

Université Paris VIII
ECOLE DOCTORALE « VILLE ET ENVIRONNEMENT »

Laboratoire « Architectures Milieux Paysages » (A.M.P.)
de l'Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Paris-La Villette

Doctorat d'Architecture

Catherine SZÁNTÓ

Le promeneur dans le jardin : de la promenade considérée comme acte esthétique.

Regard sur les jardins de Versailles

*Thèse dirigée par Jean-Pierre Le Dantec, Professeur des Ecoles Nationales Supérieures
d'Architecture*

Soutenue le 9 décembre 2009

Jury :

Mme Chris Younès, Professeur des Ecoles Nationales Supérieures d'Architecture, Directrice
du laboratoire G.E.R.P.H.A.U.

M. Augustin Berque, Directeur d'études, E.H.E.S.S.

M. Pierre-Antoine Lablaude, Architecte en Chef des Monuments Historiques, Inspecteur
Général des Monuments Historiques, Enseignant à l'Ecole de Chaillot.

M. Michel Pena, paysagiste

A mes parents
István Szántó
Agnes Szántó-Féder

RESUME EN FRANCAIS

De nombreux chercheurs ont récemment reconnu l'importance du mouvement pour étudier les usages des jardins. En effet le jardin n'existe pour ses visiteurs que dans la mesure où ils l'ont découvert, parcouru, « vécu ». C'est pourquoi la promenade comme mode d'expérience du jardin apparaît comme un thème de recherche essentiel pour comprendre l'expérience spatiale offerte par le jardin.

Le jardin de Versailles, souvent considéré comme statique, a été dès l'origine un lieu de promenade très apprécié. L'analyse du jardin que je propose est basée d'une part sur des descriptions de promenade contemporaines à sa création sous Louis XIV, et d'autre part sur une analyse phénoménologique de l'expérience des formes spatiales, corroborée par les récents résultats de la recherche sur la perception. L'espace est compris non comme une chose vue qui se déroule à nos côtés, ni comme un réceptacle neutre pour nos mouvements, mais comme une constante invitation, comme un partenaire dans un dialogue qui prend ici la forme d'une promenade. La richesse du dialogue vient des choix complexes que l'espace propose au promeneur par ses formes qui s'offrent à la possibilité simultanée d'attitudes spatiales variées (en repos ici, en attente de..., en mouvement vers...), à plusieurs échelles spatiales et temporelles.

Ce travail pourrait être l'ébauche d'une théorie de l'« acte de la promenade », d'une « esthétique de la promenade ». La promenade, comme la lecture, est un 'acte de construction de sens', requérant la 'compétence' du promeneur. La question est de comprendre ce que peut vouloir dire 'structure de sens' dans le jardin, et ce que constitue sa 'construction' au cours de la promenade.

TITRE EN ANGLAIS

The “Promeneur” in the Garden: The walk as an Aesthetic Act.

An experiential analysis of Versailles.

RESUME EN ANGLAIS

Recently there has been a new awareness among garden historians of the importance of movement in shaping the experience of a garden. Indeed, the garden exists for its visitors only inasmuch as its spaces have been discovered, sensed, “lived”. The garden *is* the garden explored. Promenade – a leisurely walk with no other end than itself – is thus a privileged activity to study spatial experience.

Despite historians’ awareness of an itinerary through the gardens devised by Louis XIV himself, Versailles has hardly been studied as a place for promenade. In my thesis I look at the experiential potential of the gardens of Versailles by combining 17th century descriptions of promenades in the garden and a phenomenological description of spatial experience corroborated by recent physiological research on perception. Thus, our ability to move defines the structures of the spatio-temporal modes of „here” and „there”. Through the changes or continuity in specific sensory experiences that occur as we move, the garden offers the possibility for heightened experiences of ‘here’ – views, objects, spaces seen on axis - and ‘there’ – distant views and objects that appear reachable. But more subtly, the garden can accompany the transition from the fulfillment of being ‘here’ to the desire of going ‘there’ and thus enrich our motion itself. Space is here conceived not as a backdrop that we see as we move, but as an invitation to motion, as a *spatial dialogue* taking the shape of a *promenade*.

The richness of this dialogue in Versailles comes from the complexity of the choices offered to the *promeneur*, allowing one to build through time a meaningful aesthetic experience of the garden.

MOTS CLES EN FRANÇAIS

- Perception spatiale
- Promenade
- Phénoménologie
- Versailles (Yvelines) – château – jardins – histoire

MOTS CLES EN ANGLAIS

- Perception of space
- Promenade – walk
- Phenomenology
- Versailles – palace – gardens – history

LABORATOIRE

Laboratoire « Aménagements Milieux Paysages » (A.M.P.)

Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Paris-La Villette (ENSAPLV)

144, avenue de Flandre -75019 Paris

TABLE DES MATIERES

TABLE DES MATIERES	8
TABLE DES FIGURES	12
INTRODUCTION	26
A – LE JARDIN DE VERSAILLES	27
1) Versailles et Louis XIV	28
2) Versailles, jardin à la française	32
3) Pour une autre vision de Versailles	36
B – METHODOLOGIE	39
 CHAPITRE 1 : LES TRAITES DE L’ART DES JARDINS	 42
A – PRESENTATION DES TRAITES	42
1) Les traités	44
a) Jacques Boyceau de la Barauderie (Paris, 1638)	44
b) André Mollet (Stockholm, 1651)	46
c) Charles d’Aviler (Paris, 1691)	47
d) Antoine Joseph Dezallier d’Argenville (Paris, 1709 ; 1747)	48
2) Les traités et les jardins de Le Nôtre	49
B – LE JARDIN DE PLAISIR	53
1) Plaisirs de l’œil et de l’esprit	53
2) Plaisirs du corps	71
3) Sens de l’espace	75
C – MARCHER ET VOIR : L’APPEL DU JARDIN	80
 CHAPITRE 2 : PROMENEURS ET PROMENADES	 85
A – PRESENTATION	85
B – LES DESCRIPTIONS DE PROMENADE	93
1) Les premières descriptions – romans	93
2) Les guides touristiques	95
3) Autres ouvrages publiés	97
4) Les manuscrits	101
5) Les visites diplomatiques	102

C – MANIERES DE SE PROMENER A VERSAILLES	107
D – NOTES SUR VERSAILLES MYTHIQUE AU GRAND SIECLE	109
CHAPITRE 3 : L'EVOLUTION DU JARDIN	115
A – LE JARDIN DE LE NOTRE	120
1) Le jardin de Scudéry (1668)	120
2) Le jardin de Félibien (1673)	132
3) Le jardin de Combes (1681)	146
4) Le jardin de Tessin (1687)	149
5) Le jardin de Louis XIV (1695)	154
B – LES AMENAGEMENTS D'HARDOUIN-MANSART	156
1) Le jardin de Piganiol (1701-1715)	158
CHAPITRE 4 : LES DESCRIPTIONS DES PROMENADES	165
A – L'EXPERIENCE DU JARDIN	165
1) Le plaisir des sens	166
2) L'esprit et le sens	169
3) Voir et marcher	170
B – EXPLORER L'ESPACE PAR LA VUE	174
1) Vues panoramiques	175
2) Voir des objets	177
3) Voir des espaces	178
a) Espace défini par sa délimitation	179
b) Espace structuré par des objets	181
c) Les bordures	187
C – EXPLORER L'ESPACE PAR LE MOUVEMENT	189
1) Séquence d'expériences sensorielles	189
2) Mouvement dans le jardin	188
3) Relations locales entre unités	192
a) Passer d'un espace à l'autre	192
b) Catégories indépendantes de l'itinéraire du visiteur	193
c) Catégories dépendantes de l'itinéraire du visiteur	195
D – COMPRENDRE LA STRUCTURE SPATIALE	198
1) Les axes de vue	200
2) Revoir ce qui a été déjà vu	203
3) Comprendre les relations spatiales	205
a) Hiérarchie des allées	205
b) Ressemblances	206
c) Charnières et axes de symétrie	207
d) Vue récapitulative	208

4)	Représentations graphiques	209
a)	La promenade comme séquence sensorielle	209
b)	La promenade comme séquence avec vues	210
c)	Les différentes manières d'utiliser les vues	214
CHAPITRE 5 : COMPOSITION SPATIALE ET EXPERIENCE		218
A – UNITES SPATIALES, STRUCTURES SPATIALES : UNE DEFINITION PAR L'EXPERIENCE		219
1)	Une définition expérientielle des unités spatiales	219
a)	Discontinuité entre unités	219
b)	Continuité à l'intérieur d'une unité spatiale	222
2)	Une définition expérientielle de la structure spatiale	222
a)	Structure révélée	224
b)	Structure cachée	227
B – FORME SPATIALE ET ORNEMENTATION		227
1)	Comprendre la structure spatiale	228
c)	Structure spatiale d'un espace qui est visible d'un seul coup d'œil	228
d)	Structure spatiale d'un espace qui n'est pas visible d'un seul coup d'œil	232
2)	Le dénivelé, la pente et l'intégration de la forme spatiale et de l'ornement	234
3)	Orientation et désorientation	238
C – LA PROMENADE DE LOUIS XIV : UNE REPRESENTATION GRAPHIQUE		242
CHAPITRE 6 : MOUVEMENT DANS LE JARDIN : LA DYNAMIQUE DE L'EXPERIENCE SPATIALE		246
A – PERCEPTION ET MOUVEMENT DANS LE JARDIN		246
B – ANALYSE DU MOUVEMENT		251
1)	Moments de repos (« ici »)	251
a)	Vue panoramique	252
b)	Vue d'un objet proéminent	252
c)	Vue d'un espace axial	252
d)	Espace défini par le son	254
e)	Espace défini par le parfum	254
2)	Buts à atteindre (« là-bas »)	254
a)	Objets vus au loin	255
b)	Vue ou objet partiellement visible	259
c)	Axe de symétrie perçu	261
d)	Espace dans lequel on peut pénétrer	262
e)	But inconnu, surprise	264

3)	Moments de transition	265
a)	Succession d'objets similaires	265
b)	Changement dans la perception d'un même espace	265
c)	Changement d'échelle	266
d)	Changement dans le sens dominant	266
4)	Le mouvement lui-même	267
a)	Rythmes	268
b)	Obstacles sur l'axe de symétrie	270
c)	Surprises	271
C –	EXEMPLES : PARCOURIR LES BOSQUETS DE VERSAILLES	271
1)	Bosquet de l'Encelade	274
2)	Bosquet des Bains d'Apollon	279
3)	Bosquet de la Salle de Conseil	283
4)	Bosquet des Trois Fontaines	289
5)	Bosquet de l'Arc de Triomphe	292
6)	Parterre du Midi	295
C –	CHOIX DANS LE JARDIN	298
	CONCLUSION	303
A –	PHENOMENOLOGIE ET PERCEPTION	303
1)	La phénoménologie de Husserl	304
2)	Objets d'espace	310
B –	PERCEPTION ACTIVE	312
1)	Perception active en psychologie et en neurosciences	312
2)	Sens de l'orientation	315
3)	Donnée optimale	321
4)	Cohérence et illusion	322
C –	ESTHETIQUE	323
D –	EN CONCLUSION	331
	BIBLIOGRAPHIE	
	BIBLIOGRAPHIE GENERALE	334
	BIBLIOGRAPHIE SUR LES JARDINS	
	Sources primaires	345
	Sources secondaires	347
	ANNEXES	359
	ANNEXE A : JARDIN DE VERSAILLES – ILLUSTRATIONS	360
	ANNEXE B : PLAN DES PROMENADES	405
	ANNEXE C : DESCRIPTION DE QUELQUES BOSQUETS	422
	ANNEXE D : LA PROMENADE DE LOUIS XIV	436

LISTE DES FIGURES

CHAPITRE 1

Figure 1.1 : *Grand Parterre de la Reine mère à Luxembourg*. Planche extraite de : Jacques Boyceau, *Traité de Jardinage*, 1638.

Figure 1.2 : Plan de jardin. André Mollet, *Le Jardin de Plaisir*, 1651, Planche 2.

Figure 1.3 : Plan de parterre. André Mollet, *Le Jardin de Plaisir*, 1651, Planche 3.

Figure 1.4 : *Parterre à l'anglaise et parterre de broderie*. Planche extraite de : Charles D'Aviler, *Cours d'Architecture*, 1691.

Figure 1.5 : *Parterre de pièces coupées et parterre de gazon compart*. Planche extraite de : Charles D'Aviler, *Cours d'Architecture*, 1691.

Figure 1.6 : Dézallier d'Argenville, Plans de jardin. Planche extraite de : Dézallier d'Argenville, *La théorie et la pratique du jardinage*, édition anglaise de 1728.

Figure 1.7 : Dézallier d'Argenville, Plans de bosquets. Planche extraite de : Dézallier d'Argenville, *La théorie et la pratique du jardinage*, édition anglaise de 1728.

Figure 1.8 : Dézallier d'Argenville, Exemples de palissade. Planche extraite de : Dézallier d'Argenville, *La théorie et la pratique du jardinage*, édition anglaise de 1728.

Figure 1.9 : Dézallier d'Argenville, Exemples de marches. Planche extraite de : Dézallier d'Argenville, *La théorie et la pratique du jardinage*, édition anglaise de 1728.

Figure 1.10 : Le « jardin de niveau parfait », le « jardin en terrasse », et le jardin où l'on est « obligé de descendre et de monter continuellement ».

Figure 1.11 : Le jardin en terrasse.

Figure 1.12 : dimensions idéales d'un espace.

Figure 1.13 : Dessin des parterres dans un espace trop allongé.

Figure 1.14 : Dessin des parterres dans un espace trop large.

Figure 1.15 : Grille et « haha » en bout d'allée.

Figure 1.16 : Variété des allées et des palissades qui les bordent.

Figure 1.17 : Variété des fontaines.

Figure 1.18 : Proportion des allées : hauteur déterminée en fonction de la largeur.

Figure 1.19 : Proportion des allées : largeur déterminée en fonction de la longueur.

Figure 1.20 : Proportion des contre-allées.

CHAPITRE 4

Figure 4.1 : Les vues de Scudéry (sur un dessin de Le Guillou, 1988).

Figure 4.2 : Promenade de La Fontaine le long de l'Allée Royale.

Figure 4.3 : Déformation visuelle d'un rectangle selon la pente du sol. (Source : Charageat).

Figure 4.4 : Séparation.

Figure 4.5 : Bordure (tout le long).

Figure 4.6 : Bordure (tout autour).

Figure 4.7 : Fermeture.

Figure 4.8 : Terminaison.

Figure 4.9 : Créer un centre.

Figure 4.10 : Renforcer la présence de l'axe de symétrie.

Figure 4.11 : Souligner les bords.

Figure 4.12 : Renforcer le passage d'un espace à un autre.

Figure 4.13 : Objets dans les allées.

Figure 4.14 : Composition centrale.

Figure 4.15 : Souligner les bords.

Figure 4.16 : Théâtre d'Eau et Salle de Bal.

Figure 4.17 : Statues le long des bordures.

Figure 4.18 : Itinéraire de Louis XIV : haut de Latone (§2) ; les Sphinx (§3) ; la Salle de Bal (§7).

Figure 4.19 : Itinéraire de Louis XIV : l'Ile Royale (§10) ; l'Encelade (§15).

Figure 4.20 : Entrer, sortir.

Figure 4.21 : Franchir une limite.

Figure 4.22 : « à côté de ».

Figure 4.23 : « à l'opposé », « vis à vis ».

Figure 4.24 : « du même côté ».

Figure 4.25 : « au milieu ».

Figure 4.26 : « au delà de ».

Figure 4.27 : « au dessous ».

Figure 4.28 : « du côté droit », « du côté gauche ».

Figure 4.29 : « qui se rend à ».

Figure 4.30 : le jardin vu du perron du château.

Figure 4.31 : Espaces vus et devinés.

Figure 4.32 : le jardin vu depuis les allées.

Figure 4.33 : Les bosquets.

Figure 4.34 : Les points de vue.

Figure 4.35 : Emplacement des fontaines utilisées comme repères.

Figure 4.36 : Itinéraire de Félibien : rencontres successives avec les Fontaines des Saisons.

Figure 4.37 : La hiérarchie des allées.

Figure 4.38 : Vue des quatre Saisons.

Figure 4.39 : Hiérarchie des axes de symétrie.

Figure 4.40 : Les fontaines comme « charnière ».

Figure 4.41 : Vue « finale » depuis le Bassin d'Apollon et depuis l'extrémité du Grand Canal. (Source : Hazlehurst, 1980).

Figure 4.42 : Succession d'ombre et de lumière : (1) itinéraire de Félibien ; (2) itinéraire de Louis XIV.

Figure 4.43 : Itinéraires comme séquences d'unités spatiales.

Figure 4.44 : Itinéraires comme séquences d'unités spatiales avec vues.

Figure 4.45 : Récits personnels.

Figure 4.46 : Succession de parties distinctes.

Figure 4.47 : Superposition de la structure d'ensemble et des parties individuelles.

Figure 4.48 : Intégration de la structure d'ensemble et des parties individuelles.

CHAPITRE 5

Fig. 5.1 : Porte.

Fig. 5.2 : Relation plein / vide.

Fig. 5.3 : Proportions des espaces.

Fig. 5.4 : Soleil et ombre.

Fig. 5.5 : Direction des vues.

Fig. 5.6 : Etendue des vues.

Fig. 5.7 : Textures.

Fig. 5.8 : Variation de température.

Fig. 5.9 : Sons.

Fig. 5.10 : Changement de direction.

Fig. 5.11 : Dénivelé.

Fig. 5.12 : Imbrication d'unités.

Fig. 5.13 : Itinéraire de Louis XIV, montrant les « rencontres » successives avec les fontaines de l'axe principal.

Fig. 5.14 : Délimitation claire.

Fig. 5.15 : Objet proéminent.

Fig. 5.16 : Hiérarchie des objets.

Fig. 5.17 : Axes de vision.

Fig. 5.18 : Objet proéminent.

Fig. 5.19 : Croisements à angle droit.

Fig. 5.20 : Hiérarchie des objets.

Fig. 5.21 : Groupe d'objets similaires.

Fig. 5.22 : Symétrie bilatérale.

Fig. 5.23 : Symétrie de rotation.

Fig. 5.24 : Asymétrie longitudinale.

Fig. 5.25 : *Plan du Labyrinthe de Versailles*. Gravure, c. 1714. B.N.F.

Fig. 5.26 : Palissade accueillant une fontaine.

Fig. 5.27 : Palissade du Marais.

Fig. 5.28 : Palissade du Théâtre d'Eau.

Fig. 5.29 : Orangerie : symétrie bilatérale.

Fig. 5.30 : Parterre du Midi vu dans l'axe (en haut) et hors axe (en bas).

Fig. 5.31 : Le vase de Rubin.

Fig. 5.32 : Bosquet des Trois Fontaines : Organisation axiale de l'espace.

- Fig. 5.33 : Bosquet de la Salle du Conseil : Organisation axiale de l'espace.
- Fig. 5.34 : Bosquet de l'Encelade : Organisation axiale de l'espace
- Fig. 5.35 : Bosquet des Bains d'Apollon : Organisation axiale de l'espace.
- Fig. 5.36 : Bosquet de la Montagne d'Eau : Organisation axiale de l'espace.
- Fig. 5.37 : Les Fontaines des Saisons : similitudes et différences.
- Fig. 5.38 : Axes principaux : Redondance des statues et des fontaines.
- Fig. 5.39 : Plan topographique de Versailles. Les lignes plus épaisses indiquent les murs de soutènement.
- Fig. 5.40 : Les « surprises » des axes principaux.
- Fig. 5.41 : Surprise.
- Fig. 5.42 : S'avancer vers Latone (Source : Hazlehurst, 1980).
- Fig. 5.43 : S'avancer vers l'Orangerie (Source : Hazlehurst, 1980).
- Fig. 5.44 : Coupe sur l'Allée d'Eau.
- Fig. 5.45 : Coupe sur le Bosquet des Trois Fontaines.
- Fig. 5.46 : Coupe sur le Bosquet de l'Arc de Triomphe.
- Fig. 5.47 : Coupe sur le Bosquet de la Salle des Antiques.
- Fig. 5.48 : Coupe sur le Bosquet du Théâtre d'Eau.
- Fig. 5.49 : Coupe sur le Bosquet de la Salle de Bal.
- Fig. 5.50 : L'eau dans les bosquets sans pente et avec pente.
- Fig. 5.51 : Traversée du Bosquet de la Girandole. (1)-(6) : Représentation de ce que le visiteur connaît déjà et de ce qu'il voit et devine à chaque intersection. Les lignes continues représentent les espaces déjà traversés, les parties grisées et claire représentent ce qu'il voit le long des allées. Les intersections se devinent par des zones de luminosité plus claire (voir figure 5.52). (7) : Récapitulation. (8) : Chemin parcouru.
- Fig. 5.52 : Vue d'une allée avec intersections.
- Fig. 5.53 : Bosquets avec accès coudé.
- Fig. 5.54 : Bosquets avec accès simple.
- Fig. 5.55 : Bosquet de la Montagne d'Eau ou de l'Etoile.
- Fig. 5.56 : Rythmes du Bosquet de la Montagne d'Eau ou de l'Etoile.
- Fig. 5.57 : Promenade de Louis XIV : représentation graphique.

CHAPITRE 6

- Figure 6.1 : Vue panoramique.
- Figure. 6.2 : Parterre du Nord.
- Figure 6.3 : Parterre de Latone.
- Figure 6.4 : Salle du Conseil.
- Figure 6.5 : Espace défini par le son.
- Figure 6.6 : Différentes perceptions du même objet : (i) vue panoramique ; (ii) but à atteindre.
- Figure. 6.7 : Bosquet de l'Encelade.
- Figure 6.8 : Parterre de Latone.

Figure. 6.9 : Bosquet du Marais.

Figure 6.10 : Allée Royale.

Figure. 6.11 : Bosquet du Labyrinthe.

Figure 6.12 : Bosquet de la Salle des Antiques.

Figure. 6.13 : Bosquet des Bains d'Apollon.

Figure 6.14 : Fontaine d'Apollon.

Figure. 6.15 : Allée d'Eau.

Figure 6.16 : Fontaine de Latone.

Figure. 6.17 : Vue complète ou incomplète ? (i) statue au milieu d'un bassin ; (ii) statue devant une palissade.

Figure 6.18 : Vue panoramique incomplète (en haut) ou complète (en bas).

Figure. 6.19 : Bosquet de l'Ile Royale.

Figure 6.20 : Bosquet de la Salle du Conseil.

Figure. 6.21 : Entrer dans un espace.

Figure. 6.22 : Bosquet de la Renommée / des Bains d'Apollon / des Dômes.

Figure. 6.23 : Bosquet de l'Arc de Triomphe.

Figure. 6.24 : Bosquet des Trois Fontaines.

Figure. 6.25 : Vue en enfilade.

Figure. 6.26 : Surprise au-delà du coude d'une allée.

Figure 6.27 : Succession d'objets similaires.

Figure 6.28 : Changement d'échelle.

Figure. 6.29 : Rythme alterné.

Figure. 6.30 : Rythmes superposés.

Figure. 6.31 : Bosquet des Trois Fontaines.

Figure. 6.32 : Bosquet de l'Encelade.

Figure. 6.33 : Rythmes linéaires, alternés et superposés.

Figure. 6.34 : Parterre du Nord.

Figure. 6.35 : Parterre du Nord, jeu de rythmes.

Figure 6.36 : Détours imposés par un bassin et un mur de soutènement.

Figure 6.37 : Bosquet de l'Encelade.

Figure 6.38 : *Profil de l'Encelade*. Bibliothèque de l'Institut de France. (Source : Ganay).

Figure 6.39 : *L'Encelade*. Dessin de l'Ecole française, vers 1700. Louvre. (Source : Lablaude).

Figure 6.40 : Structure de l'Encelade.

Figure. 6.41 : Bosquet de l'Encelade : rythmes.

Figure. 6.42 : Bosquet de l'Encelade: espaces définis par les sons des fontaines.

Figure 6.43 : Itinéraire dans le Bosquet de l'Encelade.

Figure 6.44 : Itinéraire dans le Bosquet de l'Encelade. Analyse graphique 1.

Figure 6.45 : Itinéraire dans le Bosquet de l'Encelade. Analyse graphique 2.

Figure 6.46 : Bosquet des Bains d'Apollon.

Figure 6.47 : *Plan des Bains d'Apollon*. Bibliothèque de l'Institut de France. (Source : Ganay).

Figure 6.48 : *Bosquet des Bains d'Apollon*. (Source : Hoog).

Figure. 6.49 : Éléments rythmiques du Bosquet des Bains d'Apollon.

Figure 6.50 : Itinéraire dans le Bosquet des Bains d'Apollon.

Figure 6.51 : Bosquet des Bains d'Apollon : changements de point focal.

Figure 6.52 : Itinéraire dans le Bosquet des Bains d'Apollon. Analyse graphique 1.

Figure 6.53 : Itinéraire dans le Bosquet des Bains d'Apollon. Analyse graphique 2.

Figure 6.54 : Bosquet de la Salle du Conseil.

Figure. 6.55 : *Plan de la Salle des Festins*. Bibliothèque de l'Institut de France. (Source : Ganay).

Figure. 6.56 : *La Salle des Festins*. Dessin de Péréelle, fin du XVIII^e siècle. Louvre, Dpt. des Arts graphiques. (Source : Lablaude).

Figure 6.57 : Itinéraire dans le Bosquet de la Salle du Conseil (sans pont-levis).

Figure 6.58 : Itinéraire dans le Bosquet de la Salle du Conseil (sans pont-levis). Analyse graphique 1.

Figure 6.59 : Itinéraire dans le Bosquet de la Salle du Conseil (sans pont-levis). Analyse graphique 2.

Figure 6.60 : Itinéraire dans le Bosquet de la Salle de Conseil (avec pont-levis).

Figure 6.61 : Itinéraire dans le Bosquet de la Salle de Conseil (avec pont-levis). Analyse graphique 1.

Figure 6.62 : Itinéraire dans le Bosquet de la Salle de Conseil (avec pont-levis). Analyse graphique 2.

Figure 6.63 : Bosquet des Trois Fontaines.

Figure. 6.64 : *Plan des Trois Fontaines de la pensée du Roy*. Bibliothèque de l'Institut de France. (Source : Ganay).

Figure. 6.65 : *Perspective des Trois Fontaines de la pensée du Roy*. Dessin de Pitzler. (Source : Ganay).

Figure 6.66 : Itinéraire dans le Bosquet des Trois Fontaines.

Figure 6.67 : Itinéraire dans le Bosquet des Trois Fontaines. Analyse graphique 1.

Figure 6.68 : Itinéraire dans le Bosquet des Trois Fontaines. Analyse graphique 2.

Figure 6.69 : Bosquet de l'Arc de Triomphe.

Figure. 6.70 : *L'Arc de Triomphe*. Esquisse d'Israël Silvestre.

Figure 6.71 : Itinéraire dans le Bosquet de l'Arc de Triomphe.

Figure 6.72 : Itinéraire dans le Bosquet de l'Arc de Triomphe. Analyse graphique 1.

Figure 6.73 : Itinéraire dans le Bosquet de l'Arc de Triomphe. Analyse graphique 2.

Figure 6.74 : Parterre du Midi.

Figure. 6.75 : *Plan du Parterre du Midi et de l'Orangerie*. Gravure de Péréelle. B.N.F., Cabinet des Estampes. (Source : Ganay).

Figure 6.76 : Itinéraire dans le Parterres du Midi et de l'Orangerie. Analyse graphique 1.

Figure 6.77 : Itinéraire dans Parterres du Midi et de l'Orangerie. Analyse graphique 2.

Figure 6.78 : Choix possibles en haut des marches de Latone.

Figure 6.79 : Choix possibles dans le jardin.

Figure 6.80 : Choix entre niveaux hiérarchiques différents.

Figure 6.81 : Choix entre buts connus et inconnus.

Figure 6.82 : Les différents itinéraires de Louis XIV représentés sur le plan du jardin à la fin du règne. (Source : Hoog, 1992).

CONCLUSION

Figure C-1 : L'itinéraire de Louis XIV.

ANNEXE A

Figure A-1 : *Plan du parc de Versailles, dit « Plan du Bus »*, c. 1662. B.N.F, Dpt. Cartes et Plans (Source : Lablaude).

Figure A-2 : *Plan général du Château et du petit parc de Versailles comme il était anciennement avant que le Roy y eut fait travailler*. Anonyme, 1663, Bibliothèque de l'Institut de France (Source : Bonnaure).

Figure A-3 : *Plan des parcs de Versailles avant que le Roy y eût fait bâtir*, 1664-1665, attribué à Lapointe. B.N.F., Va 448b (Source : Bonnaure).

Figure A-4 : *Plan et élévation du château et des jardins de Versailles*, BNF, c. 1668 (Source : Lablaude).

Figure A-5 : *Plan de la Maison royale de Versailles*. Delapointe, 1674, Bibliothèque de l'Institut. (Source Pincas).

Figure A-6 : *Plan de la Maison royale de Versailles*. Gravure d'Israël Silvestre, 1674. BNF (Source : Taylor-Leduc).

Figure A-7 : *Versailles, plan*, Institut de France, Ms. 1037, folio 70, c. 1674 (Source : Hazlehurst).

Figure A-8 : *Plan général du château et du petit parc de Versailles*. Gravure d'Israël Silvestre, 1680. Dumbarton-Oaks (Source : Friedman, 1988).

Figure A-9 : *Plan général de Versailles, dressé par N. de Fer*. Gravure de C. Inselin. Musée du château de Versailles. © R.M.N. Détail. (Source : Hoog).

Figure A-10 : *Plan général des jardins, bosquets, et pièces d'eau du Petit Parc de Versailles, dressé par Girard en 1714*. Gravure de Raymond Jean. Musée du château de Versailles. © R.M.N (Source : Hoog).

Figure A-11 : *Vue perspective du château et des jardins de Versailles*. Pierre Patel, 1668. Huile sur toile. Musée du château de Versailles. © R.M.N. (Source : Lablaude).

Figure A-12 : *Vue du château et de la ville du côté des jardins*. Israël Silvestre, vers 1690. Musée du Louvre, Dpt. des Arts graphiques. ©R.M.N. (Source : Lablaude).

Figure A-13 : *Vue du château et des jardins du côté de la Place royale*. Israël Silvestre, vers 1690. Musée du Louvre, Dpt. des Arts graphiques. ©R.M.N. (Source : Lablaude).

Figure A-14 : *Vue du château et des jardins du côté de l'Orangerie*. Israël Silvestre, vers 1690. Musée du Louvre, Dpt. des Arts graphiques. ©R.M.N. (Source : Lablaude).

Figure A-15 : *Le château de Versailles, Vignette du plan de Gomboust*, 1652. B.N.F., Cabinet des Cartes.

Figure A-16 : *Vue du château de Versailles*, Gravure d'Israël Silvestre, 1664.

- Figure A-17 : *Arrivée à Versailles*, atelier Van der Meulen, 1664.
- Figure A-18 : *Château royal de Versailles vu de l'avant-cour*, Gravure d'Israël Silvestre. 1674.
- Figure A-19 : *Château de Versailles vu de l'avant-cour*, Gravure d'Israël Silvestre. 1674.
- Figure A-20 : Gravure de Pérelle, c. 1685.
- Figure A-21 : *Vue du château de Versailles du côté de la Place royale*. P.-D. Martin, 1722. Musée du château de Versailles. © R.M.N. (Source : Lablaude).
- Figure A-22 : *Versailles vu de la cour de Marbre*, par J.-B. Martin. Musée du château de Versailles. © R.M.N. (Source : Gebellin).
- Figure A-23 : *Vue du Château royal de Versailles, où le Roy se va souvent divertir à la chasse*. Gravure d'Israël Silvestre, 1664. B.N.F.
- Figure A-24 : Gravure de Pérelle et Poilly.
- Figure A-25 : *Vue du château du côté du Parterre de Latone*, Gravure d'Israël Silvestre, 1674. B.N.F. (Source : Pincas).
- Figure A-26 : *Vue du château du côté du Parterre de Latone*, 1674.
- Figure A-27 : *Vue du Château de Versailles du côté du Parterre d'Eau*. Gravure de Pérelle, 1681.
- Figure A-28 : *Vue du Château de Versailles et des deux ailes du côté du jardin*. Gravure d'Israël Silvestre, 1682.
- Figure A-29 : *La Grotte de Thétis*. Gravure de Pérelle. (Source : Santini).
- Figure A-30 : *Vue de la face extérieure de la Grotte de Versailles*. Gravure de Jean Le Pautre, 1672. B.N.F., Cabinet des Estampes. (Source : Taylor-Leduc).
- Figure A-31 : *Plan de la Grotte de Thétis*. B.N.F. (Source : Pincas).
- Figure A-32 : *Vue du fond de la Grotte*. Gravure de Jean Le Pautre, 1676. B.N.F., Cabinet des Estampes. (Source : Taylor-Leduc).
- Figure A-33 : *Le soleil après avoir achevé son cours*. Gravure d'Edelnick, 1678. B.N.F., Cabinet des Estampes. (Source : Taylor-Leduc).
- Figure A-34 : Localisation du Parterre d'Eau.
- Figure A-35 : *Vue et perspective du Parterre d'Eau du Jardin et Canal de Versailles*. Gravure de Pérelle, c. 1670. (Source : Roudaut).
- Figure A-36 : *Vue du château de parterre du côté du Parterre d'Eau*. Gravure de Pérelle, B.N.F., Cabinet des Estampes. (Source : Ganay).
- Figure A-37 : *Vue du Château de Versailles du côté du Parterre d'Eau*. Gravure de Pérelle.
- Figure A-38 : *Vue du château de parterre du côté du Parterre d'Eau*. Anonyme. Musée du château de Versailles. © R.M.N. (Source : Himelfarb).
- Figure A-39 : *Projet pour le premier Parterre d'Eau à Versailles*. Atelier de Le Brun, XVIIe siècle. Musée du Louvre, Dpt. des Arts graphiques. ©R.M.N. (Source : Lablaude).
- Figure A-40 : *Les Quatres Poèmes*. Dessins de Charles Le Brun, vers 1674. Musée du château de Versailles. © R.M.N. (Source : Lablaude).
- Figure A-41 : *Projet pour le premier Parterre d'Eau à Versailles*. Atelier de Le Brun, XVIIe siècle. Musée du Louvre, Dpt. des Arts graphiques. ©R.M.N. (Source : Lablaude).
- Figure A-42 : *Vue du Château de Versailles du côté du Parterre d'Eau*. Gravure de Pérelle, 1681.

- Figure A-43 : *Vue du château de Versailles du côté des jardins*. Dessin d'Israël Silvestre, vers 1680. Musée du Louvre, Dpt. des Arts graphiques. ©R.M.N. (Source : Lablaude).
- Figure A-44 : *Vue du Château de Versailles du côté du jardin*. Gravure de Pérelle, vers 1685. (Source : Lablaude).
- Figure A-45 : *Le château de Versailles du côté du jardin*. Gravure d'Adam Pérelle, vers 1685. B.N.F., Cabinet des Estampes. (Source : Friedman, 1988).
- Figure A-46 : *Versaliae, Coluit Magis Omnibus Unam*, Gravure de Le Clerc, 1687.
- Figure A-47 : *Vue du Parterre d'Eau*. Peinture de Jean Cotelle, Commande de 1688. Musée du château de Versailles. © R.M.N. (Source : Pincas).
- Figure A-48 : Localisation du Fer à Cheval et le Parterre de Latone.
- Figure A-49 : *Profil de la Latone*.
- Figure A-50 : *Vue de Latone*. Gravure de Pérelle (Source : Santini).
- Figure A-51 : *Vue de Latone et du Grand Canal*. Gravure d'Aveline. (Source : Ganay).
- Figure A-52 : *Latone*. Gravure de Jean Le Pautre, 1678. (Source : Pincas).
- Figure A-53 : *Fontaine de Latone*. Gravure de Delamonce, c. 1714.
- Figure A-54 : Localisation du Bassin d'Apollon et du Grand Canal.
- Figure A-55 : *Tête du Canal et Bassin d'Apollon*. (Source : Ganay).
- Figure A-56 : *Plan général de la ville et du château de Versailles*. Gravé par Pierre Le Pautre, c. 1700. Détail. (Source : Bottineau).
- Figure A-57 : *Louis XIV au Bassin d'Apollon*. P.-D. Martin, 1713. Musée du château de Versailles. © R.M.N. (Source : Gebellin).
- Figure A-58 : *Louis XIV au Bassin d'Apollon*. P.-D. Martin, 1713. Musée du château de Versailles. © R.M.N. Détail. (Source : Gebellin).
- Figure A-59 : *Le Bassin d'Apollon*. Dessin d'Israël Silvestre, XVIIe siècle. Louvre. (Source : Lablaude).
- Figure A-60 : *Le Bassin d'Apollon et le Grand Canal*. Gravure de Delamonce, 1714.
- Figure A-61 : *Le Bassin d'Apollon et le Grand Canal*. Gravure de Pérelle, c.1680. (Source : Ganay).
- Figure A-62 : *Vue de Bassin d'Apollon et du Canal de Versailles*. Gravure de Pérelle, c.1690.
- Figure A-63 : *Vue de Bassin d'Apollon et du Canal de Versailles*. Gravure de Pérelle, c.1690.
- Figure A-64 : *Vue de Bassin d'Apollon et du Canal de Versailles*. Gravure de Pérelle. (Source : Pincas).
- Figure A-65 : Localisation de l'Axe Nord.
- Figure A-66 : *Projet pour le Parterre du Nord*. (Source : Ganay).
- Figure A-67 : Parterre du Nord : détail de la *Vue perspective du château et des jardins de Versailles*. Pierre Patel, 1668. Huile sur toile. Musée du château de Versailles. © R.M.N. (Source : Lablaude).
- Figure A-68 : *Fontaine de la Sirène*. Gravure de Jean Le Pautre, 1679. B.N.F. (Source : Pincas).
- Figure A-69 : *La Fontaine de la Pyramide*. Gravure de Pérelle. (Source : Ganay).
- Figure A-70 : *Parterre du Nord*. Etienne Allegrain, commande de 1688. Musée du château de Versailles. © R.M.N. (Source : Lablaude).

- Figure A-71 : *Le Bassin du Dragon et l'Allée d'Eau*. Gravure d'Israël Silvestre, 1676. Musée du château de Versailles. © R.M.N.
- Figure A-72 : *Bassin du Dragon et Allée des Marmousets*. Gravure d'Aveline. (Source : Ganay).
- Figure A-73 : *Bassin du Neptune et du Dragon*. Peinture de Cotelle. (Source : Pincas).
- Figure A-74 : *Vue de la pièce de Neptune*. Gravure de Pérelle. (Source : Ganay).
- Figure A-75 : *Le château de Versailles vu depuis le bassin de Neptune*, J.-B. Martin le Vieux, commande de 1693. Musée du château de Versailles. © R.M.N. (Source : Pincas).
- Figure A-76 : *Bassin du Neptune et du Dragon*. Cotelle. (Source : Pincas).
- Figure A-77 : Localisation de l'Axe Sud.
- Figure A-78 : Parterre du Sud : détail de la *Vue perspective du château et des jardins de Versailles*. Pierre Patel, 1668. Huile sur toile. Musée du château de Versailles. © R.M.N. (Source : Lablaude).
- Figure A-79 : *Vue du Parterre de l'Amour*. Dessin d'Israël Silvestre, c. 1682-1683. Musée du Louvre, Dpt. Arts graphiques. (Source : Lablaude).
- Figure A-80 : *Parterre de l'Amour*. Gravure de Jean Le Pautre, 1677. B.N.F. (Source : Pincas).
- Figure A-81 : *Parterre du Midi*. Musée des Beaux-Arts, Stockholm. (Source : Pincas).
- Figure A-82 : *Moitié est du Parterre du Midi*. Dessin de Tessin, 1687. Nationalmuseum, Stockholm. (Source : Hedin, 2006).
- Figure A-83 : *Louis XIV donnant ses ordres pour la chasse devant l'Orangerie*. Van der Meulen, vers 1664. Musée du château de Versailles. © R.M.N.
- Figure A-84 : *Fêtes des Plaisirs de l'Ile Enchantée*. Gravure et dessin d'Israël Silvestre, 1664. Musée du château de Versailles. © R.M.N.
- Figure A-85 : *Vue du château du côté de l'Orangerie*. Gravure d'Israël Silvestre, c. 1664.
- Figure A-86 : *Vue du Château de Versailles du côté de l'Orangerie*. Gravure de Pérelle, 1674. (Source : Lablaude).
- Figure A-87 : *Vue du Château de Versailles du côté de l'Orangerie*. Gravure d'Israël Silvestre, 1674. B.N.F., Cabinet des Estampes. (Source : Lablaude).
- Figure A-88 : *Plan du Parterre du Midi et de l'Orangerie*. Gravure de Pérelle. B.N.F., Cabinet des Estampes. (Source : Ganay).
- Figure A-89 : *Vue du château depuis l'Orangerie et la pièce des Suisses*. J.-B. Martin, commande de 1693. Musée du château de Versailles. © R.M.N. (Source : Pincas).
- Figure A-90 : *Vue perspective de l'Orangerie, des parterres et du château de Versailles prises des hauteurs de Sartory*. Etienne Allegrain, vers 1690. Musée du château de Versailles. © R.M.N. (Source : Lablaude).
- Figure A-91 : *La Pièce d'eau des Suisses et le Parterre de l'Orangerie*. Jean Cotelle, Commande de 1688. Musée du château de Versailles. © R.M.N. (Source : Pincas).
- Figure A-92 : *Vue du château et de l'Orangerie de Versailles*. Attribué à J.-B. Martin, vers 1700. Huile sur toile. Musée du château de Versailles. © R.M.N. (Source : Lablaude).
- Figure A-93 : *Orangerie*. Gravure de Pérelle, c. 1690.
- Figure A-94 : Localisation des Fontaines des Saisons.
- Figure A-95 : *La Fontaine de Bacchus*.

Figure A-96 : *Fontaine de Bacchus, ou allégorie de l'Automne*. Gravure de Pérelle. (Source : Ganay).

Figure A-97 : *Fontaine de Bacchus*. Gravure de Bacquoy, c. 1714.

Figure A-98 : *Fontaine de Saturne, ou allégorie de l'Hiver*. Gravure de Pérelle. (Source : Ganay).

Figure A-99 : *Fontaine de Saturne*. Gravure de Bacquoy, c. 1714.

Figure A-100 : *Fontaine de Cérès, ou allégorie de l'Eté*. Gravure de Pérelle. (Source : Ganay).

Figure A-101 : *Fontaine de Cérès*. Gravure de Bacquoy, c. 1714.

Figure A-102 : *Promenade du Grand Dauphin et de Louis XIV*. Vers 1680.

Figure A-103 : *Fontaine de Flore, ou allégorie du Printemps*. Gravure de Pérelle. (Source : Ganay).

Figure A-104 : *Fontaine de Flore*. Dessin de Pérelle, XVIIe siècle. Musée du Louvre, Dpt. des Arts graphiques. ©R.M.N. (Source : Lablaude).

Figure A-105 : Localisation des deux bosquets.

Figure A-106 : Haut : *Plan du Bosquet ouvert à l'opposite de la Girandole*. Bas : *Plan du Bosquet ouvert de la Girandole*. 1685-1686.

Figure A-107 : *Fontaine de la Girandole*. Gravure par Pérelle. B.N.F. (Source : Pincas).

Figure A-108 : *Bosquet du Dauphin*, c.1714. B.N.F. (Source : Pincas).

Figure A-109 : Localisation du Bosquet du Labyrinthe.

Figure A-110 : *Plan du Labyrinthe de Versailles*. Gravure de S. Leclerc. (Source : Kraus, 1690).

Figure A-111 : *L'entrée, et le Duc et les Oiseaux*. Peinture de Jean Cotelle, commande de 1688. Musée du château de Versailles. © R.M.N.

Figure A-112 : Le cygne et la Grue. Gravure de S. Leclerc. (Source : Kraus, 1690).

Figure A-113 : Le Dauphin et le Singe. Gravure de S. Leclerc. (Source : Kraus, 1690).

Figure A-114 : Localisation du Bosquet de la Salle de Bal.

Figure A-115 : *Plan de la Salle de Bal*. Bibliothèque de l'Institut de France. (Source : Ganay).

Figure A-116 : *La Salle de Bal*. Peinture de Jean Cotelle, Commande de 1688. Musée du château de Versailles. © R.M.N. (Source : Lablaude).

Figure A-117 : *La Salle de Bal*. Gravure de Pérelle, c. 1675. (Source : Ganay).

Figure A-118 : *Salle de Bal*. Gravure par Claude Lucas. 1714.

Figure A-119 : Localisation du Bosquet de l'Île Royale.

Figure A-120 : *Plan de l'Île Royale*. Bibliothèque de l'Institut de France. (Source : Ganay).

Figure A-121 : *L'Île Royale*. Gravure d'Adam Pérelle, 1681. B.N.F. (Source : Ganay).

Figure A-122 : *L'Île Royale*. Etienne Allegrain, commande de 1688. Musée du château de Versailles. © R.M.N. (Source : Lablaude).

Figure A-123 : Localisation du Bosquet de la Salle des Antiques / des Marronniers.

Figure A-124 : *Plan de la Galerie des Antiques*. B.N.F. (Source : Pincas).

Figure A-125 : *Galerie des Antiques*. Peinture de Jean Joubert, XVIIe siècle. R.M.N.

Figure A-126 : *Vue de la Galerie d'Eau*. Gravure d'Adam Pérelle. Chantilly, Musée Condé.

Figure A-127 : *Vue de la Salle des Marronniers*. Gravure de Rigaud, 1725-1730. (Source : Lablaude).

- Figure A-128 : Localisation du Bosquet des Sources.
- Figure A-129 : *Bosquet des Sources*
- Figure A-130 : *Bosquet des Sources*. Détail. Dessin de Le Nôtre. Bibliothèque de l'Institut de France.
- Figure A-131 : Localisation du Bosquet de la Colonnade.
- Figure A-132 : *Profil de la Colonnade*. Bibliothèque de l'Institut de France. (Source : Ganay).
- Figure A-133 : *La Colonnade*. Peinture de Jean Cotelle, commande 1688. Musée du château de Versailles. © R.M.N. (Source : Pincas).
- Figure A-134 : *La Colonnade*. Gravure de Delamonce, c. 1714.
- Figure A-135 : Localisation des Bosquets du Pavillon d'Eau et du Berceau d'Eau.
- Figure A-136 : *Le Berceau d'eau*. Gravure de l'Ecole hollandaise. XVIIe siècle. D.R. (Source : Lablaude).
- Figure A-137 : *Le Pavillon d'Eau*. (Source : Félibien, 1695).
- Figure A-138 : Localisation du Bosquet de l'Arc de Fontaine.
- Figure A-139 : *Plan de l'Arc de Triomphe*. Bibliothèque de l'Institut de France. (Source : Ganay).
- Figure A-140 : *Bosquet de l'Arc de Triomphe*. Gravure de l'Ecole française, XVIIe siècle. B.N.F. (Source : Pincas).
- Figure A-141 : *Le château de Versailles vu depuis le bassin de Neptune*, détail. Peinture de J.-B. Martin le Vieux, commande de 1693. Musée du château de Versailles. © R.M.N. (Source : Lablaude).
- Figure A-142 : *L'Arc de Triomphe*. Esquisse d'Israël Silvestre.
- Figure A-143 : *L'Arc de Triomphe*. Peinture de Jean Cotelle, Commande de 1688. Musée du château de Versailles. © R.M.N. (Source : Pincas).
- Figure A-144 : *L'Arc de Triomphe*. Gravure de Bacquoy, 1714.
- Figure A-145 : *La France triomphante*. Peinture de Jean Cotelle, Commande de 1688. Musée du château de Versailles. © R.M.N. (Source : Pincas).
- Figure A-146 : *La France Triomphante*. Gravure d'Aveline. (Source : Ganay).
- Figure A-147 : Localisation du Bosquet des Trois Fontaines.
- Figure A-148 : *Plan des Trois Fontaines de la pensée du Roy*. Bibliothèque de l'Institut de France. (Source : Ganay).
- Figure A-149 : *Vue du Bosquet des Trois Fontaines avec le château en perspective*. Huile. Jean Cotelle, commande de 1688. Musée du château de Versailles. © R.M.N. (Source : Lablaude).
- Figure A-150 : *Vue des Trois Fontaines, dans le jardin de Versailles*. Gravure de Silvestre, 1684.
- Figure A-151 : Localisation du Bosquet du Marais (avant 1705).
- Figure A-152 : *Plan du Marais. Supprimé en 1705*. B.N.F. (Source : Pincas).
- Figure A-153 : *Le Bosquet du Marais*. Peinture de Jean Cotelle, commande de 1688. Huile sur toile. Musée du château de Versailles. © R.M.N. (Source : Lablaude).
- Figure A-154 : *Bosquet du Marais*. Gravure de Pérelle. (Source : Ganay).
- Figure A-155 : *Le Bosquet du Marais*. Gravure d'Israël Silvestre, 1690. Chalcographie du Musée du Louvre. (Source : Hoog)

- Figure A-156 : Localisation du Bosquet des Bains d'Apollon (après 1705).
- Figure A-157 : *Plan du Bosquet des Bains d'Apollon* (détail). Archives Nationales. (Source : Pincas).
- Figure A-158 : *Bosquet des Bains d'Apollon*. P.-D. Martin, 1713. Musée du château de Versailles. © R.M.N. (Source : Pincas).
- Figure A-159 : *Elévation du projet des nouveaux Bains d'Apollon*. Dessin de l'Ecole française, 1702-1705. Musée du Louvre, Dpt. des Arts graphiques. ©R.M.N. (Source : Lablaude).
- Figure A-160 : Localisation du Bosquet du Théâtre d'Eau.
- Figure A-161 : *Plan du Théâtre d'Eau*. Bibliothèque de l'Institut de France. (Source : Ganay).
- Figure A-162 : *Le Bosquet du Théâtre d'eau*. Peinture de Jean Cotelle, commande de 1693 (reproduction en gouache sur vélin d'une huile commandée en 1688). Musée du château de Versailles. © R.M.N.
- Figure A-163 : *Le Bosquet du Théâtre d'eau*. Peinture de Jean Cotelle, commande de 1693 (reproduction en gouache sur vélin d'une huile commandée en 1688). Musée du château de Versailles. © R.M.N.
- Figure A-164 : Localisation du Bosquet de la Montagne d'Eau.
- Figure A-165 : *Plan de la Montagne d'Eau*. Bibliothèque de l'Institut de France. (Source : Ganay).
- Figure A-166 : *La Montagne d'Eau*. Peinture de Jean Cotelle, commande de 1688. Musée du château de Versailles. © R.M.N.
- Figure A-167 : *La Fontaine de l'Etoile ou la Montagne d'Eau*. Gravure de Pérelle. (Source : Ganay).
- Figure A-168 : *La Montagne d'Eau*, détail. B.N.F. (Source : Pincas).
- Figure A-169 : Localisation du Bosquet de la Renommée / des Bains d'Apollon / des Dômes.
- Figure A-170 : *Plan des Bains d'Apollon*. Bibliothèque de l'Institut de France. (Source : Ganay).
- Figure A-171 : *Bosquet de la Renommée*. Dessin de Silvestre. (Source : Lablaude).
- Figure A-172 : *Bosquet de la Renommée*. Gravure de Pérelle. (Source : Ganay).
- Figure A-173 : *Bosquet des Bains d'Apollon*. Peinture de Jean Cotelle, commande de 1688. Musée du château de Versailles. © R.M.N.
- Figure A-174 : *Profil des Bains d'Apollon*. Bibliothèque de l'Institut de France. (Source : Ganay).
- Figure A-175 : *Bosquet des Bains d'Apollon*. (Source : Hoog).
- Figure A-176 : *Bosquet des Dômes*. Gravure de Girard, 1714. (Source : Pincas).
- Figure A-177 : Localisation du Bosquet de l'Encelade.
- Figure A-178 : *Plan du bosquet de l'Encelade*. Gravure anonyme du XVII^e siècle. B.N.F. (Source : Lablaude).
- Figure A-179 : *L'Encelade*. Dessin de l'Ecole française, vers 1700. Louvre. (Source : Lablaude).
- Figure A-180 : *L'Encelade*. Gravure de Pérelle. (Source : Ganay).
- Figure A-181 : Localisation du Bosquet de la Salle de Conseil.
- Figure A-182 : *Plan de la Salle des Festins*. Bibliothèque de l'Institut de France. (Source : Ganay).

