre se touchent », dans Alain ROGER (dir.), *La théorie du paysage en France (1974-1994)*, Seyssel, Champ Vallon, 1995.
- DANDREY, Patrick, « Éloge de la frivolité : tolérance et idéal mondain au XVII<sup>e</sup> siècle », *Études littéraires*, vol. XXXII, n° 1-2 (Printemps 2000), p. 111-123.
- — —, « Le "commerce des honnêtes gens" : mythe ou réalité ? », dans Gérald CAHEN, *La conversation. Un art de l'instant*, Paris, Éditions Autrement (Mutations), n° 182 (janvier 1999), p. 84-101.
- — —, « Le cordeau et le hasard. Réflexions sur la disposition des Fables », dans *Actes du colloque de Londres. La Fontaine, Tricentenary Conference. 17-18 February 1995, Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. XXIII, n° 44, (1996), p. 73-85.
- — —, « Le jardin classique et son imaginaire », *XVII<sup>e</sup> siècle*, n° 209 (octobre-décembre 2000), p. 563-600.
- — —, « Qu'est-ce que le classicisme ? », dans Joël CORNETTE et Henri MÉCHOULAN (dir.), *L'État classique : regards sur la pensée politique de la France dans le second XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1996, p. 43-67.
- — —, « Un jardin de mémoire. Modèles et structures du recueil des Fables », *Le fablier*, n° 9 (1997), p. 57-65.
- DENIS, Delphine, *La muse galante. Poétique de la conversation dans l'œuvre de Madeleine de Scudéry*, Paris, Honoré Champion (Lumière classique), 1977.
- DÉZALLIER D'ARGENVILLE, Antoine Nicolas, *La pratique du jardinage par M. l'abbé Roger Schabol, ouvrage rédigé après sa mort sur ses mémoires par M. D. \*\*\**, Paris, Debure, 1770.

- — —, *La théorie du jardinage par M. l'abbé Roger Schabol, ouvrage rédigé après sa mort sur ses mémoires par M. D. \*\*\**, Paris, Debure, 1771.
- HAZELHURST, Franklin Hamilton, *Jacques Boyceau and the French Formal Garden*, Nashville, Vanderbilt University Press, 1966.
- LA FONTAINE, Jean de, *Les amours de Psyché et de Cupidon*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1958 [1669] (éd. de P. Clarac).
- LA ROCHEFOUCAULD, François de, *Maximes et autres œuvres*, Paris, Garnier, 1967 (éd. de J. Truchet).
- LE DANTEC, Denise et Jean-Pierre, *Le roman des jardins de France. Leur histoire*, Paris, Bartillat, 1998.
- LE MOYNE, Pierre, *Discours de la poésie*, dans *Hymnes de la sagesse divine [...]*, Paris, 1641.
- GALILEI, Galileo, *Dialogo [...] supra i due massimi sistemi del mondo*, Florence, G. B. Landini, 1632.
- MARINO, Giovambattista, *Adone*, Genève — Paris, Librairie Droz, 1936 [1623] (éd. d'A. C. Hunter).
- MOLLET, André, *Le jardin de plaisir contenant plusieurs dessins de jardins tant parterres en broderie, compartiments de gazon, que bosquets et autres*, Stockholm, H. Kayser, 1651. Reproduction : Paris, Éditions du Moniteur (Le temps des jardins), 1981.
- MOLLET, Claude, *Théâtre des plans et jardinage contenant des secrets et des inventions inconnues à tous ceux qui jusqu'à présent se sont mêlés d'écrire sur cette matière*, Paris, Charles de Sercy, 1652 (publication posthume).
- PASCAL, Blaise, *Pensées et opuscles*, Paris, Hachette, 1971 (éd. de L. Brunschvicg).
- [PERRAULT, Charles], *Labyrinthe de Versailles*, Paris, Imprimerie royale, 1677 (vers de Benserade, gravures de Sébastien Le Clerc, descriptions de Charles Perrault). Reproduction : Paris, Éditions du Moniteur (Le temps des jardins), 1982 (éd. de M. Conan).
- RAPIN, René, *Les réflexions sur la poésie de ce temps*, Genève — Paris, Librairie Droz — Minard, 1970 [1674] (éd. d'E. T. Dubois).
- SCUDÉRY, Madeleine de, *Clélie. Histoire romaine*, Paris, Augustin Courbé, 10 vol., 1654-1660.
- SERRES, Olivier de, *Le théâtre d'agriculture et ménage des champs*, Arles, Actes-Sud (Thesaurus), 1996 [1610].
- VERIN, Hélène, « La technologie et le parc : ingénieurs et jardiniers en France au XVII<sup>e</sup> siècle », dans Monique MOSSER et Georges TEYSSOT (dir.), *Histoire des jardins de la Renaissance à nos jours*, Paris, Flammarion, p. 131-139.