Figure A-183 : *La Salle des Festins, ou Salle du Conseil*. Etienne Allegrain, commande de 1688. Huile sur toile. Musée du château de Versailles. © R.M.N. (Source : Lablaude).

Figure A-184 : *La Salle du Conseil*. Gravure d'Aveline. B.N.F. (Source : Ganay).

Figure A-185 : *La Salle des Festins*. Dessin de Pérelle ?, fin du XVIIe siècle. Louvre, Dpt. des Arts graphiques. (Source : Lablaude).

Figure A-186 : Localisation du Bosquet de l'Obélisque.

Figure A-187 : *Plan de l'Obélisque*. B.N.F. (Source : Ganay).

Figure A-188 : *L'Obélisque*. Gravure de Baquoy, c. 1714.

Figure A-189 : Réseau hydraulique avant 1661.

Figure A-190 : Réseau hydraulique en 1666.

Figure A-191 : Réseau hydraulique en 1700.

Figure A-192 : Bassins et topographie dans le jardin de Versailles.

Figure A-193 : Les rigoles du plateau de Saclay en 1812

Figure A-194 : *Louis XIV et le Grand Dauphin, à cheval, devant la grotte de Thétis en présence de madame de Montespan et du jeune duc de Maine porté par Madame de Maintenon*. Ecole française, vers 1673. Musée du château de Versailles. © R.M.N. (Source : Lablaude).

Figure A-195 : *Vue du Château, des Jardins, et de la Ville de Versailles, du côté de l'Etang*. Gravure de Silvestre, 1674. B.N.F. (Source : Lablaude).

Figure A-196 : *Le Parterre du Nord, les réservoirs et la pompe de Versailles*. Dessin d'Israël Silvestre, vers 1680.

Figure A-197 : *Louis XIV visitant les réservoirs de Montbauron*. Peinture de J.-B. Martin, commandé en 1688 pour Trianon. Musée du château de Versailles. © R.M.N. (Source : Lablaude).

Figure A-198 : *Vue de la Machine et de l'aqueduc de Marly*. Peinture de P.-D. Martin, 1724. Musée du château de Versailles. © R.M.N. (Source : Lablaude).

ANNEXE B

Figure B-1 : Itinéraire de La Fontaine en 1668.

Figure B-2 : Itinéraire de Scudéry en 1668.

Figure B-3 : Itinéraire de Félibien en 1673.

Figure B-4 : Itinéraire de Denis en 1674.

Figure B-5 : Itinéraire de Combes en 1681.

Figure B-6 : Itinéraire de Tessin en 1687.

Figure B-7 : Itinéraire de Louis XIV en 1695.

Figure B-8 : Itinéraire de Piganiol en 1730.

INTRODUCTION

Un jour, alors que je visitais le jardin André-Citroën, j’aperçus une jeune femme qui se promenait dans le jardin rouge avec une longue jupe qui ondulait à chacun de ses pas. Mieux que n’importe quels mots, mieux qu’un sourire sur son visage, le mouvement ondulant de sa jupe exprimait le plaisir qu’elle avait à se promener dans ce jardin. Elle suivait l’allée centrale, droite, en béton coulé, incrustée d’une ligne de brique ondulée dont la danse de sa robe suivait le rythme. Cette vision m’a touchée comme une révélation. Son mouvement traçait dans l’espace un dessin qui répondait au jardin en exprimant d’une manière immédiatement perceptible, évidente, son bonheur. La richesse, la beauté, la plénitude de l’expérience que le jardin lui offrait s’exprimait magnifiquement dans la beauté et la qualité de son mouvement. ... Je fus fascinée par la beauté de ce mouvement, par le bonheur d’être qu’il respirait, par l’harmonie de l’accord qu’il exprimait entre jardin et promeneur.

C’est ainsi que j’ai commencé à m’intéresser au mouvement dans le jardin. Cette vision, qui depuis m’accompagne, m’a permis de commencer à donner forme à une question qu’en tant qu’architecte-paysagiste (à l’époque, future architecte-paysagiste) je me posais : qu’est-ce qu’un jardin de qualité ? Comment saisir et exprimer la qualité d’un espace de jardin ?

Le mouvement est en même temps le moyen de faire l’expérience du jardin, et l’expression de cette expérience. La qualité du mouvement auquel invite un jardin est un indice de la qualité du jardin : un beau jardin est un jardin qui métamorphose un promeneur en danseur.

Dans le présent travail, je me suis intéressée au mouvement comme mode d’expérience et de compréhension du jardin. Le jardin, pour être apprécié, doit être parcouru : ainsi j’ai été amenée à considérer le jardin comme une continue invitation, comme une succession de propositions faites au visiteur, au ‘promeneur’, - l’expérience esthétique du jardin étant celle de sa découverte dans le temps, selon l’itinéraire ‘librement consenti’ du promeneur, au gré des allées et des carrefours. Car le jardin n’impose rien, le jardin propose, et ses propositions (s’arrêter, regarder, aller à droite ou à gauche), les choix du promeneur en réponse menant à de nouvelles propositions, créent une sorte de dialogue en forme de promenade. C’est ce dialogue qui m’intéresse, les *possibilités de dialogue* qui prennent corps dans les formes physiques du jardin.

A - LE JARDIN DE VERSAILLES

C'est donc avec ce questionnement que je me suis tournée vers l'un des jardins les plus connus (bien que souvent mal connu) de l'histoire des jardins européens : le jardin de Versailles. Mon attente n'a pas été déçue : les enseignements de Versailles se sont révélés extrêmement riches et complexes. C'est ce que j'espère pouvoir montrer dans les pages qui suivent.

Versailles occupe une place particulière parmi les « lieux de mémoire » de la France. La somme dirigée par Pierre Nora consacre trois chapitres sur Versailles dans les trois volumes consacrés à la Nation : deux dans la partie consacrée à l'Etat, un dans la partie consacrée à la gloire¹ – et la couverture du deuxième volume est illustré par une photographie où l'on voit en arrière-plan une partie de la façade côté jardin, et au premier plan, l'une des statues de bronze entourant les deux bassins du Miroirs d'Eau et représentant les fleuves de France : en cette image sont illustrées, capturées les trois thèmes du volume : territoire, état, patrimoine. Et en effet, au-delà d'un château et d'un jardin, Versailles est tout cela.

Mais, comme le remarque Monique Mosser, aucun article n'est consacré spécifiquement au jardin². Pourtant le jardin de Versailles lui-même occupe une place prépondérante dans l'imaginaire national. Il est l'un des rares jardins à avoir été connu et visité pour lui-même, même avant la vogue actuelle pour les jardins, et étudié par les architectes comme organiquement lié au bâtiment (ce que les paysagistes revendiquent pour tous les jardins) ; son créateur est le seul architecte-paysagiste dont le nom est bien connu au-delà d'un cercle restreint de professionnels. Mais le jardin de Versailles, si connu, est souvent mal connu. Justement en tant que lieu de mémoire, il est porteur d'une idéologie : les démocrates (écologistes) que nous sommes, aimons y voir l'exemple grandiose, fascinant et repoussant, de la domination d'un régime tyrannique sur la nature et sur les hommes. « L'Etat c'est moi » - Versailles, l'œuvre inachevée de toute une vie³, semble souvent réduit, dans son essence, à cette phrase (posthume !) du jeune roi, et le jardin à son axe partant de la chambre du roi et pointant vers l'infini dans la direction du soleil couchant le jour de la Saint Louis, mise en scène spatiale de la volonté royale à l'échelle du cosmos. Ainsi il n'est pas rare

¹ Nora, *Les lieux de Mémoire*, 1986. Les articles consacrés à Versailles sont ceux de Pommier, « Versailles, l'image du souverain », et Himelfarb, « Versailles, fonctions et légendes » (volume II), et Gaetgens, « Le musée historique de Versailles » (volume III).

² Ni au jardin en général, ni au jardin de Versailles en particulier. (Mosser, dans l'introduction de *André Le Nôtre, fragments d'un paysage culturel*, dir. G. Farhat).

³ Plus de soixante ans du règne de Louis XIV,

d'entendre affirmer que Versailles est le jardin figé d'un seul point de vue après avoir passé une journée à déambuler dans les bosquets...

C'est pourquoi, pour qui s'intéresse au mouvement, le choix de Versailles ne semble pas, à première vue, aller de soi. Il y a pour cela essentiellement deux raisons, que je pourrais résumer ainsi : d'abord, comme je viens de le noter, car Versailles est le jardin de Louis XIV ; ensuite car c'est un jardin dit « à la française ».

1) Versailles et Louis XIV.

Louis XIV, dès le début du règne, prit soin d'exploiter tout le potentiel symbolique de toutes ses actions et réalisations. Versailles, bien évidemment, fut mis au service de la gloire de la France et de son monarque. L'argument de la gloire était d'ailleurs celui des fameuses remontrances de Colbert à Louis XIV au début du règne pour l'inciter à s'occuper plus du Louvre et moins de Versailles : il ne voyait pas en Versailles suffisamment de potentiel de « gloire », vu la configuration du site, au regard des sommes dépensées : « O quelle pitié que le plus grand roi et le plus vertueux, de la véritable vertu qui fait les plus grands princes, fut mesuré à l'aune de Versailles ! »⁴.

Mais Louis XIV ne se laissa pas convaincre, et Versailles devint, au-delà des siècles, « *l'admiration des siècles à venir, & la merveille du nôtre* », celui de ses réalisations qui est le plus susceptible de faire « *connaître à la postérité la plus reculée, que les Arts protégés, les Montagnes rasées, les Fleuves détournés ou conduits par de longs canaux, ont été les amusement de Louis, & que ce grand Roi ne s'est délassé qu'à embellir la nature, ou à la surpasser* », selon les mots de Piganiol écrits au début du XVIIIe siècle⁵.

Et en effet, aujourd'hui encore, Versailles fascine – Versailles a toujours fasciné, depuis la chute de l'Ancien Régime. Fascination d'abord plutôt tournée vers l'« u-topie Versailles » (pas tant vers le lieu que vers une idée romanesque de ce qu'il représente)⁶, puis tournée vers

⁴ Cité par Baridon, 2003, p. 52.

⁵ Piganiol de la Force, *Nouvelle description des châteaux et parcs de Versailles et Marly*, 1701, pp. 1-2. Ce texte, écrit en 1701, fait écho aux mots de La Fontaine en 1669 : « notre monarque se divertit à faire bâtir des palais : cela est digne d'un roi. Il y a même une utilité générale ; car, par ce moyen les sujets peuvent prendre part aux plaisirs du prince, et voir avec admiration ce qui n'est pas fait pour eux. Tant de beaux jardins et de somptueux édifices sont la gloire de leur pays. Et que ne disent point les étrangers ! que ne dira point la postérité quand elle verra ces chefs d'œuvre de tous les arts ! » (La Fontaine, *Amours de Psyché et Cupidon*, 1669, p. 7-8)

⁶ L'imagination des romanciers romantiques, nourrie par la publication au cours de la deuxième moitié du XIXe siècle des notes et journaux de nombreux courtisans, a donné de Versailles et de la vie de cours une image romancée qui faisait office de connaissance historique (Himelfarb, 1986, qui ajoute : on a tendance en France de faire plus confiance à la littérature qu'aux archives). Nollac, nommé conservateur en chef du château de

le lieu lui-même, qui est devenu aujourd'hui l'un des sites touristiques les plus visités au monde⁷.

L'histoire de cette fascination reste peut-être encore à écrire⁸. Ce n'est pas ici mon propos. Mais, de par elle, il est impossible de s'intéresser à Versailles sans rencontrer constamment, de façon peut-être bien plus prononcée qu'ailleurs, une réflexion colorée par une idéologie. L'exemple de Jules Corpechot qui en 1912 opposait aux jardins (et à l'esprit) romantiques allemands les jardins français, fleuron de l'esprit cartésien et beaux comme une armée en marche, peut aujourd'hui nous faire sourire. Mais nous retrouvons ce même défaut sous une forme contemporaine : Louis XIV comme archétype de tous les maux de l'homme moderne, coupable du « plaisir superbe de forcer la nature », pour reprendre le mot souvent cité de Saint Simon. De la vulgarisation la plus superficielle jusqu'à un certain nombre de travaux historiques poussés, nous retrouvons ce postulat de base de la tyrannie royale des hommes et des lieux, et tout un discours qui s'articule en fonction de lui : Versailles est vu comme étant avant tout un lieu de domination et de contrainte :

On ne peut s'empêcher de trembler, d'angoisse ou d'horreur, face à cette domination totale de la nature. Tel est typiquement le genre de réaction que sont censés produire les jardins de Versailles, un frémissement craintif face au pouvoir qui leur a imposé cette forme sidérante. Quand les jardins sont destinés à la représentation – l'œil contraint ne peut alors percevoir proprement le paysage sans référence à un ordre signifiant préétabli – ils répriment, voir abolissent la liberté de penser, rêver, contempler enfin, que ménagent d'autres jardins, plus généreux⁹.

Dans un certain nombre d'études d'histoire de l'art, on retrouve la même affirmation, mais exprimée plus finement. Dans son article intitulé « Versailles, l'image du souverain », Pommier écrit :

« Dans ce parc conçu, comme tous les jardins 'à la française', pour être vu du château, (...) [Louis XIV] fait (...) la projection directe de son pouvoir, l'inscription dans l'espace de son corps mystique, (...) [il] opère en Versailles la réduction de l'infini, la grandeur majestueuse, symétrique et immuable. (...) »

Versailles en 1892, a pu écrire dans ses souvenirs : « Aucune question ne m'était posée en haut lieu, aucune recommandation ne m'était faite de modérer un zèle impatient. J'ai dit que le musée de Versailles n'intéressait personne, et pendant des années, il bénéficia largement de cette indifférence » (cité dans la Notice bibliographique de l'I.N.H.A. (Institut National de l'Histoire de l'Art), <http://www.inha.fr/spip.php?rubrique347>, consulté le 18 juillet 2009).

⁷ D'après le dossier de presse préparé par l'Etablissement Public du musée et du domaine national de Versailles en 2007, « près de sept millions et demi de visiteurs (dont plus de 4 700 000 visiteurs pour le musée) franchissent chaque année les grilles du château de Versailles ». Les différentes formes de l'intérêt porté à Versailles ont eu des conséquences variées quand à la vie du château, sa gestion, ses transformations.

⁸ Leonard-Roque, 2005.

⁹ Harrison, 2007, pp. 140-141.

Il fallait, pour enraciner le temps du roi dans la durée, un centre où tout aboutirait et d'où tout partirait ; un point fixe autour duquel serait déployé un espace total. Celui d'une ville nouvelle, (...). Celui d'une nature, symétrique de la ville, déployée aux regards depuis le même point central, dans son immensité réductrice de l'infini (...). Et dans son caractère de nature 'forcée', portant la marque indélébile de la domination de l'homme »¹⁰.

Ceci n'est qu'un exemple (mais dans un ouvrage de grande influence) parmi de nombreux autres. Dans son livre *Miroirs de l'infini*¹¹, porte d'entrée pour beaucoup de littéraires (critiques littéraires, historiens de la littérature) vers l'histoire des jardins, Weiss propose une vision similaire de Versailles. Le chapitre sur Versailles commence par une longue description de l'allégorie solaire, éclairant rétrospectivement l'ensemble du règne. Le jardin est analysé comme l'illustration dans le territoire de la personne du roi (on y reconnaît sa mégalomanie, dans l'axe de vue menant à l'infini, et sa mesquinerie, dans le désordre des bosquets). Weiss offre une vision téléologique du jardin dont toute l'évolution tend vers la démonstration éclatante (voulue et décidée dès le début du règne) du pouvoir du roi sur l'Univers, sur l'espace et le temps, sur la nature et les hommes : le mot fameux de Saint Simon (que j'ai moi-même cité plus haut) est répété avec emphase.

Des lectures du jardin telles que celle-ci sont souvent des travaux d'une grande érudition, poursuivant la voie tracée par les ouvrages de Foucault, Certeau, et plus spécifiquement sur Versailles, Marin et Apolidès¹², qui ont construit tout un mythe du mythe (ce qu'Apolidès a joliment appelé la « mythistoire » ?). Mais ces ouvrages, pour lesquels le jardin n'est qu'un objet, encore un, qui sert à démontrer (et démonter) le mythe, ont souvent plus à nous dire sur notre mythographie actuelle que sur le jardin qu'ils se proposent comme objet¹³.

Il me semble que l'erreur de ces interprétations idéologiques est triple. Elles ne considèrent qu'une seule fonction du jardin, celle de « canal de communication », et lui soumettent toutes les autres fonctions (si tant est qu'elles soient envisagées). Ensuite, elles font l'amalgame entre l'objet et son message symbolique : le jardin devient alors tout entier message. Mais ceci n'est possible qu'en simplifiant le jardin à l'extrême : il devient alors,

¹⁰ Pommier, 1986, pp. 198, 222, 224.

¹¹ Weiss, 1992.

¹² Goldstein mentionne l'« archéologie » de Foucault, et les « arts de faire » de Certeau comme les paradigmes de base de sa méthodologie. Voir également Marin, « Le portrait du roi » (1981), et Apolidès, « Le Roi-machine », qui analysent, comme critiques d'art et de littérature, le système symbolique de la fabrication de l'image du roi. (L'expression « roi-machine » est depuis devenu d'un usage courant – voir Berger et Hedin, 2008, p. 4).

¹³ Les auteurs de ces études viennent souvent d'autres domaines (littérature, philosophie, ou une autre spécialité en histoire de l'art) ; leur connaissance du jardin semble souvent une connaissance médiatisée par la littérature, et qui a peu à voir avec le jardin réel.

selon les mots de Pommier, « ce parc conçu, comme tous les jardins ‘à la française’, pour être vu du château »¹⁴. Ce « jardin essentiel » a peu à voir avec la complexité des jardins réels qu’il remplace dans l’argument, et l’expérience unique qu’il propose oblitère la richesse des expériences réelles offertes par le jardin dans sa présence physique.

Le troisième aspect de l’erreur est diachronique. Pour prouver ce qu’elle estime être « l’échec de Versailles », Goldstein cite l’ennui des visiteurs potentiels et lecteurs auxquels s’adresse l’historien d’art Jules Guiffrey, à la fin du XIXe siècle, mais écarte le plaisir de contemporains comme louange mensongère car imposée par la société de cour et la volonté du roi¹⁵. Un tel argument montre une méconnaissance de l’art des jardins, car elle gomme par omission l’évolution des goûts dans l’art des jardins (dont nous reparlerons) et l’évolution du jardin lui-même ; l’ambiance du jardin mal aimé et peu entretenu de la fin du XIXe siècle que nous voyons sur les photographies d’Atget n’est en rien comparable à celle qui existait lorsque la cour demeurait à Versailles. Mais, peut-être plus grave, il consiste à prendre le message de Louis XIV comme un message nous étant adressé. Cependant, « *les siècles à venir* » admiratifs chantés par Piganiol restaient peuplés par les contemporains du roi...

Les « stratégies de la gloire » de Louis XIV ont été étudiées par l’historien Peter Burke, et plus spécifiquement dans le cas du château et des jardins de Versailles, par Gérard Sabatier¹⁶. Ces deux ouvrages participent à la démystification salutaire du trop fascinant mythe de Louis XIV construit par le XXe siècle finissant. Alors que des travaux classiques d’histoire de l’art sur Versailles enrichissaient régulièrement la connaissance factuelle que l’on pouvait en avoir (plus d’ailleurs sur les bâtiments et leur décoration intérieure que sur les jardins)¹⁷, le « besoin idéologique » a retardé la naissance d’une histoire plus complexe de Versailles. Himelfarb parlait en 1986 de « préhistoire de la recherche ». Presque quinze ans plus tard, la constatation de Sabatier n’était guère différente. Pourtant, déjà à partir des années 1990, commencèrent à paraître des ouvrages traitant de différents aspects de l’histoire du lieu, donnant enfin à Versailles une réelle et bienvenue épaisseur historique¹⁸.

¹⁴ Voir également la même critique adressée par Conan dans son introduction au recueil (Conan, 2005) à Weiss, 1995, et à Sabatier, 1999.

¹⁵ Goldstein, 2007, p. 120 : « Similarly, Guiffrey admits the unsatisfactory experience of a visit to Versailles even as he argues that a visitor’s initial aversion may be easily mastered by habit ». Pour elle, comme pour Weiss, Versailles est un « échec » de la forme du désir de puissance qu’elle prête à Louis XIV.

¹⁶ Burke, 1992 ; Sabatier, 1999, auquel je me référerai souvent.

¹⁷ Parmi les travaux de repérage fondamentaux, il faut noter en particulier l’édition des Comptes des Bâtiments du Roi par Jules Guiffrey entre 1881 et 1901, qu’utilisent toutes les recherches ultérieures. Plusieurs conservateurs en chef de Versailles ont joué un rôle essentiel dans le développement des connaissances sur l’histoire de Versailles, en particulier Pierre de Nolhac et Pierre Verlet. Les travaux d’Alfred et Jeanne Marie, qui intègrent les découvertes faites dans les archives de Stockholm entre les deux guerres m’ont été très utiles dans la partie historique de mon étude.

¹⁸ Pour une historiographie de Versailles : Sabatier, 1999, chapitre 1 ; Cornette, pp. 323-375. Plus spécifiquement sur les jardins : Santini, 2007.

Parmi les ouvrages récents qui intéressent le jardin, je voudrais mentionner le travail précurseur de Mariage, 1990 ; les ouvrages traitant de l'évolution du domaine, (Maroteaux, 2000) et du chantier (Tiberhien, 2002 ; Sarmant, 2003) ; le chantier du jardin sont décrits par Santini, 2007 ; le corps de métier encore peu connu des jardiniers par Garrigues, 2001 ; et les actes de deux colloques récents sur Le Nôtre (*Le Nôtre, un illustre inconnu ?*, 2003 ; *André Le Nôtre, fragments d'un paysage culturel*, (dir. G. Farhat), 2005)¹⁹.

Mais malgré le travail des historiens, le mythe de Louis XIV n'est pas mort, bien au contraire. Aujourd'hui la nouvelle grille dorée qui « brille de mille feux » sous le soleil, comme au temps de Madeleine de Scudéry²⁰, est surmontée d'un emblème solaire – mascaron entouré de rayons – devenu l'emblème de l'Etablissement Public de Versailles. Le mythe du jeune roi a été réactualisé au profit du tourisme de masse, et le château est (re)devenu le château du roi-soleil²¹. La « force de frappe » d'un symbole simple mais bien ciblé a permis d'attirer touristes et mécènes pour mener à bien une réhabilitation ambitieuse, coûteuse, et parfois controversée du château et des jardins. Cela amène en même temps un appauvrissement du lieu, car le symbole peut facilement remplacer la connaissance, et un enrichissement, grâce aux nouvelles données que peuvent apporter les campagnes de fouilles archéologiques et de restauration.

2) Versailles jardin « à la française »

Traditionnellement, l'histoire des jardins oppose deux grandes familles stylistiques : les jardins « réguliers » et les jardins « irréguliers ». Cette opposition prit naissance en Europe au XVIIIe siècle, avec le développement d'abord en Angleterre puis sur le continent du style « naturel ».

Les jardins héritiers de Le Nôtre continuèrent à intéresser et à être construits tout au long du XVIIIe siècle – preuve en sont les multiples rééditions et traductions du traité de

¹⁹ Il ne s'agit évidemment que d'une liste très partielle ; elle reflète le plaisir que j'ai eu, revenant sur l'histoire de Versailles plus de dix ans après mon premier mémoire, de découvrir tous les livres parus entre-temps et qui étaient justement ceux que j'aurais aimé pouvoir lire à l'époque.

²⁰ Scudéry, *Promenade de Versailles*, p. 28.

²¹ Les historiens y insistent souvent : il n'y a pas eu « un » Versailles de Louis XIV, il y en a eu de multiples, car Versailles était continuellement en reconstruction. Il n'y a jamais eu à Versailles, du temps de Louis XIV, un projet global poursuivi une vie durant. La chambre même du roi, si avantageusement placée au centre du dispositif pour les lectures idéologiques, a été plusieurs fois déplacée. Il ne faut pas oublier non plus les occupants suivants, qui l'ont à chaque fois réorganisé et reconstruit, qui ont déplacé, détruit et ajouté ; ni que le rôle politique du château (avec les travaux de réaménagement) ne s'est pas arrêté à la chute de l'Ancien Régime. (Voir, par exemple, Solnon, publié en format de poche en 2008 ; pour une étude sur le Musée, voir l'article de Gaehtgens dans les *Lieux de Mémoire*, 2006 ; sur « ceux qui ont sauvé Versailles » après le départ de la monarchie, Ferrand, 2003).

Dézallier / Le Blond, publié pour la première fois en 1709, et les nombreux jardins construits tout au long du siècle suivant les préceptes qui y sont décrits²². Mais les jardins venus d'Angleterre furent également appréciés pendant la deuxième moitié du siècle, et les ouvrages qui leur étaient consacrés contenaient le plus souvent de violentes diatribes contre les jardins de Le Nôtre. Présentant le traité de Whately, *Observations on Modern Gardening* publié en France en 1771, le traducteur commente : « Sans prétendre que [les] jardins [des Anglais] soient exempts de défauts, je crois que tous ceux qui les ont vus, & qui sentent combien la noble simplicité de la nature est supérieure à tous les raffinements symétriques de l'art, leur donneront la préférence sur les nôtres ». Le Nôtre, dont il reconnaît le génie,

« n'avait cependant fait que varier cette régularité qu'il trouva établie : ses bosquets furent mieux distribués, ses parterres mieux dessinés ; mais il ne s'écarta jamais de la symétrie. On s'accoutuma à croire qu'elle était essentielle aux jardins (...). Aussi le traité fameux de M. Le Blond, & tous les autres qui ont été publiés sur la théorie du jardinage, sont-ils fondés sur les principes de Le Nôtre. Ils ne présentent jamais que des lignes droites, des figures régulières, des plans de niveau »²³.

Avec le « mélange du faux et du vrai » qui est la marque de ces jardins, « on a (...) rendu difforme l'empreinte simple et pleine d'attrait de la nature dans un jardin »²⁴. Le « genre fastidieux des jardins de l'art » est réellement le « plus grand ennemi [des charmes de la Nature], usurpateur insigne qui, après avoir chassé la Nature de son domaine, a eu l'audace de se mettre à sa place »²⁵.

Girardin, dans son traité *De la composition des paysages*, publié en 1777, attaque féroce­ment « le fameux Le Nôtre, qui fleurissait au dernier siècle [et qui] acheva de massacrer la Nature en assujettissant tout au compas de l'Architecte » :

« La symétrie est née sans doute de la paresse et de la vanité. De la vanité en ce qu'on a prétendu assujettir la nature à sa maison, au lieu d'assujettir sa maison à la nature ; et la paresse en ce qu'on s'est contenté de ne travailler que sur le papier qui souffre tout, pour s'épargner la peine de voir et de combiner soigneusement sur le terrain qui ne souffre que ce qui lui convient : de là tous les aspects de l'horizon ont été sacrifiés à un seul point, celui du milieu de la maison. Toutes les constructions déterminées sur ce point milieu ont été privées par là de toutes les dimensions des corps solides pour ne plus présenter que des surfaces sans épaisseur et sans variété de formes : tous les

²² Mosser, 2003.

²³ Whately, *L'art de former les jardins modernes*, Discours préliminaire du traducteur, pp. ii-iv.

²⁴ Hirschfeld, *Théorie de l'art des jardins*, Tome 3, Introduction, 1781.

²⁵ Morel, Introduction à la deuxième édition de la *Théorie des Jardins*, 1802.

objets ont été réduits à une seule ligne, et tous les terrains à la platitude d'une feuille de papier »²⁶.

Dans un tel jardin, lieu de « froide symétrie » et de « monotone planimétrie », conclut-il, « la porte la plus voisine pour sortir de ce triste lieu fut-elle bientôt le chemin le plus fréquenté ».

Pour ces auteurs, et pour bien d'autres, la symétrie de la composition et la géométrie des allées et des plantations « toujours droites à perte de vue » génèrent monotonie, uniformité, ennui et fatigue : tout l'inverse des qualités exigées d'un jardin. Au contraire, celui-ci doit proposer des « promenade[s] où rien n'offre l'idée de la prison, où ce qu'on voit engage sans cesse, et prévient favorablement pour ce qu'on ne voit pas »²⁷, où la « variété » (l'auteur parle ici de « désordre ») « flatte (...) l'imagination et le regard »²⁸, et « intéresse tout à la fois l'œil et l'esprit »²⁹. C'est dans les lignes courbes, les espaces irréguliers et asymétriques, l'apparence naturelle dans ses multiples variantes (« sublime » ou « pittoresque »), que ces promeneurs trouvaient dans les jardins le plaisir qu'ils venaient y chercher, et que les promeneurs du siècle précédent savaient trouver au contraire dans des lignes droites et des espaces symétriques.

Il est en effet intéressant de remarquer que dans l'« ordre » dans lequel les théoriciens du XVIII^e siècle ont vu la monotonie et l'ennui, les théoriciens du siècle précédent ont vu au contraire le « plaisir de l'œil et de l'esprit ». Ce que les premiers cherchaient dans les champs et dans la nature, les seconds le trouvaient dans la régularité du jardin. Peut-être cherchaient-ils la même chose – tout au moins désignaient-ils ce qu'ils cherchaient par les mêmes mots – mais ils ne le trouvaient décidément pas dans les mêmes formes physiques s'offrant à leurs regards, à leurs sens, à leurs pas.

Malgré la persistance du jardin régulier tout au long du XIX^e siècle (recommandé pour les abords des bâtiments)³⁰, et sa résurrection (à la fin du XIX^e siècle qui a vu la restauration des jardins de Le Nôtre par les paysagistes Henri et Achille Duchêne, créateurs par ailleurs de nouveaux jardins réguliers ; les jardins « art déco » de l'entre-deux guerres), le verdict général contre les jardins « à la française » du XVII^e siècle reste assez négatif. Ils restent coupables de géométrie contre nature et de symétrie générateur d'ennui, et les amateurs se sentent

²⁶ Girardin, *De la composition des paysages*, p. 19.

²⁷ Girardin, *ibid.*, p. 24.

²⁸ Cité par Mosser, 2003, p. 109.

²⁹ Girardin, *ibid.*, p. 20. Au XVIII^e siècle, l'opposition entre les deux styles était également teintée de politique : les détracteurs du style régulier lui associaient l'ordre ancien, la prison, l'esclavage. (voir Mosser, 2003).

³⁰ Par exemple dans le traité d'Edouard André, qui reconnaît cependant dans l'œuvre de Le Nôtre « grandeur » et « majesté ».

obligés de s'expliquer, presque de s'excuser, comme Guiffrey à la fin du XIXe siècle³¹ ou Gromort, dans son ouvrage sur l'art des jardins publié en 1934 :

Nous pouvons nous borner à ces quelques indications sommaires estimant qu'en dépit de l'indifférence de l'époque actuelle, Versailles est, tout de même, assez connu. (...) La monotonie qu'on leur reproche est toute apparente et on ne la juge vraiment, si elle existe, que sur un plan géométral : mais promenez-vous dans ces jardins, « votre impression sera tout autre, parce que la perspective va masquer ce que la géométrie a d'uniforme et que les arbres, les arbustes, par leur élévation différente et par les caprices de leurs feuillages corrigeront la froideur des alignements... »³².

Malgré les nombreux travaux de ceux qui se sont penchés sur les jardins du XVIIe siècle et qui insistent au contraire sur l'expérience dynamique qu'ils proposent, dans l'esprit public (dans l'air du temps), les jardins « à la française » restent pour beaucoup des jardins statiques, destinés au seul regard depuis un point unique³³. Je citerai ici comme exemple un texte paru dans les *Carnets du Paysage* n°13-14 rassemblant des articles autour du thème de la danse et du paysage :

Le paysage, dans sa conception classique, est d'abord ce que l'on contemple, ce qui s'offre au regard, ce qui est devant soi, quand bien même le ravissement de la contemplation peut conduire à s'y perdre. (...) Le paysage classique, considéré d'un point de vue esthétique, relève de la peinture et du type d'espace que celle-ci a pu construire à partir de la Renaissance. Il s'agit d'un espace ordonné à la vision et présupposant la catégorie du spectateur, immobile et contemplatif³⁴.

³¹ Le texte est cité en anglais par Goldstein (2007, p. 121). (Voir *supra*, note 15 : nous avons vu l'interprétation qu'elle en donnait).

³² Gromort, *L'art des jardins*, 1983, p. 224 (il cite l'auteur d'une *Grammaire des arts du dessin*). Nous avons remarqué plus haut que la monotonie pouvait être aussi en partie due à l'indifférence dont parle Gromort, immédiatement visible dans le médiocre entretien des jardins. Ainsi en même temps cause et effet, l'ennui des jardins se perpétue lui-même.

³³ Nys, dans son ouvrage récent *Le jardin exploré*, et malgré sa fréquentation d'historiens de jardins, oppose Versailles, qui n'est pour lui pas un lieu de promenade, aux jardins anglais (p. 149).

³⁴ Anne Boissière, « Appia et les espaces rythmiques », *Carnets du Paysage* n°13-14, 2007.

Il est aujourd'hui fréquent de voir la géométrie de Descartes accusée d'être à la source de tous nos maux spatiaux. Cependant c'est comme mode de représentation artistique que la géométrie euclidienne-cartésienne a montré ses limites au début du XXe siècle. Elle l'a également montré comme mode de connaissance du monde physique, mais à des échelles d'énergie qui ne touchent pas notre réalité familière : au quotidien, elle reste le moyen le plus efficace pour décrire l'espace que nous pratiquons. Elle a l'efficacité de l'écriture par rapport à la parole : permettre de conserver et de transmettre une information au-delà du moment de son énonciation. Mais tout comme l'écriture, elle n'est pas le véhicule approprié pour toutes les informations : de même que l'écriture ne permet pas de décrire avec précision les sentiments exprimés par le ton de la voix, la description euclidienne de l'espace ne permet pas de rendre compte de l'espace perçu, vécu, tissé par nos gestes. N'est-ce pas lui faire un mauvais procès que de lui en demander compte ?

Ce genre d'interprétation de ce que l'auteur appelle l'espace « classique » m'étonne doublement. D'un point de vue théorique, je ne peux pas imaginer une architecture, n'importe quelle création d'un *art de l'espace*, qui n'ait pas été composée pour le mouvement. Que l'on puisse faire ce genre de déclaration me semble le signe d'une dissociation entre théorie et pratique dans laquelle la théorie n'a plus (et ne cherche plus à avoir) de relation avec l'expérience réelle qu'elle prétend décrire et expliquer, et où elle se construit ses propres règles du jeu qui ne parlent plus que d'elle-même et pour elle-même. Mais d'un autre côté, cette déclaration pose une question intéressante : les formes géométriques qui donnaient plaisir « à l'œil et à l'esprit » des amateurs de jardin « réguliers » n'éveillent qu'un sentiment d'ennui chez ceux des jardins « irréguliers ». Pourtant ces mêmes formes spatiales, recèlent les mêmes possibilités d'expériences : mais on ne les perçoit plus, ou on se refuse à les percevoir. Ce n'est pas seulement le rapport symbolique au jardin qui a changé, mais tout notre « investissement corporel » dans ses formes spatiales. Pourrait-on dire, en adaptant l'expression de Ricoeur, que la symétrie est devenue une « métaphore morte » ?³⁵

3) Pour une autre vision de Versailles

Alors que persiste dans l'esprit public et chez un certain nombre de chercheurs d'une telle vision de Versailles, les historiens des jardins qui se sont penchés sur Versailles n'ont eu de cesse de parler des qualités dynamique de l'espace³⁶. Mais cette dynamique a peu été étudiée ; tout au plus a-t-on parlé parfois de succession de points de vue, c'est-à-dire de points fixes.

Dans un article traitant des « débuts de l'art des jardins classiques en France », repris dans un recueil récent, Conan propose d'autres modalités d'expériences offertes par les multiples espaces du jardin. Sa description fait la part entre les vues d'ensemble et l'expérience des petites espaces, la symétrie vue et l'asymétrie cachée, les mouvements variés des promeneurs entre allées et fontaines, le sentiment de se perdre et de se retrouver. Ce sont les découvertes successives et les sensations d'un promeneur qu'il y décrit³⁷.

35

³⁶ Entre autres Charageat dans ses articles ; Gromort cité ci-dessus ; Scully, 1991 ; Le Dantec, 1987 (voir *infra*, chap. 3, note 102).

³⁷ Conan, 2004, p. 53-54 : « Ce jardin qui s'ouvre devant la maison a donc pour but de révéler la grandeur du site : il fait voir la beauté régulière qu'il recèle et que masquait la campagne. Il en extrait en quelque sorte une interprétation géométrique qui en exalte la grandeur tout en la mettant au service d'un ordonnancement général des plaisirs. Tout d'abord le plaisir des yeux qui découvrent des salons du château le déploiement de la puissance du maître de maison à travers la richesse des parterres et le mouvement vers l'horizon que permet la percée dans l'axe des jardins. Mais, les véritables plaisirs de la visite des jardins naissent de l'exploration des allées latérales, et des bosquets où les salles vertes font assaut de variété et se répondent par de fausses symétries. Le plaisir de la

Car les jardins sont des lieux d'usage multiples, et l'un de ces usages est la promenade. Cela peut paraître une évidence, mais la littérature sur Versailles s'en est jusqu'à récemment peu préoccupée³⁸. Les nombreuses mentions de promenades dans les journaux des courtisans et autres sources, les quelques descriptions de promenades complètes dans le jardin qui nous restent du XVII^e et du début du XVIII^e siècle, les itinéraires proposés par Louis XIV lui-même, étaient connus, bien sûr, mais considérés comme un élément supplémentaire à rajouter aux pièces du dossier permettant d'étudier l'évolution du jardin. Depuis le renouveau récent des études sur Versailles, ces documents sont relus avec des nouvelles questions, bien que surtout par des chercheurs dans les domaines de la littérature et de l'histoire³⁹. Mais ces travaux s'intéressent plus au message symbolique de la promenade qu'à l'expérience elle-même.

Récemment, deux articles ont abordé plus spécifiquement la question de la promenade. Hunt a distingué trois types de promenade selon le degré de liberté qu'elles permettent. Cela va sans dire, il classifie Versailles dans les jardins destinés à la promenade la moins libre des

découverte est accru par les artifices qui font tourner le visiteur et détournent son attention afin de lui donner la possibilité de se perdre, en même temps que la hiérarchie des allées lui assure qu'il suffit de s'avancer un peu jusqu'à découvrir une grande avenue qui le ramènera sans coup férir vers le grand axe du jardin. Se perdre et se retrouver, telle est la règle du jeu des jardins. Elle interdit qu'ils obéissent tous à la même forme de composition puisqu'en en connaissant un on ne pourrait jamais se perdre dans les autres. Ils doivent donc tous être différents mais il faut néanmoins qu'on puisse s'y retrouver. (...) Les créateurs des jardins absolutistes jouent systématiquement de la confusion entre l'image mentale de l'espace que suggèrent l'organisation des allées et la réalité matérielle. La première suggère une organisation régulière des allées dans une trame orthogonale symétrique autour de l'axe de la maison, la seconde multiplie les variations autour de cette trame. (...) importance accordée à la symétrie de l'espace ouvert par le parterre et le tapis vert ou l'allée dans l'axe de la maison. Les allées, les palissades, les banquettes, les rangées d'arbres taillés ou d'arbres en caisses, les statues, les niches se répondent dans une parfaite symétrie. Par contre, aussitôt que le visiteur sort de cet espace qui lui suggérerait l'existence d'un vaste jardin symétrique de part et d'autre de l'axe où les allées s'organisent dans une trame orthogonale, avec ses diagonales, il devient le jouet des anamorphoses inventées par le créateur du jardin : les carrés se déforment les allées s'éloignent par de petits angles de la trame et des diagonales et il se voit invité à tourner autour de bassins, de statues, de parterres ce qui lui fait perdre le sens exacte de l'angle droit. D'autres part, son attention est sans cesse distraite ; il s'engage dans une allée car il a vu un objet (une statue, un pavillon) vers lequel elle conduit à travers des bosquets de broussailles, mais, en s'avançant, il découvre des salles vertes dont il n'avait pas soupçonné l'existence et leur exploration l'éloigne de son but. La symétrie des carrefours où il se laisse égarer fait que lorsqu'il revient, il peut hésiter pour savoir s'il était parti à droite ou à gauche la première fois. Ainsi, les fausses symétries des salles vertes dans les bosquets contribuent à l'égarer et à accroître son plaisir ».

Je ne connaissais pas ce texte de Conan, si parfaitement concordant avec mon approche, au moment où je lui ai envoyé mon mémoire de fin d'étude en paysage qui est à l'origine de ce travail. Conan a été le premier à m'encourager à continuer vers une thèse. Je n'ai pas immédiatement suivi ses conseils, mais je lui en reste reconnaissante.

³⁸ Il existe cependant toute une littérature, dès le XVIII^e siècle, sur la promenade dans les jardins « à l'anglaise » en Angleterre, puis en France (Girardin, cité plus haut, qui décrit la promenade dans son jardin d'Ermenonville), puis au XIX^e siècle d'Allemagne : le traité d'art des jardins de Hirschfeld (1779), le traité sur *L'art de se promener* du philosophe Schelle (1802), le roman de Goethe *Les Affinités électives* (1809).

³⁹ Weiss, Goldstein, Trivisani-Moreau sont des « littéraires » venus au jardin par le biais de la littérature (ce mouvement, courant dans le cas du jardin anglais du XVIII^e siècle, est récent pour les jardins français du XVII^e). Quelle que soit la qualité de leurs travaux, on ressent une connaissance superficielle du jardin lui-même et des résultats récents de l'histoire des jardins. Sabatier est historien, Berger et Hedin historiens de l'art.

trois⁴⁰. Plus intéressante est l'étude de Brunon⁴¹, qui le premier (à ma connaissance) cherche à proposer une « analyse historique des modalités d'expérience dans l'art des jardins »⁴², Brunon propose une étude parallèle sur l'art de la danse et l'art du jardin, deux arts qui se sont développés et codifiés simultanément, et qui tous deux étaient pratiqués par le roi. Dans le corpus des études sur l'histoire de la danse, il cherche un modèle conceptuel de réflexion sur le corps en mouvement, parcourant un espace selon un déplacement chorégraphié, ritualisé. Mais nos questionnements se séparent quand il insiste sur la « manipulation du visiteur en fonction d'un parcours processionnel et extrêmement ritualisé » et sur la « volonté royale de régler jusqu'aux pas et aux regards des visiteurs »⁴³. Le jardin reste avant tout, pour Brunon, un jardin de « représentation » dans un double sens : jardin comme représentation de la puissance royale, jardin comme décor pour des représentations festives de théâtre et de danse.

Le jardin est tout cela, bien sûr. Mais ce serait une erreur de le limiter à n'être que cela. Il est aussi – il a toujours été – un lieu de promenade, et c'est en tant que tel que je cherche à le comprendre⁴⁴.

Les études consacrées aux descriptions des promenades, encore peu nombreuses, sont, je l'ai indiqué plus haut, plus intéressée par le « message » que par la promenade elle-même et l'espace dans lequel elle se déroule. Pour ma part, ce sont cependant ces derniers aspects qui m'intéressent, et il me semble que c'est justement les descriptions contemporaines de la création du jardin qui peuvent le plus facilement être dépouillées de leur coque idéologique pour nous informer sur le jardin lui-même.

Car il y a une sorte de « naïveté » (dans le sens positif du terme) dans ces écrits : les auteurs traitent d'un jardin réalisé pour eux, pour qu'ils puissent s'y promener et admirer l'œuvre du roi de France. Pour les visiteurs du XVII^e siècle, le jardin était le jardin de Louis XIV, c'était entendu. La puissance, la grandeur du roi était une évidence, quelle que soit l'attitude des contemporains (critique ou non) ; la présence du roi, à travers ses œuvres, (institutions politiques et culturelles, guerres, réalisations architecturales ou artistiques) n'était pas en question. Le message était clair : Louis XIV est un grand roi (c'est pourquoi il a un grand jardin) ; l'évidence de la chose permettait de passer à autre chose, de se concentrer sur le jardin lui-même et les plaisirs qu'il offrait « à l'esprit et aux sens ». La promenade dans le

⁴⁰ Hunt, « *The Lordship of the feet* », 2003. Il appelle ces trois types de promenades (en anglais) « procession », « stroll » et « ramble ». Mais cette distinction associée à des jardins de façon univoque, me semble surtout un jeu de l'esprit.

⁴¹ Brunon, « *Lieux scéniques et choréographies du parcours : les jardins de Versailles et la danse sous Louis XIV* », 2007.

⁴² Brunon, *ibid.*, p. 96.

⁴³ Brunon, *ibid.*, p. 97.

⁴⁴ La plupart des travaux sur Versailles insistent sur les grandes fêtes que le roi y organisa pendant la première partie du règne (en particulier les fêtes de 1664, 1668 et 1674). Je n'en parlerai pas, car ce qui m'intéresse ici n'est pas le jardin comme *décor*. Sur les fêtes, voir Beaussant, 1981 ; Moine, 1984 ; du Crest, 1990.

jardin pouvait être appréciée pour ce qu'elle était : une promenade dans un espace composé pour cela, qui s'offrait généreusement – contrairement à ce qu'écrit Harrison – au promeneur.

Mais parler de l'espace perçu et du mouvement paraît difficile. Le mouvement, me semble-t-il, est à la fois un des aspects reconnu essentiel de toutes ces réflexions, et le grand absent : peut-être parce que, comme l'écrivait Le Dantec en 1992, les outils conceptuels manquent pour le décrire⁴⁵.

B - METHODOLOGIE

Ce travail cherche donc à comprendre le jardin de Versailles comme lieu de promenade.

Comme je l'ai indiqué plus haut, il m'a semblé que l'étude des textes contemporains au jardin permettait d'atteindre plus directement l'intention d'expérience avec lequel il avait été construit : il y avait au XVII^e siècle, comme à chaque grande période historique de l'art des jardins, une idée générale de ce que l'on attendait d'un jardin : quelles expériences, quels plaisirs, et ceci par quels moyens. C'est la question que j'ai posée dans la première partie à différents textes contemporains de la création de Versailles.

Dans le premier chapitre j'étudie quatre traités sur l'art des jardins, publiés entre 1638 et 1709, qui sont généralement considérés comme fondateurs et héritiers de l'art des jardins « classique ». J'ai cherché à y lire non tant les règles de composition formelle qu'ils proposaient, mais les expériences spatiales que selon eux ces règles recélaient en elles.

Le deuxième chapitre présente des descriptions de promenades écrites pendant le règne de Louis XIV ou peu de temps après sa mort (entre 1668 et 1722). Il s'agit de textes très divers, adressés à des publics différents, mais qui tous, au-delà de leurs autres messages (tels que les louanges obligées au roi), nous parlent de l'espace du jardin lui-même et de l'expérience qu'il permet.

Au cours du demi-siècle qui sépare la première description de promenade de la dernière, le jardin a été profondément transformé : toutes ces « promenades à Versailles » ne sont pas des promenades dans le même jardin. Aussi nous montrent-elles différentes expériences du jardin qui reflètent les transformations des espaces. Le troisième chapitre suit l'évolution du jardin et de son expérience au travers des descriptions qui en sont faites.

⁴⁵ Le Dantec, 1992, p. 175. La question de Le Dantec concerne les « outils conceptuels permettant de penser l'espace sensible », mais les deux sont liés.

Les illustrations des chapitres 2 et 3 sont regroupées en annexe. L'annexe A regroupe des reproductions de peintures, dessins et gravures contemporaines du jardin. J'espère ainsi que le lecteur pourra s'y référer facilement, à chaque fois que je mentionnerai une partie spécifique du jardin.

L'annexe B regroupe l'itinéraire de plusieurs de ces descriptions, chacune représentée sur un fond de plan montrant l'état du jardin au moment où l'itinéraire le décrit.

L'annexe C contient des extraits de certains textes décrivant quelques bosquets. La « Manière de montrer les jardins de Versailles » (de c. 1695) de Louis XIV est reproduite dans l'annexe D.

Dans les trois chapitres (4 à 6) de la deuxième partie, j'ai cherché à comprendre l'expérience de la promenade, sa structure et sa dynamique. J'ai cherché à rester proche du jardin, tout en m'éloignant un peu plus des textes au fur et à mesure de chaque chapitre, pour essayer de construire un modèle plus général du mouvement dans un « espace composé »⁴⁶. Il ne s'agit pas tant de l'étude des *formes spatiales* du jardin, que des *mouvements possibles* (des intentionnalités potentielles) que ces formes permettent. Le chapitre 6 propose un fondement théorique, basé sur les travaux du phénoménologue Erwin Straus, à ce modèle.

Dans la deuxième partie, j'ai cherché à comprendre comment ces éléments d'expérience invitent le promeneur à continuer sa promenade et lui permettent de comprendre l'espace qu'il parcourt, en m'inspirant des théories de la perception d'Erwin Straus. La perception, pour Straus et pour toute la pensée phénoménologique, est un dialogue continu entre celui qui perçoit et ce qui s'offre à la perception. Je dirais, reprenant l'expression utilisée au début de l'introduction, que ce sont les *possibilités de dialogue* offertes au promeneur par les formes physiques du jardin que je cherche à décrire ici.

Ce travail pourrait être l'ébauche d'une théorie de l'« acte de la promenade », d'une « esthétique de la promenade », d'une « herméneutique de l'espace composé ». La promenade, comme la lecture, mêlant perception et imagination, est un « acte de construction de sens », requérant la « compétence » du promeneur. La question est de comprendre ce que peut vouloir dire « structure de sens » dans le jardin, et ce que constitue sa « construction » au cours de la promenade.

La question de la relation entre mouvement et l'espace dans lequel il se déroule s'est ouvert sur un grand éventail de problématiques, touchant la physiologie, la psychologie, la philosophie, l'esthétique. D'un côté, elle est liée à la question de la perception de l'espace, et plus largement, à la possibilité de la connaissance du monde, et au-delà même, de notre être-

⁴⁶ J'appelle « espace composé » ce que Mangematin et Younès, 1996, appellent « espace construit » et Choay, 2006, « espace articulé » : un espace créé et voulu, c'est-à-dire composé, selon une intention humaine.

dans-le monde ; de l'autre, au le rôle esthétique du mouvement dans l'expérience d'un « espace composé ».

Toute connaissance est connaissance de quelque chose (pour paraphraser Husserl) : on ne peut connaître que ce qui se donne à la connaissance, selon la façon dont il se donne. « Connaître le jardin de Versailles » implique de le parcourir, lui et non un autre, dans les espaces qu'il nous offre, avec la variété de parcours qu'il nous propose, en s'ouvrant à lui par tous nos sens et toute notre imagination.

CHAPITRE 1

LES TRAITES DE L'ART DES JARDIN

A - PRESENTATION DES TRAITES

Commencée avant même le début des travaux de Vaux-le-Vicomte en 1656 et continuant presque jusqu'à sa mort en 1700, l'activité professionnelle d'André Le Nôtre domine toute la deuxième moitié du XVII^e siècle. Les jardins les plus importants portent sa marque, et de très nombreux jardins lui sont attribués, avec plus ou moins de certitude. Le développement de l'art des jardins « classique » est presque exclusivement associé à son nom.

Mais Le Nôtre n'était pas écrivain. A part les jardins eux-mêmes, il n'a presque rien laissé : quelques lettres, une description des jardins du Trianon, quelques plans à l'attribution incertaine. Il n'a pas cherché à donner une présentation raisonnée de ses idées, des principes qui guidaient son dessin et de son savoir-faire, et n'a pas cherché non plus à le faire faire par un de ses collaborateurs. A d'autres est restée la tâche d'écrire la théorie du jardin « classique » français.

Il existait déjà, bien avant le XVII^e siècle, un certain nombre de traités d'agriculture et de jardinage, les plus anciens remontant aux Romains¹. Mais il s'agissait de traités essentiellement techniques. Le premier ouvrage contenant une partie distincte dédiée à la composition d'un jardin est le *Traité de Jardinage* de Jacques Boyceau de la Barauderie, publié en 1638. Il n'y en a eu que quelques autres pendant le siècle qui a suivi. La littérature théorique sur l'art des jardins s'est surtout développée à partir de la deuxième moitié du XVIII^e siècle, avec l'introduction des jardins irréguliers².

Les quatre ouvrages analysés dans ce chapitre encadrent la période d'activité de Le Nôtre. Le premier, déjà mentionné, et le second, le *Jardin de Plaisir* d'André Mollet publié en 1651, sont plus anciens et reflètent clairement la période antérieure de l'art des jardins : les jardins sont de dimension plus restreinte, leur organisation est plus simple et moins

¹ Dézallier, en 1709, cite Plinie, Columella, Palladius, Boyceau, Mollet, La Quintinie, Liger, Tournefort, Liébaut, de Serres (p. 2).

² Pour la définition d'un « traité » en art des jardins, voir Le Dantec, « Traités et non-traités », 1995.

hiérarchisée. Mais le vocabulaire formel et spatial est celui dont se nourrira et que développera Le Nôtre : ceci justifie l'utilisation de ces traités dans ce travail.

L'ouvrage suivant est un *Cours d'architecture*, publié en 1695 par Charles d'Aviler, dans lequel un chapitre est consacré aux jardins. Presque tous les exemples cités par l'auteur sont des jardins dessinés par « M. Le Nautre », qui « a beaucoup contribué à la perfection de cet art »³. Publié du vivant de Le Nôtre, c'est peut-être le résumé le plus fidèle de ses principes de composition, tels qu'ils étaient alors connus et pratiqués dans les jardins.

Le dernier traité, *La théorie et la pratique du jardinage*, publié pour la première fois en 1709 sans nom d'auteur, a traversé tout le XVIII^e siècle et a probablement contribué à la diffusion du « style français » à travers l'Europe⁴. Il a connu plusieurs rééditions augmentées, en 1713, 1722, 1747, fut traduit en anglais dès 1712, puis 1728 et 1743, en allemand en 1731 puis 1753, et connu de nombreuses éditions pirates dès 1711. Les débats sur la paternité de l'ouvrage accompagnèrent son histoire dès l'origine, car deux noms lui sont associés, celui d'Antoine Joseph Dézallier d'Argenville (1680-1765) et celui de Jean-Baptiste Alexandre Le Blond (1679-1719). Dézallier s'en plaignait dans la préface qu'il écrivit pour la quatrième édition française de l'ouvrage ; il y reconnaissait en Le Blond son maître dans l'art des jardins et l'auteur des premières gravures, mais se réservait l'entière paternité du texte. Le Blond, mort prématurément en Russie où il avait été appelé par le tsar Pierre 1^{er} pour participer à l'élaboration du plan de la ville nouvelle de Saint Pétersbourg, n'était plus là pour dénier ou acquiescer. Cependant les recherches récentes semblent lui donner un rôle bien plus important dans l'élaboration de l'ouvrage⁵. Graveur, architecte, urbaniste, il semble que ses talents de dessinateur de jardins furent encouragés par le vieux Le Nôtre. Dézallier, par contre, n'était pas un jardinier professionnel, mais un amateur cultivé, comme d'ailleurs la plupart des auteurs d'écrits sur les jardins au XVIII^e siècle. Grâce à la parution de cet ouvrage, ses compétences dans le domaine furent reconnues dans le milieu savant, et il fut appelé à écrire de nombreux articles sur le jardin dans l'Encyclopédie⁶. (Dans la suite, pour faciliter la lecture du texte, je continuerai la tradition d'utiliser le nom de Dézallier)⁷.

Publié presque une décennie après la mort de Le Nôtre, cet ouvrage est à la fois le traité le plus complet des principes de composition du jardin « classique », et, pour certains historiens, le héraut d'une sensibilité nouvelle. Ce que l'auteur décrit n'est plus exactement l'art de Le Nôtre, bien qu'il en soit très proche. La vue sur le paysage comme élément de

³ d'Aviler, p. 645, article « Jardinage ».

⁴ Gothein, 1997.

⁵ Medvedkova, 2007.

⁶ Exemple parfait de l'amateur cultivé du XVIII^e siècle, Dézallier était également amateur de peinture et grand collectionneur, auteur d'un Abrégé de la vie des plus fameux peintres, ainsi qu'un expert internationalement reconnu sur les coquillages, et auteur d'un traité de Conchyliologie utilisé par Linné.

⁷ Mosser, 2003 propose comme solution d'utiliser Dézallier/Le Blond, qui me semble une solution toute à fait appropriée, mais qui alourdirait la lecture en mettant l'accent sur ce problème d'attribution qui n'est pas ici mon propos.

composition du jardin auquel il accorde beaucoup d'importance était déjà présent dans la « manière de Le Nôtre », mais son insistance sur l'utilisation de l'enfilade, est un développement récent. Ses références sont majoritairement les jardins de Le Nôtre, mais les gravures qui accompagnent le traité montrent des jardins « rococo »⁸.

Ces quatre traités se veulent universels : à part bien sûr le *Cours d'Architecture*, ils traitent de tous les aspects du jardinage. Ils comprennent une partie technique, la plus importante, complétée par une partie distincte consacrée aux principes du dessin, allant du choix du site aux détails d'ornementation. Les différentes règles de composition spatiale qui y sont proposées sont rarement simplement affirmées comme allant de soi : au contraire, elles sont le plus souvent expliquées et justifiées. Les arguments sont multiples : dans certains cas, les raisons avancées sont générales et théoriques - tels que l'imitation de la nature, qui fonde toutes les autres, et les principes esthétiques de variété et de symétrie - dans d'autres au contraire pratiques : sont ainsi mentionnées des raisons d'ordre économique (les dépenses liées aux travaux d'aménagement et d'entretien sont souvent mentionnées), technique (par exemple la pente maximum d'une allée pour éviter l'érosion), horticole et hygiénique (le choix d'une situation saine pour le bâtiment). On trouve aussi des justifications d'ordre sensoriel – ce sont essentiellement ces derniers qui vont m'intéresser dans ce qui suit.

La lecture que je propose ici n'est pas une analyse historique des différents traités. Basée sur une lecture peut-être naïve des textes, prenant au sérieux ce que les auteurs veulent me dire sans tenir compte des trois siècles qui nous séparent (et espérant ne pas avoir fait de contresens linguistique), j'ai voulu comprendre ce qu'ils pensaient sur l'expérience que leurs jardins offrent aux visiteurs, et plus spécifiquement sur la relation entre les formes physiques que prennent ces jardins et l'expérience esthétique de l'espace que ces formes physiques permettent.

1) Les Traités

a) Jacques Boyceau de la Barauderie : *Traité du Jardinage selon les raisons de la Nature et de l'Art* (Paris, 1638)⁹

Le traité, publié seulement après la mort de l'auteur par son neveu qui avait repris sa charge d'intendant des jardins royaux, s'adressait à des « Princes, Seigneurs et Gentilhommes » qui avaient les moyens de s'offrir un jardin de plaisir. Le traité commence par décrire l'état des connaissances scientifiques sur la nature (le monde physique) – les quatre éléments (l'eau, l'air, le feu et la terre), les sols, les vents, le soleil, la lune, les saisons – et se termine en décrivant l'éducation que doit recevoir un jardinier. Écrit au même moment que les traités de Descartes et des discussions que ceux-ci ont dans les cercles intellectuels,

⁸ Dennerlein, 1981 ; Kruft, 1994 ; Wiebenson, 1978.

⁹ Pour une biographie de Boyceau : Hazlehurst, 1966.

Boyceau considère que la raison est l'instrument donné à l'homme par Dieu pour comprendre le monde ; mais en même temps il décrit le monde physique lui-même en termes aristotéliens. Le second livre traite d'arboriculture, et le troisième du dessin du jardin de plaisir. Ce dernier livre, qui nous intéresse ici, est divisé en seize chapitres, traitant de différents aspects du dessin (esthétique, choix du site, formes utilisées dans le jardin), des éléments du jardin (allées, parterres, éléments avec une composante verticale comme les bosquets, les grottes, les volières ; il y a aussi trois chapitres sur les différentes formes de l'eau et des différentes sortes de jardin (jardin de plaisir et jardin utile). Dans ces trois livres, il n'est pas fait mention des nombreuses gravures qui complètent l'ouvrage : 64 planches représentant des parterres et 4 des plans de bosquet.

b)

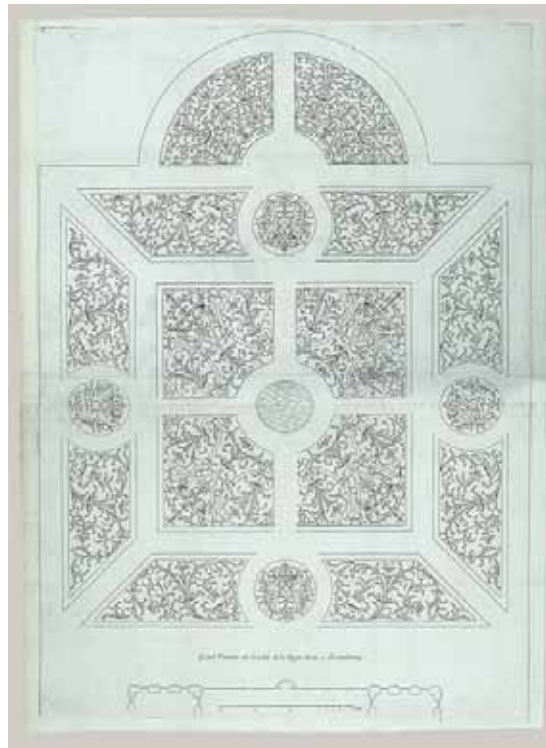


Figure 1.1 : Boyceau : exemple de parterre.

b) André Mollet : *Le Jardin de Plaisir* (Stockholm, 1651)¹⁰

Mollet, employé à la cour de Suède, a publié son traité à l'occasion du couronnement de la reine Christine. Publié simultanément en suédois, français et allemand, traduit peu après en anglais, il s'adressait à des clients potentiels de Mollet, rois et princes européens ; il s'agissait pour lui d'une sorte de portfolio professionnel.

Le traité est divisé en onze chapitres. Les dix premiers traitent de ce que l'auteur appelle un résumé d'agriculture, c'est-à-dire des pratiques horticoles. Le dernier chapitre, intitulé Des ornements du jardin de plaisir, commence par une courte description des principes généraux à mettre en œuvre dans le dessin d'un jardin, puis décrit les 30 gravures qui suivent. Ces planches sont, de l'avis même d'André Mollet, la partie la plus importante de son traité. Elles montrent des plans de jardins types (2 planches), des parterres (22), des bosquets (4) et des labyrinthes (2).

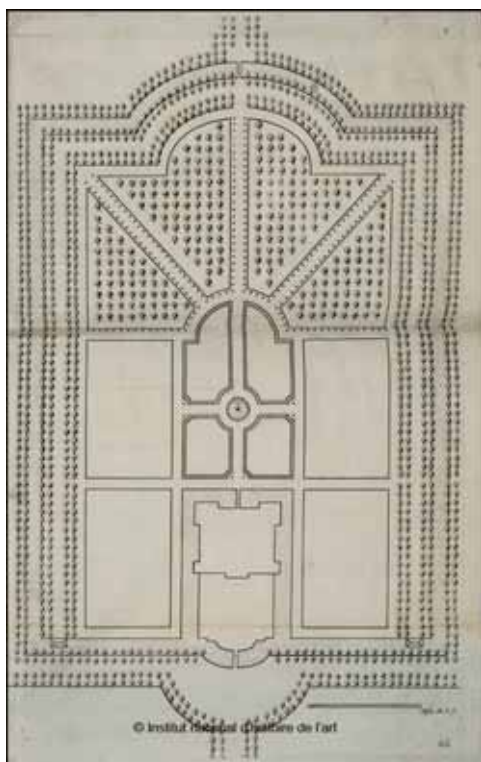


Figure 1.2 : Mollet, plan de jardin.

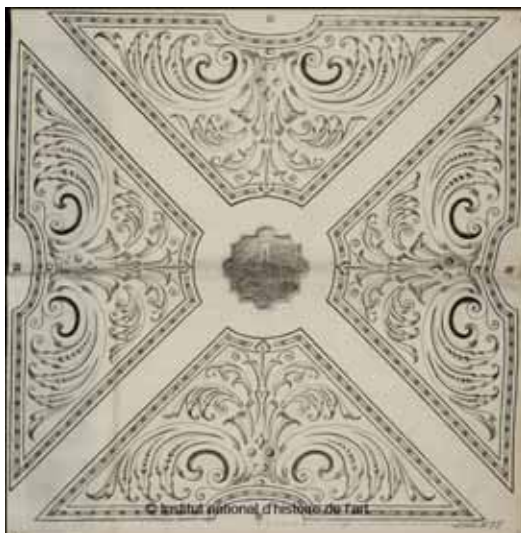


Figure 1.3 : Mollet, plan de parterre.

¹⁰ Le père d'André, Claude Mollet, avait écrit un traité de jardinage, *Le Théâtre des plans et jardinages*. Probablement écrit autour de 1615 mais publié seulement en 1652, l'ouvrage est essentiellement un traité d'horticulture et d'« astrologie », mais complété par 22 planches, dont 16 représentent des parterres, 2 des bosquets et 4 des labyrinthes. Ces planches ont été gravées par les fils de Claude et sont très proches de celles qui accompagnent le traité d'André.

Sur l'importance de la famille Mollet : Karling, Conan, Brunon, dans l'ordre de publication

c) Charles d'Aviler : *Cours d'Architecture* (Paris, 1691)¹¹

Architecte pratiquant à Montpellier, promoteur des principes de Vignole, d'Aviler publia en 1691 son *Cours d'Architecture* qui est à la fois une traduction et une adaptation moderne de Vignole, complété par un grand nombre de gravures. Le second tome du *Cours* est un dictionnaire des termes d'architecture, qui fut ensuite publié séparément (check). La seconde édition du *Cours d'Architecture* a été publiée en 1710 après la mort de l'auteur par les soins du l'architecte Le Blond. Le traité a connu un grand succès à travers toute l'Europe : traduit en allemand dès 1699, il a connu de nombreuses éditions en France et à l'étranger tout au long du XVIII^e siècle.

Pour l'auteur, l'architecture « embrassant toutes les connaissances qui servent tant à la construction qu'à la décoration des édifices, comme les jardins en sont inséparables & contribuent notablement à leur embellissement », il était naturel d'inclure dans son *Cours* par un chapitre intitulé « De la décoration des jardins ». Ce traité ne s'adresse pas qu'aux princes, et il traite aussi des petits jardins.

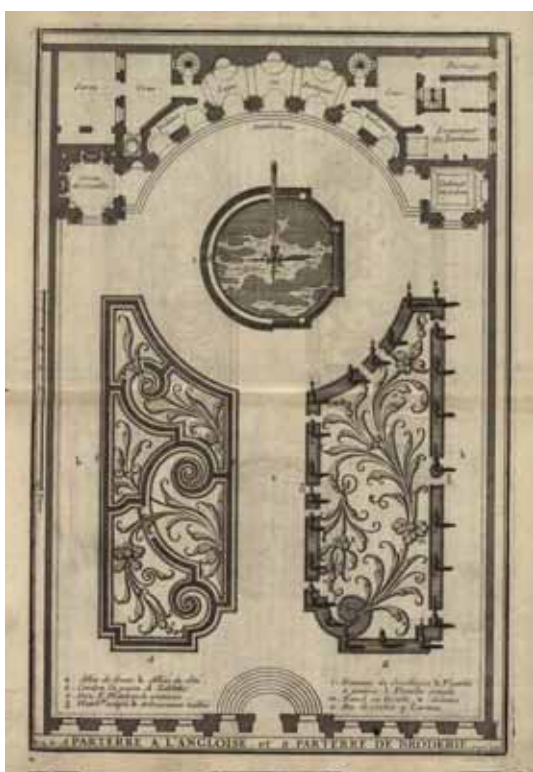


Figure 1.4 : D'Aviler, exemple de parterres.

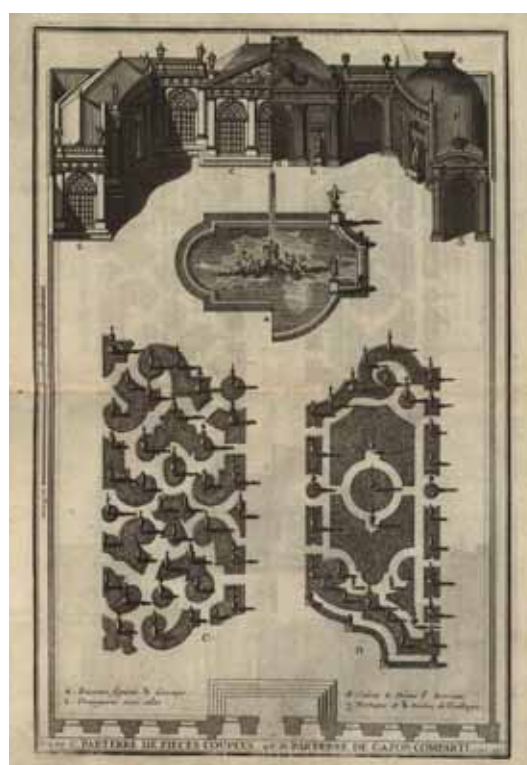


Figure 1.5 : D'Aviler, exemple de parterres.

¹¹ Pour une biographie de d'Aviler : Verdier (2004).

d) Antoine Joseph Dézallier d'Argenville : *La théorie et la pratique du jardinage* (Paris, 1709; 4e édition, 1747)¹²

La première édition du traité de Dézallier est composée de deux parties, l'une traitant de la théorie et l'autre de la pratique. La seconde édition, publiée en 1715, est considérablement élargie : le texte est complété, des nouvelles planches sont ajoutées, et la section concernant la pratique est réorganisée en trois parties traitant de trois thèmes différents : géométrie appliquée (par exemple comment déterminer les niveaux, comment transférer un plan sur le terrain), horticulture, et hydrologie. Des nouveaux chapitres sont ajoutés sur les orangers et les fleurs parfumées. Les éditions suivantes conservent le texte de la deuxième édition, avec des changements mineurs, et la dernière édition de 1747 est complétée par une quatrième partie sur l'hydraulique.

La partie théorique, celle qui m'intéresse, a subi peu de changements, après quelques additions entre la première et la seconde édition. Elle est divisée en huit chapitres, chacune illustrée de planches. Les trois premiers chapitres traitent de questions générales, telles que le choix du site, la relation entre le bâtiment, le jardin et l'environnement, ou bien l'organisation des éléments composant le jardin. Les quatre chapitres suivants traitent de ces éléments plus en détail : les parterres (avec des gravures représentant des plans de parterre), les allées et les palissades (planches représentant des palissades en élévation), des bosquets (avec vues en plan) et des boulingrins and plans inclinés (vues en plan ou en axonométrie). Le dernier chapitre traite des ornements : treillis, statues, vases, etc. (vues en élévation). Chacun de ces chapitres est illustré par des gravures. Le chapitre concernant les fontaines, dans la deuxième partie de la première édition, est intégré dans la quatrième édition dans la partie traitant d'hydraulique.

Pour Dézallier, ce traité est une version modernisée des traités précédents. Malgré une forte diatribe contre les architectes « qui se mêlent de donner des desseins de Jardinage »¹³, il utilise le traité de d'Aviler qu'il reprend par endroit mot à mot mais sans le citer, qu'il complète et critique¹⁴. Il cite par contre expressément le dictionnaire d'Aviler quand il lui emprunte une définition.

¹² Les numéros de page correspondent à l'édition de 1747. Il manque quelques pages dans la version téléchargeable sur le site de Gallica ; dans ces cas, j'ai utilisé l'édition de 1709 et j'ai indiqué les deux numéros de page.

¹³ Dézallier, p. 17.

¹⁴ par exemple, la pente des glacis (d'Aviler, p. p. 196 et Dézallier, p. 151), la dimension appropriée des marches (d'Aviler, p. 196, Dézallier p. 152) ; les trois types de jardins (d'Aviler, p. 196, Dézallier p. 25) ; la hauteur appropriée des fontaines : « Beaucoup de gens prétendent... » (d'Aviler, p. 196, Dézallier, p. 404).

2) Les traités et les jardins de Le Nôtre

Lorsqu'ils ont écrits leurs traités, Jacques Boyceau et André Mollet étaient des praticiens de renom, employés par les cours royales et aristocratiques de France et d'Europe. Leur public était royal et aristocratique : Mollet parle de « maison royale », et Boyceau s'adresse aux « Princes, Seigneurs, & Gentils-hommes de moyens » :

Si nous voulons faire des Jardins qui soient pour donner plaisir & utilité ensemble, ils ne seront convenant à gens de basse condition, ains seulement aux Princes, Seigneurs, & Gentils-hommes de moyens : car les beaux Jardins se font et entretiennent avec dépense »¹⁵.

Les jardins de Le Nôtre sont aussi des jardins princiers. Mais la fin du XVII^e siècle et le début du XVIII^e voit naître un foisonnement dans la création de jardins qui correspond à une évolution de la société (et va de pair avec la fin de l'hégémonie de Le Nôtre) : de plus en plus « particuliers » suffisamment fortunés veulent avoir leur « jardin de plaisance ». Dezallier adresse son livre au « Particulier riche, & curieux de Jardinage, qui veut faire la dépense nécessaire pour planter un beau Jardin »¹⁶. Mais il prévient son lecteur : « il ne doit pas suivre l'usage de la plupart des gens du monde, qui pour imiter les travaux du Roi, font exécuter des desseins avec une précipitation infinie ; une exécution si prompte réussit rarement » ; il est essentiel, avant de se lancer dans une telle entreprise, de « se consulter sur la dépense qu'on veut faire »¹⁷.

Comparés aux jardins de Le Nôtre, les plans de Dezallier présentent une certaine raideur, mais aussi une nouvelle richesse de forme et de combinaison s'adaptant à différentes échelles. Les règles qu'il présente sont la cristallisation des principes et des règles essayées avec une grande liberté d'imagination à l'échelle des grands jardins royaux pendant près d'un demi-siècle. Systématisées, les règles peuvent être adaptées à des jardins moins grands, et même aux petits jardins des villes, avec leurs contraintes d'espace et de moyens. Les règles du jardin à la française, que l'on présente souvent comme niant la réalité du site, permettent au contraire une grande invention.

Pour Dezallier, la première des « quatre maximes fondamentales » dans l'aménagement d'un jardin est « de faire céder l'Art à la Nature » : « Il faut, en plantant un Jardin, considérer qu'il doit plus tenir de la Nature que de l'Art, dont il ne doit emprunter que ce qui peut servir à

¹⁵ Boyceau, p. 82.

¹⁶ Dezallier, p. 4.

¹⁷ Dezallier, p. 17.

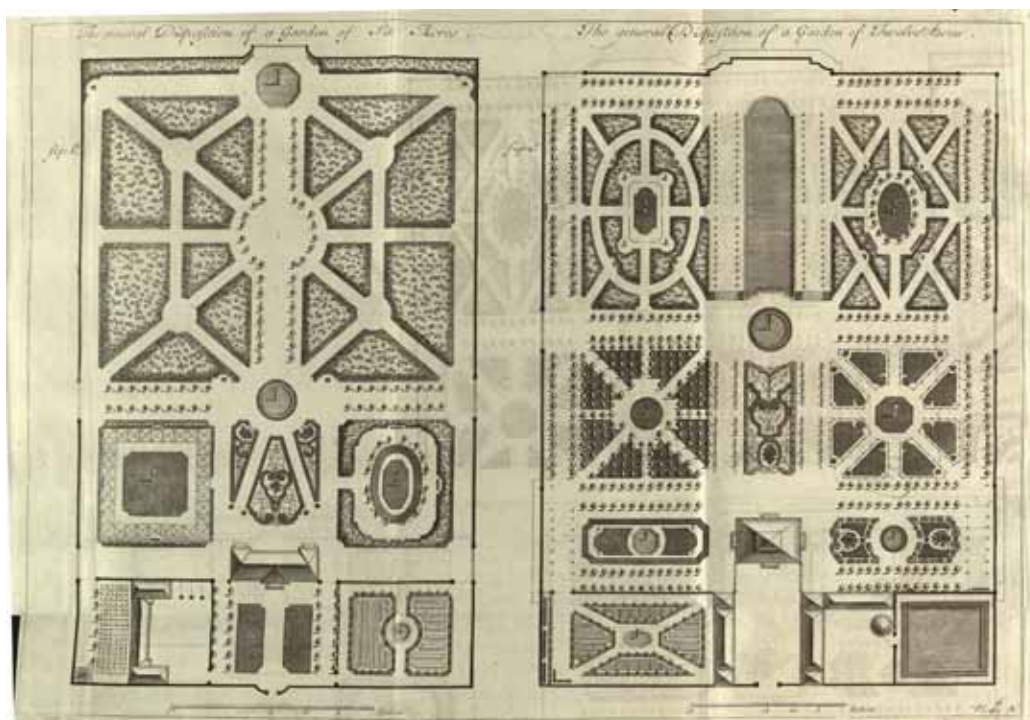


Figure 1.6 : Dezallier d'Argenville, exemples de plans de jardin.

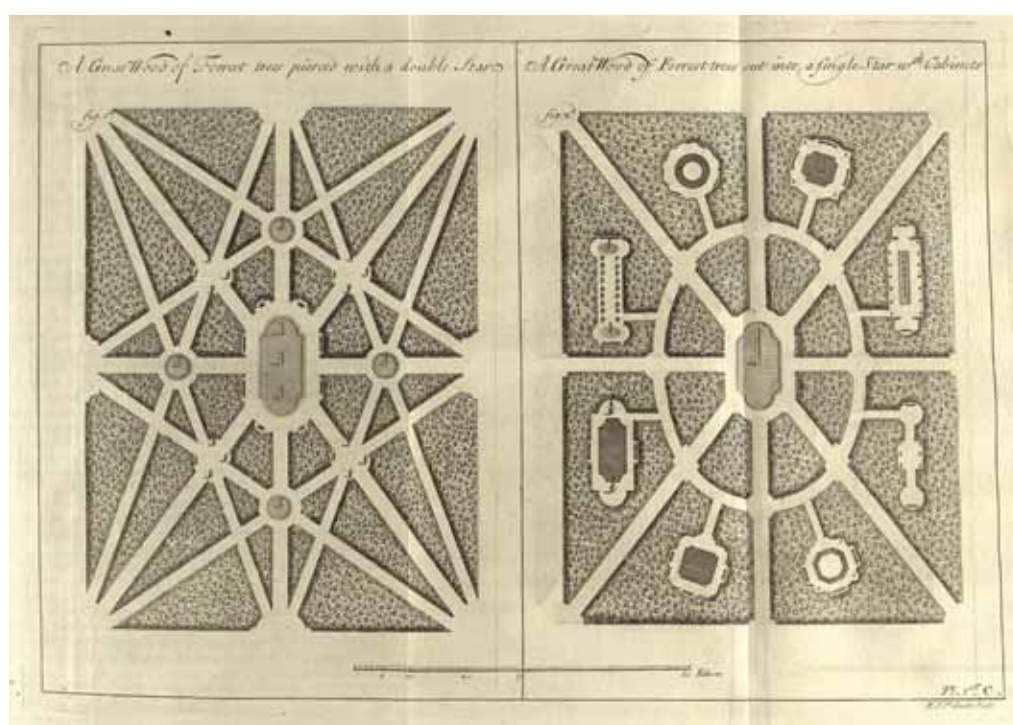


Figure 1.7 : Dezallier d'Argenville, exemples de bosquets

la faire valoir »¹⁸. Plus loin, il ajoute : « Les parties du Jardin (...) doivent être si bien placées, qu'on les croie faites & plantées où elles sont, par l'Auteur, pour ainsi dire, de la Nature »¹⁹. Ce sont ces affirmations qui ont fait considérer son œuvre comme reflet de la nouvelle sensibilité du siècle des Lumières. Mais ses références restent les jardins « classiques » français de la deuxième moitié du XVII^e siècle. Nous ne sommes pas surpris lorsque, pour montrer ce qu'il entend par un jardin « où vous ne voyez que des choses extraordinaires, gênées, hors du naturel, & qui ne sont faites qu'à grands frais, » il donne l'exemple du jardin de Meudon, dessiné par Le Nôtre. Mais il est d'autant plus surprenant pour nous, héritiers des traditions du jardin irrégulier du XVIII^e, des parcs urbains du XIX^e et du « jardin en mouvement » du XX^e siècle, de le voir proposer comme exemple de jardin « très-naturel » les jardins de Saint-Cloud, de Chantilly et de Sceaux, également dessinés par Le Nôtre²⁰. La différence n'est pas pour Dézallier là où aujourd'hui nous penserions la voir. Elle se trouverait plutôt dans ce qui pour nous n'est qu'une nuance : la prévalence plus ou moins forte des éléments architecturaux (murs, escaliers), la quantité et l'exubérance des sculptures et des fontaines²¹. Il ne s'agit pas cependant de s'en passer, car « les figures et les vases contribuent beaucoup à l'embellissement & à la magnificence des Jardins, & en relèvent infiniment les beautés naturelles »²², mais de trouver le bon équilibre entre ce qui, dans le jardin vient plutôt de « la main de l'homme » et ce qui vient de « celle de la Nature ». Ce que Dézallier recherche, c'est la « la noble simplicité des escaliers, des talus & rampes de gazon, des berceaux naturels & des palissades simples sans treillage, soutenues & rehaussées en certains endroits par quelques figures & autres ornements de Sculpture »²³. Il constate d'ailleurs autour de lui une évolution dans ce sens : « autrefois on leur donnait mille formes extravagantes, ce qui est encore fort ordinaire dans les Jardins d'Italie, & d'Espagne : mais aujourd'hui en France, on ne donne plus dans tous ces colifichets, & on aime mieux une régularité plus simple & moins embrouillée »²⁴. (Pour notre regard d'aujourd'hui, les gravures qui illustrent le traité nous semblent au contraire en contradiction avec son propos...).

¹⁸ Dézallier, p. 18.

¹⁹ Dézallier, p. 19.

²⁰ Dézallier, p. 18.

²¹ Dézallier, p. 19.

²² Dézallier, p. 99.

²³ Dézallier, p. 19.

²⁴ Dézallier, p. 66/46.

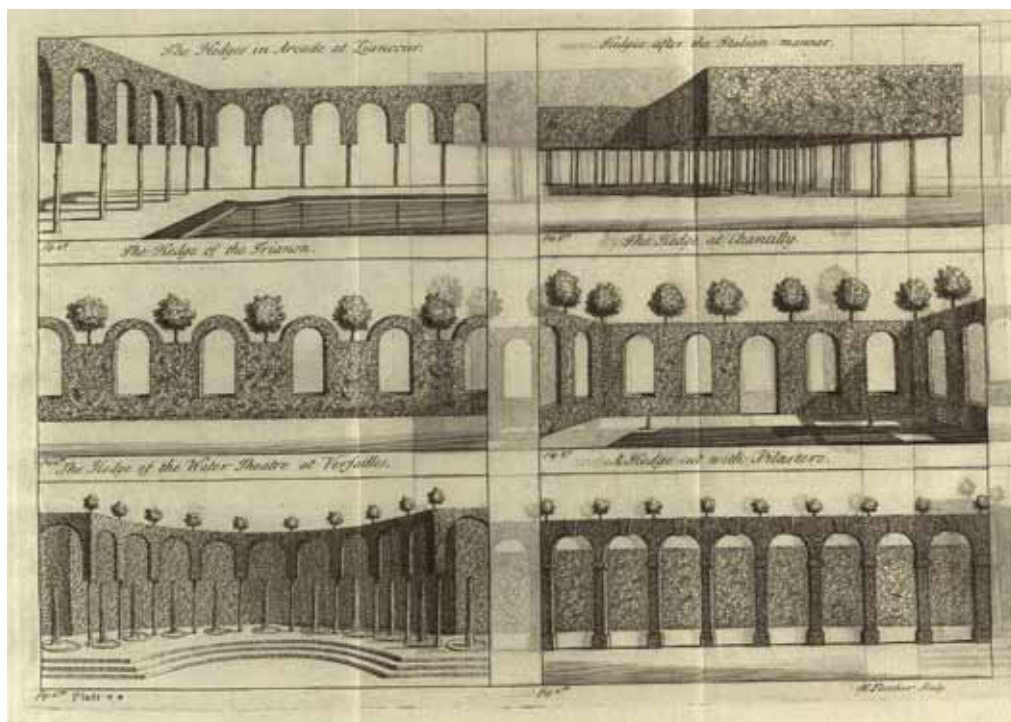


Figure 1.8 : Dézallier d'Argenville, exemples de palissades de jardin.

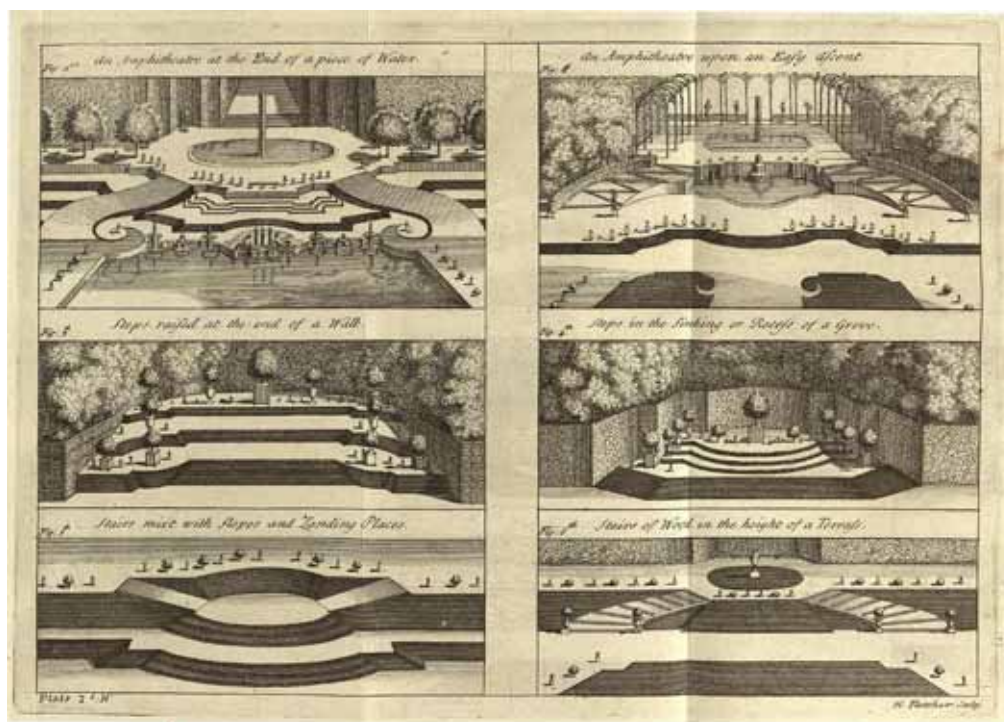


Figure 1.9 : Dézallier d'Argenville, exemples d'escaliers.

Les deux traités les plus intéressants pour mon propos sont celui de Boyceau, « composé par lui en sa vieillesse », fruit raisonné de l'expérience de toute une vie de dessinateur de jardin, et celui de Dezallier et Le Blond, écrit par un architecte talentueux et un homme sensible et amateur passionné. C'est du jardin *vu* et *parcouru* qu'ils traitent, des plaisirs procurés à tous les sens, et des moyens d'y parvenir, en manipulant l'espace par le nivellement, les plantations et l'ornementation. Malgré des similitudes fondamentales – une esthétique basée sur une géométrie régulière – on sent entre les deux traités non seulement l'évolution de l'art des jardins, mais toute une expérience sociale accumulée. Le « jardin de plaisir » n'est plus le privilège de quelques grands, mais l'expérience commune d'un grand nombre : il s'agit non seulement tous ceux qui peuvent se permettre d'en posséder, mais aussi de ceux qui ont le loisir de s'y promener. Les « beaux jardins » sont devenus un but de promenade apprécié ; un grand nombre de jardins privés sont ouverts à la visite, sous certaines conditions. Versailles, Trianon, Marly, Saint Cloud, Sceaux, Chantilly, les Tuileries, Meudon, Rueil, Clagny, Choisy, Liancourt, le Palais Royal : d'Aviler et Dezallier se réfèrent abondamment à ces jardins, les supposant bien connus de leurs lecteurs. Les deux derniers traités de jardinage se fondent sur une expérience esthétique commune.

B - LE JARDIN DE PLAISIR

1) Plaisirs de l'œil et de l'esprit

Comme son nom l'indique, le « jardin de plaisir » (« jardin de plaisance ou de propreté » chez Dezallier), distingué du « jardin utile », est dessiné « pour le plaisir & beauté »²⁵. Il doit posséder « une grâce agréable », être « agréable et divertissant » ; « on [y] recherche principalement (...) ce qui peut flatter davantage la vue »²⁶. Le jardin, aménagé « avec symétrie et décoration pour se promener »²⁷ doit être non seulement « agréable à l'œil », mais aussi « commode pour la promenade ». Il y faut éviter ce qui « blesse le coup d'œil » et ennue, telle une « allée ... lassante », et cacher ce qui est « désagréable ». Il ne doit pas être

²⁵ Les plantes utiles ne sont pas forcément à bannir, mais à condition de participer au dessein de l'ensemble. Ce qui doit être banni, ce sont les usages communs (Boyceau, p. 82) et les signes de l'entretien nécessaire, comme les tas de fumier (Dezallier, p. 21).

²⁶ Boyceau, p. 72; Mollet ; Dezallier, p. 2.

²⁷ d'Aviler, Tome 2, article « Jardin », p. 645.

« triste et sombre », mais au contraire « riant » et permettre un « aimable repos »²⁸. Les mots tels que « plaisir », « plaisant », « agrément », « agréable », « commodité », apparaissent fréquemment dans les textes.

Quels sont les éléments qui composent un « jardin de plaisir » ?

*[Jardin] pour le plaisir & beauté, qui aura les fontaines enrichies, les canaux & ruisseaux enjolivés, les grottes & lieux souterrains, les volières, les galeries ornées de peinture & sculpture, l'orangerie, les allées & promenoirs mieux agencez, couverts ou découverts, les pelouses & préaux pour les jeux de ballon, & exercices de la personne, les longs jeux de palmail, les bosquets, les autres corps de relief, bien disposez ès environs des parterres, ou entremêlés dedans, ainsi qu'il conviendra. ... ainsi que l'ordonnance du Jardin requerra*²⁹.

*Pour lequel effet nous y ordonnerons les parterres, bosquets, arbres, palissades*³⁰ *et allées diverses, comme aussi les fontaines, grottes, statues, perspectives et autres tels ornements, sans lesquels ledit jardin de plaisir ne peut être parfait ; néanmoins il est très évident que toutes ces choses confuses et mal appropriées ne font pas un trop bel effet, c'est pourquoi nous essayerons à les disposer chacune en leur lieu, suivant l'ordre que l'expérience nous a appris*³¹.

*Les Jardins de Plaisance ou de Propreté [sont] ceux que l'on a soin d'entretenir proprement, & dans lesquels on recherche principalement la régularité, l'arrangement, et ce qui peut flatter davantage la vue, tels que les Parterres, les Bosquets, les Boulingrins ornés de Portiques, de Cabinets de treillage, de Figures, d'Escaliers, de Fontaines et de Cascades*³².

Ces trois descriptions, au-delà de la simple énumération, indiquent ce qui est la qualité première des « beaux jardins » : une grande variété ordonnée. Le premier chapitre de Boyceau, intitulé, « Que la diversité embellit les jardins », l'indique clairement : « Nous estimons, dit-il, que les Jardins les plus variés seront trouvés les plus beaux »³³. Mais, Boyceau continue, cette variété ne doit pas être désorganisée : « je tiens que ces diversités entremêlées et bien ordonnées, font un embellissement plus grand par leur variété, qu'elles ne pourraient étant séparées ; et n'entends pas pourtant qu'on les brouille ensemble, en les

²⁸ Dézallier.

²⁹ Boyceau, p. 82.

³⁰ Une palissade de verdure est une « clôture de jardin constituée par des arbres de basse-tige, des arbrisseaux ou des arbustes de basse-tige taillés de façon régulière » (Bénétière, 2000).

³¹ Mollet, f.F. 0.

³² Dézallier, p. 2.

³³ Boyceau, p. 69.

entremêlant confusément »³⁴ ; au contraire, « toutes lesquelles choses, si belles que les puissions choisir seront défectueuses, et moins agréables, si elles ne sont ordonnées et placées avec symétrie, et bonne correspondance »³⁵. Dézallier, soixante-dix ans plus tard, ne dit pas autre chose : « La variété de la composition, une distribution bien entendue et bien raisonnée, une belle proportion de toutes les parties, un accord parfait entre elles, contribuent beaucoup à rendre un Jardin parfait, puisqu'au sentiment de tout le monde, les Jardins les plus variés sont les plus estimés et les plus magnifiques »³⁶.

La première étape dans la réalisation d'un jardin est le choix du site. Aux quatre conditions traditionnelles du choix du site, que Dézallier fait remonter à Vitruve (une exposition saine, un bon terroir, l'eau, la commodité du lieu), il ajoute une cinquième condition, qui, « sans être aussi nécessaire que les précédents, (...) est une des plus agréables » : c'est « la vue et l'aspect d'un beau Pays ». Car, ajoute-t-il, « Il n'y a rien de plus divertissant, ni de plus agréable dans un Jardin, qu'une belle vue, & l'aspect d'un beau Pays. Le plaisir de découvrir sur une terrasse un grand nombre de Villages, de Bois, de Rivières, de Coteaux boisés, de Prairies (...), & mille autres diversités qui font les beaux Paysages, surpasse tout ce qu'on en pourrait dire ici »³⁷.

Boyceau mentionne les vues que permet un jardin en terrasse comme l'un de ses grands atouts, mais pour Dézallier, il s'agit de l'un des principes fondamentaux de l'aménagement d'un jardin : il faut, partout où cela est possible, conserver et mettre en valeur la vue vers le paysage au-delà du jardin. Regarder le paysage : le plaisir n'est pas nouveau³⁸, mais son importance s'est accrue pendant le XVII^e siècle. La peinture de paysage (c'est ce que désignait originairement le mot « paysage »³⁹), qu'il s'agisse de représentation de paysages réels ou idéaux, avait gagné en importance au cours du XVII^e siècle (Le Nôtre possédait des peintures de Poussin et du Lorrain). Pour les amateurs cultivés (comme l'était Dézallier lui-même), la peinture de paysage était un genre habituel et apprécié, et regarder le paysage comme on regardait la peinture de paysage était devenu une nouvelle forme d'expérience esthétique.

Cependant, il y avait probablement un autre aspect à ce plaisir désirable. Le dictionnaire d'Aviler définit l'expression « Vue de Prospect » comme « Vue libre, dont on jouit par titre ou par autorité seigneuriale jusqu'à certaine distance et largeur, devant laquelle personne ne peut

³⁴ Boyceau, p. 82.

³⁵ Boyceau, p. 69.

³⁶ Dézallier, p. 15.

³⁷ Dézallier, p.14. La description est à peine différente dans la version de 1709.

³⁸ Les vues jouaient un rôle important dans certains jardins de la Renaissance aux environs de Rome, en particulier à la Villa d'Este ; plus tôt encore, Pliny parle des vues dans les lettres où il décrit son jardin.

³⁹ Mais pendant la deuxième moitié du XVII^e siècle, le mot avait aussi le sens qu'on lui donne aujourd'hui ; Scudéry l'utilise ainsi dans sa description des vues des alentours de Versailles (Scudéry, *Promenade*, 1668, pp. 3 et 90).

bâtir ni même planter aucun arbre ». Un site naturel avec vue permettait de profiter de la topographie du lieu afin d'emprunter ce droit seigneurial...⁴⁰.

Ce désir de se montrer pour plus que l'on est rejoint une autre « maxime fondamentale » de l'aménagement des jardins selon Dézallier : celle « de faire toujours croire le jardin plus grand qu'il n'est »⁴¹. Mais, ici encore, il serait probablement erroné de ne voir qu'un seul aspect de ce principe d'aménagement : au-delà de son rôle social, il joue aussi un rôle fondamental dans l'expérience du jardin, comme nous le verrons plus bas.

L'insistance de Dézallier sur la vue nous indique cependant une autre chose : la vue n'est pas affaire de « plan », elle est une fonction de la topographie du lieu. L'art du jardin, en effet, n'est pas un art du plan, c'est un *art du site*, c'est-à-dire un art de l'espace, qui consiste à modeler un site auquel il doit nécessairement s'adapter. Ce n'est pas un art créateur d'objet, comme l'architecture : il crée cette chose indéfinissable, insaisissable qu'est un « lieu » (et cela malgré les murs qui l'entourent, et que d'ailleurs il cherche à cacher).

Il semble que cette vérité, qui semble pourtant évidente, a toujours (et encore aujourd'hui) besoin d'être répétée. Boyceau l'affirme avec force : « Il faut que l'intelligence du bon maître supplée, trouvant des beautés qui s'accroissent à la nature des choses qui vous arrêtent, & que vous ne pouvez forcer »⁴². C'est même là tout l'intérêt de l'art des jardins :

*Les situations différentes des Parcs & Jardins, tant pour leur étendue que pour l'inégalité de leur plan, donnent plusieurs moyens d'en varier la disposition. Mais le plus grand Art consiste à bien connaître les avantages & les défauts du lieu, afin de profiter des uns & de corriger les autres*⁴³.

*C'est selon ces différentes situations, que l'on doit inventer la disposition générale d'un Jardin & la distribution de ses parties*⁴⁴.

Par ailleurs, Dézallier oppose clairement en cela le jardin dans son ensemble au parterre, qui n'en est qu'un des éléments, le plus graphique et le moins spatial. Assimiler le jardin « classique » au dessin des parterres, l'art de dessiner les parterres à ce qui définit et résume l'art des jardins du XVII^e siècle, est une erreur fondamentale. Le parterre est selon l'expression de Boyceau, un « embellissement bas » du jardin, c'est un « Art [qui] vient de la

⁴⁰ d'Aviler, Tome 2, article « Vue de Prospect », p. 910.

⁴¹ Dézallier, p. 20.

⁴² Boyceau, p.76.

⁴³ D'Aviler, p. 190. D'Aviler ajoute : « et sur cette règle former son dessein en ne remuant que le moins de terre que l'on pourra parce que cette dépense, qui est toujours très forte ne paraît que peu de chose à ceux qui n'ont pas vu auparavant l'état des lieux » (d'Aviler, p. 190). Comme je l'ai indiqué plus haut, la question des dépenses qu'entraînent certains aménagements et leur entretien revient fréquemment chez d'Aviler et Dézallier.

⁴⁴ Dézallier, p. 25.

Géométrie, les Parterres étant composés partie de lignes droites & de lignes courbes, (...) qui peuvent être dessinés & distingués sur terre »⁴⁵. Ainsi donc, « quoique l'on convienne que les Parterres sont les plus riches & les plus délicates parties d'un Jardin, (...) tous les Parterres sont à peu près semblables, (...) on retombe toujours dans les mêmes traits, & la forme est presque toujours la même ». Mais il n'y a pas, il ne peut pas y avoir « deux Jardins qui se ressemblent aussi parfaitement que le font deux Parterres, sans affecter de les faire ressembler » : « les dispositions générales au contraire sont toujours différentes, c'est la situation du lieu qui les règle : elles demandent chacune un génie nouveau, qui sache s'assujettir à leurs diverses espèces, en corrigeant avec industrie les défauts du terrain, & profitant d'un heureux emplacement »⁴⁶.

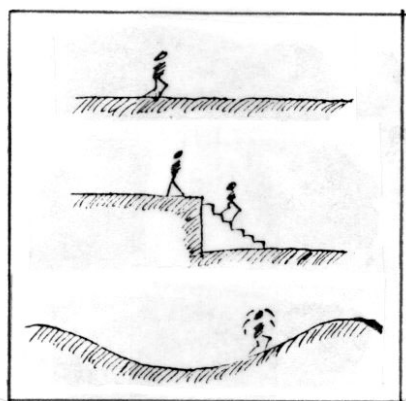


Figure 1.10 : Le « jardin de niveau parfait », le « jardin en terrasse », et le jardin où l'on est « obligé de descendre et de monter continuellement ».

Les jardins peuvent être classés dans deux types principaux, selon le site sur lequel ils sont installés : le « Jardin de niveau parfait », à « Assiette égale et unie », et le « jardin en terrasses », ou « Assiette montueuse ou inégale »⁴⁷.

L'avantage des jardins de niveau est d'offrir des « promenoirs faciles & de longue étendue »⁴⁸, « moins lassant » et « plus commodes pour la promenade : ces longues allées où vous n'êtes point obligé de descendre & de monter continuellement, présentent un agrément peu commun »⁴⁹. Leur défaut est qu'« il leur manque quelquefois un peu de vue » ; c'est « ce qui se trouve défectueux en l'assiette égale, en laquelle tous les corps élevés vous arrêtent la vue »⁵⁰.

⁴⁵ d'Aviler, p. 91.

⁴⁶ Dézallier, p. 45.

⁴⁷ Dézallier, p. 25 et Boyceau, p.70. Ces deux auteurs distinguent également un troisième type de jardin, le « jardin en pente douce » (Dézallier) qui « entremêlant l'une & l'autre assiette » (Boyceau), sont les plus difficiles à traiter.

⁴⁸ Boyceau, p.70.

⁴⁹ Dézallier, p. 8 et p. 25.

⁵⁰ Dézallier, p. 25 et Boyceau, p.70. Cependant, « l'on y peut remédier en élevant le long des murs des esplanades ou des terrasses » (Dézallier, p. 25).

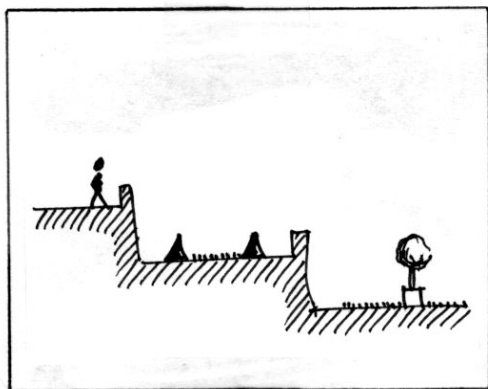


Figure 1.11 : Le jardin en terrasse.

Les jardins en terrasse, on le devine, ont les avantages et inconvénients opposés : la fatigue est compensée par les vues, l'« aspect [du jardin] devient des plus riant »⁵¹. La vue englobe le paysage et le jardin lui-même, et en révèle l'extraordinaire variété – la variété s'offrant au regard d'un point de vue étant comme démultipliée par la multiplicité des points de vues⁵².

*Quel agrément lorsque du haut d'une terrasse vous découvrez une partie d'un Jardin, & les pièces des autres terrasses qui forment autant de différent Jardins !*⁵³

*Ceux aussi où il se rencontre des chutes & descentes, n'ont pas moins d'avantage par leur variété, & leur vue en est d'autant plus riche, qu'il semble que ce soient plusieurs Jardins qui se communiquent par des glacis et des perrons.*⁵⁴

*Il y a encore grand plaisir de voir de lieu élevé les parterres bas, qui paraissent plus beaux, car d'en bas ils ne peuvent être seulement discernés : la disposition et département de tout le Jardin étant vue de haut, est remarquée & reconnue d'une seule vue, ne paraît qu'un seul parterre, dans lequel sont distingués tous les ornements : vous jugez de là la bonne correspondance qui est entre les parties, qui toutes ensemble baillent plus de plaisir que les parcelles.*⁵⁵

Boyceau ajoute ici un élément nouveau et essentiel. Vu de haut, nous comprenons plus facilement la composition du jardin, l'ordre qui organise toute cette variété. Les parterres « paraissent plus beaux », car « la disposition », « reconnue d'une seule vue », peut être « discerné[e] ». « L'œil en les comparant ensemble, peut juger de leur conformité »⁵⁶. Le « juge[ment] », c'est-à-dire la reconnaissance intellectuelle de « la bonne correspondance qui est entre les parties » augmente le plaisir, l'expérience esthétique, qu'offre le jardin.

⁵¹ Dézallier, p. 26. Dézallier ajoute : « la belle vue que ces jardins vous offrent de tous côtés, vous indemnise de la dépense qu'ils vous coûtent & de leur grand entretien ».

⁵² Incidemment, les terrasses offrent également une variété de microclimats « qui conviennent à la nature de quelques plantes, aucunes desquelles veulent l'ombre, & d'autres un fort soleil, d'autres être appuyées par des murailles, ou avoir leurs racines parmi les pierres d'icelles : commodités qui se trouvent ès assiettes inégales » (Boyceau, p. 70), ce qui permet une plus grande variété dans la palette des plantations.

⁵³ Dézallier, p. 26.

⁵⁴ d'Aviler, p. 196.

⁵⁵ Boyceau, p. 70.

⁵⁶ Dézallier, p. 23.

Dans ses grandes lignes, l'organisation du jardin est restée la même tout au long du XVII^e siècle. Les descriptions par Mollet et Dezallier de la démarche à suivre dans l'aménagement d'un jardin ne sont pas si différentes. Après avoir défini l'emplacement du bâtiment « en un lieu avantageux », il s'agit de tracer « les maîtresses allées, & les principaux alignements » : l'axe principal, traversant bâtiment et jardin, perpendiculairement à la façade, puis un axe secondaire qui le croise à angle droit. On disposera ensuite autour de bâtiment une esplanade dégagée, ornée de tapis végétaux, les « parterres », puis au-delà, les boisements ou bosquets. Une fois les lignes principales tracées, on pourra compléter l'ornementation du jardin.

Premièrement nous disons que la Maison royale doit être située en un lieu avantageux, pour la pouvoir orner de toutes les choses requises à son embellissement, dont la première est d'y pouvoir planter une grande avenue à double ou triple rang soit d'ormes femelles ou teilleux (qui sont les deux espèces d'arbres que nous estimons plus propres à cet effet), laquelle doit être tirée d'alignement perpendiculaire à la face du devant de la Maison, au commencement de laquelle soit fait un grand demi-cercle, ou carré⁵⁷. Puis à la face de derrière de ladite Maison doivent être construits les parterres en broderie près d'icelle, afin d'être regardés et considérés facilement par les fenêtres, sans aucun obstacle d'arbres, palissades, ou autre chose haute qui puisse empêcher l'œil d'avoir son étendue.

Ensuite desdits parterres en broderie se placeront les parterres ou compartiments de gazon, comme aussi les bosquets, allées et palissades hautes et basses, en leur lieux convenables, faisant en sorte que la plupart desdites allées aboutissent et se terminent toujours à quelque statue ou centre de fontaine, et aux extrémités d'icelles allées y poser des belles perspectives peintes sur toile, afin de les pouvoir ôter des injures du temps quand on voudra. Et pour perfectionner l'œuvre soient placées les statues sur leurs piédestaux et les grottes bâties en leurs lieux plus convenables. Puis élever les allées en terrasses suivant la commodité du lieu, sans y oublier les volières, fontaines, jets d'eau, canaux et autres tels ornements, lesquels étant dûment pratiqués, chacun en leur lieu, forment le jardin de plaisir parfait.⁵⁸

Après avoir disposé les maîtresses allées, & les principaux alignements, & avoir placé les Parterres & les pièces qui accompagnent ses côtés et sa tête, suivant ce qui paraît convenir au terrain, on exécutera dans le haut & le reste du Jardin, plusieurs différents desseins, comme des bois de haute futaie, des quinconces, cloîtres, galeries, salles vertes, cabinets, labyrinthes, boulingrins, amphithéâtres

⁵⁷ « ainsi qu'il se peut voir au dessin général fol. 2 » : voir figure 1.2.

⁵⁸ Mollet.

*ornés de fontaines, canaux, figures, &c. Toutes ces pièces distinguent fort un Jardin du commun, & ne contribuent pas peu à sa magnificence.*⁵⁹

Autour du bâtiment, un espace laissé dégagé doit permettre de mettre réciproquement en valeur jardin, site et édifice.

Le paragraphe suivant de Dézallier résume clairement les principes de l'aménagement de cette esplanade : la vue de bâtiment, la vue depuis le bâtiment, la délimitation de l'esplanade, le traitement de la vue sur le paysage si elle existe.

*Un Parterre est la première chose qui doit se présenter à la vue, il doit occuper les places les plus proches du bâtiment, soit en face ou sur les côtés, tant par rapport à la découverte qu'il cause au bâtiment, que par rapport à la sa beauté et à sa richesse, qui se trouvent sans cesse sous les yeux, et se voient de toutes les fenêtres d'une maison. On doit accompagner les côtés d'un Parterre, de morceaux qui le fassent valoir. Une pièce aussi plate demande du relief, tels que sont les bosquets et les palissades. L'on examinera avant que de les planter, si l'on jouit d'une belle vue de ce côté-là, on tiendra pour lors les côtés d'un Parterre tout découverts, en y pratiquant des boulingrins, des esplanades & autres pièces plates, qui feront jouir de cette belle vue.*⁶⁰

D'Aviler, en architecte, insiste particulièrement sur la mise en valeur de la vue de l'édifice :

*Il faut tenir pour règle générale de ménager les plus belles vues qu'on peut remarquer du Bâtiment, duquel étant le plus éloigné, on ne perde point l'aspect. Deux choses contribuent à cette pratique : la première est, que les Allées soient percées avantageusement, afin d'en rendre les issues agréable par la découverte qui est d'autant plus belle, qu'elle a plus d'éloignement, & que les objets en sont plus variés, & la seconde chose à observer, est que les pentes soient réglées de telle manière, que nonobstant les Perrons & les Glacis on découvre du bout de l'Allée principale la masse de tout l'Edifice.*⁶¹

⁵⁹ Dézallier, p. 23.

⁶⁰ Dézallier, p. 21.

⁶¹ d'Aviler, p. 190.

Le bâtiment doit être légèrement surélevé – avec « un perron de trois marches au moins, cela rend le bâtiment plus sec & plus sain, & l'on découvre de dessus ce perron, la plus grande partie du Jardin »⁶². Grâce à ce léger perron, et la vue « par les fenêtres », même les jardins plats gagnent en dénivelé, ce qui permet une vue d'ensemble. « De dessus ce perron » ou « par les fenêtres », les parterres peuvent être « regardés et considérés facilement ... sans aucun obstacle d'arbres, palissades, ou autre chose haute qui puisse empêcher l'œil d'avoir son étendue »⁶³. Les seuls éléments verticaux doivent être des « petits ifs et arbrisseaux, afin que n'occupant point tout l'espace de l'air, on jouisse d'un grand ciel »⁶⁴.

Cet espace dégagé est structuré par le dessin au sol des parterres, « les plus riches & les plus délicates parties d'un Jardin »⁶⁵, qui ont « grande grâce, spécialement quand ils sont vus de lieu élevé »⁶⁶. Divisé par des allées et ponctués par des objets (tels que vases, statues, caisses d'oranger, ...) disposés « avec symétrie », « chacun selon son lieu »⁶⁷, il doit être défini et délimité par les masses boisées des bosquets, que Boyceau et Dezallier appellent « relief » ou « corps relevés » :

*Les corps relevés (...) marquent & partissent les espaces, retenant en partie la vue, & l'arrêtant pour être considérés, & faire considérer les autres ouvrages qu'ils environnent.*⁶⁸

*Les Bois et les Bosquets sont le relief des Jardins, & servent infiniment à faire valoir les pièces plates.*⁶⁹

En offrant un cadre à l'espace libre, en le délimitant, les reliefs clarifient sa structure et la rende plus facilement lisible : le « relief qui fait l'opposition & la variété des Jardins (...) peut seul faire valoir tous ces morceaux unis »⁷⁰. L'exception à ce principe est la présence d'une vue sur le paysage : « On leur doit destiner des places où ils ne cachent point la beauté de la vue »⁷¹.

⁶² Dezallier, p. 20.

⁶³ Mollet.

⁶⁴ Dezallier, p. 19.

⁶⁵ Dezallier, p. 45.

⁶⁶ Boyceau, p. 73.

⁶⁷ Mollet.

⁶⁸ Boyceau, p.74.

⁶⁹ Dezallier, p. 71.

⁷⁰ Dezallier, p.20.

⁷¹ Dezallier, p. 71.

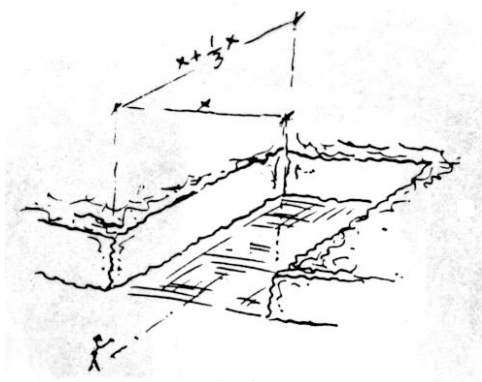


Figure 1.12 : dimensions idéales d'un espace.

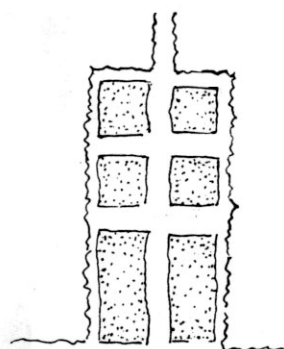


Figure 1.13 : Dessin des parterres dans un espace trop allongé.

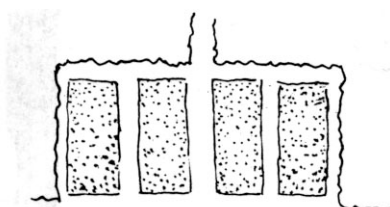


Figure 1.14 : Dessin des parterres dans un espace trop large.

La meilleure proportion pour l'espace ainsi délimité est de d'être légèrement plus long que large, dans les proportions de $1 : 1+1/3$ ou $1 : 1+1/2$, « afin que les pièces en deviennent barlongues & plus gracieuses à l'œil »⁷². L'espace ne doit pas être trop allongé : « une place une fois ou deux plus longue que large, est désagréable, & n'est qu'un boyau »⁷³ ; on doit alors y planter un « relief » (« rideau de charmille & un bosquet au-dessus ») pour en corriger les proportions. Si au contraire l'espace est trop large, « toutes les pièces seront barlongues pur allonger le coup d'œil & réformer le défaut du lieu »⁷⁴.

L'organisation de l'espace doit tenir compte des effets de perspective, c'est-à-dire du « défaut de la vue »⁷⁵. Il faut donc disposer les parterres les plus complexes le plus près de la maison, puis en s'éloignant, dessiner des parterres plus simples :

*A la face de derrière de ladite Maison doivent être construits les parterres en broderie près d'icelle, afin d'être regardés et considérés facilement par les fenêtres, (...) Ensuite desdits parterres en broderie se placeront les parterres ou compartiments de gazon, (...) les parterres les plus éloignés de la vue doivent être mis en plus grand volume, que ceux qui en sont plus proches, pour paraître plus agréables à l'œil et mieux proportionnés.*⁷⁶

Ceux de broderie comme les plus beaux,

⁷² Mollet, p. 32 ; Dézallier p. 20.

⁷³ Dézallier p. 20.

⁷⁴ Dézallier, p.24.

⁷⁵ Boyceau, p. 72.

⁷⁶ Mollet.

*doivent aussi occuper les principales places, & les plus proches du bâtiment, les Parterres de compartiment doivent les accompagner, & ceux à l'Anglaise occupent les grands lieux & les orangeries... Les découpés sont bons pour de petits endroits où l'on veut élever des fleurs.*⁷⁷

Leurs dimensions doivent tenir compte de la perspective :

*La vraie place des Parterres, étant près du bâtiment, leur largeur doit être de toute la façade du corps de logis, & même plus large : à l'égard de leur longueur, elle ne doit jamais passer une juste proportion pour le coup d'œil, de manière qu'on en puisse découvrir du bâtiment toute la broderie et les compartiments : cette longueur aura deux ou trois fois la largeur de Parterres qui se raccourcissent toujours assez à la vue, joint à ce que les formes un peu longues font mieux sur le terrain, que celles qui paraissent carrées.*⁷⁸

Il faut également tenir compte de l'effet de perspective dans le dessin des parterres : il faut faire en sorte que « la vue ne perde pas tout d'un coup l'intention générale de la broderie »⁷⁹.

L'allée principale, (« allée capitale et aboutissante »⁸⁰) face au bâtiment, marque physiquement la continuation de l'axe qui relie bâtiment et jardin. Plus large que les autres allées, découverte, souvent plantée d'un double alignement d'arbres, elle invite à aller voir la vue qui s'offre à son extrémité :

*C'est une règle générale de découvrir les principales allées, comme celles en face d'un bâtiment, (...) & même il les faut tenir plus larges que les autres, afin que du bout d'une allée on puisse voir une partie de la façade du bâtiment ou autre bel aspect.*⁸¹

*Les issues [des allées sont] agréables par la découverte qui est d'autant plus belle, qu'elle a plus d'éloignement, & que les objets en sont plus variés.*⁸²

Si le site le permet, l'allée doit s'ouvrir sur la vue sur le paysage :

La principale [allée] qui regarde le Bâtiment, qui doit être plus large, afin d'en prolonger la vue autant qu'elle se peut étendre ; car comme c'est un avantage

⁷⁷ Dézallier, p. 47.

⁷⁸ Dézallier, p. 47.

⁷⁹ Dézallier, p. 47.

⁸⁰ Mollet, description de la première planche.

⁸¹ Dézallier, p. 58.

⁸² d'Aviler, p. 191.

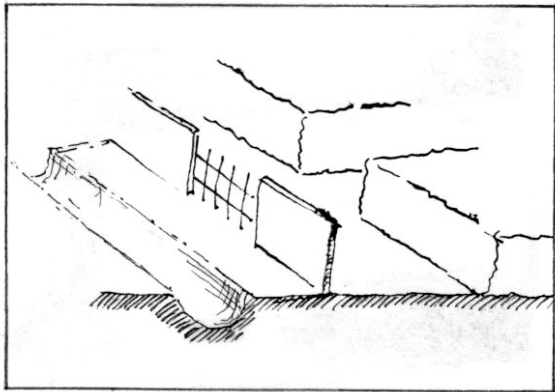


Figure 1.15 : Grille et « haha » en bout d'allée.

qu'elle soit terminée par un horizon lointain, c'est aussi un défaut de la finir dans un mur de clôture.⁸³

Pour cela, Dézallier propose l'aménagement d'un « haha » :

Au bout de ces allées on percera les murs par des grillages ou des ouvertures, avec un fossé large & profond au pied revêtu des deux côtés pour soutenir les terres & empêcher qu'on y puisse monter, lesquelles continueront les enfilades & le coup d'œil. Ces percées s'appellent des sauts de Loup ou des ah ah, parce qu'ils surprennent la vue en approchant, & font crier ah ah, dont ils ont pris le nom.⁸⁴

L'ordre et la variété – la variété ordonnée – qui se donne à voir clairement sur l'esplanade qui entoure le bâtiment, doit s'étendre à l'ensemble du jardin : « Il faut de la variété, non-seulement dans le dessein général d'un Jardin, mais il en faut encore dans chaque pièce séparée »⁸⁵ : « Je dis varié premièrement en l'assiette, puis en la forme générale, en la différence des corps divers qui y seront employés, tant en relief, que parterre, & en la différence des plantes, et arbres, qui diffèrent aussi entre eux de forme & de couleur »⁸⁶. Ce que dit ici Boyceau, est que cette double mesure de la beauté du jardin doit se retrouver autant au niveau des éléments structurants du jardin - tels que Parterres et plates-bandes, allées, contre-allées et palissades, bois et bosquets, et boulingrins - que des « ornements servant à la décoration & à l'embellissement des Jardins ».

⁸³ d'Aviler, p. 194.

⁸⁴ Dézallier, p. 22. Il s'agit ici de la première mention du « haha » dans un traité de jardinage. Tous les livres d'histoire des jardins reprennent cette explication sur l'origine du nom, mais Pincas (1995) en propose une autre : « Le parterre d'Apollon marque la liaison entre les jardins et le parc dont la séparation n'est signalée que par une allée en Ah ! Ah ! conçue pour ne pas entraver la vue, cette allée était formée d'un fossé que les cavaliers franchissaient en encourageant leur monture par un 'Ah ! Ah !', d'où son nom » (p. 152). Le « haha » avait déjà été utilisé par Le Nôtre à Versailles et ailleurs. Il est cependant souvent associé à la révolution des jardins paysagers anglais, car il permet de supprimer la barrière visuelle entre le jardin et la campagne alentour et d'intégrer tout le paysage au jardin (« Kent leaped the fence, and saw that all nature was a garden », selon le mot fameux de Walpole, qui en une phrase a su donner l'essence du jardin paysager). Nous voyons ici un même moyen mis au service de deux esthétiques différentes : d'un côté unifier visuellement jardin et paysage alentour, de l'autre les jouer sur la continuité de l'espace tout en les distinguant.

⁸⁵ Dézallier, p. 24.

⁸⁶ Boyceau, p. 69.

Dans les chapitres qu'il consacre à ces différents éléments, Dézallier énumère avec une certaine gourmandise les variétés d'apparition possibles de chacun. Les listes qui ne semblent jamais exhaustive démontrent une variété multiforme qui peut être fonction non seulement des formes et des matériaux, mais aussi de la situation, des usages, de l'entretien...

Nous avons vu l'importance des parterres, en particulier l'importance des parterres de broderie, « qui se trouvent sans cesse sous les yeux, et se voient de toutes les fenêtres d'une maison »⁸⁷. Le riche dessin des parterres de broderie peut être composés de : « rinceaux, fleurons, palmettes, feuilles refondues, becs de corbin, traits, nilles, volutes, nœuds, naissances, agrafes, chapelets, graines, culots, cartouches, attaches, feuilles tronquées, dents de Loups ou trèfles, panaches, compartiments, guillochis ou entrelacs, enroulements, massifs & coquilles de gazon, sentiers & plates-bandes »⁸⁸. Il y entre également des « Grotesques, Moresques, Arabesques, Frises, Targes, Guillochis, & tous autres Ornaments qui peuvent tomber dans la pensée »⁸⁹. La variété des dessins permet cette « beauté [des parterres qui] consiste à n'être jamais répétés »⁹⁰.

Au-delà de l'esplanade avec ses parterres, on trouve les allées et les bosquets qui ensemble structurent le jardin. Les allées, celles qui délimitent les parterres autant que celles qui séparent les bosquets, jouent un rôle important dans la composition, car « par elles sont bien & à propos marquées les formes & les espaces »⁹¹. Les bosquets « marquent & partissent les espaces, retenant en partie la vue, & l'arrêtant pour être considérés, & faire considérer les autres ouvrages qu'ils environnent »⁹².

Les allées offrent aussi des expériences variées, selon leur largeur, selon qu'elles sont simples ou doubles (avec un double alignement d'arbre délimitant une allée centrale plus large et deux contre-allées plus étroites), couvertes (les branches des arbres se rejoignent au-dessus de l'allée) ou découvertes, bordées ou non de palissades qui empêchent de voir sur les côtés, selon qu'elles sont sablées ou recouvertes de gazon⁹³, et selon l'issue sur laquelle elles débouchent. Elles sont aussi variées selon leur relation topographique à l'« allée de front » ou principale - elles sont dites de traverse, diagonale ou biaise – ou selon leur pente, « rampante »

⁸⁷ Dézallier, p. 20.

⁸⁸ Dézallier, p. 44. Voir également Boyceau, p. 73.

⁸⁹ Dézallier, p. 192.

⁹⁰ d'Aviler, p. 192.

⁹¹ Boyceau, p. 72.

⁹² Boyceau, p. 74.

⁹³ Dézallier, p. 44.

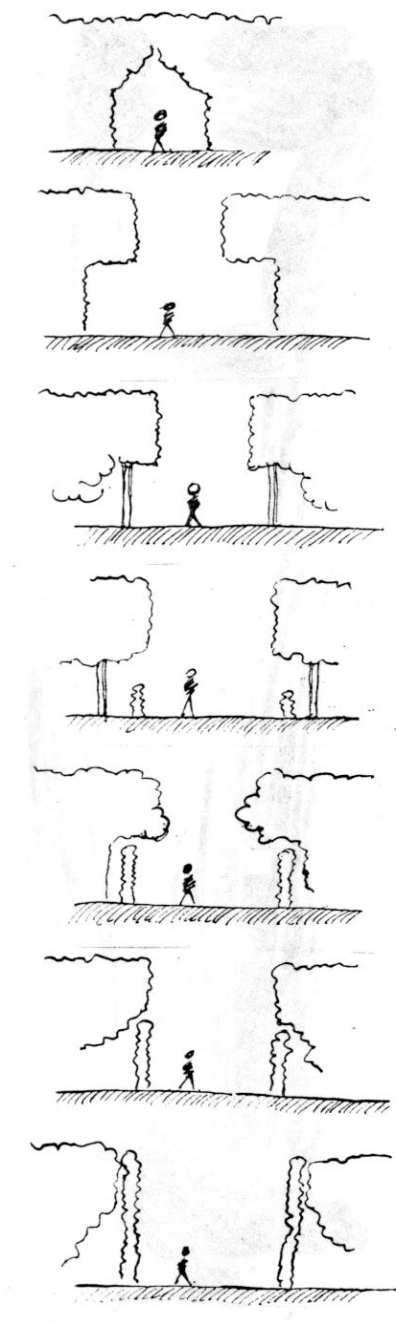


Figure 1.16 : Variété des allées et des palissades qui les bordent.

ou « en zic-zac »⁹⁴. Les carrefours, où « plusieurs Allées se rencontrent à un même point, (...) forment une Etoile, ou une figure ronde ou à pans »⁹⁵.

Les palissades (arbustes taillés au cordeau formant un mur végétal), sont des comme des « grande muraille ou tapisserie verte », (ce qui symbolise, pour beaucoup, les « jardins à la française »). Elles servent à délimiter les bosquets des allées, et à « boucher & arrêter la vue dans de certains endroits, afin de ne point découvrir tout d'un coup l'étendue d'un Jardin, & [à] corriger, & racheter les biais, & les coudes des murs »⁹⁶.

L'intérieur des « Bosquets à haute palissade » n'est pas visible de l'extérieur, depuis les allées qui les longent. Il faut y pénétrer pour découvrir les salles de verdure qui s'y cachent. Dans le cas des « Bosquets découverts à compartiment » « l'on y met une petite palissade recépée à hauteur d'appui, d'environ trois pieds de haut, qui dégage & découvre par le dessous tout un bosquet » ; dans ces bosquets, ainsi que dans les « Bosquets plantés en quinconces », « en se promenant, on jouit de la vue, à la différence des bois ordinaires, où les palissades & le garni viennent très haut »⁹⁷.

Les salles vertes à l'intérieur des bosquets peuvent aussi prendre des formes variées : « Pour ce qui regarde leur forme & leur dessin, on les peut varier de différentes manières : (...) palissades percées en arcades, salles de comédie & de bal,

⁹⁴ d'Aviler, p 372.

⁹⁵ d'Aviler, p. 194.

⁹⁶ Dézallier, p. 65 / 45.

⁹⁷ Dézallier, p. 73.

galeries vertes ; amphithéâtres, vertugadins, estrades, gradins & escaliers de gazon »⁹⁸. A l'intérieur même de ces salles de verdure, on doit continuer à jouer sur la variété des formes géométriques qui les composent : « Il faut encore dans une pièce en varier les parties séparées, si un bassin est circulaire, l'allée du tour doit être octogone »⁹⁹. Cette dynamique d'ordre et de variété se combine à différentes échelles, s'emboîtant du plus grand au plus petit comme un jeu de poupées russes.

Les autres ornements qui « contribue[nt] à [la] décoration & à [l']embellissement » du jardin sont les treillis, compositions architecturales en fer et en bois sur lesquels on peut faire grimper des plantes, les statues, les vases et les fontaines. Les treillis peuvent prendre la forme de « berceaux, portiques, galeries, cabinets, salons, niches & coquilles, ornés de colonnes, de pilastres, de corniches, frontons, montants, panneaux, vases, consoles, couronnements, dômes, lanternes & autres ornements d'Architecture »¹⁰⁰. Quand aux statues ou « figures », « on distingue (...) les groupes qui sont composés de deux figures ensemble dans le même bloc, les figures isolées, c'est-à-dire autour desquelles on peut tourner, & les figures qu'on place dans les niches, qui ne sont finies que par devant : il y a encore les bustes, termes, figures à demi-corps, demi-nature & plus grandes que nature, appelées Colossales, posées sur des piédestaux, scabellons, gaines, piédouches, socles, sans compter les figures d'animaux qui ornent les cascades, aussi bien que les bas-reliefs et les masques »¹⁰¹.

La présence de l'eau, qui est l'une des conditions du choix du site, est fondamentale dans un jardin : « nous estimons l'eau être un des principaux ornements du jardin de plaisir »¹⁰². « Les Fontaines & les Eaux sont l'âme des Jardins ; ce sont elles qui en sont le principal ornement »¹⁰³. L'eau apparaît dans le jardin sous diverses formes : « Eaux naturelles & artificielles, les Eaux jaillissantes & plates, les Eaux vives et dormantes »¹⁰⁴.

Les « Eaux jaillissantes » sont « celles qui s'élevant en l'air au milieu des Bassins, forment des Jets, des Gerbes, des Bouillons d'Eau &c, à la différence des Eaux plates qui sont simplement des Canaux, Etangs, Viviers, & Miroirs d'Eau sans aucun Jet »¹⁰⁵. Les cascades

⁹⁸ Dézallier, p. 72 et 78.

⁹⁹ Dézallier, p. 24. Voir quelques exemples proposés par Dézallier, figure 1.7.

¹⁰⁰ Dézallier, p. 93.

¹⁰¹ Dézallier, p. 99.

¹⁰² Mollet, description 2e planche.

¹⁰³ Dézallier, édition de 1709, p. 192.

¹⁰⁴ Dézallier, p. 192.

¹⁰⁵ Dézallier, p. 193.

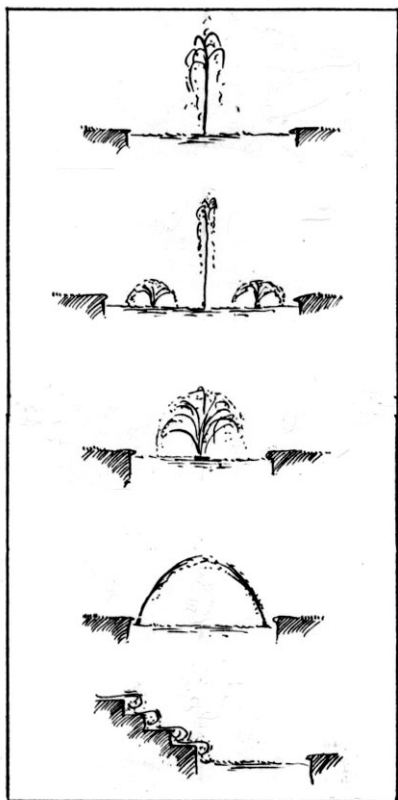


Figure 1.17 : Variété des fontaines.

« sont composées de Nappes, de Buffets, de Masques ou Dégueuleux, de Bouillons, Champignons, Gerbes, Jets, Moutons, Chandeliers, Grilles, Cierges, Croisées & Berceaux d'eau »¹⁰⁶.

Une liste non exhaustive de fontaines est proposée par d'Aviler dans son dictionnaire « par rapport à sa forme : En source, couverte, découverte, jaillissante, à bassin, à coupe, en pyramide, statuaire, rustique, satyrique, marine, navale, symbolique, en niche, en arcade, en grotte, en buffet, en portique, en demi-lune »¹⁰⁷ et « par rapport à sa situation : isolée, adossée, en renforcement, d'encoignure »¹⁰⁸. Les formes que peuvent prendre les jeux d'eau semblent innombrables : à ceux cités par Dézallier, on peut ajouter l'allée d'eau, la chute d'eau, la colonne d'eau, la montagne d'eau, ainsi que la goulotte au sol ou sur une balustrade, et pour les « eaux plates », le parterre d'eau.

Les traités parlent de « correspondance », « proportion », « convenance des parties », « régularité », « distribution bien entendue et bien ordonnée », « accord parfait », « disposés avec correspondance » et « symétrie »¹⁰⁹. Reconnaître ces règles et savoir les appliquer est une question d'expérience et de bon goût¹¹⁰ et d'éducation¹¹¹.

Au-delà de ces recommandations très générales, les auteurs énoncent parfois quelques règles d'ordonnancement plus précises.

Ainsi, la symétrie (dans le sens moderne de symétrie bilatérale) est de règle dans les espaces qui se voient d'un seul coup d'œil : « On ne doit répéter les mêmes pièces des deux côtés que dans les lieux découverts, où l'œil en les comparant ensemble, peut juger de leur conformité, comme dans les Parterres, les boulingrins, les bosquets découverts à compartiments & les quinconces ». Dans les « parties séparées », visibles

¹⁰⁶ Dézallier, p. 204.

¹⁰⁷ d'Aviler, p. 605-609.

¹⁰⁸ d'Aviler, p. 609-610.

¹⁰⁹ A l'époque de Boyceau et de Mollet, « symétrie » ne voulait pas nécessairement dire symétrie bilatérale, mais harmonie générale des parties : voir Fichet (1979), Szambien (1986).

¹¹⁰ Mollet ; Dézallier, p. 3.

¹¹¹ Boyceau, livre I, chapitre XIII ; Dézallier, p. 17.

indépendamment, comme « dans les bosquets formés de palissades et d'arbres de haute-futaie, il faut au contraire en varier les dessins » ; par exemple, « si deux bosquets (...) sont à côté d'un Parterre, quoique leur forme extérieure & leur grandeur soient égales, il ne faut pas pour cela répéter le même dessin dans les deux, mais en varier le dedans »¹¹².

Cependant, l'organisation (le dessin) des bosquets doit être telle que les allées qui les traversent « doivent toutes avoir un rapport et une convenance entre elles, de sorte qu'elles s'alignent et s'enfilent l'une l'autre, pour faire des percés et des enfilades très-agréables »¹¹³. Les « percées », les « enfilades », qui « continuent ... le coup d'œil » sont un aspect important du dessin pour Dezallier. Nous verrons plus loin qu'il s'agit d'un développement tardif dans l'esthétique des jardins classiques, qui apparaît de façon systématique seulement vers la fin du XVII^e siècle. Les enfilades permettent de voir différents éléments (statues, fontaines) simultanément. Dezallier recommande par exemple « que les Fontaines soient disposées de telle manière, qu'elles se puissent voir presque toutes ensemble, & que les Jets d'Eau s'enfilent, c'en est la beauté : cette répétition cause un embarras agréable à la vue, qui les croit en plus grand nombre qu'ils ne sont effectivement »¹¹⁴.

L'emplacement des fontaines, de même que celle des treillis, des statues et des vases met en valeur l'organisation de l'ensemble du jardin. Ils servent à mettre l'accent et à accompagner les éléments qui structurent l'espace. Mollet y insiste plusieurs fois lorsqu'il écrit : « les ornements [doivent être] dûment pratiqués chacun en son lieu ».

Les « berceaux, cabinets et portiques de treillage » sont utilisés dans les salles de verdure à l'intérieur des bosquets, où ils complètent les palissades et délimitent l'espace en créant des formes aux rythmes complexes. On peut y créer des « renforcements & niches (...) pour des bancs & des figures »¹¹⁵ : « leur verdure servant de fond aux figures, vases, fontaines, &c, elle en relève infiniment la beauté en les détachant, & les fait beaucoup valoir par l'opposition qu'elle y produit »¹¹⁶. On peut également les utiliser pour « boucher les murs & les vues désagréables, en formant un bel aspect par cette décoration, qui peut servir aussi de fond & de perspective à une grande allée ». « On les couvre souvent de rosiers, de jasmins, chèvrefeuilles, lilas, vignes vierges, pour y pouvoir jouir d'un peu d'ombrage »¹¹⁷.

Quand aux « figures » et aux « vases », leurs « places ordinaires (...) sont le long des palissades, en face & sur les côtés d'un parterre, dans des niches & renforcements de charmille ou de treillage. Dans les bosquets on les place au centre d'une étoile, ou d'une croix de saint André, dans l'entre-deux des allées d'une patte d'oie, au milieu des salles & des cabinets, entre les arbres ou les arcades d'une galerie de verdure, & à la tête d'un rang d'arbres

¹¹² Dezallier, p. 24.

¹¹³ Dezallier, p. 24. Voir les exemples de bosquets des figures 1.6 et 1.7 côté gauche.

¹¹⁴ Dezallier, édition de 1709, p. 192.

¹¹⁵ Dezallier, p. 93.

¹¹⁶ Dezallier, p. 65 / 45. Voir également d'Aviler, p. 199.

¹¹⁷ Dezallier, p. 93.

ou de palissades isolées. On les place encore au fond des allées & des enfilades, pour les bien décorer ; dans les portiques & les berceaux de treillage, dans les bassins, les cascades &c. »¹¹⁸.

La diversité ne s'adresse pas seulement à la vue, mais également aux autres sens.

Les chants des oiseaux participent aussi à la richesse de l'expérience du jardin, et « les volières donneront aux Jardins un embellissement fort divers, (...) par les différents oiseaux qui y seront mis, par leurs chants & ramages »¹¹⁹. Lorsque l'on plante un bosquet, « le dedans doit être de toutes sortes d'arbrisseaux pour former des bocages, lesquels attireront naturellement toutes sortes d'oiseaux sans contrainte, et par ce moyen on aura une volière naturelle, qui sera beaucoup plus agréable que l'artificielle, les oiseaux y ayant pleine liberté »¹²⁰.

Les fontaines, par le mouvement continu de l'eau, offrent par elles-mêmes une variété de plaisir à tous les sens à la fois. Leur continu mouvement, indépendant de celui qui les regarde et les écoute, donne l'impression d'être face à des êtres vivants. Elles sont « l'esprit le plus vivant des jardins »¹²¹, elles « les animent par leur murmure, & (...) causent de ces beautés merveilleuses, dont les yeux peuvent à peine se rassasier »¹²² ; elles « réveillent les Jardins, & pour ainsi dire les font revivre »¹²³. « Leur brillant éclat, leur chute en bannissent la solitude, & nous ne devons souvent qu'à leur fraîcheur & à leur murmure, l'aimable repos qu'elles nous procurent »¹²⁴. Les « eaux plates » n'ont pas le même effet : « ces Eaux étant toujours tranquilles & dans le même état, n'animent point les Jardins comme les Eaux jaillissantes qui leur donnent la vie »¹²⁵.

Il faut mettre les bassins et les fontaines « dans les plus beaux endroits et les plus en vue »¹²⁶, en particulier « l'extrémité ou le milieu d'un parterre en face d'un bâtiment »¹²⁷, mais « on peut encore pratiquer des bassins dans les bosquets, & c'est un double agrément ; les eaux y sont comme dans leur centre, la verdure des arbres leur sert de fond & fait valoir la

¹¹⁸ Dézallier, p. 100.

¹¹⁹ Boyceau, p. 81.

¹²⁰ Mollet, description de la première planche représentant un bosquet. Est-ce la première description du jardin écologique... ?

¹²¹ Boyceau, p. 75.

¹²² Dézallier, p. 78.

¹²³ Dézallier, édition de 1709, p. 192.

¹²⁴ Dézallier, p. 305.

¹²⁵ Dézallier, p. 193.

¹²⁶ Dézallier, p. 78.

¹²⁷ Dézallier, p. 403.

blancheur de l'eau ; leur gazouillement & leur murmure frappent davantage l'oreille par le repos & l'écho qui règnent dans ces lieux »¹²⁸.

Certaines fontaines sont particulièrement étudiées pour produire des sons : dans le type de jet appelé « girandole », « l'on y fait entrer, quand on veut, des vents renfermés dans un tuyau séparé, & alors le bruit qu'ils font approche celui du tonnerre. (...) Les jets d'eau du bosquet des Trois Fontaines à Versailles imitent parfaitement des coups de fusil »¹²⁹.

La variété des fleurs parfumées enrichit encore l'expérience du jardin ; les plantes grimpantes sur les treillis (« rosiers, de jasmins, chèvrefeuilles, lilas, vignes vierges »¹³⁰) ont pour la plupart une floraison parfumée ; et l'Orangerie, avec les plantes exotiques qu'il permet de cultiver (Orangers, Grenadiers, Jasmins, Lauriers-roses¹³¹, ainsi que jasmins d'Espagne¹³²) est un lieu parfumé presque toute l'année. Les parterres fleuristes, les plates-bandes, permettent la plantation saisonnière de fleurs variées et souvent parfumées ; « on peut, quand la saison est douce, changer la décoration des Jardins, en y mettant des caisses d'Orangers, de Grenadiers, de Jasmins, de Lauriers-roses, &c. (dont on fait des Allées) & en garnissant les Parterres & les Planches des Vases de diverses fleurs ... on les peut changer, enterrant les pots, comme on le pratique aux Jardins de Trianon, & cette variété est la plus magnifique qui se puisse imaginer »¹³³.

2) Plaisirs du corps

Le jardin, d'après la définition donnée par le dictionnaire de d'Aviler est « près d'une Maison, un espace de terre cultivé et garni d'arbres, et fleurs, etc., avec symétrie et décoration pour se promener »¹³⁴. Boyceau appelle les allées des « promenoirs », c'est-à-dire : « lieu couvert ou découvert, fermé par des arcades ou des colonnes, ou planté d'arbres pour s'y promener pendant le beau temps »¹³⁵.

L'avantage des jardins de niveau, nous l'avons vu, est que l'on peut y aménager des « promenoirs faciles & de longue étendue »¹³⁶, « moins lassant pour la promenade »¹³⁷, alors

¹²⁸ Dézallier, p. 403.

¹²⁹ Dézallier, p.420.

¹³⁰ Dézallier, p. 94.

¹³¹ d'Aviler, p. 193.

¹³² Mollet, 2e planche.

¹³³ d'Aviler, p. 193.

¹³⁴ D'Aviler, Tome 2, article « Jardin », p. 645.

¹³⁵ D'Aviler, Tome 2, article « Promenoir », p. 819.

¹³⁶ Boyceau, p. 70.

que dans les jardins en pente, le promeneur est « obligé de descendre & de monter continuellement »¹³⁷.

« Les allées en pente ou en rampe douce ... doivent être dressées de manière qu'on ne soit point incommodé en se promenant, par leur pente qui doit être imperceptible » (Dézallier, p. 60). Pour être « si douce & si imperceptible, qu'on ne s'en aperçoive pas en se promenant », elle doit être de moins de 2% (1,5 pouce par toise)¹³⁹. Par contre, « quand elle est trop roide, elle blesse le coup d'œil, & devient fort fatigante en marchant »^{140, 141, 142}.

Le confort de la marche dépend aussi du matériau des allées, qui est soit du gazon (dans ce cas, on parle d'« allée verte »), soit du sable (« allée blanche »)¹⁴³. Si les allées sont sablées, « l'on ne doit pas mettre trop de hauteur de sable, pour qu'elles ne soient pas si lassantes ». « La manière dont les Anglais sablent leurs petites allées, méritent d'être rapportée : (...) malgré le soin qu'ils ont de les aplatir, elles sont toujours très rudes au marcher »¹⁴⁴.

Il est important de veiller à ne pas avoir d'allée en cul-de-sac : il « faut prendre garde que tous les promenoirs aient communication de l'un à l'autre, afin de n'être obligé, si on ne veut, de revenir sur ses pas, qui est une chose très-ennuyeuse »¹⁴⁵, et au dessin des carrefours : « On doit prendre garde dans la distribution générale d'un Jardin, si bien placer les arbres des extrémités de chaque allée, qu'ils ne choquent point la vue, ni l'enfilade des allées ; en échangeant les encoignures & les angles de toutes les pièces, on évite ce défaut, & l'on forme des carrefours plus agréables à la vue, & plus commodes pour la promenade, que de trouver des pointes & des angles saillants qui sont très difformes sur le terrain »¹⁴⁶.

¹³⁷ Dézallier, p. 8.

¹³⁸ Dézallier, p. 25.

¹³⁹ Dézallier, p. 140.

¹⁴⁰ Dézallier, p. 60.

¹⁴¹ Il y a 72 pouces dans une toise. Mollet décrit la mesure utilisée : « laquelle se nomme en France toise, et de laquelle tous les artistes se servent communément (...). Or icelle toise est divisée en six parties égales, que l'on nomme en pieds de roi, et iceux pieds divisés en douze parties égales, que l'on nomme pouces, lesquels pouces sont subdivisés en autres douze parties égales que l'on nomme lignes » (Mollet).

¹⁴² D'Aviler et Dézallier recommandent une pente maximum de 3 pouce par toise (environ 4%) pour empêcher le ravinement de l'allée par temps de pluie (d'Aviler, p. 193 ; Dézallier, p. 60) ; une pente de plus de 8 à 10 pouces par toise (environ 12%) devient impraticable pour les carrosses (d'Aviler, p. 372).

¹⁴³ Dézallier, p. 58.

¹⁴⁴ Dézallier, p. 64. De Mollet à Dézallier, les Anglais sont reconnus pour leurs techniques d'engazonnement et de sablage.

¹⁴⁵ Boyceau, p. 71.

¹⁴⁶ Dézallier, p. 25. Voir l'exemple de la figure 1.7 côté gauche.

Un des avantages les plus importants des bosquets, des allées couvertes et des berceaux, est l'ombre qu'ils offrent : « Les corps relevez aussi ont grande grâce dans les Jardins, & baillent grand soulagement par leurs couverts & ombrages »¹⁴⁷. Contrairement aux allées découvertes qui « sont formées en arrêtant les palissades à une certaine hauteur, ou en élaguant les arbres des deux côtés, en sorte qu'on y puisse respirer la douceur de l'air »¹⁴⁸, les allées couvertes « sont formées par des arbres ou des palissades, qui se joignant par en haut, forment un asile impénétrable aux ardeurs du Soleil »¹⁴⁹, offrant ainsi « l'ombre & le frais »¹⁵⁰. Pour les allées couvertes, Boyceau recommande d'utiliser des arbres qui offrent une ombre dense, tels que le chêne, l'orme ou le tilleul¹⁵¹.

Un défaut fréquent dans l'aménagement des jardins, selon Dézallier, « c'est de trop découvrir un Jardin, sous prétexte de faire de grandes pièces »: trop d'importance est donné à ce qui se voit depuis le bâtiment au détriment des masses boisées. « Ces grandes pièces plates, & leurs grands ratissés dérobent, pour ainsi dire, la place des Bosquets, & du relief qui fait l'opposition & la variété des Jardins »¹⁵². Sans les « Bois & Bosquets », insiste-t-il, qui sont « tout ce qu'il y a de plus beau & de plus agréable dans un Jardin », il manque ce qui permet la promenade : « cet ombrage si nécessaire étant ôté, ne permet pas de se promener en Été sans être exposé aux ardeurs du Soleil »¹⁵³. « C'est dans ces lieux couverts qu'on peut se promener à l'ombre, même en plein midi » : c'est en cela que les bosquets sont « le plus grand ornement » du jardin. Avec la variété de ses « salles vertes avec des boulingrins, des treillages & des Fontaines dans le milieu : [ils] sont d'autant plus agréables, que vous trouvez tout d'un coup de l'ombre sans en aller chercher si loin ; la fraîcheur (...) est ce qu'on recherche le plus dans la grande chaleur »¹⁵⁴.

Se reposer à l'ombre dans un bosquet est l'un des grands plaisirs que doit offrir un jardin, comme par exemple dans un Boulingrin, ou l'on peut prendre le « plaisir de pouvoir se reposer sur les glacis de son renforcement, pendant la grande chaleur, & d'y être à l'ombre »¹⁵⁵. Les fontaines, si elles se trouvent dans un bosquet, « par leur brillant éclat, leur chute en bannissent la solitude, & nous ne devons souvent qu'à leur fraîcheur & à leur murmure, l'aimable repos qu'elles nous procurent »¹⁵⁶.

¹⁴⁷ Boyceau p. 74.

¹⁴⁸ Dézallier, p. 58.

¹⁴⁹ Dézallier, p. 58.

¹⁵⁰ d'Aviler, p. 194.

¹⁵¹ Boyceau, p. 72.

¹⁵² Dézallier, p. 20.

¹⁵³ Dézallier, p. 20.

¹⁵⁴ Dézallier, p. 21.

¹⁵⁵ Dézallier, p. 84.

¹⁵⁶ Dézallier, p. 305.

Les berceaux, qui sont des « pavillons de charpenterie, pour se mettre à couvert »¹⁵⁷, sont souvent couverts de « rosiers, de jasmins, chèvrefeuilles, lilas, vignes vierges, pour y pouvoir jouir d'un peu d'ombrage »¹⁵⁸, et « conserver la fraîcheur »¹⁵⁹. Quand aux Belvédères, qui sont des « Petit Bâtiment isolé en manière de Pavillon de quelque forme agréable, et ouvert de tous côtés, qui sert de retraite pour se mettre à l'abri et prendre le frais »¹⁶⁰. Placés dans « les bouts & les extrémités d'un Parc, (...) c'est un agrément pour se reposer après une longue promenade, que de trouver ces sortes de pavillons qui forment un bel aspect de loin ; ils servent aussi de retraite pendant la pluie ». De plus, comme leur nom l'indiquent, ils permettent de jouir d'une belle vue : « pour l'ordinaire étant élevés sur quelque hauteur, [ils] découvrent & commandent tout le Pays d'alentour »¹⁶¹.

Il ne faut pas oublier de mettre des bancs, qui « outre la commodité qu'ils offrent sans cesse dans les grands Jardins, où l'on n'en peut jamais trop mettre par le grand besoin que l'on en a en se promenant, font encore un assez bel effet, quand ils sont mis dans de certaines places qui leur sont destinées, comme dans des niches ou renforcements en face des grandes allées & enfilades, dans les salles & galeries des bosquets, dans des angles pour découvrir deux allées »¹⁶². On le voit, le banc a un rôle complexe : il participe à la fois au plaisir du jardin tel qu'il s'offre à la vue, dans le foisonnement de ses ornements variés, mais, permettant le repos, il est aussi une des conditions du plaisir de la promenade ; son emplacement dans le jardin accompagne l'ordre de sa composition, et permet de jouir et de l'ombre, et des points de vue. Objet quotidien et qui semble si banal, il concentre en lui toute la richesse et la complexité de l'expérience du jardin.

¹⁵⁷ Mollet.

¹⁵⁸ Dézallier, p. 94.

¹⁵⁹ d'Aviler, 197.

¹⁶⁰ d'Aviler, Tome 2, article « Belvédère », p.439.

¹⁶¹ Dézallier, p. 100.

¹⁶² Dézallier, p. 101.

3) Sens de l'espace

Nous avons vu l'importance accordée à la « vue », au point de vue. Mais le jardin n'est pas seulement « point de vue », ni même succession de « points de vue ». C'est un espace à parcourir, offrant une variété d'expériences spatiales, dont, entre autres, celle du « point de vue ». Le dessin d'un jardin doit non seulement offrir une variété d'objets à voir, mais une variété d'espaces à ressentir : le plaisir du jardin consiste en une variété d'expériences spatiales, dont l'ordre (l'organisation) se dévoile au cours de la promenade, dans la succession d'événements spatiaux, et dans la révélation des « vues » (par exemple les « enfilades »). Nous le verrons, la promenade de l'œil précède et invite la promenade du corps.

Le « point de vue », la « vue panoramique » désigne une expérience particulière où ce qui est devant nous s'offre à nous comme une sorte de tableau : pas tout à fait, bien sûr, car le tableau est entouré d'un cadre, alors que la vue panoramique occupe tout le champ visuel ; si l'on peut parler malgré tout de cadre, ce n'est qu'à son bord inférieur, par un cadre qui est corporel : le mur d'appui de la fenêtre ou la dernière marche du perron lorsque nous regardons le jardin alentour ; le muret ou la balustrade de la terrasse du haut lorsque nous regardons le jardin du bas. Le mur nous empêche physiquement d'avancer ; le perron, sans être un réel obstacle (nous pouvons facilement descendre les marches), nous sépare cependant physiquement de l'espace au-delà de la première marche.

A ces moments de « vue », ce qui nous entoure nous apparaît comme une sorte de tableau infini, et il est important qu'il soit bien composé. C'est de cette composition visuelle que parlent les différents auteurs, quand ils insistent sur l'importance de placer les éléments « chacun en leur lieu »¹⁶³. C'est ce dont parle Dézallier, quand il traite de symétrie : « On ne doit répéter les mêmes pièces des deux côtés que dans les lieux découverts, où l'œil en les comparant ensemble, peut juger de leur conformité »¹⁶⁴, ou de l'opposition des pleins et des vides : « On doit observer en plaçant & en distribuant les différentes parties d'un Jardin, de les opposer toujours l'une contre l'autre : (...) mettez toujours pour faire opposition, le plein contre le vide, le plat contre le relief »¹⁶⁵ ; lorsqu'il propose de révéler une belle vue ou de cacher une vue déplaisante : « si l'on jouit d'une belle vue de ce côté-là, on tiendra pour lors les côtés d'un Parterre tout découverts, (...) Mais s'il n'y a point de vue, & qu'il se rencontre au contraire une montagne, un coteau, une forêt, un bois, ou quelque village trop voisin, on

¹⁶³ Mollet.

¹⁶⁴ Dézallier, p. 23.

¹⁶⁵ Dézallier, p. 23.

pourra alors border le parterre de palissades & de bosquets garnis, pour cacher ces aspects désagréables »¹⁶⁶.

Mais, alors que le paysage extérieur restera toujours une « vue », dont il faut composer le cadre et la mise en scène, le jardin lui-même peut aussi être perçu comme spatial. Ce n'est pas le même regard qui regarde le jardin comme vue et le jardin comme espace. On le ressent déjà dans les expressions utilisées dans la description de l'esplanade qui entoure la maison. Le regard est fluide, comme un gaz ou comme un liquide il s'étend et se répand jusqu'à ce qu'il soit contenu par des obstacles ; il se contracte et se glisse dans les interstices. Ce qui est vu est perçu comme espace par la vision, engageant une sensibilité corporelle qui inclut tous les sens.

Sur l'esplanade, il ne faut « aucun obstacle d'arbres, palissades, ou autre chose haute chose haute qui puisse empêcher l'œil d'avoir son étendue »¹⁶⁷, afin que « n'occupant point tout l'espace de l'air, on jouisse d'un grand ciel »¹⁶⁸. Un espace plus long que large, « allonge le coup d'œil »¹⁶⁹, mais une allée trop étroite « resserre la vue »¹⁷⁰. Le « relief », les « corps élevés », font obstacle à ce regard qui parcourt l'espace : ils « retiennent la vue »¹⁷¹ et « arrêtent le coup d'œil »¹⁷². Au contraire des bosquets à palissade haute, les « bosquets découverts avec des palissades basses (...) n'empêchent point l'œil de se promener entre les tiges des arbres »¹⁷³.

L'œil qui ici regarde n'est pas un œil fixe, mais un œil qui se projette, qui se déplace ; ambassadeur ou héraut du corps, il parcourt l'espace qu'il voit, il ressent les sensations du corps. Les « lignes [droites] qui ennuient par trop de longueur » sont des lignes trop longues à parcourir à pied. Les espaces trop étroits, qui « resserrent » la vue, non seulement ne sont pas « gracieux à l'œil », mais sont également ressentis « comme des boyaux »¹⁷⁴.

La sensation du corps dans l'espace revient souvent dans la description des allées, pour en définir les bonnes proportions, c'est-à-dire les relations entre leur longueur, leur largeur et la hauteur des palissades qui les bordent. « [Les allées] doivent être proportionnées de largeur avec leur longueur, & avec la hauteur de leurs bordures, ou palissades, faisant encore (pour ce

¹⁶⁶ Dézallier, p. 21. Mais nous verrons plus loin qu'il s'agit aussi de *composition spatiale*.

¹⁶⁷ Mollet.

¹⁶⁸ Dézallier, p. 19.

¹⁶⁹ Dézallier, p. 24.

¹⁷⁰ Dézallier, p. 61.

¹⁷¹ Boyceau, p. 74.

¹⁷² Dézallier.

¹⁷³ Dézallier, p. 21.

¹⁷⁴ Dézallier, p. 20.

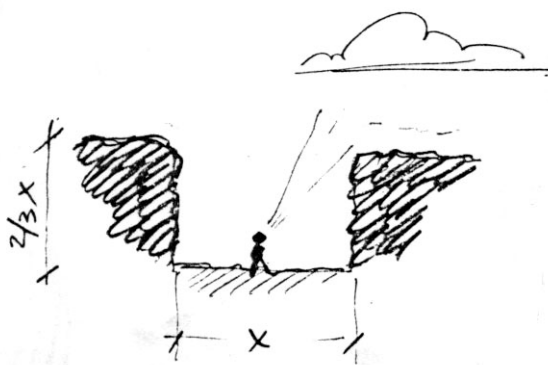


Figure 1.18 : Proportion des allées :
hauteur déterminée en fonction de la largeur.

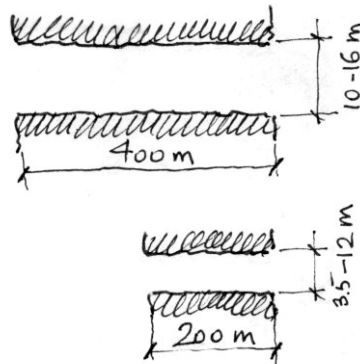


Figure 1.19 : Proportion des allées :
largeur déterminée en fonction de la longueur.

regard) différence des couvertes, avec les découvertes, pour trouver une grâce agréable qui s'y rencontre ». La hauteur des palissades doit être déterminée en fonction de la largeur, car « les hautes palissades (...) vous contraignent les côtés, si vous ne trouvez largeur suffisante pour regarder aisément sa hauteur, & voir l'air qui vient d'en haut » ; la bonne hauteur étant « les deux tiers de la largeur de l'Allée »¹⁷⁵.

La largeur de l'allée doit être déterminée en fonction de sa longueur. Il faut tenir compte de l'effet de perspective : « en eux se trouvent les lignes droites, qui rendent les allées longues & belles, & leur donnent une plaisante perspective : car sur leur longueur la force de la vue déclinant, rend les choses plus petites tendantes à un point, qui les fait trouver plus agréables »¹⁷⁶. Selon l'expérience concordante de Boyceau et Dezallier, la largeur appropriée pour une allée de 200 toises est de 5 à 6 toises¹⁷⁷. Mais ces valeurs sont évidemment approximatives : « on ne peut donner mesure juste, qui ne puisse s'étendre à plus ou moins »¹⁷⁸. Il faut parfois, ajoute Boyceau, parcourir une allée pour en ressentir la bonne proportion : l'allée d'Ormes des Tuileries lui a semblé la plus belle, la mieux proportionnée, non pas depuis l'extrémité mais depuis un point intérieur :

¹⁷⁵ Boyceau, p. 72.

¹⁷⁶ Boyceau, p. 71.

¹⁷⁷ Les exemples donnés par Boyceau (allées allant de 30 à 200 toises, p. 73) et ceux de Dezallier (de 100 à 400 toises, p. 61) indiquent le changement d'échelle des « jardins de plaisir » en un siècle. La toise vaut un peu moins de 2 mètres (1 949,0 mm selon les tableaux de conversion établis au moment de l'introduction du mètre) (Charbonnier, 2008).

¹⁷⁸ Boyceau, p. 72.

*De celles qui sont fort longues, les plus larges que j'ai vues m'ont semblé les plus belles, ainsi qu'il se voit aux Tuileries l'Allée d'Ormes, qui a trente pieds de large, ... Même cette plus belle d'Ormes, quand vous promenant vous la raccourcissez à certain point que la perspective montre, là où finit l'étrécissement qui se fait par le défaut de la vue, vous trouvez une proportion plus belle, que quand vous la voyez en sa longueur entière. Et c'est à ce point là que montre la perspective la juste longueur de toutes Allées, qui y voudrait observer la perfection.*¹⁷⁹

Les proportions doivent être différentes dans le cas d'allées couvertes, car « le couvert qui nous enclot, et ôte le grand air, fait sembler l'espace plus grand, que quand l'air et sa vue sont libres ; de sorte que les Allées couvertes doivent avoir moins de largeur proportionnée à leur longueur que les découvertes »¹⁸⁰.

Les allées plus importantes peuvent être doubles, c'est-à-dire composée de quatre rangées d'arbres qui « forment trois allées jointes ensemble, une grande dans le milieu & deux de chaque côté. Les deux rangs du milieu doivent être plantés d'arbres isolés, (...) & les deux autres rangs doivent être garnis & bordés de palissades »¹⁸¹. Pour que le sentiment d'espace soit agréable, il est important que l'on puisse librement passer de la contre-allée à l'allée centrale : « les deux rangs du milieu doivent être plantés d'arbres isolés, c'est-à-dire, qui ne soient point engagés dans quelque palissade, & autour desquels on puisse tourner » ; c'est pourquoi « on ne met plus entre les arbres isolés des allées doubles, d'ifs & de picéas qui empêchent en quelque façon le passage »¹⁸².

« Les grandes Allées (...) doivent être accompagnées de Contre-allées de moitié de leur largeur ou peu moins »¹⁸³. L'allée centrale ayant la proportion indiquée plus haut, ceci « obligerait presque de doubler la largeur » de l'allée double¹⁸⁴. Si l'on n'a pas suffisamment de place, « on peut tout au plus diminuer une demie toise de largeur aux contre-allées » ; « en face d'un bâtiment ou d'une cascade », « afin qu'on découvre plus aisément la beauté de cette vue », on peut également choisir « en tenant l'allée du milieu plus large, de ce qu'on diminue sur les contre-allées »¹⁸⁵. Cependant la largeur des contre-allées doit être suffisamment large

¹⁷⁹ Boyceau, p. 72.

¹⁸⁰ Boyceau, p. 72.

¹⁸¹ Dézallier, p. 59.

¹⁸² Dézallier, p. 59.

¹⁸³ Boyceau, p. 73.

¹⁸⁴ Dézallier, p. 61.

¹⁸⁵ Dézallier, p. 61.

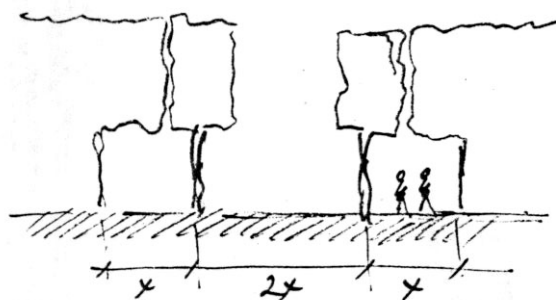


Figure 1.20 : Proportion des contre-allées.

pour permettre à plus de deux personnes de s'y déplacer côte à côte confortablement: « On ne doit nullement approuver les allées doubles, dont les contre-allées sortent de cette règle, sont si étroites qu'à peine deux personnes peuvent s'y promener de front. Sur quoi l'on dira qu'il faut environ trois pieds de large pour un homme : ainsi dans la largeur d'une toise, deux personnes se promènent de front fort à l'aise, & par conséquent dans une allée de deux toises de large, quatre personnes marchent sans se toucher »¹⁸⁶.

Il existe une exception à ces règles, qui dépend aussi la sensation d'espace :

*On ne sort de cette proportion que dans les allées doubles qui n'ont que deux rangs d'arbres, & dont la charmille borde les contre-allées. Ce ne sont, à proprement parler, que des arbres isolés, alors on fait cette contre-allée très étroite, parce que l'œil n'y est point resserré comme dans les rangs d'arbres ordinaires.*¹⁸⁷

Les palissades, « par l'agrément de leur verdure, sont d'un très-grand secours dans les Jardins »¹⁸⁸. Elles délimitent les allées et les bosquets, guident les pas et le regard. Leur rôle est soit d'« arrê[er] le coup d'œil avec adresse par des rideaux qu'[elles] forment »¹⁸⁹, soit au contraire de « continu[er] les enfilades & le coup d'œil »¹⁹⁰. Selon leur hauteur, elles « ôtent du tout, ou en partie, la vue du Jardinage »¹⁹¹. Si elles sont hautes, elles définissent l'espace de l'allée, et ne permettent pas de voir l'intérieur d'un bosquet, « afin de ne point découvrir tout d'un coup l'étendue d'un Jardin, & pour corriger, & racheter les biais »¹⁹². Mais elles peuvent aussi être des « banquettes » : « ce sont des Palissades basses à hauteur d'appui, qui ne doivent point passer ordinairement trois ou quatre pieds de haut ; elles servent dans les côtés des Allées doubles, où étant ainsi ravalées, elles n'empêchent point de jouir d'une agréable vue à travers les arbres »¹⁹³. Dans les deux cas, elles servent à séparer les pièces du jardin : « Elles

¹⁸⁶ Dézallier, p. 62. La promenade était alors le plus souvent une activité de société (voir aussi Poëte, 1924).

¹⁸⁷ Dézallier, p. 62.

¹⁸⁸ Dézallier, p. 65 / 45.

¹⁸⁹ Dézallier, p. 20.

¹⁹⁰ Dézallier, p. 22.

¹⁹¹ Boyceau, p. 73.

¹⁹² Dézallier, p. 65 / 45.

¹⁹³ Dézallier, p. 66 / 46.

servent encore à renfermer, border les quarrés de bois, & à les séparer des autres pièces du Jardin, ce qui empêche d'y entrer que par les Allées »¹⁹⁴ : elles définissent ainsi les parcours possibles¹⁹⁵.

C - MARCHER ET VOIR : L'APPEL DU JARDIN

Nous l'avons vu, le jardin se révèle au regard depuis le bâtiment, mais sans se découvrir tout à fait. Dans les bosquets qui cadre l'esplanade, dissimulés par des palissades, ou le long des allées, dans la fraîcheur de l'ombre, des salles vertes, des statues, des fontaines attendent le promeneur. En jouant avec ce qui ne se voit pas, ce qui se devine et ce qui se voit, avec ce qu'il cache et ce qu'il révèle ou semble révéler, le jardin doit inviter le visiteur à l'imagination et à la découverte.

C'est l'erreur fondamentale des jardins trop découverts : « on les voit du perron du bâtiment, sans être obligé de descendre pour les aller visiter ». Au contraire, « l'agrément d'arrêter la vue dans de certains endroits d'un jardin, excite l'envie d'aller voir des pièces agréables, comme de beaux bosquets, des salles vertes ornées de Fontaines et de Figures »¹⁹⁶.

C'est une des raisons pour laquelle il faut « faire paraître le jardin plus grand qu'il n'est »¹⁹⁷. Un petit jardin donne facilement l'impression qu'il est entièrement vu, ou qu'il n'y reste pas grand-chose d'autre à voir ; un grand jardin, au contraire, peut receler bien d'autres endroits qui méritent l'effort d'une promenade. Ce caractère essentiel du jardin – l'incitation à la promenade – justifie l'insistance des auteurs sur tout ce qui cache les murs et dissimule les bords, c'est-à-dire efface les signes visibles des limites du jardin :

Ces Jardins si découverts jouissent ordinairement d'une vue fort étendue, & c'est justement ce qui les fait paraître encore plus petits qu'ils ne sont. On les compare avec la campagne voisine avec laquelle ils se confondent, ils ne paraissent pas plus grands, pour ainsi dire, que la main. (...) En arrêtant le coup d'œil avec adresse par des rideaux que forment des palissades, des allées, des bois placés à propos, & contraints à une hauteur convenable à la vue, ou en pratiquant des

¹⁹⁴ Dézallier, p. 65 / 45.

¹⁹⁵ Le labyrinthe n'est pas traité séparément dans les traités, on trouve seulement deux planches chez Mollet et une chez Dézallier, qui explique : « vous passez dans des culs de sac, ornés de cabinets, de berceaux de treillage, tapis de gazon, fontaines, figures &c. ce qui surprend & amuse agréablement ceux qui s'y sont égarés. La quantité d'allées & de détours différents qui se rencontrent dans la composition de ce Labyrinthe, le rendent des plus embarrassants, sans cependant lui ôter la régularité & la grâce du dessin » (p. 82).

¹⁹⁶ Dézallier, p. 19.

¹⁹⁷ Dézallier, p. 19.

*lisères de bois contre les murs, [on peut] tromper agréablement par l'étendue considérable que cela fait paraître un enclos*¹⁹⁸.

On retrouve ici le rôle essentiel des palissades : « Les palissades, par l'agrément de leur verdure, sont d'un très-grand secours dans les Jardins, pour couvrir les murs de clôture, pour boucher & arrêter la vue dans de certains endroits, afin de ne point découvrir tout d'un coup l'étendue d'un Jardin, & pour corriger, & racheter les biais, & les coudes des murs »¹⁹⁹.

Pour cacher le mur au bout d'une allée, on « se sert ordinairement de berceaux, cabinets et portiques de treillage, (...) en formant un bel aspect par cette décoration, qui peut servir aussi de fond & de perspective à une grande allée »²⁰⁰. On peut également, comme on l'a vu plus haut, « perc[er] les murs par des grillages ou des ouvertures, avec un fossé large & profond (...) lesquelles continueront les enfilades & le coup d'œil »²⁰¹, « afin d'en prolonger la vue autant qu'elle se peut étendre ; car comme c'est un avantage qu'elle soit terminée par un horizon lointain, c'est aussi un défaut de la finir dans un mur de clôture »²⁰².

Les biais révèlent, plus même que les murs, les limites du jardin, imposées par la forme exigüe du terrain ou par « les défauts naturels du lieu »²⁰³. Le dessin « souvent se trouve contrait par des montagnes, des rivières, ou autres empêchements, qui faisant des angles pointus ou obtus, sur lesquels seront accommodées les formes parfaites qui auront commencé aux lignes qui contraignent la place »²⁰⁴. Inventer des « dessins (...) pour les places biaises »²⁰⁵ n'est pas chose facile, et demande « intelligence du bon maître »²⁰⁶ et « invention & gentillesse d'esprit du Designateur »²⁰⁷. « C'est à quoi un Architecte, ou un Dessinateur de Jardins doit principalement prendre garde, quand il veut inventer un beau Plan, en se servant avec art et économie, des avantages d'un place, & en corrigeant par son industrie les défauts, les biais & les inégalités du terrain »²⁰⁸.

Il ne s'agit pas tant de supprimer le biais mais, utilisant le mot de Dézallier, de le « redresser », c'est-à-dire, « trouvant des beautés qui s'accroissent à la nature des choses

¹⁹⁸ Dézallier, p. 20.

¹⁹⁹ Dézallier, p. 65 / 45.

²⁰⁰ Dézallier, p. 93.

²⁰¹ Dézallier, p. 22.

²⁰² d'Aviler, p. 194.

²⁰³ Dézallier, p. 15.

²⁰⁴ Boyceau, p. 71.

²⁰⁵ Dézallier, p. 27.

²⁰⁶ Boyceau, p. 76.

²⁰⁷ Boyceau, p. 71.

²⁰⁸ Dézallier, p. 15.

qui vous arrêtent, & que vous ne pouvez forcer »²⁰⁹, l'utiliser dans l'ordonnancement même du dessin.

La méthode la plus simple pour « redresser le biais » d'une allée, consiste à le cacher, par exemple par des « Palissades de charmille le long des murs de l'Enclos, qui souvent en rachètent les biais ou coudes, les Allées étant droites »²¹⁰.

« Dans les places remplies & couvertes, comme le sont les bosquets, on redresse les biais par une ligne droite que forme une palissade, un rideau de charmille, des lisières de bois, & par les carrés même des bosquets, dans lesquels le biais est perdu »²¹¹. « On ne doit pas s'embarrasser si les carrés de bois viennent de différentes formes & grandeurs ; on ne juge de cela que sur le papier, & ces différences ne paraissent jamais sur le terrain »²¹². « Si les pièces sont découvertes, ... le biais se sauve de lui-même dans son étendue ; & l'on ne s'aperçoit souvent que dans le plan d'un Jardin dessiné sur le papier »²¹³.

Dans les jardins plus petits, les « défauts sont plus sensibles ». Mais en jouant sur l'organisation des lignes et des formes qui structurent l'espace, et le positionnement adéquat, bien pensé, approprié des objets d'ornement, les biais peuvent être rendus imperceptibles. Dézallier donne à ce sujet des explications détaillées :

*Il faut toujours rejeter le biais sur les plates-bandes des murs en régularisant le tableau du milieu ; milieu ; les plates-bandes se redressent par un trait de buis, le biais des murs par des lisières de bois, les coudes des allées qui ne peuvent l'aligner ensemble, se corrigent par le moyen d'un berceau ou d'un banc mis à propos dans l'angle. S'il y a des salles ou des cabinets pratiqués dans les carrés de bois, il faut les retourner de manière sur l'allée biaise, qu'ils la suivent afin de ne point se présenter désagréablement. Les figures rondes & ovales y conviennent mieux que les quarrées et les lignes droites ; ... en alignant leur perpendiculaire sur la ligne biaise sur laquelle il faut se retourner d'équerre, les pièces en seraient plus régulières dans leur retours, dans leur angles & portions circulaires, & ne se présenteraient point gauches à l'œil*²¹⁴.

L'ordre qui gouverne le jardin ne se manifeste pas de la même façon dans la « vue », qui se révèle dans l'instant, et dans le mouvement, qui s'écoule dans le temps. Dans les espaces qui se dévoilent d'un seul coup d'œil, « comme dans les Parterres, les boulingrins, les bosquets découverts à compartiments et les quinconces » ou chacune des salles de verdure, la

²⁰⁹ Boyceau, p. 76.

²¹⁰ d'Aviler, p. 194.

²¹¹ Dézallier, p. 27.

²¹² Dézallier, p. 79.

²¹³ Dézallier, p. 27.

²¹⁴ Dézallier, p. 27. Les planches montrant des places biaises sont parmi les plus intéressantes de son ouvrage.

nécessité esthétique de la symétrie demande de « répéter les mêmes pièces des deux côtés (...), où l'œil en les comparant ensemble, peut juger de leur conformité »²¹⁵. Au contraire, « dans les bosquets formés de palissades et d'arbres de haute-futaie, il faut (...) en varier les dessins et les parties détachées. 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 dessin dans tous les deux, mais en varier le dedans ». La critique de Dezallier est sans appel envers tout jardin qui ne respecte pas cette règle essentielle : « Il serait désagréable de trouver le même dessin des deux côtés, & l'on peut dire qu'un Jardin ainsi répété ne peut passer que pour un demi dessin »²¹⁶. Cependant, ces « parties détachées (...) doivent toutes avoir un rapport et une convenance entre elles, de sorte qu'elles s'alignent et s'enfilent l'une l'autre, pour faire des percées et des enfilades très-agréables »²¹⁷ : la possibilité de la vision simultanée de plusieurs espaces, et les parcours que les enfilades permettent pour aller de l'un à l'autre, permettent de saisir les relations spatiales de ces espaces les uns avec les autres. La rencontre des Allées, « du centre de laquelle il faut ménager les plus beaux points de vue »²¹⁸, est toujours un point stratégique, car plusieurs enfilades s'y croisent ; c'est aussi un lieu privilégié pour placer un banc, puisque placé « dans des angles » il permet de « découvrir deux allées »²¹⁹.

Pour comprendre l'organisation des bosquets, il faut les parcourir. Leur variété, cachée mais promise au promeneur et imaginée par lui, attise son « envie d'aller voir des pièces agréables ». L'expérience kinesthésique (c'est-à-dire le souvenir corporel du parcours), les vues qui s'ouvrent le long des allées, à travers les bosquets découverts et les quinconces, par les enfilades, et dans les espaces dégagés sur lesquels les allées débouchent, lui donnent les clés de la compréhension de l'ordre spatial qui régit l'organisation des bosquets et de l'ensemble du jardin.

L'opposition du « plein contre le vide, du plat contre le relief »²²⁰, sur lequel Dezallier insiste tant, n'est pas un simple caprice exigé par la variété : c'est l'opposition nécessaire entre les deux modes d'appréhension de l'espace du jardin, l'instant de la « vue » de la pièce plate et la durée du parcours du relief, qui se complètent et sont nécessaires l'un à l'autre. Lorsque Dezallier écrit qu'« une pièce aussi plate demande du relief, tels que sont les bosquets et les palissades »²²¹, ce n'est pas seulement d'une opposition visuelle qu'il parle (bien qu'il parle de celle-là aussi, car le cadre visuel donné par les reliefs structure le tableau offert par la pièce

²¹⁵ Dezallier, p. 23.

²¹⁶ Dezallier, p. 23.

²¹⁷ Dezallier, p. 24.

²¹⁸ d'Aviler, p. 194.

²¹⁹ Dezallier, p. 101.

²²⁰ Dezallier, p. 23.

²²¹ Dezallier, p. 21.

plate), mais de l'opposition qui transforme la « pièce plate » en espace, en créant (par l'appel du bosquet) une raison de la parcourir. Boyceau ne dit pas autre chose quand il écrit : « Les corps relevés (...) marquent & partissent les espaces, retenant en partie la vue, & l'arrêtant pour être considérés, & faire considérer les autres ouvrages qu'ils environnent »²²². C'est en cela que le « relief qui fait l'opposition & la variété des Jardins (...) peut seul faire valoir tous ces morceaux unis »²²³ : c'est la spatialité intuitivement perçue des reliefs qui induit la spatialité du jardin – mais c'est la vue offerte par les pièces plates qui organise cette spatialité.

La seule vue d'ensemble, comme dans les jardins « trop découverts », n'est qu'une expérience de jardin tronquée. Le « plaisir du jardin », à la fois plaisir des sens et plaisir de l'esprit, naît au contraire dans une « envie d'aller voir des pièces agréables » constamment tenue en éveil par une mise en scène raffinée, du double désir de variété et d'ordre, se manifestant dans les différentes spatialités du tableau et de l'étendue, et les différentes temporalités de l'instantané et de la durée, du simultané et du successif.

²²² Boyceau, p.74.

²²³ Dézallier, p. 20.

CHAPITRE 2

PROMENEURS ET PROMENADES

A - PRESENTATION

Au cours de la première moitié du XVII^e siècle, comme le montre la parution des premiers traités sur l'art des jardins, l'importance des jardins comme « embellissement » des édifices (pour reprendre le mot de d'Aviler) s'accrut. Représentés sur des gravures, décrits dans des romans précieux comme jardins imaginaires et merveilleux, les jardins étaient devenus des lieux qui attiraient les visiteurs, au même titre que les châteaux et les collections d'art¹. Le château et les jardins du surintendant Fouquet à Vaux-le-Vicomte, dont les travaux débutèrent en 1656, célèbres et visités avant même d'avoir été achevés, firent l'objet de multiples gravures d'Israël Silvestre², et furent décrits par Scudéry (*Clélie, histoire romaine*), La Fontaine (*Le songe de Vaux*) et Félibien, écrivains appartenant aux cercles artistiques proches du surintendant Fouquet³.

¹ Le Journal de voyage de Montaigne en Italie (voyage qu'il entreprit en 1580-1581) montre l'importance « touristique » des jardins à Rome à la fin du XVI^e siècle. A Paris, le « tourisme de jardin » se développa vers le milieu du XVII^e siècle. L'écrivain anglais John Evelyn qui parcourut la France en 1643-1644, visita à Paris les jardins de Tuileries et de Luxembourg, le Palais Cardinal, le Jardin des Plantes, ainsi qu'un certain nombre de jardins de moindre importance ; autour de Paris, les châteaux et les jardins de Saint Cloud, Rueil, Saint Germain-en-Laye, Madrid, Liancourt et Fontainebleau. Elie Brackenhoffer, un jeune voyageur strasbourgeois, visita dans les mêmes années Rueil, Fontainebleau, Madrid, Saint Germain-en-Laye, Saint Cloud et Chilly.

² <http://israel.silvestre.fr/>

³ *Clélie, histoire romaine*, publié en 10 tomes entre 1654 et 1660, contient une douzaine de descriptions de lieux fictifs et réels, présentés sans distinction mais probablement reconnus par les contemporains. *Le songe de Vaux*, écrit avant 1661, ne fut publié qu'en 1671. (Sabatier, 1999, p. 443). Félibien publia en 1661 une *Relation des magnificences faites par Monsieur Fouquet à Vaux-le-Vicomte*.

Il n'est donc pas étonnant que dès les débuts des travaux du roi à Versailles, le château et les jardins soient devenus un lieu de visite apprécié. Les habitants de Paris pouvaient venir y passer la journée⁴, pour s'éloigner de la ville et de la foule, pour voir les dernières nouveautés qui y avaient été construites, et, également, pour voir le roi :

*Acante ne manqua pas, selon sa coutume, de proposer une promenade en quelque lieu hors la ville, qui fût éloigné, et où peu de gens entrassent : (...) La proposition d'Acante fut approuvée. Ariste dit qu'il y avait de nouveaux embellissements à Versailles : il fallait les aller voir, et partir matin, afin d'avoir le loisir de se promener...*⁵

La première visite diplomatique à Versailles eut lieu en 1664 et s'inscrivit dans un circuit des différents domaines royaux des environs de Paris⁶. Les touristes étrangers qui venaient à Paris passaient quelques journées à visiter Versailles et les autres châteaux et jardins de plaisance des environs de Paris : Chantilly, Fontainebleau, Sceaux ; autour de Versailles, Meudon, Saint Cloud, Saint Germain-en-Laye, ...⁷. Dans le guide de Versailles publié en 1674, Versailles est tout à la fois hissé au premier rang et intégré dans un ensemble plus vaste de réalisations royales :

*L'inclination qu'il inspire au plus grand des Rois, d'y verser & d'y répandre à pleins mains les marques de sa magnificence royale, & d'en faire le lieu, de ses plus ordinaires délices préférablement à tant d'autres de ses Maisons Royales, lui peut donner le rang à très juste titre, de l'une des sept merveilles de la France. Je mets au nombre de ces sept merveilles, le Louvre, Fontainebleau, le Château de St Germain, dans lequel ce grand Roi a pris naissance, le Palais, là où l'Auguste Parlement des Paris s'assemble, & où ce grand Roy Sied souvent en son lit de justice, le Canal pour la jonction de deux mers, le Port-Louis, & cet admirable lieu de Versailles.*⁸

L'intérêt grandissant du roi pour Versailles généra une diffusion toujours plus large de représentations officielles du château et des jardins : on peut citer les ouvrages et les gravures décrivant les fêtes de 1664, 1668 et 1674, la description de la Grotte de Thétis parue en 1672, le premier guide officiel du château et des jardins en 1674, les descriptions des projets et des

⁴ Dans le guide qu'il publie en 1674, Félibien écrit : « N'étant éloigné de Paris que de quatre petites lieues, on y peut aller aisément sans être obligé de coucher dehors ; ce n'est pas qu'un seul jour puisse suffire pour en bien voir toutes les parties : Cependant ceux qui emploient bien l'espace d'une grande journée peuvent en parcourir tous les lieux » (Félibien, p. 10).

⁵ La Fontaine, *L'amour de Psyché et Cupidon*, pp. 3-4.

⁶ Berger et Hedin, 2008, p. 19.

⁷ A propos des « Maisons de plaisance » royales et aristocratiques de Paris et des environs : Krause, 1996. Elle ne parle de Versailles que jusqu'en 1678, date à laquelle commencèrent les travaux en vue de la transformation du château en résidence royale et siège du gouvernement.

⁸ Ce qui fait un total de huit merveilles... Félibien, p. 1-2.

nouveautés dans les revues telles que la *Muse Historique* avant 1665 et le *Mercure Galant* à partir de 1672 (publication mensuelle semi officielle relatant les événements de la cour), des recueils de textes et de gravures montrant les collections royales. Ces ouvrages et ces gravures, en planches volantes ou réunies en recueils, étaient publiés et gravés aux frais du roi⁹.

Grâce à ces ouvrages, l'image de Versailles fut largement diffusée en France et à l'étranger. Le guide de 1674 fut réédité plusieurs fois ; quelques nouveaux guides non officiels¹⁰ furent publiés. Accompagnés de gravures, réédités souvent sans mise à jour (alors que le jardin puis le château subissaient des transformations importantes), traduits en anglais et en allemand, chacun fixait l'apparence du château et des bosquets au moment de leur écriture. Les recueils de gravures étaient eux aussi publiés avec des commentaires en plusieurs langues. Le médecin anglais Lister, dans le récit de son voyage en France en 1698 se dispensa d'une description détaillée de Versailles en renvoyant son lecteur (anglais !) vers d'autres livres qu'il ne nomma pas (mais qui étaient donc accessibles à un public anglais)¹¹. Nemeitz, dans son guide de voyage publié pour un public allemand en 1718, écrit : « *je renvoie plutôt mon Lecteur à la Description de Versailles, qui parut en 1714, en 2 volume in 8. avec des figures lestement gravées, & que notre Voyageur doit bien avoir lue, avant qu'il se rend en ce lieu-là, pour le voir, comme il faut* »¹².

A partir de 1682, la cour ayant emménagé à Versailles, il y eut constamment foule au château. Environ 5000 personnes logeaient au château même, (dont environs un millier de courtisans), et 5000 autres personnes dans les dépendances¹³. Le château fonctionnait aussi comme cité administrative : de nombreuses personnes s'y rendaient pour régler des affaires. « Le chemin entre Paris et Versailles n'a jamais été vide pendant le gouvernement passé [sous Louis XIV] ; pour moi, j'ai trouvé toujours du monde sur ce chemin-là, soit à cheval, soit en quelque voiture, toujours les fois que j'y suis allé & que j'en suis revenu, & cela tant de jour que de nuit, puisqu'on peut entrer, quand on veut, en l'une & l'autre place »¹⁴. De plus, les

⁹ Les recueils étaient publiés en version de luxe, que le roi offrait, et en version à prix modeste, qui pouvaient être achetés par des amateurs (Sabatier, 1999, p. 453 et p. 460).

¹⁰ Mais avec privilège royal, comme tous les livres publiés en France.

¹¹ « There are Books writ to describe this famous Palace in every part; to which I refer the Reader » (Lister, p. 207).

¹² Nemeitz, p. 489.

¹³ Chiffres cités par Himelfarb, qui souligne l'importance des séjours du roi et de la cour à Fontainebleau chaque automne : on profitait de leur absence pour effectuer les travaux de nettoyage, d'entretien et de réparations nécessaires (Himelfarb, 1986).

¹⁴ Nemeitz, p. 492.

travaux continuels nécessitaient la présence d'un grand nombre d'ouvriers¹⁵. Les nombreux personnages que l'on voit sur les gravures représentant les jardins n'étaient peut-être pas seulement une convention de représentation ; par moment les jardins devaient ressembler à ce que l'on voit aujourd'hui pendant la saison touristique. Il n'était plus question du calme que recherchaient encore, quinze ans plus tôt, Scudéry et La Fontaine...

En 1668, pour pouvoir visiter le château et les jardins, il fallait avoir un « billet » (c'est ce que décrivent Scudéry et La Fontaine) ; les visiteurs étaient ensuite accompagnés dans le jardin. Si cette recommandation venait de suffisamment haut lieu, ils pouvaient prendre plus de liberté :

Du château ils passèrent dans les jardins, et prièrent celui qui les conduisait de les laisser dans la grotte jusqu'à ce que la chaleur fût adoucie (ils avaient fait apporter des sièges) ; leur billet venait de si bonne part qu'on leur accorda ce qu'ils demandaient. Même, afin de rendre le lieu plus frais, on en fit jouer les eaux¹⁶.

A partir de 1682, l'accès en devint libre à tous. La liberté d'accès des sujets au monarque était l'une des caractéristiques de la royauté en France, caractéristique qui étonnait souvent les étrangers¹⁷. Pour visiter le château, une tenue vestimentaire décente était exigée, et les hommes devaient porter l'épée – on pouvait en louer aux gardes suisses à l'entrée du château¹⁸. Les visiteurs pouvaient facilement croiser le roi. Si le roi, par un heureux hasard, se promenait justement dans ses jardins avec son entourage, le visiteur pouvait se joindre au groupe : ce que fit Locke lors de sa première visite en 1677 (alors que Versailles n'était encore qu'une « maison de plaisance »)¹⁹. Liger, visitant le château en 1714, croise le matin le roi se rendant à la messe ; le soir, il regarde le Grand souper (cette cérémonie quotidienne était publique) ; le surlendemain, il croise le roi se promenant au jardin²⁰.

La foule continue des visiteurs et des utilisateurs du jardin occasionnait de nombreux dégâts. Les comptes de Versailles mentionnent d'innombrables paiements faits pour des

¹⁵ Les chiffres de 36 000 donnés par Dangeau dans son journal, de 40 000 avancés par Sévigné, ou de 20 000 plus généralement, correspondent au nombre d'ouvriers pendant les travaux de détournement de l'Eure. Un grand nombre de ces ouvriers ne se trouvaient pas à Versailles même.

¹⁶ La Fontaine, *ibid.*, p. 9.

¹⁷ Louis XIV s'en explique dans ses *Mémoires pour l'année 1662* (cité par Sabatier, 1999, p. 435).

¹⁸ Himelfarb, 1986, p. 245 ; Sabatier, 1999, p. 436.

¹⁹ Locke, *Diary*, 23 juin 1677. Il aura aussi l'occasion de croiser le roi pendant une visite à Fontainebleau et à Saint Germain-en-Laye.

²⁰ Liger, p. 428 ; p. 430 ; p. 451 : il a ainsi la chance de voir certains bosquets en eau. Son récit est cependant en contradiction avec le témoignage de Nemeitz : « Quand le Roi était dans le Parc, il ne fut permis à personne d'y entrer, sinon qu'à sa suite, & ceux qui se trouvaient déjà dedans par hasard furent avertis par les Suisses, qui patrouillaient de tous côtés, afin de se retirer » (p. 503).

réparations suite à des dégradations ou des vols²¹. Les règles d'accès ont varié : parfois tous les bosquets étaient ouverts, à d'autres, pour éviter les dégradations, ainsi que la présence de mendiants et de voleurs, ils étaient fermés d'une grille et accessibles seulement à ceux qui en possédait la clé²². En 1704 que Louis XIV prit la décision définitive d'ouvrir tous les bosquets aux visiteurs²³. A la fin du règne, le « Parc ou Jardin à Versailles est ouvert jour & nuit, & tout le monde a la liberté d'y entrer & de s'y divertir dedans, sans discernement de sexe d'âge ni de condition »²⁴.

Avec l'importance croissante de Versailles, les visites diplomatiques se multiplièrent également. Après 1682, elles se développèrent en un rituel bien précis, intégrant une visite des jardins, qui nous est en partie connu grâce aux notes de parcours laissées par Louis XIV.

On a facilement tendance à occulter, lorsque l'on étudie Versailles, les autres domaines royaux. Cependant le roi, ses ministres et les membres de la famille royale aménageaient simultanément Saint Germain-en-Laye et Fontainebleau (le roi), Saint Cloud (le frère du roi), Sceaux (acheté par Colbert en 1670, puis propriété de son fils Ségnelay, acheté par le roi pour son fils légitimé le Duc de Maine en 1700), Meudon (acheté par Louvois en 1679, puis acheté par le roi pour son fils en 1695), ainsi que Clagny, Choisy, Chantilly, Rambouillet... Les maîtres d'œuvre, faisant travailler les mêmes artistes, se visitaient les uns les autres et s'observaient jalousement²⁵.

Même après avoir été transformé en résidence royale et siège du gouvernement, Versailles, malgré sa spécificité, resta pour les visiteurs un lieu de visite appartenant à un circuit des grands aménagements « modernes » royaux ou privés de Paris et des environs. On les trouve mentionnés et décrits avec plus ou moins de détails dans les textes qui nous ont été laissés par le philosophe anglais John Locke en 1677²⁶, le voyageur anglais Ellis Veryard dans les années 1680²⁷, Nicodème Tessin en 1687²⁸, le médecin anglais Martin Lister en 1696²⁹, l'agronome français Louis Liger en 1714³⁰. Dans un chapitre traitant des « Châteaux

²¹ Marie, 1968 et 1976.

²² on voit ces grilles sur certaines gravures (figure). Combes en mentionne une : « Quand vous aurez vu la Fontaine de Flore, vous entrerez dans une grille où est la Fontaine de la Renommée » (*Explication*, p. 97)

²³ Sabatier, p. 436. Le guide de Piganiol, paru en 1701, ne mentionne pas la fermeture des bosquets.

²⁴ Nemeitz, p. 502.

²⁵ Himelfarb, 1986. Dans cet article, Himelfarb fait le point sur la situation de Versailles *en contexte*.

²⁶ Pendant les 13 mois qu'il passa à Paris, Locke visita Chilly-Mazarin, Sceaux, Saint Cloud, Meudon, Issy, Chantilly, Liancourt, Ecouen, Fontainebleau. De Fontainebleau il se rendit plusieurs fois à Vaux-le-Vicomte – aucun des autres textes que j'ai pu lire ne mentionne Vaux.

²⁷ Veryard visita Fontainebleau, Marly, St Germain et Madrid.

²⁸ Tessin se rendit également à Marly, Clagny, Saint Cloud, Sceaux, Meudon, Issy, Saint Germain-en-Laye et Rueil.

²⁹ Lister visita Madrid, Marly, Meudon et Saint Cloud ; à Paris même, il visita de très nombreux jardins privés.

et Maisons de Plaisance du Roi, situés aux environs de Paris », Nemeitz propose la liste suivante : Marly (où il recommande d'aller également voir la machine), Saint Germain-en-Laye, Saint Cloud, Meudon, Issy (« petite mais belle maison de plaisance fort fréquentée »), Sceaux, Fontainebleau, Chantilly, Vincennes, Saint Maur et Madrid. Pour les autres, ajoute-t-il, « il n'y a rien de considérable à dire »³¹.

Les visiteurs, français tout autant qu'étrangers, exprimaient en général leur admiration pour ce qu'ils voyaient. L'admiration n'est pas seulement présente dans les ouvrages publiés en France, où elle était de mise, mais également dans les textes publiés à l'étranger, ainsi que dans des lettres et des notes personnelles. Cette admiration cependant ne signifiait pas une absence de critique : les lettres de Madame de Sévigné font écho des débats que soulevaient les travaux de Versailles. Les sommes dépensées (estimées plus que connues³²), la mortalité des ouvriers l'Eure sont l'occasion de critiques acerbes. En 1678, peu après l'annonce officielle du roi de sa décision de faire de Versailles sa résidence, Madame de Sévigné l'appelle, selon le mot à la mode, « un favori sans mérite »³³. Encore plus parlant, me semble-t-il, est un commentaire qu'elle fait à propos d'un autre jardin, car cela montre la banalisation du thème : « *Vous admireriez le courage et l'adresse que [le propriétaire] a eus de rendre une affreuse montagne la plus belle, la plus délicieuse et la plus extraordinaire chose du monde. Je suis sûre que vous seriez frappée de cette nouveauté. Si cette montagne était à Versailles, je suis sûre qu'elle aurait ses parieurs contre les violences dont l'art y opprime la pauvre nature* »³⁴.

Plus tard on retrouvera ces expressions chez Saint Simon, dans ses Mémoires qu'il écrivit après la mort de Louis XIV. Il ne pardonne pas au roi « ce plaisir superbe de forcer la nature ». Sa critique de Versailles est à la fois idéologique, géographique (les difficultés du site), esthétique, et pratique (le désagrément de la promenade) :

Il abandonna [St Germain] pour Versailles, le plus triste et le plus ingrat de tous les lieux, sans vue, sans bois, sans eau, sans terre, parce que tout y est sable

³⁰ « Voyage de Versailles, de Meudon, ... et de tout ce qui se trouve sur la route en revenant à Paris » ; suivi d'un « voyage de Marly & et St Germain », et d'un « voyage de Fontainebleau ».

³¹ Nemeitz, chapitre XXXVI, pp. 555-577.

³² Voir le commentaire de Cornette sur les Comptes des Bâtiments du Roi, pp. 281-285 (Cornette, 2006).

³³ Echange de lettres entre Madame de Sévigné et Bussy-Rabutin en 1678 : « *Le Roi veut aller samedi à Versailles, mais il semble que Dieu ne le veuille pas, par l'impossibilité de faire que les bâtiments soient en état de le recevoir, et par la mortalité prodigieuse des ouvriers, dont on emporte toutes les nuits, comme de l'Hôtel-Dieu, des chariots pleins de morts. On cache cette triste marche pour ne pas effrayer les ateliers, et pour ne pas décrier l'air de ce favori sans mérite. Vous savez ce bon mot sur Versailles* » (lettre du 12 octobre 1678). Réponse de Bussy-Rabutin : « *Je n'avais pas su qu'on eût appelé Versailles un favori sans mérite ; il n'y a rien de plus juste ni de mieux dit. Les rois peuvent, à force d'argent, donner à la terre une autre forme que celle qu'elle avait de nature, mais la qualité de l'eau et celle de l'air ne sont pas en leur pouvoir. Ce serait un étrange malheur si, après la dépense de 30 millions à Versailles, il devenait inhabitable* » (lettre du 14 octobre 1678).

³⁴ Madame de Sévigné, lettre du 15 juin 1676.

mouvant ou marécage, sans air par conséquent, qui n'y peut être bon. Il se plut à tyranniser la nature, à la dompter à force d'art et de trésors. Il y bâtit tout l'un après l'autre sans dessein général ; le beau et le vilain furent cousus ensemble, le vaste et l'étranglé. ... Les jardins, dont la magnificence étonne, mais dont le plus léger usage rebute, sont de fort mauvais goût. On n'y est conduit dans la fraîcheur de l'ombre que par une vaste zone torride, au bout de laquelle il n'y a plus où que ce soit qu'à monter et à descendre ; et avec la colline, qui est fort courte, se terminent les jardins. La recoupe y brûle les pieds ; mais sans cette recoupe, on y enfoncerait ici dans les sables, et là dans la plus noire fange. La violence qui y a été faite partout à la nature repousse et dégoûte malgré soi. L'abondance des eaux forcées et ramassées de toutes parts les rend vertes épaisses, bourbeuses ; elles répandent une humidité malsaine et sensible, une odeur qui l'est encore plus. Leurs effets, qu'il faut pourtant beaucoup ménager, sont incomparables.

Et il conclut ainsi : « de ce tout il résulte qu'on admire et qu'on fuit »³⁵.

Parmi les nombreuses mentions de toutes sortes qui existent sur Versailles, il existe un nombre assez restreint de descriptions de promenade dans les jardins. Certaines sont de simples notes dans des journaux officiels, des journaux personnels et des lettres³⁶, d'autres des manuscrits, d'autres encore des descriptions détaillées dans le cadres de romans, de récits de voyage et de guides « touristiques »³⁷ publiés. Avec l'intérêt récent des historiens pour la réception de Versailles par les contemporains³⁸, leurs témoignages écrits revêtent un intérêt nouveau. Berger et Hedin, poursuivant un travail présenté au colloque de Versailles en 1985, se sont intéressés plus particulièrement aux visites diplomatiques³⁹. Dans *Versailles ou la figure du roi*, Sabatier a étudié les descriptions d'itinéraires dans la Grande Galerie (aujourd'hui Galerie des Glaces) et à travers le jardin, pour comprendre comment les

³⁵ Saint Simon, 1715 (Chapitre V). Nous avons cependant tendance à donner trop de poids à son témoignage, qui n'en est qu'un parmi tant d'autres. Peut-être parce que l'image qu'il donne du roi et de ses jardins correspond à l'idée que nous aimerions en avoir ? (voir l'analyse de Himelfarb, 2006).

³⁶ De nombreux journaux de courtisans et de membres de la famille royale furent publiés durant le XIXe siècle. Parmi ceux qui sont les plus souvent cités, car les plus riches en détails de la vie quotidienne à la cour : les mémoires de Dangeau et de Sourches. Dangeau, en particulier, mentionne souvent les promenades du roi dans ses jardins, mais les promenades elles-mêmes ne sont que rarement et partiellement décrites.

³⁷ Le mot « touristique » est évidemment un anachronisme, bien qu'on puisse déjà parler de « tourisme », même si cela ne concernait encore qu'un petit nombre de personnes. Sur le thème du voyage et du tourisme, voir Stagl, 1995 ; Boyer, 2005 ; Desportes, 2005).

³⁸ Selon deux directions différentes : du côté de l'histoire de l'art, la théorie de la réception d'abord développée pour la littérature (voir Conan, 2005, Introduction) et du côté de l'histoire, l'« histoire culturelle » (cultural history), l'histoire des mentalités, etc., dont les objets d'études sont considérés comme des « instruments culturels » (Sabatier, 1999, chapitre 1).

³⁹ Berger et Hedin, 2008.

« stratégies de la gloire » de Louis XIV (pour reprendre le titre de la traduction française de l'ouvrage de Burke) mises en œuvre à et par Versailles étaient actualisées (lues) par les visiteurs⁴⁰. Il conclut, comme l'indique le titre du chapitre 11, « Le sens perdu », que le système allégorique développé dans la peinture de Le Brun n'était plus lu à la fin du règne, et ne faisait même plus partie des attentes des visiteurs. Quand aux jardins, il semble bien qu'il n'y ait jamais existé une telle lecture allégorique des groupes sculptés. Les nombreux efforts d'interprétation des historiens du XXe siècle (par exemple, la lecture de Latone et de l'Encelade comme des représentations de la Fronde vaincue, et du châtiment qui attend les rebelles) buttent sur l'absence de documents contemporains faisant état d'un tel message ; les interprétations sont tirées d'autres textes (proposant des codes de lecture iconographiques inspirés de Cesare Ripa, décrivant les peintures, les carrousels...) que les chercheurs mettent en liaison avec la sculpture du jardin. Suivant Sabatier, je pense que s'il y a eut allégorie, c'était sur une thématique très générale⁴¹.

De ces textes, nous en retiendrons quelques-uns qui décrivent avec plus de détail un itinéraire particulier. D'une manière différente, selon la sensibilité de l'auteur et le public auquel il s'adresse, selon aussi le jardin qu'il visite (car Versailles s'est beaucoup transformé au cours du demi siècle que couvrent ces descriptions), nous pouvons lire dans toutes ces descriptions de promenade ce que Sabatier voyait comme une spécificité du parcours de Louis XIV :

C'est un usage cinétique [du jardin], c'est-à-dire ayant le mouvement pour base et pour principe. Le plaisir procuré par la déambulation, le déplacement, consiste à découvrir des perspectives sans cesse nouvelles. L'organisation spatiale se modifie constamment en fonction du mouvement du marcheur. L'usage que le roi fait de son jardin lui confère cette dynamique, qui fait du jardin à la française la quintessence de l'organisation baroque de l'espace⁴².

C'est justement à cet aspect des textes auquel nous allons nous intéresser : c'est l'expérience spatiale, ou, plus justement, à travers les expériences décrites, la multiplicité des possibilités d'expériences spatiales offertes par le jardin que nous allons chercher à comprendre et à reconstituer.

Mais avant de nous lancer dans cette analyse qui fera l'objet des chapitres suivants (chapitres 4 à 6), je voudrais ici présenter les différentes descriptions que je vais utiliser (chapitre 2), et le(s) jardin(s) en constante évolution dans le(s)quel(s) ces promenades se

⁴⁰ Burke, 1995 ; Sabatier, 1999, en particulier chapitres 10 et 11.

⁴¹ Sabatier, 1999, chapitre 2.

⁴² Sabatier, p. 525.

déroulent : le jardin de Versailles, toujours le même mais profondément différent sur les cinquante années de son évolution que couvrent ces promenades (chapitre 3).

Les illustrations accompagnant les deux chapitres 2 et 3 se trouvent regroupées en annexe. Dans l'annexe A, j'ai rassemblé des représentations de Versailles contemporaines des descriptions de promenade. Dans l'annexe B, j'ai présenté par ordre chronologiques certains des itinéraires dont je parlerai ici sur des fonds de plan représentant l'état du jardin au moment où la promenade se déroulait.

B - LES DESCRIPTIONS DE PROMENADE ⁴³

1) Les premières descriptions – romans

Les premières descriptions du château et des jardins de Versailles furent publiées en 1669 sous forme de roman par Jean de La Fontaine (1621-1695) (*Les Amours de Psyché et Cupidon*)⁴⁴ (figure B-1) et Madeleine de Scudéry (1607-1701) (*La Promenade de Versailles*)⁴⁵ (figure B-2). Mêlant dialogues et promenades dans des jardins réels, ces textes continuent une tradition littéraire, issue du XVI^e siècle, de description de palais merveilleux, qui vers le milieu du XVII^e siècle, avait évolué vers la description de lieux réels⁴⁶.

Ces deux ouvrages se situent à la croisée de plusieurs traditions littéraires : la description allégorique de palais et de jardins merveilleux, la forme littéraire du dialogue, et

⁴³ Les descriptions qui suivent, et encore quelques autres dont je ne parlerai pas, sont répertoriées sous la catégorie « Parc de Versailles – descriptions » dans le catalogue en fiches cartonnées de la Bibliothèque Municipale de Versailles.

⁴⁴ Selon l'orthographe de la première édition : *Les Amours de Psyché et Cupidon*, écrit en automne 1668.

⁴⁵ *La promenade de Versailles*, fut réédité plusieurs fois (1671, 1679) sous le titre de *Histoire de Célanire*.

⁴⁶ Nous avons vu plus haut que tous deux avaient déjà décrit le jardin de Vaux-le-Vicomte. Scudéry avait également publié un roman contenant une description de Saint Cloud (Mathilde, 1667). Dans tous ces cas, il s'agissait de jardins sur lesquels Le Nôtre travaillait (il avait commencé à travailler sur les jardins de Saint Cloud en 1665). De la même année 1669 datent deux autres ouvrages utilisant le même artifice romanesque d'une promenade dans des jardins réels : Gabriel Guéret, *Promenade de Saint Cloud, dialogue sur les auteurs*, lequel décrit très succinctement une visite de Versailles, de Saint Germain et de Saint Cloud (écrit en 1669, il ne sera publié qu'en 1751) ; Louis Le Laboureur, *Promenade de Saint Germain*, une sorte de guide des nouveaux aménagements royaux à Saint Germain (Bray, 1972). Dans ce texte, Laboureur nomme Saint Germain le « Palais du Soleil » en se référant à Ovide – signe que ce qualificatif n'était pas tant lié à un bâtiment particulier qu'au roi lui-même.

l'ekphrasis (la description d'image), que la forme romanesque de la promenade dans un jardin permettait de tisser ensemble⁴⁷.

Chez La Fontaine, les deux récits – la promenade à Versailles de quatre amis et l'histoire des amours de Psyché et Cupidon, présenté comme le roman de l'un d'entre eux, Poliphile – semblent ne pas avoir de lien entre eux, sinon la correspondance entre la description du palais et du jardin réel, et du palais enchanté de Psyché⁴⁸. Chez Scudéry, les deux récits s'entremêlent au moment du dénouement : la narratrice amène des amis étrangers, dont une Belle Etrangère mystérieuse et triste, voir Versailles ; après la promenade suit le récit de cette tristesse. Dans les dernières pages du roman où le groupe visite les constructions éphémères qui sont restées de la grande fête de 1668, l'amant qui en est la cause se présente au détour d'une allée⁴⁹.

La visite de Versailles nous est racontée comme une expérience personnelle des narrateurs : nous découvrons les jardins avec les mêmes étonnements et les mêmes plaisirs que le narrateur et ses amis. Les louanges au Roi⁵⁰, aux membres de la famille royale⁵¹ et à Colbert⁵² émaillent le récit, mais ne se substituent pas au plaisir de la promenade elle-même⁵³. Pour ce genre de littérature, mêlant dans la description le réel et le mythologique, « parler du lieu, c'est parler du maître »⁵⁴. Mais en parlant ainsi du maître, l'auteur nous en apprend aussi beaucoup sur le jardin.

⁴⁷ Ces thèmes ont fait l'objet de nombreux travaux en histoire de la littérature du XVII^e siècle. (Voir Adam, 1997; Trivisani-Moreau, 2001). L'une des sources principales de la description de palais et de jardins merveilleux est *Hypnerotomachia ou Le Songe de Poliphile*, publié en 1499 et traduit en français en 1546 puis adapté en 1600, qui était encore lu et apprécié pendant tout le XVII^e siècle (Polizzi, 1994) ; La Fontaine a d'ailleurs donné le nom du héros du *Songe* à son narrateur. L'« espace enchanté » du *Songe de Poliphile* également éveillé la curiosité des historiens de l'art (voir Chastel, cité par Sabatier, 1999, p. 449). Scudéry était connue pour sa maîtrise de l'art de la description, qui est sensible dans ce texte lorsqu'elle décrit les vues du jardin et du paysage (voir par exemple Conan, 2004, chapitre 3). Le dialogue comme forme littéraire était utilisé pour traiter de questions théoriques, par exemple (pour citer des auteurs dont nous reparlerons) les œuvres de Félibien sur la peinture ou l'architecture, ou le *Parallèle des Anciens et des Modernes* de Charles Perrault ; dans le tome I, publié en 1688, les protagonistes du deuxième dialogue parcourent les jardins de Versailles en discutant sur l'éloquence.

⁴⁸ Adam, 1997. Voir aussi Polizzi, 2005 (b).

⁴⁹ La dernière partie de ces deux romans se déroule dans ce qui reste de ces constructions éphémères. (l'emplacement de ces constructions se voit sur le plan de la figure A-4).

⁵⁰ La Fontaine, p.7-8 ; Scudéry, pp. 36-41, p. 68-69, p.81-82, p. 85-86, p. 94.

⁵¹ Scudéry, p.43-44 (le Dauphin), p. 49 (la Reine).

⁵² La Fontaine, p. 154.

⁵³ Malgré ce qu'en dit « la belle Etrangère »... (Scudéry, p. 100).

⁵⁴ Sabatier, 1999, p. 448.

2) Les guides touristiques

Dans les années 1670, le château et les jardins avaient atteint non pas leur forme définitive (ils n'auront jamais de « forme définitive »), mais une cohérence d'ensemble qui semblait justifier la publication de descriptions officielles. Ce sont durant ces années que furent publiées les descriptions officielles par André Félibien (1619-1695) de la Grotte de Thétis (en 1672)⁵⁵, du château et des jardins (en 1674)⁵⁶, des fêtes de 1668⁵⁷ et de 1674⁵⁸, et par Perrault du Labyrinthe (en 1677)⁵⁹. Chacune de ses descriptions connut de multiples rééditions. Ces ouvrages étaient accompagnés de gravures de plus en plus nombreuses avec chaque réédition.

Le but de la *Description sommaire du château de Versailles* (1674) (figure B-3), d'après les mots mêmes de son auteur, était triple : d'abord, faire connaître et faire voir Versailles dans un cercle le plus large possible :

*Comme [cette Maison royale] est aujourd'hui les délices du plus grand Roi de la terre ; qu'elle est tous les jours visitée de tout ce qu'il y a de personnes en France, & que les Etrangers & ceux qui ne peuvent pas avoir le plaisir de la voir sont bien aises d'en ouïr raconter les merveilles ; il a été trouvé à propos, que (...) l'on en commençât une [description], qui bien que brève & sommaire, ne laissera pas de donner quelque idée de cet agréable séjour à ceux qui en sont éloignés*⁶⁰.

Ensuite, servir de guide pendant la promenade :

Elle pourra même servir à beaucoup de personnes qui vont la visiter : car en leur faisant observer par ordre une infinité de choses sur lesquelles ordinairement la

⁵⁵ *Description de la Grotte de Versailles*. 1ère édition : 1672 ; les éditions suivantes : 1674, 1676, 1679. (La grotte fut démolie en 1684.) ; une traduction allemande parut en 1690.

⁵⁶ *Description sommaire du château de Versailles*. 1ère édition : 1674 (écrit en 1673) ; les éditions suivantes parurent sous le titre : *Description du château de Versailles, de ses peintures et d'autres ouvrages faits pour le Roi* : 1685, 1687, 1689. La version que j'ai utilisée date de 1685.

⁵⁷ *Relation de la fête de Versailles du 18 juillet 1668*. 1ère édition : 1668 ; édition suivante : 1679.

⁵⁸ *Les Divertissements de Versailles, donnés par le Roi au retour de la conquête de la Franche-Comté, en l'année 1674*. 1ère édition 1674 ; 2e édition 1676. Félibien était également un théoricien de l'art et de l'architecture, sujets sur lesquels il a publié de nombreux autres ouvrages.

⁵⁹ *Le Labyrinthe de Versailles*. 1ère édition : 1677. Edition suivante : 1679. Une édition allemande des gravures parut en 1690 chez le même éditeur (Kraus) que l'ouvrage de Félibien.

⁶⁰ Félibien, *Description sommaire du château de Versailles*, p. 8-9.

*vue ne s'arrête pas à cause de la grande quantité d'objets qui dissipent les sens, & qui cependant méritent toutes d'être considérées en particulier*⁶¹.

Puis enfin de livre de souvenir :

*Ils auront encore moins de peine à s'en souvenir, & à repasser agréablement dans leur esprit ce qu'ils auront vu pour en faire part à leurs amis*⁶².

C'est dans les mêmes termes que Charles Perrault (1628-1703) présente le guide du Labyrinthe qu'il publia en 1677 :

*On n'a pas prétendu pouvoir par ces courtes descriptions, peindre parfaitement la beauté & l'agrément de toutes ces Fontaines. On a voulu seulement en donner quelque idée à ceux qui ne les ont jamais vues : & parce que les différentes beautés de Versailles ne laissent pas le temps de les admirer toutes avec réflexion ; peut-être même que ceux qui ont vu le Labyrinthe, seront bien aises de s'en rafraîchir la mémoire, & de voir avec loisir ce qu'ils n'ont pu voir qu'en courant*⁶³.

Cependant Versailles est un chantier constant et va encore connaître de profonds bouleversements ; Félibien précise d'ailleurs que ce guide n'est qu'un préliminaire « en attendant que toutes les choses qui sont commencées, & auxquelles on travaille sans cesse dans cette Maison Royale, soient entièrement achevées, & donnent lieu d'en faire une description ample & exacte »⁶⁴. Mais cette « description plus ample & exacte » ne sera jamais écrite⁶⁵, et malgré l'évolution du château et des jardins, l'ouvrage de Félibien sera réédité plusieurs fois sans changements jusqu'en 1689⁶⁶. Il est vrai que malgré les transformations qui eurent lieu dans le jardin, la lecture de l'ouvrage de Félibien, avec les gravures qui l'accompagnent, « ne laissera pas de donner quelque idée de cet agréable séjour à ceux qui en sont éloignés » : l'itinéraire qu'il propose, entre grandes perspectives et bosquets intimes, ponctué d'une multitude de vases, statues et fontaines au décor élaboré, restera la trame de l'expérience offerte par une promenade dans le jardin.

⁶¹ Félibien, *ibid.*, p. 9.

⁶² Félibien, *ibid.*, p. 10.

⁶³ Perrault, *Le Labyrinthe*, p. 34.

⁶⁴ Félibien, *ibid.*, p. 9.

⁶⁵ En préparation au moment de la mort de l'auteur, elle sera reprise et complétée par son fils qui publiera une *Description sommaire de Versailles ancienne et nouvelle* en 1703. Malheureusement cet ouvrage ne traite que du château.

⁶⁶ De nombreuses transformations eurent lieu dans le jardin dès les années qui suivirent la première parution de l'ouvrage. Locke indiqua à la main les changements dans l'exemplaire qu'il avait acheté lors de sa visite en 1677. (Friedman, 1989, note 5).

Entretemps, cependant, d'autres guides du jardin furent publiés. Celui du Sire Combes (nom de plume de l'abbé Laurent Morellet, aumônier du frère du roi), *Explication historique de ce qu'il y a de plus remarquable dans la maison royale de Versailles et en celle de Monsieur à Saint-Cloud*, parut en 1681⁶⁷ (figure B-5) ; en 1701 parut l'ouvrage de Jean-Aimar Piganiol de la Force, *Nouvelle description des châteaux et parcs de Versailles et de Marly*⁶⁸, qui fut également réédité plusieurs fois, et partiellement mis à jour en fonction des transformations du jardin⁶⁹ (figure B-8, itinéraire de 1730). Il devint la « bible » de Versailles, recommandé par les auteurs de descriptions plus générales⁷⁰. Ce dernier guide traite le jardin comme un « musée encyclopédique »⁷¹ de sculpture en plein air : il mène le visiteur de statue en statue, décrit pour chacune la matière, l'origine (moderne, antique ou copie d'antique), et l'histoire antique ou mythique qu'elle raconte, et donne le nom du sculpteur (le titre complet de l'ouvrage précise : *contenant une explication historique de toutes les Peintures, Tableaux, Statues, Vases & Ornaments qui s'y voient ; leurs dimensions ; et les Noms des Peintres, et des Sculpteurs qui les ont faits. Avec les plans de ces deux Maisons Royales*)⁷².

3) Autres ouvrages publiés

On trouve également des descriptions du jardin dans des récits de voyage, genre d'ouvrage qui avait commencé à se développer pendant la deuxième moitié du XVII^e siècle avec le développement des voyages de plaisir⁷³. Les guides de Paris et des environs, les

⁶⁷ Il fut rapidement traduit en anglais (2^e édition en 1684) et en allemand (1683), puis réédité en français (1695).

⁶⁸ En 1707, 1713, 1717, 1724, 1730, 1738, 1751 et 1776.

⁶⁹ Dans l'édition de 1730 que j'ai utilisée, Piganiol note, dans sa description du Bosquet de l'Obélisque : « *Au lieu des Bassins (...) qu'on y voyait dans le temps qu'on fit la première édition de cet Ouvrage, on n'y voit qu'un milieu qu'un grand Bassin, duquel sort un Obélisque d'eau ...* » (p. 171) (voir figures A-182 et A-185). Mais la description de la Salle de Bal indique qu'« *au milieu il y a une espèce d'arène* » qui n'existe plus depuis 1707 (voir figures A-117 et A-118).

⁷⁰ Par exemple Corneille dans son Dictionnaire (voir *infra*), ou Nemeitz dans son ouvrage destiné aux visiteurs allemands : « je renvoie plutôt mon Lecteur à la Description de Versailles, qui parut en 1714, en 2 volume in 8. avec des figures lestement gravées, & que notre Voyageur doit bien avoir lue, avant qu'il se rend en ce lieu-là, pour le voir, comme il faut » (Nemeitz, *Séjour à Paris*, p. 489).

⁷¹ « Ce que le parc paraît suggérer, c'est l'archipel fragmenté d'un discours encyclopédique sur l'homme et la nature, dont les éléments sont empruntés au répertoire de la fable et de la philosophie de l'Antiquité » (Pommier, 1986, p. 224).

⁷² Sabatier y voit la réalisation tardive du rêve de Colbert : un usage des sites de la royauté « privé, culturel et muséal, où il n'est pas question du roi, du pouvoir, et par où l'élite s'appropriait ce que Colbert avait pensé devoir être par excellence les sémiophores de la puissance royale » (Sabatier, chapitre 11, p. 535).

⁷³ Voir *supra*, note 38.

relations de voyage écrits à leur retour par les visiteurs, comportent des descriptions plus ou moins détaillées de Versailles.

Martin Lister (c. 1638-1712), un médecin anglais participant à une mission diplomatique en France en 1698, publia après son retour une description de son séjour et de ses voyages⁷⁴. Il y décrit les visites des lieux d'intérêt, en particulier les jardins où l'on cultive les plantes médicinales, ainsi que plusieurs jardins royaux ou privés ; il relate aussi ses rencontres (il rendit visite entre autres à Le Nôtre et à Scudéry)⁷⁵, et ses plaisirs parisiens (la promenade le soir aux Tuileries)⁷⁶. Il eut l'occasion de visiter Versailles plusieurs fois, et eut droit aux jeux des fontaines en tant que membre d'une délégation diplomatique⁷⁷. De Versailles il ne décrit que quelques nouveautés et donne des impressions générales⁷⁸. Il fut impressionné par l'étendue du jardin et la quantité des statues et des vases⁷⁹, mais il semble avoir été plus sincèrement charmé par l'intimité de Marly⁸⁰.

Thomas Corneille (1625-1709), frère cadet de Pierre Corneille, fut lui aussi auteur de théâtre. Membre de l'Académie française à la fin de sa vie, il publia en 1708 *un Dictionnaire universel géographique et historique*. Dans l'article consacré à Versailles, il cite comme source l'édition de 1701 des *Nouvelle descriptions* de Piganiol, que d'ailleurs il recopie souvent mot à mot⁸¹.

Louis Liger (1658-1717), agronome, traduisit et écrivit de multiples livres traitant d'agriculture et d'horticulture⁸². Entre ces travaux, il prit le temps d'écrire une description de Paris, présenté comme un guide pour les visiteurs étrangers, mais relatant son propre voyage

⁷⁴ *A Journey to Paris in the Year 1698*, publié à Londres en 1699. Les numéros de page renvoient à l'édition de 1967.

⁷⁵ Lister, *ibid.*, pp. 37-39 et 96-97. Il y décrit Le Nôtre (qui avait alors 86 ans) comme un vieil homme plein d'humour et de vivacité qui s'amuse à montrer au roi les médailles de sa collection qui sont contre lui, et Scudéry (91 ans) comme ayant encore l'esprit vif dans un corps en ruine.

⁷⁶ Lister, *ibid.*, pp. 185-187. « *I just then came from seeing what pleased me best ; that was, the Middle Walk of the Tuilleries in June, betwixt 8 and 9 at Night* ».

⁷⁷ Lister, *ibid.*, p. 208. « *May 17th. The Waters were ordered to play for the Diversion of the English gentlemen* ».

⁷⁸ Lister, *ibid.*, pp. 207-209.

⁷⁹ « *The Splanade towards the Gardens and Parterres are the noblest things that can be seen, (...). In a word, these Gardens are a Country laid out into Alleys and Walks, Groves of Trees, Canals and Fountains, and every where, more especially the chief Walks, adorned with ancient and Modern Statues and Vasa innumerable* ».

⁸⁰ Lister, *ibid.*, p. 210.

⁸¹ Ceci m'a permis de vérifier certaines différences dans le texte de Piganiol entre l'édition de 1701 et celle de 1730.

⁸² Parmi ses nombreux ouvrages, on peut citer : *Oeconomie générale de la campagne, ou Nouvelle maison rustique* (1700), qui reprend et complète le traité d'agriculture du *La Maison Rustique*, qui avait connu un long succès ; *Le jardinier fleuriste ou culture universelle des fleurs, arbres, arbustes et arbrisseaux servant à l'embellissement des Jardins* (1704), où il propose une classification des parterres qui complète celle de Dezallier d'Argenville (voir *supra*, chapitre 1). Ces deux livres connurent plusieurs éditions tout au long du XVIII^e siècle.

qui eut lieu au printemps de 1714 : *Le voyageur fidèle, ou Le guide des étrangers dans la ville de Paris, qui enseigne tout ce qu'il y a de plus curieux à voir... avec une Relation en forme de voyage des plus belles maisons qui sont aux environs de Paris...*⁸³. En vrai touriste curieux qui prend son temps, il se donna quatre jours pour visiter Versailles (il consacra une journée au château, une journée à la chapelle, et deux journées au jardin). Il décrivit de manière assez détaillée son itinéraire dans le jardin. Comme nombre de touristes aujourd'hui, un peu perdu devant l'immensité du site, il commença le premier jour par visiter les axes principaux. Le lendemain, accompagné d'un garde royal qui s'était proposé comme guide, il découvrit tous les bosquets.

Il existe encore quelques guides et récits, écrits tout à la fin du règne de Louis XIV et publiés peu de temps après sa mort⁸⁴.

Les Curiositez de Paris, de Versailles, de Marly, de Vincennes, de St. Cloud, et des environs, avec les antiquitez justes et précises sur chaque sujet. Et les adresses pour trouver facilement tout ce que ces lieux renferment d'agréable & d'utile, était un petit volume portable publié en 1716, puis réédité en deux tomes en 1719⁸⁵. Le chapitre consacré à Versailles propose un itinéraire dans les jardins qui commence par une liste des statues « dressée de la même manière que ces statues sont rangées, pour vous les mettre devant les yeux dans le même ordre qu'elles sont placées les unes vis-à-vis des autres » et se poursuit par une visite des bosquets sud, puis de la Ménagerie, de l'abbaye de Saint Cyr et de Trianon qui se trouvent à l'extérieur du Petit Parc, puis retour par les bosquets du côté nord⁸⁶.

Joachim Christoph Nemeitz (1679-1753), jeune noble érudit, employé comme tuteur des fils du comte suédois Stenbock, vint avec ses charges passer un an et demi à Paris en 1714-1716. Il fut introduit à la cour et rencontra Louis XIV plusieurs fois. De retour en Allemagne, il écrivit un guide à l'intention des voyageurs allemands à Paris, qu'il publia en 1718 sous le pseudonyme de Timentes. Le livre fut traduit en français sans l'autorisation de l'auteur et publié à Leyde en 1727 sous le titre suivant : *Séjour de Paris, c'est-à-dire*

⁸³ publié à Paris en 1715.

⁸⁴ Ces livres furent publiés à un moment où la cour avait quitté Versailles : elle n'y revint qu'en 1722, à la majorité de Louis XV. La curiosité touristique pour Versailles n'aurait pas diminué pendant l'absence de la cour... ? C'est ce qu'en dit Nemeitz : « de sorte qu'il semblait, que depuis il n'y aurait guère plus à faire à Versailles, & qu'ainsi les étrangers n'y iraient plus voir ce beau lieu. Nonobstant cela il ne manquait point d'admirateurs, & il y a encore une infinité de choses remarquables & au-dedans & aux environs de Versailles, cette superbe Résidence des Monarques de France, qui méritent bien la curiosité des étrangers » (Nemeitz, *Séjour de Paris*, p. 487). Le jardin, en tous cas, continua à être entretenu avec soin (Garrigues, 2001).

⁸⁵ L'auteur, indiqué seulement par les initiales M. L. R n'est pas connu (il s'agirait soit de l'éditeur, Claude-Marin Saugrain, soit de Georges Le Rouge, connu plus tard pour ses recueils de gravures de jardins « anglo-chinois »). La deuxième édition en deux tomes a été rééditée de nombreuses fois en 1723, 1732, 1743, 1760, 1771 et 1778. Sa taille réduite expliquerait en partie son succès pendant tout le XVIIIe siècle.

⁸⁶ *Les Curiositez de Paris*, pp. 544-577. La visite des jardins est précédée par celle du château et suivie par celle de la ville.

*Instructions Fidèles, pour les Voyageurs de Condition*⁸⁷. En partie relation de voyage, en partie guide fourmillant de conseils pratiques (les bonnes et les mauvaises auberges ; les personnes à traiter pour avoir accès à tel ou tel site), il se présente comme un manuel du « bon voyageur ». Sa description des jardins de Versailles n'est pas très détaillée, mais elle contient un grand nombre d'informations sur les usages quotidiens des lieux. Ecrite pour des visiteurs allemands, qui n'étaient pas familiers des us et coutumes françaises et à qui il fallait donc tout expliquer, on peut y lire une quantité de détails intéressants qui ne se trouvent pas dans les écrits français.

Je voudrais également mentionner un livre qui, sans être un guide (donc ne s'adressant pas à des visiteurs potentiels), contient une description détaillée des jardins de Versailles. Il s'agit de *La vie de Jean-Baptiste Colbert, Ministre d'Etat sous Louis XIV roi de France*, publié en 1695 par Gatien Sandras de Courtilz (1644-1712), gentilhomme vivant (dangereusement) de sa plume. Auteur d'ouvrages libertins, il écrivit également les mémoires imaginaires d'un certain nombre de personnalités du début du XVII^e siècle, grâce à quoi il est considéré aujourd'hui comme l'inventeur du roman historique⁸⁸. Il écrivit également plusieurs ouvrages sur Colbert une dizaine d'années après la mort du surintendant⁸⁹. L'auteur, qui se veut objectif en montrant les bons et les mauvais côtés de l'action de Colbert, décrit Versailles dans la partie consacrée à la présentation de son œuvre de bâtisseur⁹⁰. Alors que toutes les autres descriptions présentent Versailles comme ayant été créé par la seule volonté royale, et ne mentionnent que très rarement Colbert⁹¹, Courtilz met au contraire l'accent sur le surintendant. Le roi ne joue aucun rôle dans sa description de Versailles ; au contraire, c'est ici Colbert qui est le grand maître d'œuvre, qui agit et qui juge : « *on peut dire qu'il [Colbert]*

⁸⁷ Le titre de l'édition allemande : *Séjour de Paris, oder getreue Anleitung, welcher gestalt Reisende von Kondition sich zu verhalten haben, wenn sie ihre Zeit und Geld nützlich und wohl zu Paris anwenden wollen. Nebst einer zulänglichen Nachricht von dem königlichen, französischen Hof, Parlament, Universität, Akademien, Bibliotheken, Gelehrten, Künstlern..* Il connut un grand succès, car, d'après un commentateur, « l'esprit français et son élégance s'associent à la profondeur et à l'érudition allemandes » ; il fut réédité en 1722, 1725 et 1750.

⁸⁸ Après avoir longtemps vécu à l'étranger, Courtilz revint en France en 1700 et passa plusieurs années à la Bastille. La personnalité du gouverneur de la prison, ancien compagnon de d'Artagnan, lui donna l'idée des *Mémoires de M. d'Artagnan*, dont Alexandre Dumas s'inspirera.

⁸⁹ Ces livres, publiés à l'étranger (donc sans avoir à passer par la censure royale), furent interdit en France. *La vie de Jean-Baptiste Colbert* fut publié en 1695 à Cologne (simultanément en français et en anglais). (Il écrivit également les *Mémoires politiques* de Louvois après la mort de celui-ci). Plus tard, Courtilz dut quitter la Hollande pour avoir publié des écrits trop pro-français.

⁹⁰ Courtilz, *La vie de Jean-Baptiste Colbert*, pp. 56-92.

⁹¹ Il est alors présenté comme serviteur génial et dévoué de son maître : « *Poliphile et ensuite ses trois amis prirent là-dessus occasion de parler de l'intelligence qui est l'âme de ces merveilles, et qui fait agir tant de mains savantes pour la satisfaction du monarque. Je ne rapporterai point les louanges qu'on lui donna ; elles furent grandes, et par conséquent ne lui plairaient pas. Les qualités sur lesquelles nos quatre amis s'étendirent furent sa fidélité et son zèle. On remarqua que c'est un génie qui s'applique à tout, et ne se relâche jamais. Ses principaux soins sont de travailler pour la grandeur de son maître ; mais il ne croit pas que le reste soit indigne de l'occuper.* » (La Fontaine, *Psyché*, p. 154).

l'a tiré de terre comme par enchantement »⁹² ; il y « *épuisa tout ce que l'art & la nature peuvent produire de plus magnifique & de plus agréable à la vue* »⁹³ ; enfin, « *jugea[nt] qu'il manquait encore quelque chose à Versailles. (...) [Il] donna ses soins pour faire venir à Versailles l'eau de la Rivière d'Eure* »⁹⁴.

Plus que cet aspect anecdotique, ce qui surtout m'apparaît intéressant dans la description de Versailles proposée par Courtilz, est la sensibilité spatiale de l'auteur. Son effort principal ne consiste pas seulement à décrire les « objets », statues et fontaines, qui peuplent le jardin, mais aussi l'espace dans lequel elles se trouvent. De tous les auteurs dont j'ai pu lire des descriptions, Scudéry, Courtilz et Louis XIV me semblent les plus sensibles aux qualités spatiales du jardin.

4) Les manuscrits

Les ouvrages décrits jusqu'à présent étaient tous publiés et plus ou moins largement diffusés, auprès d'un public français et étranger. Mais il existe aussi quelques descriptions de Versailles sous forme manuscrite, dont on ne connaît ni le public visé, ni, souvent, l'auteur.

Le premier est l'étonnant « poème en vers » écrit en 1674 ou 1675 par Claude Denis (1596-1680), fontainier à la retraite⁹⁵, *Explication de toutes les Grottes, Rochers et fontaines du Chateau Royal de Versailles*⁹⁶ (figure B-4). Cette description n'a pas été publiée du vivant de l'auteur, et l'on ne sait pas à quels lecteurs il cherchait à s'adresser. La description en vers est en même temps une promenade et une leçon de morale : chaque fontaine est l'occasion de chanter les louanges du roi, éventuellement du Dauphin, de donner une leçon d'histoire récente et de faire comprendre aux sujets du roi quel sont leurs devoirs⁹⁷.

⁹² Courtilz, *Vie de Colbert*, p. 40.

⁹³ Courtilz, *Vie de Colbert*, p. 56.

⁹⁴ Courtilz, *Vie de Colbert*, p. 87. Cette information est erronée. Colbert avait été soulagé de pouvoir échapper aux travaux de détournement de la Loire, qui avait été démontrés impossibles par les mesures de l'abbé Picard (Tiberghien, 2002). Le détournement de l'Eure était une idée ancienne (Félibien en parle en 1674), Les études débutèrent en 1684 (l'année qui suivit la mort de Colbert) et les travaux, inachevés, durèrent 3 ans, de 1686 à 1688. (check Tiberghien)

⁹⁵ Responsable des fontaines de Versailles sous Louis XIII puis Louis XIV, Denis légua ensuite sa charge à son fils Claude II Denis. Les Denis étaient, avec les Francines, l'une des dynasties responsable des fontaines dans les domaines royaux.

⁹⁶ Le manuscrit de la Bibliothèque Nationale (Ms. fr. 2348) a été recopié à la main en 1884. C'est ce manuscrit, qui se trouve à la Bibliothèque municipale de Versailles, que j'ai utilisé (Ms F 458).

⁹⁷ Berger, 1984. Sabatier conteste l'interprétation de Berger. Voici, par exemple, la description des tritons de la Fontaine de la Pyramide (Denis, *Explication*, p. 12 verso).:

Il existe quelques autres manuscrits plus tardifs, datant de 1695 ou même plus tard, et proche dans leur conception de l'esprit du circuit du guide de Piganiol : il s'agit ici aussi de faire le tour des statues du parc. De ces manuscrits on ne connaît ni l'auteur ni les destinataires ; on ne sait rien sur l'usage qui en était fait⁹⁸.

5) Les visites diplomatiques

Comme nous l'avons vu, dès le début des travaux à Versailles, le château et les jardins furent intégrés aux tours officiels proposés aux ambassadeurs et aux visiteurs étrangers importants. A partir de 1682, les diplomates étrangers venaient se présenter au roi à Versailles. La visite des jardins devint un des éléments important de la visite protocolaire. La mise en scène du jardin à travers le rituel de la promenade participait à l'image du roi présentée aux visiteurs. Le message transmis par les peintures montrant les grands faits et gestes du roi (des villes conquises à la création des Académies), et par la décoration intérieure ostentatoire des appartements royaux et des espaces de représentation, était renforcé par la visite très précisément orchestrée du jardin et des fontaines : l'échelle, la richesse d'ornementation, et la multitude des eaux jaillissantes dans un lieu réputé comme manquant d'eau, donnaient une image éclatante de la gloire royale.

Des descriptions partielles de ces différentes visites paraissaient régulièrement dans le *Mercure Galant*. La première visite qui fut entièrement couverte par la revue, bien que deux mois après qu'elle ait eu lieu, était la visite des ambassadeurs de Siam, en automne 1686. La visite de Versailles et des environs dura quatre jours ; la visite des jardins eux-mêmes se répartit sur deux journées. Comme il se doit, les visiteurs furent très impressionnés⁹⁹.

Nicodème Tessin (1654-1728), gentilhomme suédois, visita la France une première fois en 1677-1680, au cours d'un voyage d'études européens qui lui fit rencontrer les peintres et les architectes français les plus importants de l'époque. Il revint en 1687-1688, en tant qu'Architecte royal à la cour de Suède et membre de la cour de la reine mère ; sa visite était

*Ils témoignent assez l'allégresse qu'ils ont
De voir venir le roi par sa noble présence,
Honoré et leur jeu, leur travail et leur dance ;
...
Et témoignent à tous qu'ils doivent faire voir
Qu'ils trouvent leur plaisir en faisant leur devoir,
Que le service enfin, qu'au roi nous devons rendre,
Est le plus grand honneur que nous puissions prétendre.*

⁹⁸ Sabatier, 1999, pp. 529-532.

⁹⁹ Berger et Hedin, 2008, chapitre 3.

en partie privée et professionnelle, en partie diplomatique¹⁰⁰. Il visita tous les grands jardins des environs de Paris et vint plusieurs fois à Versailles pour étudier les derniers aménagements. Au cours de ce deuxième séjour, en septembre 1687, il eut droit à une visite guidée par Le Nôtre lui-même. Sur ordre du roi, on fit fonctionner pour lui toutes les fontaines¹⁰¹ (figure B-6). Une centaine de personnes l'accompagnèrent, dont les techniciens du jardin, qu'il nomme expressément, comme Desgots, le neveu et collaborateur de Le Nôtre, et Denis (le fils du précédent). Tessin écrivit pour lui-même en français une relation de sa visite¹⁰² : ses notes privées rendent compte de ses impressions personnelles sans précautions diplomatiques. Lui-même architecte – on ressent dans sa description les échanges techniques qu'il eut avec Le Nôtre – il fit de nombreux dessins de ce qu'il voyait, en particulier des bassins et des fontaines. Sa description des jets des fontaines montre bien qu'il en fit l'expérience personnellement, et qu'il en fut impressionné. Le jardin qu'il visita était un jardin encore en chantier : Le Nôtre lui présenta son projet pour une grande cascade sur la colline de Satory, qu'il estima (et Le Nôtre avec lui) irréaliste¹⁰³ ; dans le bosquet de l'Ile Royale, il vit des cartons représentant des statues en préparation de leur installation définitive¹⁰⁴. L'itinéraire que Le Nôtre propose aux visiteurs suit les grands axes du jardin avant de parcourir l'ensemble des bosquets, selon le circuit mis au point pour les visites diplomatiques.

Jusqu'à la fin du règne, les visites officielles continuèrent. On ne faisait jouer toutes les fontaines que lors de telles visites, ou sur ordre du roi – ainsi, par exemple, la délégation anglaise à laquelle participait Lister eut droit aux honneurs des jeux d'eau à Versailles et à

¹⁰⁰ Hedin et Sandgren, 2006 ; Berger et Hedin, 2008, chapitre 4.

¹⁰¹ Cet honneur, alors qu'il n'était pas en visite officielle, surprit et étonna les contemporains – et Tessin lui-même. (Berger et Hedin, 2008).

¹⁰² *Relation de la visite de Nicodème Tessin à Marly, Versailles, Clagny, Rueil et Saint Cloud en 1687* Les notes de Tessin furent publiées pour la première fois en 1926 dans la *Revue de l'Histoire de Versailles* par Pierre Francastel et Ragnar Josephson. La pagination que j'utilise est celle de l'article.

¹⁰³ « Au bout de la grande pièce, il y a une montagne d'une pente bien forte, où se rencontre la plus belle situation du monde pour représenter quelque chose de grand, vers l'Orangerie et le côté du château. M. Le Nôtre m'en a montré son dessin, mais avec des cascades de près de cent aulnes de largeur, ainsi qu'on croit qu'il ne sera pas exécuté à cause qu'il faudrait une autre Seine pour suffire aux eaux qui seraient requises ; (...) enfin il n'y a point de résolution ferme ni arrêtée sur ce chapitre-là encore ; il est vrai qu'il y a des réservoirs en haut de la montagne, qui fournissent déjà au jardin, mais lesquelles ne seraient jamais suffisantes pour des entreprises pareilles » (Tessin, *Relation*, p. 14-15). Au moment où Tessin visita les jardins, l'eau de la Seine pompée par la Machine de Marly (qu'il visita) alimentait les fontaines des jardins de Marly ; les travaux de détournement de l'Eure avaient déjà commencé, mais il semble que pas tout le monde n'était convaincu du succès de l'entreprise...

¹⁰⁴ « On avait dressé des lais sur lesquels on avait peint l'Hercule et la Flore Farnèse, dans le dessin d'y mettre les grandes statues de marbre achevées d'après les moules des originaux » (Tessin, *Relation*, p. 17). Avant d'installer une statue définitivement, on en faisait un modèle en carton, ce qui permettait de faire des essais de positionnement.

Marly¹⁰⁵. Nemeitz recommandait d'ailleurs à ses lecteurs de se glisser dans un groupe de personnes importantes s'ils veulent profiter des fontaines :

« Quand on fait sauter les fontaines pour des Seigneurs étrangers, il me semble qu'il vaut mieux se tenir toujours auprès de ceux, à qui on rend cet honneur-là, que d'entrer ça et là, à sa fantaisie. Car les eaux jouent le plus parfaitement partout où ils se trouvent, au lieu qu'elles se diminuent en partie, ou que même elles tombent tout à coup, aussitôt que ces personnes les ont perdues de vue »¹⁰⁶.

Peut-être plus étonnant, non seulement les fontaines ne jouaient que lors des visites officielles, mais les visites officielles n'avaient lieu que lorsque les fontaines jouaient : Tessin rapporte en 1687 comment la visite de l'ambassadeur danois fut repoussée de plusieurs jours jusqu'à ce qu'on eût réparé les fontaines¹⁰⁷.

Le roi, s'il le pouvait, accompagnait ses visiteurs les plus importants. Mais lorsque, pour une raison particulière, cela lui fut impossible, il dicta à son secrétaire (ou écrivit de sa main) l'itinéraire à suivre. Les historiens connaissent six versions de cet itinéraire, composées pour des occasions spécifiques entre 1689 et 1705¹⁰⁸ (figure B-7, version de 1695). Le parcours, légèrement différent dans chaque version que nous connaissons, dépendait évidemment des caractéristiques du jardin au moment de la visite (la distribution des allées, la position de telle et telle statue), du temps dont disposait les visiteurs (ou de leur intérêt particulier), mais aussi de l'état de santé du roi (les descriptions datant d'après 1702 évitent les Cents Marches, qu'il ne pouvait plus descendre). Bien que différentes dans le détail, elles suivent essentiellement le même schéma. Cet ordre était connu, décrit dans des textes et représenté sur des plans : Piganiol, s'adressant à ses lecteurs, leur propose de parcourir les bosquets selon « l'ordre qu'on garde lorsqu'on les fait voir, & qu'on fait jouer les eaux »¹⁰⁹.

¹⁰⁵ « May 17th. The Waters were ordered to play for the diversion of the English Gentlemen. (...) The 15th of May my Lord Ambassador went to Marli, where the Waters played for his Diversion » (Lister, *A Journey to Paris*, pp. 208 and 210).

¹⁰⁶ Nemeitz, *Séjour*, p. 247.

¹⁰⁷ Berger et Hedin, 2008, p. 46. L'absence des jeux d'eau nuisait-elle tellement aux jardins? Toujours est-il que plusieurs commentateurs remarquent sur l'odeur des pièces d'eau, dès que l'eau n'était pas animée par les fontaines : « Toutes ces eaux étaient tirées d'un Etang par une pompe qui les élevait & les répandait dans ces canaux qui les distribuaient dans tous les lieux nécessaires ; mais comme cette eau était croupie, elle était trouble & de mauvaise odeur ; pour remédier à ces deux défauts, Colbert donna ses soins pour faire venir à Versailles l'eau de la Rivière d'Eure... » (Courtilz, *La vie de Jean-Baptiste Colbert*, p. 87). On le sait, l'eau de l'Eure n'atteignit jamais Versailles, et le problème perdura. « L'abondance des eaux forcées et ramassées de toutes parts les rend vertes épaisses, bourbeuses ; elles répandent une humidité malsaine et sensible, une odeur qui l'est encore plus » (Saint Simon, écrit en 1715, déjà cité).

¹⁰⁸ Pour la liste des manuscrits et des éditions, voir Berger, 1984 (b).

¹⁰⁹ Piganiol, *Nouvelle description*, p. 100. Il existe également un plan gravé « dessiné sur les lieux en 1719, avec la marche que le Roi a ordonné pour faire voir le jardin, les bosquets et les fontaines dudit jardin royal de Versailles » indiquant l'itinéraire et l'ordre des bosquets. (Hoog, 1982, p. 14).

Louis XIV développa le parcours en partie en fonction du réseau des fontaines : nous l'avons vu, le manque d'eau était le grand défi de Versailles et il n'y a jamais eu suffisamment d'eau pour faire fonctionner toutes les fontaines en même temps. Mais il me semble que cet itinéraire reflète également une profonde connaissance par le roi de son jardin, non seulement de ses fontaines et de ses statues, mais du potentiel d'émerveillement que l'organisation des espaces du jardin recèle. Louis XIV, ce « roi bâtisseur », aime ses jardins peut-être même plus que ses châteaux ; il aime les construire, et il aime s'y promener. Lorsqu'il était à Versailles, il s'y promenait quotidiennement¹¹⁰ ; et quand il n'eut plus la force de faire des promenades à pied, il se fit transporter en chaise roulante, en chaise à porteur ou en carrosse¹¹¹. Les promenades journalières pouvaient être plus ou moins longues, avec des buts variés (aller voir une réparation, ou une nouvelle installation de fontaine ou de statue, par exemple) et ne suivaient évidemment pas un itinéraire donné une fois pour toutes. L'itinéraire bien chorégraphié des notes royales était un itinéraire représentatif, destiné aux visiteurs de marque.

En 1899, le premier article publié par M. J. Guibert dans la *Revue de L'histoire de Versailles et de Seine-et-Oise* qui présente plusieurs versions de l'itinéraire, s'intitule encore : « Règlement autographe du roi pour la visite des jardins de Versailles »¹¹². Ces notes sont aujourd'hui connues sous le titre général de « Manière de montrer les jardins de Versailles », l'intitulé de certaines d'entre elles. Aujourd'hui, l'expression est devenue presque un lieu commun ; c'est à elle, par exemple, que le titre de l'article de Caumont, « Manière de graver les jardins »¹¹³, ou du chapitre 10 de Sabatier, « Manières de montrer, manières d'en user »¹¹⁴ fait référence. Mais l'utilisation en est légèrement ambiguë : s'agit-il de l'ensemble des documents ? ou seulement de l'un d'entre eux, écrit à une date et pour une occasion spécifique ? ou bien s'agit-il de l'idée (abstraite) d'un itinéraire royal¹¹⁵ ? Cette utilisation porte en elle le danger d'un certain essentialisme, le glissement entre la chose et l'idée de la chose, dont j'ai déjà parlé à propos de Versailles¹¹⁶. Il existerait une essence de l'itinéraire

¹¹⁰ « le Roi aim[e] extrêmement l'air, et, quand il en [est] privé, sa santé en souffr[e]. (...) Comme il est peu sensible au froid et au chaud, même à la pluie, il n'y [a] que des temps extrêmes qui l'empêch[ent] de sortir tous les jours ». Saint-Simon, cité par Saule, 1996, p. 130, note 1.

¹¹¹ « Le Roi se promena quelquefois à pied dans ce Parc, & quelquefois il se fit rouler par deux Suisses dans un petit Char à trois roues, lequel Sa Majesté put tourner, de quel côté qu'il lui plut, moyennant une certaine machine ». (Nemeitz, *Séjour*, p. 503, note 2). On voit la chaise du roi sur certaines peintures de la fin du règne (figure A-58).

¹¹² Guibert, 1899. Il s'agit de la version écrite de la main du roi.

¹¹³ Caumont, 2000.

¹¹⁴ Sabatier, 1999, p. 433.

¹¹⁵ Cette ambiguïté se retrouve dans des phrases telles que celle-ci : « Il s'agit de la première version de la fameuse *Manière de montrer les jardins de Versailles*, connue par cinq autres manuscrits... » (Brunon, 2007).

¹¹⁶ Voir *supra*, Introduction.

royal, porteur de l'absolutisme Louis-quatorzien, dans laquelle on pourrait voir une marque, encore une, du désir de Louis XIV de dominer l'univers.

Le « style » de ces notes, pour le moins laconiques, a fait l'objet de nombreux commentaires qui y voient la preuve de cette intuition. Le texte, dans la version présentée par Hoog¹¹⁷, la plus complète, commence ainsi :

1. En sortant du château par le vestibule de la Cour de marbre, on ira sur la terrasse ; il faut s'arrêter sur le haut des degrés pour considérer la situation des parterres des pièces d'eau et les fontaines des Cabinets.

2. Il faut ensuite aller droit sur le haut de Latone et faire une pause pour considérer Latone, les lézards, les rampes, les statues, l'allée royale, l'Apollon, le canal, et puis se tourner pour voir le parterre et le Château.

Hoog commente : « Les itinéraires du Roi sont une succession d'ordres laconiques auxquels il semble impossible de se soustraire »¹¹⁸. Pour Cornette, c'est une évidence : « Il s'agit dans tous les cas d'un texte très directif, bien dans la ligne du roi absolu que fut Louis XIV »¹¹⁹. L'envolée de Néraudeau, elle, sonne comme un cri de bataille anti-absolutiste : « La promenade qu'il propose semble un exercice militaire ordonné par un officier autoritaire (...) Ce premier paragraphe donne le ton de l'ensemble ; des futurs impératifs, une nécessité constamment affirmée de suivre l'itinéraire indiqué, un promeneur toujours désigné par l'indéfini 'on', enfin un seul but à la promenade, 'considérer' et 'voir'. Regarder et se taire, tel est le programme à Versailles »¹²⁰. On dirait que toutes nos craintes de perdre cette chose indéfinissable et si fragile, la liberté, la démocratie, trouvaient à se cristalliser autour de ce petit texte...

Pour revenir cependant aux textes eux-mêmes, il me semble que les analyses qui construisent tout un argumentaire sur le style ne prennent simplement pas en compte leur fonction. Il s'agissait de documents à usage interne, de notes à l'usage du guide qui allait être chargé de la visite, d'une sorte de version sténographiée de la visite à faire. Le guide connaissait le parc (et son métier), et savait ce qu'il y avait à dire sur chaque fontaine et chaque statue : Louis XIV n'avait pas besoin de lui décrire ce qu'il aurait à montrer. Ce qu'il faisait, par contre, était de lui indiquer la meilleure façon de le *donner à voir*.

¹¹⁷ Hoog, 1982. Cette version, non datée, aurait été écrite entre 1691 et 1695 (Hoog, 1982, p. 19). C'est la version la plus souvent utilisée, car la plus complète (et facilement accessible, depuis cette édition par Hoog). C'est également celle que je vais utiliser. (L'itinéraire est représenté sur la figure B-7. Le texte est reproduit dans l'annexe D.)

¹¹⁸ Hoog, 1982, Introduction.

¹¹⁹ Cornette, p. 253.

¹²⁰ Néraudeau, 1986, pp. 89-90.

C - MANIERES DE SE PROMENER A VERSAILLES

Sans vouloir oublier l'importance « médiatique » d'une chorégraphie parfaitement réglée pour les visiteurs officiels (et appréciée comme telle), je crois que pour comprendre l'itinéraire proposé par Louis XIV, il faut tenir compte de ce que, comme le dit Sarmant, « quand il montre les jardins de Versailles, Louis XIV est d'abord un promeneur, tout au plaisir de déambuler et de considérer »¹²¹ : le roi propose une promenade où la jouissance sensible du promeneur consiste à le faire participer par son mouvement à la mise en œuvre du jardin. Comme le font remarquer Allain et Christiany, « dans sa promenade, le roi, fait découvrir à ses invités, sans la souligner, toute la complexité de la composition de ses jardins »¹²². C'est en cela que ces textes sont particulièrement intéressants.

C'est également la conclusion (partielle) à laquelle arrive Sabatier, bien que de façon un peu tortueuse (et en faisant intervenir le « style » de Louis XIV). A travers son analyse des descriptions d'itinéraires dans le jardin, Sabatier voit se dégager sur la dernière partie du règne « deux modes de fonctionnement du jardin » : celui que propose Louis XIV et celui de Piganiol : l'un, « une visite officielle ne détaillant rien »¹²³, mais faisant participer au 'miracle royal' de la création du monde ; l'autre, privé, culturel et muséal, où il n'est pas question du roi, du pouvoir », car par sa seule présence, l'« encyclopédie » qu'est devenu le jardin signifie la puissance royale¹²⁴.

Cette distinction me semble à la fois juste et erronée. Erronée, car comme je viens de le mentionner, elle ne tient pas compte du mode de fonctionnement de ces textes ; juste, car il y a en effet bien des façons de visiter le jardin. Mais ces attitudes de visite peuvent coexister simultanément, et il convient donc de nuancer et de compléter la distinction bipolaire proposée par Sabatier.

Le public du jardin était nombreux et multiple, et les manières d'user du jardin étaient nécessairement différentes. Pour les courtisans, habitants mondains du château, les jardins étaient connus, familiers, usés, et où, tout autant qu'au château, ils se savaient constamment surveillés par les hommes de Bontemps¹²⁵. Ayant quotidiennement à traverser des grands

¹²¹ Sarmant, p. 217.

¹²² Christiany et Allain, 2006, p. 256.

¹²³ Sabatier fait ici référence au « style » de Louis XIV.

¹²⁴ Sabatier, chapitre 11, p. 535. Sabatier utilise le terme de « sémiophore » pour exprimer cette forme d'usage du jardin (voir note 72).

¹²⁵ Premier valet de chambre et homme de confiance de Louis XIV, il lui faisait quotidiennement un rapport sur les petits et grands événements de la Cour (Saule, 1996).

espaces sans protection pour aller se rafraîchir à l'ombre des bosquets, ils partageaient probablement, pour un grand nombre d'entre eux, l'opinion de Saint Simon.

Il en était tout autrement pour les promeneurs occasionnels. Les parcours diplomatiques, réglés « comme un ballet »¹²⁶, avaient pour but d'impressionner les visiteurs et de les convaincre de la puissance de la France. L'étendue et l'organisation du jardin, qui apparaissait, au travers du parcours, comme réfléchi dans ses moindres détails, la qualité des œuvres d'art, et la quantité et la variété des fontaines – tout cela concourrait à l'émerveillement (à la fois officiel et réel) des visiteurs. Mais au-delà de l'aspect quantitatif, le parcours lui-même mettait en relief la volonté rationnelle capable d'organiser cet ensemble, qui avait su composer toute la diversité et la multiplicité qu'offraient la Nature et l'Art, pour, à partir de cette multiplicité incompréhensible et troublante, créer un tout cohérent.

Quand aux « touristes », visiteurs d'une certaine élite pouvant s'offrir des journées de loisir, bourgeois plutôt qu'aristocrates, n'appartenant pas au monde restreint de la cour, sujets du roi ou étrangers, la visite était plutôt un moment d'émerveillement désordonné ; libres de leur pas, de leur parcours, ils pouvaient choisir de suivre ou non l'itinéraire proposé par leur livre (s'ils en avait un, s'ils l'avaient avec eux), lire ou non toutes les explications qui s'y trouvaient ; ou de se laisser guider par un guide inopiné selon un itinéraire dont l'intention n'était pas forcément claire¹²⁷. Je les imagine, ces touristes de l'époque, comme je m'imagine moi-même, commençant à suivre sagement le début de l'itinéraire prescrit, mais l'abandonnant rapidement, au gré des surprises qui se présentent à moi, revenant au texte seulement lorsque, devant une statue particulièrement belle ou étrange, je suis curieuse d'en savoir plus sur elle. Pour ces visiteurs – la majorité ? – les guides jouent un triple rôle : préparation à la visite (ce que recommande Nemeitz¹²⁸), support de visite sur place, et memento après (comme le propose Félibien¹²⁹).

Quoiqu'il en soit, le jardin est grand, et pour le visiter il faut faire « bien des pas », pour reprendre l'expression de Liger. Aussi conclut-il, « il était tard quand nous achevâmes notre course, nous méritions bien alors prendre un peu de rafraîchissement ; nous engageâmes l'honnête homme qui nous avait conduits, de souper avec nous. Nous passâmes assez bien la soirée, puis nous allâmes reposer jusqu'au lendemain »¹³⁰.

¹²⁶ Brunon, 2007.

¹²⁷ Liger, *Voyageur fidèle* p. 441.

¹²⁸ Cf *supra*, note 70.

¹²⁹ Cf *supra*, p. 13.

¹³⁰ Liger, *Voyageur fidèle*, p. 456.

D - NOTES SUR VERSAILLES MYTHIQUE AU GRAND SIECLE

Les textes décrivent donc des promenades dans un jardin réel, étendu, fatigant à parcourir. Mais il s'agit de textes, respectant certaines règles du genre, en outre celles imposées par la censure royale. C'est à des règles d'écriture plutôt qu'à l'expérience du jardin que j'imputerais les nombreuses remarques, en particulier dans la première partie du règne, sur la gloire et la magnificence du roi, de son château et de ses jardins : elles ont peut-être plus à nous dire sur le contrôle royal que sur le jardin lui-même. Mais, en partie convenues, en partie sincères, elles m'intéressent dans la mesure où elles ont quelque chose à nous apprendre sur l'expérience du jardin, dans laquelle l'admiration, contrainte ou réelle (ou les deux en même temps), jouait aussi un rôle.

« *Le Roi (...) choisit Versailles. C'est un château qu'on peut nommer un palais enchanté, tant les ajustements de l'art ont bien secondé les soins que la nature a pris pour le rendre parfait* », écrivait l'historiographe du roi André Félibien en 1668¹³¹. « *Ce grand Roi ne s'est délassé qu'à embellir la nature, ou à la surpasser* »¹³², écrit Piganiol, trente ans plus tard. La volonté royale, le palais enchanté, le corps-à-corps d'égal à égal entre le roi et la nature, et dont le roi sortait vainqueur et la nature embellie, sont des lieux communs des textes du XVII^e siècle sur Versailles.

L'allégorie du « roi soleil » (l'expression est du XIX^e siècle) n'était pas nouvelle : c'était une tradition qui remontait au moins à la Renaissance, mais Louis XIV sut lui donner un nouvel éclat¹³³. On cite souvent ce texte du roi dans les Mémoires qu'il écrivit au Dauphin en 1661 :

« *On choisit pour corps le soleil, qui dans les règles de cet art, est le plus noble de tous, et qui, par la qualité d'unique, par l'éclat qui l'environne, par la lumière qu'il communique aux autres astres qui lui composent comme un espèce de cour, par la partage égal et juste qu'il fait de cette même lumière à tous les divers climats du monde, par le bien qu'il fait en tous lieux, produisant sans cesse de tous côtés la vie, la joie et l'action, par son mouvement sans relâche, où il paraît néanmoins toujours tranquille, par cette course constante et invariable dont il ne s'écarte et ne se détourne jamais, est assurément la plus vive et la plus belle image d'un grand monarque* »¹³⁴.

¹³¹ Félibien, 1994.

¹³² Piganiol, *Nouvelle description*, 1701, p. 2.

¹³³ Lecoq, 1986.

¹³⁴ Cité par Baridon, 2003, p. 43.

Le thème solaire fut abondamment utilisé dans l'ornementation du premier Versailles, mais la profondeur du message semble s'être perdu très vite (ou ne pas toujours avoir été perçu) ; Madeleine de Scudéry, en 1668, le présenta plutôt comme une « bonne trouvaille » :

« [La belle Etrangère] me demanda l'explication de la figure du Soleil qu'elle voyait en divers lieux. Je lui dis alors que c'était la devise dont le Roi s'était servi dans un Carrousel qui avait été & fort magnifique & fort galant ; & qu'en effet, on ne pouvait prendre un corps de Devise plus noble que celui-là pour le Roi, & où il se trouvait plus de choses capables de convenir à un Prince, qui était la lumière du monde, & qui avait été donné à la France, pour la combler de gloire »¹³⁵.

Décrivant le portail de la Grotte de Thétis, La Fontaine n'en considéra que les qualités artistiques :

« Au milieu d'une des arcades est un soleil, de qui les rayons servent de barreaux au portes : il ne s'est jamais rien inventé de si à propos ni de si plein d'art »¹³⁶.

Cependant, l'assimilation du soleil à Apollon permit de développer l'exploitation du thème : l'ornementation solaire somme toute assez simple fut complétée d'une statuaire apollinienne permettant des réalisations artistiques de qualité¹³⁷ et transformant Versailles en palais d'Apollon¹³⁸ :

Quand le Soleil est las, et qu'il a fait sa tâche,
Il descend chez Thétis, et prend quelque relâche.
C'est ainsi que Louis s'en va se délasser
D'un soin que tous les jours il faut recommencer.
(...)
Là, dans des chars dorés, le Prince avec sa cour
Va goûter la fraîcheur sur le déclin du jour.
L'un et l'autre soleil, unique en son espèce,
Etale aux regardants sa pompe et sa richesse.
Phébus brille à l'envi du monarque français ;
On ne sait bien souvent à qui donner sa voix.
Tous deux sont pleins d'éclat et rayonnant de gloire.
Ah ! si j'étais aidé des filles de Mémoire !

¹³⁵ Scudéry, *Promenade de Versailles*, 1669, p. 26.

¹³⁶ La Fontaine, *Les amours de Psyché et Cupidon*, 1669, p. 9. Voir en annexe la figure A-30.

¹³⁷ en particulier les groupes des Bains d'Apollon installés dans la Grotte de Thétis, œuvre du sculpteur Girardon (voir la figure A-32 et A-33) ; le groupe du char d'Apollon installé dans le bassin d'Apollon, œuvre du sculpteur Tubby (figure A-59).

¹³⁸ La demeure principale du soleil restait cependant le château de Saint Germain, auquel ce qualificatif a également été appliqué (voir note 47, chapitre 2).

*De quels traits j'ornerais cette comparaison !
Versailles, ce serait le palais d'Apollon¹³⁹.*

Le sieur Combes, dans l'avis au lecteur qui précède sa description de Versailles (publiée en 1681), donne clairement tous les éléments (toute la grille) de lecture :

« Pour une plus claire intelligence de l'Explication des sujets de Peinture, qui composent cet ouvrage, Il faut savoir que comme le Soleil fait le corps de la devise du Roy ; & qu'Apollon & le Soleil sont la même chose ; Cette Divinité est représentée en plusieurs endroits (...) de Versailles.

Dans le Jardin proche le Canal, au Bassin d'Apollon, c'est le Soleil quand il se lève, & qu'il semble sortir de la Mer. (...) Aux Grottes d'Apollon qui sont à l'opposite, c'est le même Soleil, lors qu'il se couche dans le sein de Thétis, où il est lavé & délassé par les Nymphes, des travaux qu'il a soufferts pendant sa route ; Dans les Appartements du Château vous le verrez accompagné de tout ce qui a de rapport avec lui.

Sur la Façade du Château, (...) qui regarde le Jardin, il partage l'année avec Diane sa Sœur, où ils communiquent leurs douces influences à la Terre, afin qu'elle produise toutes sortes de Plantes. (...) Le Soleil & la Lune y sont mis fort à propos, d'autant plus que le Soleil fait le Corps de la devise du Roy, & Diane celle de la Reine ; qui sont les deux Astres qui gouvernent avec la même justice, & la même égalité, que le Soleil & la Lune observent dans leur cours ; avec cette différence que Diane dans le Ciel fait quelquefois des Eclipses. Mais notre Diane n'en fait jamais, sa clarté étant toujours égale »¹⁴⁰.

Félibien, plus sobrement, commençait sa première description officielle du château et des jardins (1674) avec une explication similaire mais plus sobre et plus succincte :

« Il est bon de remarquer d'abord, que comme le Soleil est la Devise du Roi, & que les Poètes confondent le Soleil et Apollon, il n'y a rien dans cette superbe Maison qui n'ait rapport à cette divinité ; Aussi toutes les figures & les ornements qu'on y voit n'étant point placés au hasard : ils ont relation, ou au soleil, ou aux lieux particuliers où ils sont mis »¹⁴¹.

¹³⁹ La Fontaine, *ibid.*, pp. 13 et 148.

¹⁴⁰ Combes, *Explication historique de ce qu'il y a de plus remarquable dans la maison royale de Versailles*, 1681, Avis au lecteur et pp. 70, 72. L'auteur n'était pas avare de louanges ! L'allégorie ne semble pas se gêner des contradictions (un soleil qui se lève à l'ouest et se couche à l'est...).

¹⁴¹ Félibien, *Description sommaire du château de Versailles*, 1674, p. 16.

On voit ici que le thème mythologique fut dès l'abord mélangé à d'autres thèmes allégoriques, d'ailleurs pas forcément respectés¹⁴² : dans la réalité des travaux au château, qui s'étendaient parfois sur des longues années, la réalisation ne suivait pas nécessairement le programme d'origine. Le thème d'Apollon disparaîtra dans les nouveaux aménagements qui suivirent la fin de la guerre de Hollande et l'annonce par Louis XIV en 1677 de sa décision de déménager son gouvernement à Versailles. Les programmes d'ornements devinrent plus sérieux : dans ce château qui cessait d'être une maison de plaisance pour devenir la demeure officielle du roi, de la cour et du gouvernement, il ne s'agissait plus de jouer au soleil mais de montrer les actions du roi¹⁴³. Au moment où Combes écrivit le texte cité plus haut, il n'était plus question d'Apollon dans les nouveaux aménagements¹⁴⁴.

Le message des nombreuses sculptures pouvaient cependant être compris autrement : une description en vers des fontaines du jardin en proposa une lecture morale – ainsi des tritons et des poissons composant la Fontaine de la Pyramide :

*Ils témoignent assez l'allégresse qu'ils ont
De voir venir le roi par sa noble présence,
Honoré et leur jeu, leur travail et leur dance ;
...
Et témoignent à tous qu'ils doivent faire voir
Qu'ils trouvent leur plaisir en faisant leur devoir,
Que le service enfin, qu'au roi nous devons rendre,
Est le plus grand honneur que nous puissions prétendre*¹⁴⁵.

Le roi lui-même participait à sa propre représentation symbolique¹⁴⁶. Certains textes parlent de ses qualités personnelles, physiques et morales. Sa prestance même témoignait en

¹⁴² Les thèmes des statues de la façade ne correspondaient pas toujours aux fonctions du bâtiment au moment où Félibien en fit la description (Sabatier, 1999).

¹⁴³ Cornette, 2006 ; Himelfarb, 1986 ; Sabatier, 1999.

¹⁴⁴ Le changement de registre allégorique était beaucoup plus sensible dans la décoration intérieure du château que dans les jardins. Seuls quelques-uns des bosquets du jardin furent ornés de sculptures à thème politique (les bas-reliefs du Bosquet des Dômes ; les statues du Bosquet de l'Arc de Triomphe). Le message « politique » de certaines des statues du jardin (Latone, l'Encelade) sont traités par de nombreux auteurs comme allant de soi, mais ne reposent sur aucune mention directe dans les documents datant de l'époque à laquelle ces statues ont été installées (voir Berger, 1984 (a) et 1985 ; Sabatier, 1999).

¹⁴⁵ Denis, *Explication*, 1674 ou 1675, p. 12 verso. On trouve encore quelques leçons de morale chez Combes (la Fontaine de Latone, les Sphinx aux enfants).

¹⁴⁶ Voici ce qu'écrivit Louis XIV dans ses *Mémoires pour l'année 1662* : « Il y a des nations où la majesté des rois consiste, pour une grande partie, à ne se point laisser voir, et cela peut avoir ses raisons parmi des esprits accoutumés à la servitude, qu'on ne gouverne que par la crainte et la terreur ; mais ce n'est pas le génie de nos Français, et, d'aussi loin que nos histoires nous en peuvent instruire, s'il y a quelque caractère singulier dans cette monarchie, c'est l'accès libre et facile des sujets au prince. C'est une égalité de justice entre lui et eux, qui les tient pour ainsi dire dans une société douce et honnête, nonobstant la différence presque infinie de la naissance, du rang et du pouvoir. Que cette méthode soit pour nous bonne et utile, l'expérience l'a déjà montré

sa faveur : Liger, simple touriste visitant Versailles en 1714, décrit ainsi le roi croisé alors qu'il allait à la messe :

Il faut avouer que le nom de Grand n'a jamais été mieux donné qu'à ce Prince. Il a le port majestueux, rempli d'une noble fierté, mêlée d'une douceur qui lui attire l'estime & l'amour de ses peuples, et l'admiration de tout l'Univers. Il était suivi d'une foule de Courtisans qui l'environnaient & qui lui faisaient leur cour. Nous considérâmes ce Monarque tout à plein, & nous jugeâmes à sa physionomie qu'il n'était pas moins grand par ses exploits guerriers que par ses vertus¹⁴⁷.

Le roi avait alors 76 ans, il mourra l'année suivante. Mais ces mots font écho par delà les décennies à ce qu'écrivait Scudéry 45 ans plus tôt :

Je dis alors à la belle Etrangère, qui si elle eût vu courir les têtes dans les fossés que je lui montrai, elle eût bien connu que le Roi était le maître en toutes choses¹⁴⁸.

Mais l'admiration pour Versailles et pour le roi, son créateur, n'avait pas besoin de cet habit symbolique : les dimensions mêmes des aménagements, leurs qualités artistiques, les prouesses techniques, l'ambition des projets suffisaient à démontrer la grandeur royale¹⁴⁹. Exprimé dans le langage précieux du début du règne, ou de façon plus sobre vers la fin,

C'est assurément une belle & agréable chose, dis-je alors, de voir le Roi en ce beau désert, lorsqu'il y fait de petites fêtes galantes, ou de celles qui étonnent par leur magnificence, par leur nouveauté, par leur pompe, par la multitude des divertissements éclatants, par les musiques différentes, par les eaux, par les feux d'artifice, par l'abondance en toutes choses, & surtout par des Palais de verdure,

(...) Cette société de plaisirs, qui donne aux personnes de la cour une honnête familiarité avec nous, les touche et les charme plus qu'on ne peut dire. Les peuples, d'un autre côté, se plaisent au spectacle, où au fond on a toujours pour but de leur plaire : et tous nos sujets, en général, sont ravis de voir que nous aimons ce qu'ils aiment (...) Par là nous tenons leur esprit et leur cœur, quelquefois plus fortement peut-être, que par les récompenses et les bienfaits ; et à l'égard des étrangers, dans un Etat qu'ils voient florissant d'ailleurs et bien réglé, ce qui se consume en ces dépenses qui peuvent passer pour superflues, fait sur eux une impression très avantageuse de magnificence, de puissance, de richesse et de grandeur (...) et fait juger avantageusement, par ce qu'on voit, de ce qu'on ne voit pas » (cité par Sabatier, 1999, p. 435).

¹⁴⁷ Liger, *Le voyageur fidèle*, 1715, pp. 428-429.

¹⁴⁸ Scudéry, *ibid.*, p. 66.

¹⁴⁹ Sarmant, p. 311 : « L'effet le plus sûr est celui que donne la profusion ? C'est par l'effet d'accumulation que Versailles contribue à la gloire du roi. Le discours mythologique et la propagande monarchique y ont leur place, mais somme toute secondaire. Toutes ces allégories que les auteurs ont disséquées avant tant de soin depuis trois siècles ne semblent guère avoir inquiété l'esprit de Louvois et de son maître ».

qu'on peut nommer des lieux enchantés, dont jamais la nature & l'art joints ensemble ne s'éteint encore avisés¹⁵⁰.

A ce que je vois, me dit la belle Etrangère, votre Prince se plaît à faire que l'Art, ou surmonte ou embellisse la Nature par tout. Afin de vous confirmer dans ce sentiment, lui dis-je, je n'ai qu'à vous dire que ce n'est pas une affaire pour lui de changer des étangs de place, & qu'un de ces jours il en changera deux, ou trois, & il y en aura un vis-à-vis d'ici, pour orner ce petit coin de paysage. On dirait à vous entendre parler, dit Glicère, que le Roi change aussi facilement des étangs de place, qu'on change les pièces du jeu des échecs¹⁵¹.

On pourrait croire que l'éloge du château et du monarque était un passage obligé des ouvrages publiés en France pendant son règne. Mais l'admiration pour les châteaux et les jardins du roi est exprimé dans des ouvrages étrangers, alors même que certains sont extrêmement critiques du régime politique de la France.

Cependant, cette admiration qui semble sans borne et d'une continuité sans faille, telle qu'elle nous apparaît au travers d'une certaine littérature sur Versailles, ne doit pas faire oublier qu'il ne s'agit que de littérature. Au quotidien, Versailles était un immense chaos. Les chantiers trop vite réalisés et jamais terminés, les projets commencés puis non réalisés, les hésitations, les erreurs, étaient vus et connus des contemporains¹⁵². L'admiration officielle, celle que nous pouvons lire dans les textes publiés en France et donc autorisés par la censure royale, n'empêchait une admiration réelle mêlés à de vifs débats et des critiques acerbes, autant dans l'aristocratie plus ou moins proche de la cour, comme en témoignent les lettres de Mme de Sévigné, que parmi les « professionnels », impliqués dans les travaux ou simples observateurs¹⁵³.

Les contemporains savaient, mieux peut-être que certains historiens, faire la part des choses entre programme idéologique et réalité contingente.

¹⁵⁰ Scudéry, *ibid.*, pp. 67-68.

¹⁵¹ Scudéry, *ibid.*, pp. 85-86.

¹⁵² Himelfarb, 1986 ; Tiberghien, 2002.

¹⁵³ Tiberghien mentionne le soulagement de Colbert lorsque les mesures de l'abbé Picard montrèrent que le détournement de la Loire ne permettrait pas d'apporter l'eau aux fontaines

CHAPITRE 3

L'ÉVOLUTION DU JARDIN

L'évolution des jardins, aujourd'hui assez bien connue, a été décrite maintes fois¹. Parmi les nombreux documents qui ont servi à reconstruire cette histoire, les descriptions de promenade ont joué, me semble-t-il, un rôle secondaire mais important, permettant surtout de d'infirmier, de confirmer ou d'illustrer certaines hypothèses.

Dans cette partie, je voudrais au contraire « illustrer » les promenades en les replaçant dans le contexte du jardin dans lequel elles ont eu lieu. Les descriptions se font l'écho des aménagements réalisés, qui étaient le cadre, le but et le plaisir de la promenade. Certaines différences dans l'itinéraire, l'insistance sur tel ou tel aspect du jardin, est parfois directement imputable à l'état du jardin au moment où l'auteur le décrit. Certaines similitudes qui font que l'on peut, malgré tout, comparer ces promenades – sont le fait du site, et de certaines orientations d'organisation spatiale qui ont été prises dès le début (et parfois même dès les aménagements de Louis XIII) et qui ont été conservées par la suite, déterminant certains aspects de l'évolution d'ensemble.

Ce que nous disent les textes et ce que nous montrent les images s'informent l'un l'autre, et doivent être étudiés dans un parallélisme attentif.

Lorsque les représentations ne sont pas directement partie prenante de la démonstration, il arrive que les historiens les traitent avec une certaine légèreté, comme de « simples illustrations » : il n'est qu'à comparer, par exemple, la manière dont les illustrations sont utilisées par Friedman dans ses deux articles parus dans le *Journal of Garden History*. Dans un premier article, traitant de l'évolution du Parterre d'eau, c'est la combinaison entre les archives écrites et les représentations graphiques qui permet de reconstruire (avec encore quelques lacunes) l'histoire de ce parterre². Dans le deuxième article, qui analyse les visites de

¹ Parmi les livres sur lesquels je me suis basée : Berger (1985, 1994), Charageat, Cornette (2006), Ganay (1962), Hazlehurst (1980), Hoog (1982), Lablaude (1995), Marie (1949, 1968, 1976), Nollhac (1913), Pincas (1995), Verlet (1961), Walton (1986), Weber (1985).

² Friedman, 1988.

Versailles de John Locke en 1677 et 1678, les illustrations sont proposées comme simple « décorations » rajoutées au texte pour l'agrément du lecteur. On peut ainsi voir, entre autres, un plan de Versailles datant de 1705 et la vue à vol d'oiseau de Patel de 1668, sans que les différences entre ces illustrations et ce que Locke a pu voir ne soient mentionnés³. Une même inconséquence se retrouve dans la représentation en plan des itinéraires des promenades. Hoog a représenté plusieurs des parcours du roi (écrits à différentes dates) sur un même plan qui représente l'état du jardin à sa mort ; cela a l'avantage de montrer clairement les similitudes et les différences entre les parcours, mais n'en explique pas la raison (par exemple une différence de trajet due à un nouveau chemin qui a été ouvert dans un bosquet entre la date des deux itinéraires)⁴. Sabatier a représenté tous les itinéraires qu'il décrit dans le texte sur un même fond de plan montrant l'état du jardin en 1715⁵. Cela peut parfois induire en erreur, comme par exemple l'itinéraire de Claude Denis de 1675, à qui Sabatier fait emprunter une allée qui n'a été tracée qu'au XVIIIe siècle⁶.

Pour donner au lecteur une meilleure image du jardin de Versailles et de son évolution, plutôt que d'insérer seulement une image ici et là en guise d'illustration, j'ai préféré regrouper un large corpus iconographique en annexe. L'Annexe A contient une grande partie des images que j'ai rencontrées dans les différents livres que j'ai lus ainsi que sur Internet. Je ne cherche pas à donner un panorama exhaustif des représentations de Versailles, mais il m'a semblé intéressant d'en présenter le plus possible, afin de donner au lecteur la possibilité de les comparer entre elles et de les comparer aux informations fournies par les textes qui les décrivent.

Mon intention était aussi de permettre au lecteur de se référer facilement aux images à chaque fois qu'un espace du jardin est mentionné dans la suite de ce travail.

La comparaison de différentes représentations du même lieu, réalisées au même moment ou à différents moments, peut nous des informations non seulement sur l'espace lui-même et sur son évolution, mais également sur les différents modes de représentation, sur l'histoire des gravures et leur réutilisation, sur ce que les gravures cherchaient à montrer. Les illustrations proposées sont des reproductions de plusieurs types de représentations. On y trouve des études, dessins préparatoires des artistes travaillant pour Versailles ; des plans, coupes et profils qui cherchent à rendre avec précision les dimensions objectives d'un espace ; des peintures commandées par le roi pour décorer ses demeures (ou pour offrir ?), et qui sont donc des pièces uniques, visibles seulement sur le lieu où elles se trouvaient ; et des gravures, dont

³ Friedman, 1989.

⁴ Hoog a publié en 1982 une édition commentée et illustrée de la *Manière de montrer les jardins de Versailles de Louis XIV*. Ce plan apparaît dans l'édition de 1992 de l'ouvrage. Il a été repris sans remise en cause par Hunt, 2003.

⁵ Sabatier, 1999, pp. 520-533.

⁶ L'itinéraire de Denis : p. 520. Il s'agit de l'allée reliant « en enfilade » les bosquets de la Salle de Conseil (Obélisque), de la Montagne d'Eau et du Théâtre d'Eau.

le rôle, nous l'avons vu, était de diffuser largement une certaine image de Versailles au service de la gloire du roi.

Je ne connais que peu de peintures datant de la première époque de Versailles. Deux vues de Van Meulen, datant de 1664, montrent au premier plan le roi à la chasse dans les collines « sauvages » qui entourent Versailles, et, à l'arrière-plan une vue du château (du côté de l'arrivée et de l'Orangerie) ; la vue à vol d'oiseau de Pierre Patel représente de manière très détaillée le château et les jardins en 1668⁷.

Les autres peintures sont beaucoup plus tardives, elles furent commandées pour décorer le nouveau Trianon, à chaque fois que des transformations y eurent lieu. Une première commande de 1688 (dont 29 vues du parc, passées aux peintres Cotelle, Martin et Allegrain), fut suivie d'une deuxième en 1693 (13 vues du parc, par Cotelle, Allegrain et Martin), puis d'une autre en fin de règne (1714) (5 vues du parc par Martin le jeune et Chastelain)⁸.

Les peintures représentent les espaces étendus du jardin vus à vol d'oiseau ; sur certaines d'entre elles, au premier plan, le roi se promène, à pied ou en chaise, entouré de quelques courtisans ; quelques autres personnages se promènent ici et là⁹. Les peintures de Cotelle représentent plus souvent l'intérieur des bosquets ; le roi en promenade est remplacé par des dieux antiques qui s'ébattent¹⁰. Ces peintures renvoient une image idéalisée des jardins, à l'usage de ceux (la famille royale, qui ont des appartements au Trianon) qui les parcourent quotidiennement, dans leur réalité vivante.

La fonction des gravures, nous l'avons vu, est tout autre : elles sont destinées à être diffusées auprès d'un large public. Elles doivent donner de Versailles une vision idéale, achevée, définitive¹¹. En même temps qu'instruments de propagande royale, elles participent à la diffusion d'une culture des jardins¹². Seuls quelques graveurs, nommés par le roi, eurent le privilège de graver des vues des domaines royaux. Israël Silvestre (1621-1691), nommé graveur du roi en 1662, les Pérelle père (Gabriel, 1604-1677) et fils (Adam, 1638-1695) et Pierre Aveline (vers 1656-1722), gravèrent de nombreuses fois les mêmes espaces de Versailles : des vues d'ensemble à vol d'oiseau, des vues du château, de chaque bosquet, de

⁷ Van der Meulen : figures A-17 et A-83. Patel : figure A-11.

⁸ Il ne s'agit ici que des vues du jardin. D'autres peintures furent commandées en même temps que celles-ci, et il y eut d'autres commandes entretiens qui ne comportaient pas de vues du parc. (Schnapper, 1967). Commande de 1688 : figures A-47, A-70, A-90, A-91, A-111, A-116, A-122, A-133, A-143, A-145, A-149, A-153, A-162, A-166, A-173, A-183, A-197. Commande de 1693 : figures A-75, A-89, A-141 (les figures A-162 et A-163 sont des reproductions commandées en 1693 de toiles peintes en 1688).

⁹ Le roi en promenade apparaît sur les figures A-57, A-58, A-70, A-102, A-122, A-158, A-196.

¹⁰ Les dieux à Versailles : figures A-47, A-76, A-91, A-111, A-116, A-125, A-133, A-143, A-145, A-153, A-162, A-163, A-166, A-173.

¹¹ Aucune gravure et seulement quelques peintures montrent Versailles en chantier (voir figure A-75).

¹² Les gravures de Versailles n'étaient pas différentes des gravures représentant d'autres jardins à la même époque. Elles étaient d'ailleurs souvent gravées par les mêmes graveurs.

chaque bassin et fontaine¹³. Le château et les jardins apparaissent toujours achevés, les arbres toujours à maturité, les palissades taillées jusqu'en haut des cimes, les fontaines en eau, les promeneurs en promenade, le plus naturellement du monde. Les points de vue, presque toujours axiaux, sont rarement des points de vue réels : le spectateur de la gravure survole le jardin plutôt qu'il n'y pénètre. Une telle représentation permet de mieux comprendre l'organisation spatiale des espaces représentés.

Les gravures étaient commandées régulièrement : représentant le jardin à différents moments, elles permettent de suivre l'évolution des aménagements. Cependant, les informations historiques qu'elles contiennent doivent être considérées avec précaution. Certaines gravures combinent en une seule vue ce qui existe et ce qui n'est que projet, montré comme déjà achevé. D'autres gravures présentent des erreurs évidentes : il manque une allée, une fontaine, un bassin a été déplacé¹⁴ ; les éléments qui sont représentés conventionnellement, ne doivent pas être considérés comme une représentation véridique (comme la hauteur des palissades qui bordent les allées). Un même espace représenté par plusieurs graveurs semble parfois très différent, jusque dans ses dimensions apparentes¹⁵. De plus, les gravures étaient recyclées, parfois par leur graveur d'origine, parfois par d'autres graveurs : on reconnaît une gravure déjà vue avec des nouveaux éléments et des personnages ajoutés¹⁶.

Les nombreux personnages que l'on voit sur toutes les gravures de jardins, à Versailles ou ailleurs, font partie des conventions de représentation¹⁷, mais elles donnent une indication des attentes de l'époque : le promeneur n'est pas encore solitaire. Le jardin est et doit être un lieu pour l'homme en société, l'admiration qu'il éveille doit pouvoir être partagé. Il est alors mélangé avec d'autres plaisirs : la promenade galante, la conversation entre amis, badinage précieux ou échange de vues philosophiques... Les gravures nous montrent des promeneurs par groupes de trois ou quatre, parlant entre eux de ce qu'ils voient (on voit souvent un personnage montrant quelque chose du doigt à ceux qui l'accompagnent) ou d'autre chose ;

¹³ Silvestre, les Pérelle et Aveline gravèrent les vues d'ensemble des espaces du jardin. (Les dessins et gravures d'Israël Silvestre semblent les plus précises et sont les plus agréables à regarder). D'autres graveurs travaillèrent sur les représentations de statues ou de fontaines particulières (parmi ceux-ci, on peut citer Sébastien Leclerc, qui grava toutes les fontaines du Labyrinthe ; Jean Le Pautre et Gérard Edelinck qui réalisèrent des gravures de la Grotte de Thétis).

¹⁴ Par exemple la fontaine de l'Orangerie a été déplacée sur la figure A-93 ; il manque une allée de traverse sur la figure A-51.

¹⁵ Par exemple l'Encelade, figures A-179 et A-180, ou la Salle du Conseil, figures A-184 et A-185.

¹⁶ Figures A-61 à A-64 : Pérelle a représenté plusieurs versions d'une vue, où l'on voit, depuis un point de vue surplombant l'Allée Royale, le bassin d'Apollon, le Grand Canal et le Grand Parc. La première vue montre la palissade taillée de l'Allée Royale, et au-delà, le long des allées tracées dans le grand parc, des jeunes plantations. La deuxième gravure montre l'Allée royale bordée de topiaires ; au loin, les arbres ont grandi. La troisième gravure montre l'état suivant de l'Allée Royale, bordée de chaque côté d'un alignement de statues et de vases ; mais on reconnaît le dessin du feuillage des arbres de la première gravure ; et, au fond, de nouveau les jeunes arbres.

¹⁷ Alors qu'aujourd'hui les livres d'art, les « beaux livres » sur les jardins les représentent vides... Qu'est-ce que le jardin pour nous aujourd'hui ? Communion intime avec la nature qui nécessite la solitude ?

des enfants et des chiens qui courent et qui jouent. Ici et là on reconnaît à leurs vêtements différents quelques visiteurs étrangers¹⁸. Entre promeneurs bien habillés, on voit passer des jardiniers, qui ajoutent une touche de réalisme au dessin. Parfois, au premier plan, on voit un artiste en train de croquer la scène¹⁹.

Versailles étant devenu ce qu'il est, nous apparaissant, tel qu'il est, « achevé », peut facilement nous donner l'illusion, après coup, d'avoir suivi une évolution linéaire. Une certaine continuité dans les caractéristiques du site ne peut que renforcer cette illusion. Mais, comme le dit avec force Himelfarb²⁰, il s'agit en fait, et dès l'origine, d'une « histoire chaotique » : il n'y a pas eu, dit-elle, « un Versailles de Louis XIV : il y en a eu plusieurs ». Les hésitations, celles autour de la démolition ou non du vieux château ; les chantiers continus dans les années 1680, car le château n'était pas prêt pour accueillir la cour en 1682, et sa présence ne faisait que ralentir l'avancement des travaux ; la transformation continue des bosquets ; les mouvements incessants des statues, non seulement d'un bosquet à un autre dans Versailles même, mais d'un domaine royal à un autre : ces incessantes hésitations, ces constants recommencements, ont fait grincer les dents à bien des contemporains, qui y voyaient un grand gâchis des ressources de l'Etat. L'on peut, ici encore, citer Saint Simon - mais il ne fut pas le seul de son avis – décrivant Marly :

Marly est devenu ce qu'on le voit encore (...) : en forêts toutes venues et touffues qu'on y a apportées en grands arbres de Compiègne, et de bien plus loin sans cesse, dont plus des trois quarts mourraient et qu'on remplaçait aussitôt ; en vastes espaces de bois épais et d'allées obscures, subitement changées en immenses pièces d'eau où on se promenait en gondoles, puis remises en forêts à n'y pas voir le jour dès le moment qu'on les plantait (je parle de ce que j'ai vu en six semaines) ; en bassins changés cent fois ; en cascades de même à figures successives et toutes différentes ; en séjours de carpes ornés de dorures et de peintures exquises, à peine achevées, rechangées et rétablies autrement par les mêmes maîtres, et cela une infinité de fois.

Ce qu'il dit de Marly pourrait tout autant être dit de Versailles.

¹⁸ Par exemple sur la figure A-92.

¹⁹ Il n'y a pas seulement des promeneurs à pied : on voit aussi passer des cavaliers et des carrosses. Ceux-ci n'étaient probablement pas plus attentifs aux piétons que les automobilistes d'aujourd'hui : Locke décrit les 'couloirs de circulations' séparés d'une allée double : « *The alleys of the garden are large, laid with sand instead of gravel [on] which coaches & horses go, & are raked every day to destroy the ruts & keep them even. On each side of these great alleys are little alleys of about 9 foot wide for walkers, separated from the great alleys by a hedge or a wall of beech trees* » (Locke, *Diary*, 25 août 1677, p. 164)

²⁰ Himelfarb, 1986. Le chantier est décrit en détail par Tiberghien, 2002.

A - LE JARDIN DE LE NOTRE

On sait peu de choses sur le Versailles d'avant Louis XIV. On en connaît deux représentations : une vue du château sur l'une des vignettes représentant des « Maisons royales et remarquables » qui accompagnent de plan de Paris dit de Gomboust, publié en 1652, et un plan du site, dont on ne connaît pas la date exacte, qui montre le château dans un domaine déjà en partie aménagé²¹. On y reconnaît certains éléments déterminants de la géographie du site : les coteaux, surtout ceux, plus abrupt, qui encadrent la vallée vers le sud, les marais, les cours d'eau. Le jardin s'étend à l'arrière du château, vers l'ouest. Au-delà de quelques parterres, le jardin est boisé, divisé en carrés et en triangles par un réseau d'allées. L'allée principale qui relie suivant un même axe de symétrie château et jardin, se termine par un grand bassin.

Ce premier aménagement se reconnaît dans le parc d'aujourd'hui : l'emplacement du château au sommet d'une petite butte, une partie du château lui-même qui a été conservé, les limites du « Petit Parc », le réseau d'allées, et jusqu'au bassin lui-même qui deviendra le Bassin d'Apollon, ont été hérités de ce premier aménagement²². Le Nôtre a conservé cette structure préexistante ; le Versailles de Louis XIV n'est pas né tout-à-fait ex-nihilo...

1) Le jardin de Scudéry (1668)

Le château était « bâti sur une éminence élevée au milieu d'un grand vallon entouré de collines »²³. John Locke, qui le visita en 1677, décrit le site ainsi : un château construit sur une légère butte de terrain, avec des marécages de chaque côté ; sans eau vive (rivière) ; dans une vallée ouverte vers l'ouest, sans régularité, à l'aspect sauvage, entourée de petites collines couverts de taillis de trois côtés²⁴. Cette situation sera mise à profit par Le Nôtre pour offrir sur tous les côtés, depuis le château et le haut de jardin, une « vue champêtre », « sauvage et simple », « qui s'étend aussi loin que les regards peuvent aller »²⁵, « ne se termine que fort loin

²¹ Figures A-1 et A-15.

²² Pas tout à fait cependant : il y a sur ce premier plan une allée transversale en moins. Mais il se peut tout aussi bien qu'il s'agisse d'une erreur de représentation (Bonnaure, 2005).

²³ Félibien, *Description sommaire*, p. 11.

²⁴ « *The Château there is a fine house & a much finer garden, situated on a little rise of ground, having a morasse on each side of it, & ... a place naturally without water, yet hath more jet d'eau & waterworks than are to be seen anywhere... All this finery & regularity [in the layout of the château and the surrounding houses] is found in a place where Nature seems to have designed & observed none, it being an uneven country, broken into several not very great hills, which are most of them covered with woods (coppice woods), & the country in it self looks very wild & seems to wonder how all this bravery come there ... The garden lies west of the house, & the canal of the garden, & beyond the canal the prospect is extended in a valley a great way, but on the other sides it is a little distance shut in with hills* » (Locke, *Diary*, cité par Friedman, 1989, p. 177).

²⁵ Scudéry, *Promenade*, pp. 27, 42, 43, 84 ; p. 28.

de là par des bocages & par des coteaux où les yeux trouvent agréablement de quoi se récréer »²⁶. Cette vue « qui ne laisse pas de plaire » embrasse tout ensemble jardin et paysage : en offrant aux regards le contraste avec les jardins au premier plan « au-delà desquelles on découvre des paysages agréables », elle fait « paraître les jardins plus beaux »^{27, 28}.

Les caractéristiques du site décrites par Locke sont bien visibles sur le tableau de Pierre Patel, qui représente le château à vol d'oiseau en 1668 (figure A-11), et auquel je ferai souvent référence.

Grâce à ce tableau, on peut se faire une idée claire de la vue que présente Scudéry à ses visiteurs en 1668, depuis les hauteurs de Satory, qui surplombent la vallée au sud²⁹. « Que vois-je, dit [la belle Etrangère], couronner si magnifiquement cette éminence opposée, qui domine une si agréable étendue de pays, est-ce là ce que vous appelez la petite maison du plus grand Roi de la terre ? » « Oui », lui répond la narratrice, « c'est Versailles, & cette vue ni trop bornée, & qui a beaucoup de diversité en peu d'espace, est assurément fort belle »³⁰. (Cette possibilité de vue presque « à vol d'oiseau » de Versailles continuera à être proposée aux visiteurs ; en 1686, les ambassadeurs de Siam y sont amenés le deuxième jour de leur visite³¹).

Quelques plans anciens à la datation incertaine, permettent de montrer l'évolution du château et des jardins pendant ces premières années³². Nous pouvons y voir l'aménagement de l'entrée du château, avec la plantation de plusieurs avenues menant à une avant-cour entourée de grille³³ ; profitant du dénivelé sur le sud du coteau, la construction d'une orangerie à l'échelle du château existant ; autour du château, les fossés, ornés de balustrades, qu'il faut franchir pour accéder aux jardins ; le réaménagement des parterres, avec de nombreux bassins et jets d'eau, ponctués de vases et de topiaires. Côté nord, après, semble-t-

²⁶ Liger, en 1715, fait écho à Scudéry (*Le voyageur fidèle*, p. 423)

²⁷ Scudéry, *Promenade*, pp. 28 et 90.

²⁸ Cette situation permit aussi de mettre en valeur le château. Des travaux importants furent entrepris pour mettre en valeur l'arrivée dans l'axe (les premiers plans montrent qu'il y avait une colline en face du château, d'ailleurs mentionnée par Locke ; la future avenue de Paris n'était qu'un début d'alignement, et les premières peintures du château montrent que l'on y arrivait depuis l'allée située plus au nord. Des travaux importants furent nécessaires pour permettre l'arrivée dans l'axe : « *The way to it is new, and in some places the Mountains are cut down forty Foot, so that now you can enjoy it a Mile in Prospect, before you come to it* » (Lister en 1698, *Journey*, p. 207). Côté jardin, Scudéry décrit la vue depuis l'extrémité du Grand Parc : « *le paysage est d'une grande étendue : l'on découvre tout Versailles de ce lieu-là : & quoique la distance ne permette pas de distinguer exactement les objets, néanmoins tous ces toits dorés, tous ces parterres, tous ces bois verts, & toutes ces fontaines dans la confusion que l'éloignement leur donne, ont de la magnificence & de la grandeur* » (*Promenade*, p. 99).

²⁹ On en voit les flancs escarpés à gauche sur le tableau de Patel.

³⁰ Scudéry, *La Promenade de Versailles*, p. 2.

³¹ Berger et Hedin, 2008, p. 36

³² Figures A-2 et A-3.

³³ « *J'aurais plutôt pris garde à ces grandes & belles avenues : car malgré la jeunesse des arbres qui les forment, on ne laisse pas de connaître déjà que de si grandes routes doivent conduire à une maison Royale.* » (Scudéry, *ibid.*, p. 3).

il, une hésitation, le parterre est agrandi³⁴, atteignant le double de la surface du parterre de l'Amour au sud. Cet élargissement prépare, apparemment, d'autres agrandissements : Scudéry mentionne le doublement de l'Orangerie dans les six mois³⁵ – ceci n'aura cependant lieu qu'une quinzaine d'années plus tard, suivant la construction de l'aile du Midi.

Ces parterres inégaux, révélateurs d'un aménagement encore partiellement en cours et de projets incomplets, devaient cependant donner une impression d'achèvement. La vue de Patel nous montre la manière habile dont cette dissymétrie a été traitée : la plantation d'un double alignement d'arbres persistants de chaque côté du parterre central permet de préserver la symétrie de la vue, qu'il s'agisse de la vue depuis le château le long de l'axe occidental, ou en remontant cet axe, de la vue de la façade du château, cadré par les mêmes arbres de chaque côté. Scudéry décrit ainsi cet élément d'organisation de l'espace :

[La belle Etrangère] prit même garde que du bout du pont [qui permet de franchir le fossé] on voit à la gauche & à la droite deux allées de Pins qui semblent deux bois, quoiqu'il n'y ait que celle de la main gauche qui ait un véritable bois derrière elle ; de sorte que ces deux allées en bornant la vue, la font paraître plus agréable, & redoublent la beauté du lointain, qui est en aspect du Palais, aussi bien que celui qui est sur la droite, & qui rend cet objet très aimable³⁶.

Un plan datant de 1664 ou 1665 montre la création de l'étang de Clagny par la construction d'une digue³⁷ ; la construction des premiers réservoirs au nord-est du château (visibles sur la vue de Patel) et d'une pompe permirent d'amener suffisamment d'eau pour alimenter les premiers ensembles de fontaines³⁸. C'est d'ailleurs ainsi que Scudéry, en 1668, fait débiter la visite de Versailles : depuis le point de vue élevé où elle a mené ses visiteurs, et alors qu'ils admiraient les allées, elle leur fait remarquer : « je vous prie de regarder avec quelque attention cet étang paisible que vous voyez, & qui n'étant pas fort grand ne mériterait peut-être pas d'être fort considéré, si je n'avais à vous dire qu'il est la source de mille belles choses que vous verrez tantôt »³⁹. Plus tard, lorsqu'ils s'étonneront de l'abondance des fontaines, elle le leur rappellera : « Vous souvient-il, (...) que je vous ai prié[s] en arrivant, de regarder ce paisible étang qu'on voit à la droite de cette hauteur, d'où l'on découvre Versailles ; c'est de là que viennent ces torrents, que l'art à entrepris d'élever pour le divertissement d'un grand Roi »⁴⁰, puis elle les mena visiter les réservoirs. L'eau, élevée dans

³⁴ Voir la comparaison entre les figures A-2 et A-3 (Bonnaure, 2005).

³⁵ « Cette grande orangerie où nous sommes, sera encore plus longue de la moitié qu'elle n'est, quoiqu'elle soit déjà très belle » (Scudéry, *ibid.*, p. 86).

³⁶ (Scudéry, *ibid.*, p. 32). Ce double alignement d'arbres se voit aussi sur le plan de la figure A-4.

³⁷ Figure A-3, au nord-est du château, à droite sur le plan

³⁸ Figures A-194 à A-196.

³⁹ Scudéry, *ibid.*, p. 2.

⁴⁰ Scudéry, *ibid.*, p. 78.

les réservoirs grâce à la pompe, descendait ensuite par gravité, passant de fontaine en fontaine, le bassin des fontaines situées plus haut servant de réservoir aux fontaines situées plus bas, pour rejoindre ensuite les ruisseaux de la vallée :

*Telamon admira la manière avec laquelle cette eau après s'être élevée par de gros tuyaux, se répand dans la grotte par plusieurs petits & surtout la grande économie de toutes ces eaux, qui fait qu'il ne s'en perd point du tout, & que le même eau qui a fait tant de miracles s'en retourne paisiblement d'où elle est venue, & paraît aussi modeste & aussi tranquille qu'auparavant*⁴¹.

Une esquisse de Silvestre de 1680⁴² montre de nombreux promeneurs autour des réservoirs. Leur visite faisait d'ailleurs partie intégrante de la visite des jardins : elle fait partie du tour de Félibien en 1674⁴³, Locke en parle également dans son journal en 1677⁴⁴ ; bien plus tard, en 1687, Tessin les mentionnera aussi (mais il ne s'agira plus alors des mêmes réservoirs)⁴⁵. L'absence d'eau à Versailles était bien connue. Source de la plus grande admiration mais aussi des critiques les plus acerbes, l'abondance des fontaines dans « un lieu naturellement sans eau »⁴⁶, est ce qui a le plus fasciné les contemporains. Comprendre la technologie qui permettait ces merveilles ne diminuait pas l'émerveillement des visiteurs, au contraire : la « magie » dont parlent tant de textes littéraires, de pamphlets, d'épître, n'était que métaphore ; la magie pratiquement réalisée, rationnellement expliquée, ne faisait que renforcer l'admiration que l'on pouvait porter au roi⁴⁷.

L'un des objets les plus admirés des premiers aménagements de Versailles était la Grotte de Thétis, construite entre 1665 et 1667⁴⁸. Petit bâtiment à l'ornement « rustique »

⁴¹ Scudéry, p. 80.

⁴² Figure A-196.

⁴³ Félibien, « *De la Grotte on passe aux Réservoirs d'eau. Il y en a trois de suite. La Tour d'eau ou la grande Pompe qui est plus bas proche d'étang, fournit l'eau à tous les réservoirs* » (p. 49).

⁴⁴ Friedman, 1989, p. 189.

⁴⁵ Tessin, p. 8.

⁴⁶ Selon les mots de Locke déjà cités : « *a place naturally without water, yet hath more jet d'eau & waterworks than are to be seen anywhere* ». L'eau des fontaines coûte plus cher que le vin, rajoute-t-il, en commentant une petite scène dont il a été témoin pendant la promenade du roi : « *The King seemed to be mightily well pleased with his water works and several changes were made then to which he himself gave sign with his cane, and he may well be made merry with this water since it has cost him dearer than so much wine, for they say it costs him 3s. every pint (i.e. 2 lbs) that run there* » (cité par Friedman, 1989, p. 189).

⁴⁷ Parmi les nombreuses louanges qui émaillent son texte, Scudéry présente aussi le roi comme celui qui grâce à son soutien et des sciences et des arts, par l'entremise des Académies qu'il a créées, favorisait la création de nouveautés encore jamais vues (*ibid.*, p. 94). Ce sont les techniques hydrauliques qui ont le plus impressionné les ambassadeurs de Siam, selon le récit qu'en fit le Mercure Galant (Berger et Hedin, 2008, p. chapitre 3). Je serais de l'avis de Sarmant (2003), pour qui : « spectateurs des jardins, Louis XIV et Louvois en sont aussi les machinistes, et cette connaissance des ressorts cachés de la machine ne fait pas peu pour augmenter le plaisir du spectacle. » (p. 217), mais il me semble que cette phrase peut aussi s'appliquer à un certain nombre de visiteurs.

⁴⁸ Voir les figures A-29 à A-33. Elle apparaît sur la vue de Patel, à la droite du château, surmontée d'un réservoir d'eau.. On peut aussi la remarquer sur les gravures d'avant 1682 montrant la façade sur jardin du château (Figures A-25 à A-27, A-36, A-37, sur la gauche de la façade du château).

jouxtant le Château au nord, et au sommet duquel se trouvait l'un des réservoirs, il rappelle par son esprit les plaisirs des jardins de la Renaissance⁴⁹. La richesse de son ornementation, ses jeux d'eau, ses automates hydrauliques qui imitaient le chant des oiseaux, provoquèrent l'admiration des contemporains. Scudéry, La Fontaine lui consacrent de longues lignes⁵⁰, et Félibien publiera en 1672 une description de la grotte dans un volume séparé⁵¹. On y trouvait même une plaisanterie typique de nombreux jardins de la Renaissance : des jets d'eau qui sortaient du sol devant l'entrée de la grotte permettaient d'asperger inopinément le visiteur insouciant⁵².

Construite lorsque l'allégorie du Soleil-Apollon régnait sur les motifs ornementaux, la Grotte de Thétis y fait doublement référence, par son thème (Apollon venant se reposer au fond de l'Océan après une dure journée de labeur dans les cieux)⁵³ et par certains détails ornementaux, comme par exemple, détail noté par les visiteurs, les grilles des portails d'entrées étaient ornées de rayons de soleil issus du visage en haut du portail central⁵⁴. Les groupes de statues représentant Apollon soigné par Thétis et les nymphes, et deux groupes représentant ses chevaux, furent commandés en 1667 : elles étaient donc connues, et purent être décrites en 1668 par La Fontaine⁵⁵, bien qu'elles ne soient installées qu'en 1676⁵⁶. Peut-être considéré comme passé de mode, la Grotte fut démolie en 1682 lors de la construction de l'aile Nord. Les groupes sculptés commencèrent alors leur long périple à travers le jardin, donnant à chaque fois leur nom – Les Bains d'Apollon – au bosquet qu'ils ornaient.

⁴⁹ Boyceau consacre un chapitre aux grottes (p. 80) dans son traité. D'Aviler, dans son dictionnaire paru en 1695, cite en exemple la Grotte de Meudon, construite au XVI^e siècle par Philibert de l'Orme.

⁵⁰ Scudéry, *ibid.*, pp. 71-78 ; La Fontaine, pp. 9-18.

⁵¹ Félibien, *Description De La Grotte De Versailles*. Publié une première fois en 1672 sans illustrations, l'ouvrage fut réédité en 1674 et 1676 avec 15 planches gravées (dont les figures A-30 et A-32), puis en 1679 avec 5 planches supplémentaires (dont la figure A-33).

⁵² « pour montrer qu'on en a de reste, quand on veut faire voir tous ces aimables objets d'un peu plus loin, & qu'on a fait retirer la compagnie, mille petits jets d'eau croisés sortes à six pas de là, & ne s'élevant qu'autant qu'il faut pour en défendre l'entrée, & non pas pour en ôter la vue. » (Scudéry, p.78), « Les quatre amis ne voulurent point être mouillés. Ils prièrent celui qui leur faisait voir la grotte de réserver ce plaisir pour le bourgeois ou pour l'Allemand » (La Fontaine, p. 18). On voit bien ces jets sur la figure A-29. Il y avait par ailleurs des jeux d'eau similaires à la Ménagerie, construite à la même époque : « La cour... est toute fermée de petits tuyaux cachés sous terre, & quand on le veut, elle devient pour ainsi dire un parterre de jets d'eau croisés » (Scudéry, p. 96). Locke en prend note en 1677 (Friedman, 1989, p. 185).

⁵³ Félibien, *Description du château de Versailles*, p. 48. Félibien ne décrit pas ici longuement la Grotte et renvoie son lecteur à sa *Description de la Grotte de Versailles* publié en 1672. (Une analyse de ce premier texte est proposée par Taylor-Leduc, 1998(b)).

⁵⁴ Scudéry, *ibid.*, p. 71 ; La Fontaine, p. 9. Voir figure A-30.

⁵⁵ Dans sa description, seul La Fontaine fait directement le lien entre Apollon et Louis XIV (p. 13) :

*Quand le Soleil est las, et qu'il a fait sa tâche,
Il descend chez Thétis, et prend quelque relâche.
C'est ainsi que Louis s'en va se délasser*

D'un soin que tous les jours il faut recommencer.

⁵⁶ Dans ses mémoires, Charles Perrault se donne la paternité de l'utilisation de ce thème, tiré des Métamorphoses d'Ovide. La figure A-33 est une gravure de 1678.

Des bassins avec des jets d'eau furent également aménagés sur les esplanades autour du château et le long des axes principaux, vers le nord et vers l'ouest. Vu du château, depuis le premier étage ou de plein pied avec les jardins, « au-delà des premiers jardins qui sont d'une grande étendue, [on voyait] des rondeaux, des fontaines jaillissantes, des terrasses, & des parterres »⁵⁷. La vue de Patel montre bien tous ces bassins ; elle montre également que pour la plupart ils n'étaient pas encore ornés de statues. En 1668, seules deux fontaines étaient surmontées de groupes sculptés : le bassin de la Sirène, au-dessus des marches menant au parterre du Nord (bien visible sur le tableau)⁵⁸, et le Bassin du Dragon, au bas de l'allée qui continue l'axe du Parterre du Nord (hors du cadre du tableau)⁵⁹. Les groupes principaux qui devaient être installés dans les bassins des axes avaient déjà été commandés ; ils allaient être réalisés dans un futur plus ou moins proche : « dans six mois (...) il y aura (...) des figures admirables dans tous les rondeaux, & à toutes les fontaines, & mille ornements nouveaux que je ne sais point encore » affirme Scudéry avec optimisme⁶⁰. La Fontaine propose à ses lecteurs une description de Versailles qui « n'est pas tout-à-fait conforme à l'état présent des lieux ; je les ai décrits en celui où dans deux ans on les pourra voir »⁶¹. Ses descriptions très détaillées (en vers !) des groupes qui allaient orner la Grotte de Thétis, le Parterre de Latone et le Bassin d'Apollon montrent qu'il avait une bonne connaissance des projets⁶².

Le premier grand défi du site – l'absence d'eau vive – a été résolu, nous venons de le voir, (de manière limitée, certes, mais suffisante pour émerveiller les visiteurs) grâce aux aménagements de l'étang de Clagny et des réservoirs. Le deuxième défi – le caractère marécageux du site – avait aussi reçu une première solution spectaculaire : le creusement du Grand Canal. Ce premier canal, qui n'avait que la moitié de la largeur et de la longueur de celui que nous connaissons aujourd'hui (il faisait tout de même 800 mètres de long !) était à l'époque une réelle gageure technique, rendue possible grâce à la nouvelle précision des instruments de mesure de niveau mis au point par l'abbé Picard⁶³.

⁵⁷ Scudéry, p. 32.

⁵⁸ Voir aussi la figure A-68. Il apparaît également sur les figures A-66 et A-69. Ce bassin, qu'il était longtemps prévu de compléter par un bassin symétrique du côté sud (on voit ce bassin apparaître sur un plan de projet du Parterre d'eau en 1674, figure A-41), fut détruit en 1684, au moment du réagréage du Parterre du Nord (on ne le voit plus sur la figure A-70).

⁵⁹ Voir les figures A-71 et A-72.

⁶⁰ Scudéry, p. 101.

⁶¹ et il ajoute (avec coquetterie ?) : « Il se peut faire que mon ouvrage ne vivra pas si longtemps » (La Fontaine, Préface).

⁶² Latone fut installée en 1669, les hommes changés en grenouilles qui l'entourent, en 1670 ; le groupe du Char d'Apollon dans le bassin d'Apollon en 1671, légèrement différent de la description de La Fontaine ; les sculptures de la grotte de Thétis, comme mentionné plus haut, en 1676. Les niches du mur de soutènement des rampes du Fer-à-Cheval, qui apparaissent sur certaines gravures (figures A-25 et A-26), ne furent jamais réalisées.

⁶³ Dans le chapitre consacré aux innovations techniques liées aux travaux de Versailles, Tiberghien montre comment cette nouvelle précision permit de vérifier la faisabilité de certains projets, comme celle du Grand

Grâce au Grand Canal qui continuait l'allée axiale (la future allée Royale), la vue vers l'ouest était particulièrement impressionnante depuis le château :

« La belle Etrangère, Glicère, & Telamon firent un grand cri d'admiration pour la beauté de la vue. En effet, on voit de ce lieu-là devant soi plusieurs grands parterres, avec des rondeaux & des jets, & au-delà de ces parterres, de ces jets & de ces gerbes d'eau, un canal de quatre cent toises de long & de seize de large, qui malgré la situation du lieu, & malgré la nature, s'enfonce en droite ligne vers le haut d'un tertre, & l'on aperçoit à la gauche & à la droite de bois qui s'abaissent, comme ne voulant pas ôter la vue du lointain qui est au-delà »⁶⁴.

L'impression étrange d'une surface d'eau en pente est un effet d'optique du à la pente imperceptible de l'allée royale, qui semble horizontale : par contraste, le Grand Canal semble « remonter », ce que Scudéry remarque ici. Cet effet d'optique a été étudié par l'historienne des jardins Marguerite Charageat sur un autre projet de Le Nôtre⁶⁵.

Scudéry avait connu Versailles avant le creusement du Grand Canal, elle pouvait voir le changement d'effet visuel qu'avait apporté cette grande surface d'eau, qui transformait la luminosité du site et la perception du jardin toute entière : *« cette belle allée qui part de l'allée découvert, & qui va se rendre au canal de cygnes, où est cette merveilleuse gerbe d'eau, fait un objet qui plaît infiniment ; surtout depuis que ce canal qui s'enfonce en droite ligne dans un tertre, en a augmenté la beauté »⁶⁶*. Charageat fit la même expérience en plein XXe siècle : ayant vu le Grand Canal sans eau, (il fut asséché pendant la Deuxième Guerre Mondiale), elle put, par contraste, se rendre compte des effets visuels d'une telle surface réfléchissante, en particulier la luminosité qu'elle répand par réflexion sur toute la vue du jardin⁶⁷.

Le parterre de Latone, à la tête de l'allée Royale, est bien visible sur la vue à vol d'oiseau de Patel, mais il est invisible depuis le château, caché par l'aménagement du dénivelé en une composition de rampes et d'escaliers, *« qu'on appelle le fer à cheval à cause de sa figure »⁶⁸* :

Canal, mais aussi de couper court à certains projets fous, au grand soulagement de Colbert, comme le détournement de la Loire pour alimenter les fontaines (Tiberghien, 2002). Invité par Colbert et membre de l'Académie des Sciences entre 1666 et 1681, le savant hollandais Christiaan Huygens participa aussi aux travaux liés à l'adduction d'eau à Versailles. (Taton, 1982).

⁶⁴ Scudéry, p. 46.

⁶⁵ Le grand canal de Tanlay ; Charageat, 1955-1956. Voir chapitre 4, figure 4.3.

⁶⁶ Scudéry, p. 89.

⁶⁷ Charageat, 1958. Reprenant les travaux de Charageat, des historiens ont souvent mis en parallèle les travaux de Descartes sur les rayons lumineux et les aménagements par Le Nôtre des grandes surfaces d'eau, considérés comme une mise en œuvre pratique de la théorie à des fins esthétique. (en particulier Hazlehurst, Farhat, puis dans une autre optique, Weiss).

⁶⁸ Scudéry, p. 87.

« Mais comment est-il possible, dit la belle Etrangère, qu'un si grand & si beau jardin se soit dérobé à mes yeux pendant que j'étais sur le corridor du palais, d'où j'en ai découvert tant d'autres »⁶⁹.

Cette petite remarque, entre deux panégyriques du jardin (et du maître), me semble cependant d'une grande importance. Le Nôtre sut profiter des irrégularités du terrain et du dénivelé pour créer des surprises. Le même effet se retrouve au sud, où le parterre bas de l'Orangerie n'est pas visible du château ; il n'apparaît au promeneur que lorsque celui-ci s'approche de la balustrade qui délimite le parterre haut⁷⁰.

L'effet de surprise, mis en œuvre ici à une échelle grandiose dès les premiers aménagements, jouera ensuite un rôle à toutes les échelles du jardin. Nous y reviendrons.

Les quatre amis de La Fontaine « s'arrêtèrent longtemps à l'endroit qu'on appelle le Fer-à-Cheval, ne se pouvant lasser d'admirer cette longue suite de beautés toutes différentes qu'on découvre du haut des rampes »⁷¹. Scudéry décrit ainsi la vue :

« La terrasse qui règne au-dessus est un endroit admirable pour la vue, rien de trop loin, rien de trop près ; elle est bordée de d'arbustes sauvages toujours verts. Et ce grand jardin en amphithéâtre avec trois perrons magnifiques, & trois rondeaux situés en triangle, a quelque chose de surprenant qu'on ne peut décrire. Tout y rit, tout y plaît, tout y porte à la joie »⁷².

Le haut des marches du Fer-à-Cheval est encore aujourd'hui le point de vue obligé des visiteurs, l'endroit d'où la vue sur le jardin et sur le paysage, sur le proche et le lointain, se déploie avec le plus de puissance.

Puis, lorsque les visiteurs se furent rassasiés de la vue, ils continuèrent leur promenade.

*En face d'un parterre au palais opposé
Est un amphithéâtre en rampes divisé.
La descente en est douce, et presque imperceptible.
Elles vont vers leur fin d'une pente insensible⁷³.*

La Fontaine poursuit ainsi sa description :

⁶⁹ Scudéry, p. 89

⁷⁰ Le Nôtre avait déjà utilisé cette technique de façon différente et également très spectaculaire à Vaux-le-Vicomte. Louis XIV, dans son itinéraire, saura utiliser tout le potentiel de surprise de son jardin.

⁷¹ La Fontaine, p. 147. La figure A-24 montre le premier Fer à Cheval avec le bassin de Latone mais sans les sculptures.

⁷² Scudéry, p. 87 - et, ajoute-t-elle, « marque la grandeur du Maître ».

⁷³ La Fontaine, p. 148.

*D'arbrisseaux toujours verts les bords en sont ornés.
Le myrte, par qui sont les amants couronnés,
Y range son feuillage en globe, en pyramide*⁷⁴.

Ces alignements de topiaires sont aussi notés par Scudéry : « *ce magnifique jardin, aussi bien que les autres, a ses vases de fleurs sur ses terrasses* »⁷⁵. On remarque sur la vue de Patel, ainsi que sur un grand nombre d'autres vues de telle ou telle partie du jardin, les alignements de vases et de topiaires, plus tard complétés ou remplacés par des termes et des statues, qui accompagnent, soulignent et rythment les délimitations des espaces. Mais chacun de ces objets, bien que participant à un ensemble rythmique, a ses qualités intrinsèques, comme le fait par ailleurs remarquer Scudéry :

*« [La belle Etrangère] loua même fort tous les vases de fleurs dont les balustrades des fossés & des terrasses sont bordées, & qui sont un objet si galant & si agréable ; elle prit garde qu'une partie de ces vases sont en porcelaine, & les autres de bronze d'un travail admirable, principalement ceux qui sont sur la balustrade du premier parterre, où l'on voit de petits enfants appuyés sur les anses des vases, qui avec une attention enfantine, semblent admirer les fleurs dont il sont remplis »*⁷⁶.

Depuis l'Orangerie, Scudéry mena ses amis « *entre des bois verts entrecoupés d'allées & de fontaines* »⁷⁷ pour rejoindre le haut du Fer-à-Cheval. Ils retournèrent ensuite au parterre du Nord, descendirent l'allée jusqu'à la Fontaine du Dragon, puis, par « *cent étoiles d'allées grandes ou petites avec des fontaines* »⁷⁸, ils rejoignirent le Grand Canal. En traversant les allées secondaires qui délimitent les bosquets, ils « *prirent garde qu'au bout de toutes les allées on a mis des grilles, au-delà desquelles on découvre des paysages agréables, qui font paraître les jardins plus beaux* »⁷⁹.

Ni Scudéry, ni La Fontaine ne passent beaucoup de temps à décrire la partie de la promenade se déroulant dans les bosquets. Ce n'est pas étonnant : nous voyons en effet sur un plan datant de 1668 que l'aménagement des bosquets commençait à peine⁸⁰. On avait commencé, dans plusieurs carrés boisés, à tracer des allées, à planter les premières palissades.

⁷⁴ La Fontaine, p. 149.

⁷⁵ Scudéry, p. 88. Voir figures A-36, A-37, A-68, A-72, A-79, A-80.

⁷⁶ Scudéry, p. 65. Ces vases sont toujours là, le long du mur de soutènement du Parterre du Nord. Ils ont été complétés au XIXe siècle par des vases identiques pour le muret qui entoure le Parterre du Midi (Pincas, 1995).

⁷⁷ Il s'agit du bosquet jouxtant le Labyrinthe, qui disparut peu après. Scudéry, p. 87.

⁷⁸ Scudéry, p. 89.

⁷⁹ Scudéry, p. 89. [l'ancêtre du ha-ha... ? voir note, chapitre 1].

⁸⁰ Figure A-4. On voit au croisement des allées secondaires l'emplacement des constructions éphémères créées pour la fête de 1668.

Ces premiers aménagements sont surtout des réseaux géométriques complexes composés d'allées suivant des figures géométriques fondamentales (cercle, carré, pentagone) ; à l'intérieur de certains de bosquets, aux croisements des allées, on trouve déjà quelques fontaines. Mais il n'y a pas encore de « salle de verdure » comme ce qui sera développé plus tard dans les bosquets. Les deux bosquets symétriques de la Girandole et du Dauphin ne seront pas modifiés pendant le règne de Louis XIV⁸¹ ; les deux futurs bosquets de la Montagne d'Eau et du Théâtre conserveront intact leur réseau d'allée jusqu'au début du XVIIIe siècle, et seront seulement complétés par une salle de verdure au centre.

A côté de ces bosquets qui font appel à des figures géométriques simples, on en voit un, du côté de l'Orangerie, au dessin très particulier : il s'agit du Labyrinthe. Son dessin ne ressemble à aucun autre plan de labyrinthe, et son origine est inconnue⁸². C'est l'un des bosquets à propos duquel le nom de Le Nôtre est le plus souvent mentionné. Créé, disait-on *ad usum delphini*⁸³, il devait ensuite accueillir une quarantaine de fontaines ornées de sculptures animalières qui illustraient les fables d'Esopé⁸⁴. Scudéry n'y fit que passer⁸⁵, mais plus tard, lorsqu'il fut peuplé, à chaque coude d'allée, par ces sculptures et ces fontaines, il devint l'un des délices des visiteurs. Il fut, avec la Grotte de Thétis, le seul élément du jardin qui eut droit à un recueil indépendant⁸⁶.

Malgré la forme encore embryonnaire des bosquets, les amis de Scudéry y remarquent déjà la grande diversité des espaces qui sera la marque de Versailles. « C'est assurément, dit Telamon, une des grandes beautés de Versailles, que la variété des jardins & des bosquets ; car il y a de tout ce qui peut rendre un lieu agréable »⁸⁷. Guidés depuis le Fer-à-Cheval, où, dit Scudéry, « tout y rit, tout y plaît, tout y porte à la joie » et où la vue « inspire l'amour & les plaisirs à ceux qui en ont le cœur capable »⁸⁸, vers les bosquets « rustiques », où « vous trouveriez une solitude sauvage qui ne vous déplairait pas »⁸⁹, il n'est pas étonnant que les

⁸¹ Transformés au XIXe siècle, ils viennent d'être réaménagés selon leur dessin d'origine. Figures A-106 à A-108.

⁸² Les labyrinthes ont, semble-t-il, toujours eu un sens mystique, porté autant par leur dessin géométrique fait de formes idéales que de la difficulté d'en sortir pour celui qui s'y est engagé. Le « sens caché » de ce bosquet a éveillé la curiosité et l'imagination de nombreux historiens... (Kretzulesco-Quaranta, 1976 ; Conan, 2004). Cela reste un des « mystères » des jardins de Versailles. Figure A-110.

⁸³ Leçons de morale à l'usage du Dauphin ? Lister le rapporte encore en 1698, un quart de siècle après la création du bosquet (le Dauphin était né en 1661).

⁸⁴ Les sculptures furent installées entre 1672 et 1677, accompagnées de poèmes de Bensérade, un poète qui avait été très à la mode et dont ce fut la dernière grande commande. Le bosquet fut détruit en 1775 et remplacé par le Bosquet de la Reine qui s'y trouve encore aujourd'hui. Les quelques sculptures qui ont survécu sont conservées au château de Versailles. Figures A-111 à A-113.

⁸⁵ Scudéry, p. 87.

⁸⁶ Charles Perrault, *Le Labyrinthe*, paru en 1677. Les gravures de Sébastien Le Clerc représentant les fontaines étaient plus importantes que le texte (figures A-112 et A-113).

⁸⁷ Scudéry, p. 89.

⁸⁸ Scudéry, p. 88.

⁸⁹ Scudéry, p. 89.

visiteurs concluent leur visite ainsi : « Pour moi, dit la belle Etrangère, ce que je trouve de plus singulier dans ces jardins, c'est qu'ils sont propres à toute sorte de divertissements »⁹⁰.

Parmi les curiosités les plus marquantes du jardin, se trouvaient la Ménagerie, « rempli[e] de plusieurs sortes de volatiles et de quadrupèdes, la plupart très rares et de pays éloignés »⁹¹, et l'Orangerie, où la vue de vieux arbres en bac étonne profondément la belle Etrangère,⁹² et où tous les visiteurs sont séduits par le parfum qu'exhalent les orangers⁹³.

Après avoir ainsi fait le tour des jardins, les promeneurs se rendirent à l'Orangerie pour les uns (Scudéry)⁹⁴, dans l'une des constructions éphémères (« salon » ou « galerie » de feuillage) qui était restée de la grande fête de l'été 1668 pour les autres (La Fontaine)⁹⁵ pour s'installer confortablement et écouter l'histoire, racontée par l'un d'entre eux, et qui est le cœur du roman⁹⁶.

Si j'ai insisté sur Versailles à l'époque de Scudéry et de La Fontaine, c'est qu'il s'agit du moment où la structure du jardin se fixe définitivement, et où les éléments fondamentaux qui le composent sont déjà présents, même si dans une forme autre que celle que nous leur connaissons aujourd'hui : le château sur sa butte, avec une arrivée majestueuse, les parterres ouverts offrant des vues étendues embrassant jardin et paysage, l'Orangerie au sud et le grand Canal dans l'axe du vallon, les allées étroites et larges se croisant en « étoiles », les alignements d'ornements verticaux nombreux et variés, les bosquets intimes, et partout de l'eau, des bassins, des fontaines jaillissantes. C'est cette continuité dans les caractéristiques générales des jardins de Versailles qui permet de mélanger sans toujours prendre suffisamment de précautions des descriptions, des plans et des vues de Versailles à différentes époques – mais également de pouvoir les comparer. L'analyse des itinéraires datant d'époques différentes montrent des similitudes et des différences, qui reflètent à la fois la continuité et l'évolution des jardins.

⁹⁰ Scudéry, p. 90.

⁹¹ La Fontaine, p. 4. La Ménagerie, construite en 1663, avait une architecture très particulière. Les visiteurs sont surtout attirés par les oiseaux étranges qu'ils y voient (La Fontaine, p. 5, Scudéry, p. 96). Locke y admira en 1677 un éléphant au menu surprenant : « *The elephant eats 50 lb of bread per diem & 16 lbs of wine with rice* » (Locke, 23 juin 1677, p. 153)

⁹² Scudéry, p. 84.

⁹³ La Fontaine, p. 6 ; Scudéry, p. 84. Il s'agit de la petite orangerie, figures A-83 à A-85.

⁹⁴ Scudéry, p. 102.

⁹⁵ La Fontaine, p. 155.

⁹⁶ Voir note 80 : après le récit de la « belle Etrangère », Scudéry et ses amis continuent leur promenade pour aller voir ces mêmes « salons » de feuillage. Il y avait régulièrement des festivités à Versailles et dans les autres domaines royaux, mais quelques grandes fêtes ont particulièrement marqué les débuts de l'histoire du jardin : en 1664, 1668 (dont il est question ici) et 1674 (Moine, 1984). Ces constructions éphémères se trouvaient dans certains bosquets et au croisement des allées, et profitaient de la perspective des allées comme perspective de scène de théâtre (fig. A-4). Les historiens de Versailles ont tendance à donner une grande importance à ces fêtes

Par-delà cet aspect historique, la description de Scudéry est particulièrement intéressante pour une autre raison. Plutôt que de décrire le jardin lui-même, ce qu'elle cherche à écrire sont les réactions des visiteurs au jardin qu'ils découvrent^{97,98}. Ne voulant ni raconter ce qu'elle avait vu au cours de sa visite du jardin (comme le feraient des récits de voyage, par exemple celui de Liger à la fin du règne), ni servir de guide au visiteur, mais cherchant plutôt à faire vivre à son lecteur l'expérience même de la promenade, elle décrit des moments qui ne seront pas repris dans les autres ouvrages, mais qui nous apparaissent véridiques, car nous y reconnaissons notre propre expérience : il en est ainsi par exemple de la surprise ressentie par la belle Etrangère au moment où elle découvrait le parterre de Latone. Les « effets de surprises » sont peu mentionnés dans les textes de l'époque que j'ai pu lire, mais les commentateurs d'aujourd'hui (parce qu'ils en font l'expérience) en reconnaissent l'importance dans l'art de Le Nôtre. C'est d'ailleurs l'aspect de son œuvre, et plus généralement, des « jardins à la française » du XVIIe et XVIIIe siècle, autour duquel se cristallise le débat « classique » versus « baroque » - pour simplifier à l'extrême, l'ennui des lignes droite infinies du classique contre le mouvement tout en surprises du baroque⁹⁹ : « le pli » de Deleuze évidemment, mais aussi « la folie baroque » de Buci-Glusksmann, pour qui seules « la ligne serpentine et l'ellipse » sont porteuses de « spatialité baroque »¹⁰⁰. Mais la grande diversité des espaces, des échelles et des formes, notée par les visiteurs contemporains, bien qu'elle soit interprétée par certains comme l'« échec de Versailles »¹⁰¹, est justement pour d'autre la marque d'une vision baroque de l'espace bien vivante même au Grand Siècle¹⁰². Toujours est-il que la promenade décrite par Scudéry apparaît comme un parcours allant de surprise en surprise, liées entre elle par un cheminement composé d'une succession

(jusqu'à assimiler les jardins dans leur ensemble à un décor de théâtre). Mais comme il s'agit d'une autre forme d'usage du jardin que celle qui m'intéresse ici, je n'en parlerai pas.

⁹⁷ Cela a d'ailleurs été noté dans un certain nombre d'études d'histoire littéraire, par exemple Trivisano-Moreau, 2001.

⁹⁸ J'aurais pu ici écrire : « les effets du jardin sur les visiteurs », ou en anglais, retournant la phrase, « the visitors's response », mais ces expressions, héritières de la psychologie de l'environnement (ou pire, behavioriste), m'apparaissent réducteurs car ils semblent impliquer une sorte de passivité du visiteur, un automatisme de la « réponse ». On les rencontre cependant souvent dans la littérature contemporaine sur les jardins à la française, puisque, comme nous l'avons déjà vu, cette littérature est pénétrée par l'idée de la manipulation (symbolique et physique) des hommes par le pouvoir absolutiste.

⁹⁹ Ce n'est peut-être pas par hasard non plus que ce soit justement Wölfflin, si sensible au mouvement pour l'expérience de l'architecture (*Prolégomènes à une psychologie de l'architecture*, 2004 (1886)), qui ait été l'un des grands théoriciens du baroque au début du XXe siècle.

¹⁰⁰ Buci-Glusksmann, 1986, p. 76.

¹⁰¹ Goldstein, 2007, p. 121, élaborant les idées de Weiss, 1992.

¹⁰² « Le Nôtre ne fut jamais un classique tel qu'on l'entend dans les écoles. (...) Comme plus tard Le Corbusier vis-à-vis de ses épigones, Le Nôtre demeure étranger aux interprétations univoques. En lui, quelque chose du mouvement, de la sensibilité vivante de l'époque dans laquelle il avait formé son goût [le baroque], reste lié avec la volonté de célébrer plastiquement la grandeur d'un règne, et l'intelligence d'un siècle en quête de raison » (Le Dantec, 1987, p. 141).

de segments rectilignes et agréables en soi. Pour les visiteurs du XVII^e siècle, les allées rectilignes et les surprises du parcours ne semblaient pas antithétiques :

*Mainte allée en étoile, à son centre aboutie,
Mène aux extrémités de ce vaste pourpris.
De tant d'objets divers les regards sont surpris.
Par sentiers alignés l'œil va de part et d'autre :
Tout chemin est allée aux royaumes du NOSTRE¹⁰³.*

2) Le jardin de Félibien (1673)

Vers la fin de la *Promenade* de Scudéry, la narratrice remarque :

Je ne sais, repris-je en souriant, si je dois dire à Telamon, que dans six mois la description qu'il fera de Versailles sur les mémoires qu'il en a pris aujourd'hui, ne ressemblera presque plus, du moins pour les bâtiments du Palais, & de la ménagerie ; car le Roi a déjà donné les ordres pour en faire d'autres, incomparablement plus beaux. Il y aura aussi des figures admirables dans tous les rondeaux, & à toutes les fontaines, & mille ornements nouveaux que je ne sais point encore¹⁰⁴.

Comme Scudéry le prédisait, des travaux considérables furent entrepris que Versailles en 1668. Le jardin que décrivit Félibien en 1673¹⁰⁵ était passé par des transformations essentielles, mais qui étaient déjà en germe dans le jardin de 1668.

Les douves furent supprimées, et un nouveau bâtiment fut construit autour du château existant, l' « enveloppant » du côté du jardin. Il y a eu, comme je l'ai déjà mentionné plus haut, beaucoup d'hésitations à ce sujet, et on ne connaît pas la vraie raison de la conservation du vieux château. Mais l'argument « émotionnel » qui est souvent répété était déjà avancé par Félibien : « sa Majesté a eu cette pitié pour la mémoire du feu Roi son Père de ne rien abattre de ce qu'il avait fait bâtir »¹⁰⁶. Juxtaposition de styles et d'échelles côté cour, uniformité côté

¹⁰³ La Fontaine, p. 152.

¹⁰⁴ Scudéry, p. 101.

¹⁰⁵ La *Description sommaire*, parue en tout début de l'année 1674, fut écrite en 1673.

¹⁰⁶ Félibien, *Description sommaire*, p. 6.

jardin, cette dualité d'apparence entre les deux faces du bâtiment est l'une des particularités du château, et a été diversement appréciée au cours de son histoire¹⁰⁷.

La nouvelle façade, côté jardin, n'était pas telle que nous la connaissons aujourd'hui : en son milieu, au premier étage, se trouvait « une grande Terrasse qui regarde le Jardin ». cette terrasse, qui séparait les deux appartements royaux (celui du roi au nord, celui de la reine au sud), « est toute pavée de marbre blanc, noir & rouge, avec un bassin de marbre blanc au milieu, d'où s'élève présentement un gros jet d'eau, où l'on doit mettre un Groupe de figures de bronze dorées, qui jetteront de l'eau »¹⁰⁸.

La visite que propose Félibien (comme d'ailleurs celle de Scudéry en 1668, et toutes les visites suivantes), commence par celle du château. Les visiteurs ont donc l'occasion, depuis toutes les pièces « qui ont vue sur les Jardins », c'est-à-dire depuis la terrasse et les appartements royaux à l'étage, puis depuis le rez-de-chaussée¹⁰⁹, d'admirer la vue sur les jardins avant d'y pénétrer.

L'étendue de la vue depuis la terrasse, le long de l'axe occidental impressionnait toujours les visiteurs¹¹⁰. Lors de sa première visite à Versailles, Locke admira l'immensité de la surface d'eau s'étendant à plus d'une lieue ; à cause de l'effet d'optique créé par la pente du terrain, l'allée lui apparaissait si courte que les différents bassins semblaient se toucher les uns les autres¹¹¹. Peut-être Lister exprima-t-il le mieux la sensation d'étendue que procure cette

¹⁰⁷ Côté ville, la façade ancienne, entourant la Cour de marbre, gardait l'échelle du premier château ; deux pavillons nouveaux d'un style « moderne » s'avançaient et formaient une cour plus large. Plus tard, d'autres bâtiments vont être ajoutés selon le même schéma, créant une succession de cours de plus en plus resserrée à mesure que l'on s'approche du château. Pour Denis, en 1675, il s'agit d'un effet voulu : « *La face qu'il fait voir, est faite en perspective* » (p. 5 recto). Lister, en 1698, rapporte une autre rumeur : « *[The palace] opens and closes in three Courts, the more remostest, narrower and narrower; which is a fault; and is, as I was told, designed to be pulled down, and made into on noble large square Court of the same order of Building, as the magnificent Front which looks upon the Gardens* » (p. 207). (Voir figures A-18 à A-21).

¹⁰⁸ Félibien, *ibid.*, p. 20. Cette terrasse est clairement visible sur les figures A-25 à A-26, et A-36 à A-38 ; on la devine aussi sur la figure A-69 et A-87. Elle sera remplacée par la Galerie des Glaces (alors appelée Grande Galerie) dont les travaux commencèrent en 1678 (façade de la figure A-27).

¹⁰⁹ Félibien, *ibid.*, pp. 20, 21, 22.

¹¹⁰ Denis, dithyrambique, y voyait le signe de la grandeur du maître (*Explication*, p. 9 verso) :

*On voit de la terrasse une agréable allée,
Où la grandeur royale est encore étalée.
Elle est de sa durée, un symbole ou témoin,
Sa longueur est si grande, elle s'étend si loin,
Qu'elle paraît sans borne, et qu'il est Impossible
D'en découvrir la fin aux yeux Imperceptible.
L'œil le plus fort ne peut se promener partout,
Ni porter ses regards de l'un à l'autre bout*

¹¹¹ « *one sees almost nothing but water for a whole league forward, this being made of several basins, supplied by jet d'eau, & a very large & long canal at the end of a broad walk (which is so concealed by the hanging of the hill that on scarce sees any of it, but the several basins seems almost contiguous to one another & to the canal)* » (Locke, *Diary*, 23 juin 2007, p. 152).

vue, lorsque, visitant le jardin vingt ans plus tard, il décrit le jardin comme tout un « pays » entier aménagé en allées, bosquets, canaux et fontaines¹¹².

Félibien, lui, ne dit rien de cette vue. Il est vrai que le Grand Canal était alors en travaux : Peut-être était-il alors encore asséché ? Le roi, dit Félibien, « emploie actuellement vingt mille hommes pour creuser un grand Canal, afin de servir d'un nouveau lit à la rivière d'Eure qui y passera désormais »¹¹³. Les travaux avaient débuté en 1671, grâce aux mesures précises de nivellement de l'abbé Picard, qui démontra que le terrain était suffisamment plat pour y créer une pièce d'eau de 800 toises (1600 mètres !) de long.

Le plan du Grand Canal¹¹⁴ présente une forme étrange, qui ne peut s'expliquer que si l'on tient compte de sa position par rapport au château : à chaque extrémité, et à l'intersection avec les branches transversales, le canal s'élargit en des bassins de forme de plus en plus allongée, au fur et à mesure que l'on s'éloigne du château : l'effet de perspective ralentie donne l'impression que le Grand Canal est moins long qu'il n'est ; il ne se perd pas dans le lointain mais semble ancrer le jardin dans le paysage¹¹⁵.

De par ses dimensions, le Grand Canal fut souvent comparé à la mer¹¹⁶. Louis XIV ne s'intéressait pas autant à la Marine que Colbert et Louvois l'auraient souhaité, mais cependant dès le début le Grand Canal fut utilisé pour présenter des modèles des navires de guerre. On y trouvait aussi toutes sortes de bateaux de plaisance, en particulier des gondoles offertes au roi par la République de Venise. Tous les visiteurs, à commencer par Locke, ne manquèrent pas d'en faire la remarque¹¹⁷.

¹¹² « *The Splanade towards the Gardens and Parterres are the noblest things that can be seen, vastly great, with a very large Basin of Water in the middle, (...) In a word, these Gardens are a Country laid out into Alleys and Walks, Groves of Trees, Canals and Fountains* » (Lister, *Journey*, pp. 207-208). Exemples de vues le long de l'axe occidental

¹¹³ Félibien, *ibid.*, p. 5. Voir aussi *infra*, p. 137, sur la question de détournement de l'Eure. En 1673, on pensait encore au détournement de la Loire. Ce n'est qu'en 1674 que l'abbé Picard put démontrer que le projet n'était pas faisable. Cette remarque de Félibien m'étonne. Est-ce parce que j'ai une copie de 1685 qu'il est question de l'Eure ? (mais rien d'autre ne semble avoir été mis à jour...).

¹¹⁴ Plans du canal : Figures A-55 et 56.

¹¹⁵ Figures A-57 à A-64. Charageat, 1958. Beaucoup de choses ont été affirmées sur les effets d'optiques (anamorphoses) utilisés par Le Nôtre dans ses jardins. Pour une mise au point, voir Falguières, 2005.

¹¹⁶ Denis, 1674 (p. 9 verso) ; Lister, 1698 (p. 208). Pour Combes, en 1681, la tête du Canal « représente un Port de Mer » (p. 104).

¹¹⁷ Voir figures A-61-A-64. Locke écrit en 1677: « there rides a man of war or 30 guns, 2 yachts & several other lesser vessels » (p. 152) ; en 1681, « sur le Canal vous verrez aussi un Vaisseau de haut bord, avec trois ou quatre autres de diverses espèces, deux Gondoles Vénitiennes, une Felouque Napolitaine, & plusieurs autres bâtiments » (Combes, p. 103). Plus tard il ne sera plus fait mention que des bateaux de plaisance : « on voit sur le grand Canal de petites gondoles & des bateaux assez propres, dans lesquels les Princes et les Princesses vont quelquefois se promener sur l'eau » (Liger, 1714, p. 441) ; « ce canal était rempli de plusieurs petits bâtiments qui servaient à voguer sur les eaux ; & à faire le voyage de la Ménagerie & de Trianon » (Saugrain, 1718). On peut voir aussi des bateaux ou des barques sur les autres pièces d'eau (Les Suisses, figures A-89 et A-93 ; Neptune, figure A-75 ; l'Ile Royale, figures A-121 et A-122).

Au sortir du château, Félibien, comme plus tard Combes puis Piganiol, invitait le visiteur à se retourner pour regarder la façade de château et en particulier toutes les statues qui y avaient été placées : « Cette grande face de bâtiment qui regarde le Parterre d'eau, & les deux côtés qui sont l'enceinte du Château méritent bien d'être considérés »¹¹⁸.

Le parterre situé en contrebas de la terrasse à l'ouest du château fut plusieurs fois transformé. A l'origine parterre de broderie avec un bassin rond (que l'on aperçoit tout juste au-dessus des toits sur le tableau de Patel)¹¹⁹, il fut transformé en « parterre d'eau » afin de servir de réservoir aux fontaines situées en contrebas. Les gravures de cette période (montrant la façade du château côté jardin, avec la terrasse), en présentent un grand nombre de variantes, auxquelles aucun autre document ne correspond (peut-être le fruit de l'imagination des graveurs, à un moment où le parterre de broderie n'existait plus et la parterre d'eau pas encore ?)¹²⁰. Le parterre qui fut réalisé entre 1672 et 1674 était composé d'un bassin central au tracé complexe¹²¹. Les travaux étaient en cours lorsque Félibien écrivit la *Description*¹²², ce fut probablement pourquoi il ne le mentionna pas au début de la promenade (alors que c'était bien la première chose que le visiteur rencontrait lorsqu'il sortait du château). Il le décrit ainsi, tout à la fin de la visite :

*Le Parterre d'eau qui est devant le Château (...) est composé de cinq grandes pièces & de deux autres, qui toutes ensemble font un compartiment de figures extraordinaires. Lorsqu'il sera achevé, l'on y verra une infinité de différents Jets d'eau, avec quantité de Figures qui seront une des plus grandes beautés de cette Maison Royale*¹²³.

¹¹⁸ Félibien, *ibid.*, p. 35. Dans sa description de la façade côté cour, Félibien avait écrit : « Il est bon de remarquer d'abord, que comme le Soleil est la Devise du Roi, & que les Poètes confondent le Soleil et Apollon, il n'y a rien dans cette superbe Maison qui n'ait rapport à cette divinité ; Aussi toutes les figures & les ornements qu'on y voit n'étant point placés au hasard, ils ont relation, ou au soleil, ou aux lieux particuliers où ils sont mis » (p. 14). Côté jardin, il semble que ce soit surtout les « lieux particuliers » qui déterminent les thématiques : ainsi les statues qui sont sur la façade qui fait face au Parterre des Fleurs (au sud) auront des thèmes liés aux fleurs et aux fruits ; les statues de la façade nord, du côté de la Grotte, auront des thèmes aquatiques, etc. Quant à la façade principale, « ornée de trois Avant-corps (...), ayant quatre colonnes, chacun, ce qui a donné lieu d'y mettre douze Figures ; Et ce nombre de douze a déterminé à y représenter les douze Mois de l'année, d'autant plus qu'il convient particulièrement au Soleil qui fait le corps de la Devise du Roi » (p. 36). A chaque étape de la construction du château, des nouvelles sculptures furent installées, avec un style et un programme différent (de la Moureyre, 2007).

¹¹⁹ Voir également le plan de la figure A-4.

¹²⁰ Figures A-35 à A-38.

¹²¹ Il apparaît sur les plans des figures A-5 à A-8. Voir aussi figures A-39 à A-43. Le tracé du bassin est typiquement ce qu'on aurait tendance à appeler « baroque ».

¹²² Les bassins furent achevés en été 1674, mais malgré la volonté royale, pas à temps pour la première journée des fêtes de l'été 1674 (Friedman, 1988).

¹²³ Félibien, *ibid.*, p. 87.

Ce programme sculptural, auquel les historiens font référence sous le nom de « grande commande »¹²⁴, était composé de 24 statues en six groupes thématiques de quatre, ainsi que de quatre « enlèvements »¹²⁵. En 1675, Denis, reprenant la méthode de La Fontaine de mélanger dans sa description l'existant et le projet, détailla longuement chacune des statues comme si elles étaient déjà installées.

*Passons par cette voie au parterre des eaux.
Là cinq gros bouillons d'eau, paraissent à la vue,
...
Dans ce même parterre, on voit d'autres figures,
Des chefs-d'œuvre de l'art, d'excellentes sculptures*¹²⁶.

Commandées par Colbert en 1674, elles furent complétées (pour la plupart d'entre elles) autour de 1680, et certaines commencèrent à être installées dans le parterre. Mais en 1683, lorsque Louvois reprit les fonctions de Colbert après la mort de celui-ci, un de ses premiers gestes fut de détruire le parterre d'eau existant pour le remplacer par celui que nous connaissons aujourd'hui¹²⁷. Les statues furent placées sans ordre apparent, à différents endroits du jardin.

La visite de Félibien commence avec la Grotte, côté nord – comme d'ailleurs toutes les visites avant que la Grotte ne soit démolie en 1684 – puis les réservoirs : ici aussi, comme chez Scudéry, la visite commence par la technologie, afin de permettre aux visiteurs de comprendre le miracle des eaux qu'ils vont ensuite voir dans les jardins¹²⁸.

La proximité des réservoirs facilita le développement des bosquets du côté nord. On le voit bien en comparant des plans montrant le jardin en 1668 et 1674¹²⁹. Les nouvelles fontaines des bosquets, qui comportaient de nombreux jets, ainsi que l'augmentation de la puissance et du nombre de jets des fontaines déjà existantes, nécessita un développement important des réseaux d'approvisionnement en eau des jardins. Depuis 1671, une partie de l'eau de la Bièvre avait été détournée vers Versailles, mais il s'agissait d'un apport d'eau modeste. Plusieurs grands projets se succédèrent. Le détournement de la Loire s'avéra

¹²⁴ L'expression a été inventée par Francastel, 1930.

¹²⁵ Figure A-40.

¹²⁶ Denis, *ibid.*, pp. 6 verso-7 recto. Combes, en 1681 décrit aussi ces statues qui « seront posées au Parterre d'Eau », et indique avec plus ou moins de précision leur emplacement prévu (*Explication*, p. 129). Les thèmes des sculptures étaient les suivants : les quatre éléments, les quatre parties du jour, les quatre humeurs, les quatre parties du monde, les quatre poèmes, les quatre saisons.

¹²⁷ Friedman, 1988.

¹²⁸ Félibien, *ibid.*, p. 4.

¹²⁹ Figures A-4 et A-5.

irréalisable ; la machine de Marly sur la Seine, dont la construction débuta en 1681, alimenta surtout les fontaines de Marly¹³⁰. Le chantier du détournement de l'Eure occupa pendant 3 ans (entre 1686 et 1689) entre, disait-on, 20 000 et 30 000 hommes¹³¹ ; arrêtés par la guerre de la Ligue d'Augsbourg, les travaux ne furent jamais repris. Les fontaines de Versailles furent finalement alimentées par un aménagement moins grandiose mais tout aussi ambitieux, et qui bouleversa tout un territoire : la création, à partir de 1675, d'un réseau d'étangs et de rigoles pour capter l'eau des plateaux du Satory au sud-ouest de Versailles. Locke en fit état dans son journal, et décrivit les différents systèmes utilisés pour pomper l'eau jusqu'aux réservoirs. L'eau n'était plus retournée modestement à sa rivière, comme le disait avec lyrisme Telamon en 1668¹³², mais recyclée depuis le Canal par un grand nombre de moulins actionnés par le vent ou par des chevaux¹³³.

L'histoire de cette quête de l'eau est peut-être l'un des aspects les plus intéressants de l'histoire de Versailles, celui par lequel le jardin s'intègre dans l'histoire de l'aménagement du territoire et l'histoire des sciences et des techniques. Longtemps mal connue, elle fait l'objet actuellement de nombreuses recherches¹³⁴.

Cependant, l'eau ne fut jamais suffisante pour faire fonctionner toutes les fontaines simultanément. Les fontaines des axes principaux, visibles depuis le château, fonctionnaient toute la journée lorsque le roi était à Versailles. Les fontaines des bosquets ne fonctionnaient que sous son ordre, pour son plaisir, ou pour celui de ses visiteurs choisis (nous l'avons vu lorsque nous avons parlé des visites diplomatiques)¹³⁵. Même alors, chaque fontaine ne

¹³⁰ Voir *Les maîtres de l'eau* : catalogue du récent Musée-Promenade de Louveciennes (2006). Figure A-198.

¹³¹ Madame de Sévigné cite même le chiffre probablement très exagéré de 40 000 (Lettre du 13 décembre 1684).

¹³² Voir *supra*, p. 38.

¹³³ « *The water that is employed in the garden is raised into a reservoir over the grotto out of a well by 10 horses that turn two spindles & keep two pumps continually going, & into this well it is raised out of an étang in the bottom by windmills. Out of the works in the garden it falls into the canal, & from thence by a windmill it is raised again into the étang, so that all theses fountains & jets d'eau are kept in play only by the same water circulating* » (Locke, 24 juin 1677, p. 154). « *The water of all these works is nothing but the rain water of the winter stopped by dams made in the valleys on both sides the Château. From thence it is raised by 10 windmills, 5 on a side, to the reservoir by the Grot de Thetis in the garden. Besides these 10 windmills there are 120 horses kept on purpose to raise water also, where of 40 are always at work night & day. They work 2 hours & rest 4* » (Locke, 26 août 1677, p. 166). On voit de nombreux moulins sur la vue de Patel ; également figures A-74, A-194 et A-196.

¹³⁴ Voir figures A-189 à A-198. Le premier livre sur l'eau à Versailles date du début du siècle (Barbet, 1907), mais c'est seulement récemment qu'un certain nombre de travaux, étudiant Versailles à l'échelle d'un territoire, ont permis de donner une vision nouvelle sur cette question. (Mariage, 1990 ; Soullard, 1997 ; Maroteaux, 2000 ; Tiberghien, 2002 ; Farhat, 2005). L'histoire des sciences et la biographie de personnes impliquées dans les travaux de Versailles apporte un éclairage complémentaire (par exemple, Verin, 1993 ; Sarmant, 2003 ; Richardt, 2003 ; Virol, 2003). L'histoire des rigoles du plateau de Saclay et du canal de l'Eure connaît un regain d'intérêt dans certaines communes traversées, qui commencent à y voir un patrimoine à sauvegarder (voir figure A-193).

¹³⁵ L'architecte J.F. Blondel écrira en 1756 (mais le problème était le même) : « *Les eaux jaillissantes des bosquets de Versailles dépensent un volume d'eau si considérable lorsqu'elles jouent toutes ensemble, qu'on se contente ordinairement durant l'été seulement, de faire jouer depuis 10 h le matin jusqu'à 8 h du soir, pendant le séjour du Roi à Versailles, les parterres d'eau et quelques bassins qui s'aperçoivent du château et des terrasses ; en sorte que les grandes eaux ne jouent publiquement qu'aux Fêtes de la Pentecôte et de Saint-Louis,*

fonctionnait que tant qu'elle était visible : dès que le roi ou les visiteurs avaient quitté le bosquet, les fontaines étaient arrêtées¹³⁶.

Dans le jardin que parcoururent Scudéry et La Fontaine, seule l'allée centrale, plus large et menant au (futur) bassin d'Apollon, était distinguée¹³⁷. Les allées secondaires, qu'elles soient parallèles ou perpendiculaires à l'allée centrale, étaient indifférenciées. Mais, avec l'installation de fontaines et de groupes sculptés à chacune des quatre intersections des allées secondaires, celles-ci devinrent aisément identifiables¹³⁸. Liées par leur thème commun (les saisons représentées par des dieux de l'Antiquité) et leur échelle, les quatre fontaines se différenciaient clairement par leur forme spécifique (bassins ronds ou octogonaux) et surtout par le groupe sculpté qui en occupait le centre. Félibien leur donna un rôle important dans sa description, rappelant, lorsqu'il menait le visiteur à l'une d'entre elle, la présence et la situation relative des trois autres.

En sortant de ce bois l'on trouve un autre grand bassin qui sépare l'allée de Cérès d'avec l'allée de traverse. C'est le Bassin de Cérès, l'un des quatre qui environnent les bosquets, & où sous différentes figures on doit représenter les quatre saisons¹³⁹. (...) [L'] allée traverse qui est au bas [du Parterre de Latone], & à l'endroit où elle est coupée par l'allée qui descend, est le quatrième Bassin des bosquets, qu'on appelle le bassin de Bacchus, de la même grandeur des trois autres¹⁴⁰.

Comme nous l'avons déjà indiqué, la visite de Félibien commençait par les bosquets nord, les premiers qui furent aménagés. Après avoir traversé le Parterre du Nord jusqu'à la Fontaine de la Pyramide¹⁴¹ longuement décrite, et descendu l'Allée d'Eau jusqu'au Bassin du

ou bien lorsque quelque Ambassadeur ou quelque étranger de la première considération viennent visiter cette maison royale. Ce spectacle dure alors deux heures et demie et consomme la quantité de 35, 292 muid » (environ 9,460 m3) (cité par Hoog, 2009, p. 14).

¹³⁶ Voir chapitre 2, note 106. (également Sarmant, 2003).

¹³⁷ « Enfin, par une allée aussi large que belle,
On descend vers deux mers d'une forme nouvelle » (La Fontaine, *Psyché*, p.151).

Le Tapis Vert fut seulement ajouté en 1680. (comparer les figure A-50 et A-51).

¹³⁸ Elles apparaissent sur les plans à partir de 1674 (figure A-5). Voir figures A-95 à A-104.

¹³⁹ Félibien, *ibid.*, p. 71.

¹⁴⁰ Félibien, *ibid.*, p. 80. Cérès représente l'été, Bacchus l'automne. Les deux autres fontaines sont Flore (le printemps) et Saturne (l'hiver). Les allées prirent le nom des fontaines les plus proches du château. Dans leur première version, de nombreuses figures de putti accompagnaient les dieux et déesses. Quand les bassins furent simplifiés en 1680-1681, ces figures furent installées dans la Salle du Conseil (voir *infra*).

¹⁴¹ Figure A-69.

Dragon¹⁴² (où il recommandait au visiteur de se retourner pour regarder la vue le long de l'allée¹⁴³), Félibien commençait la visite des bosquets.

Dans les deux bosquets qui se trouvaient des deux côtés de l'Allée d'eau, il y avait des jets d'eau qui créaient des formes spatiales. D'un côté, « la fontaine qui forme un Pavillon »¹⁴⁴ « est ainsi nommée à cause de quatre jets d'eau qui sortent de la gueule de quatre Dauphins de bronze, qui sont aux quatre angles d'un grand bassin, & qui venant à se rassembler par le haut au gros jet du milieu, forment une espèce de pavillon »¹⁴⁵. De l'autre, le « Berceau d'eau »¹⁴⁶ est une « longue allée, agréable par l'ombre & la fraîcheur de ses arbres, mais encore plus par une infinité de jets d'eau, (...) sous lequel on se promène sans être mouillé »¹⁴⁷.

L'utilisation de l'eau pour dessiner des formes dans l'espace ne se retrouvera plus par la suite que dans le Bosquet des Trois Fontaines¹⁴⁸ (qui remplacera le Berceau d'eau), ou seulement de façon subordonnée à la statuaire¹⁴⁹.

Le Bosquet suivant, appelé le Marais¹⁵⁰, était d'une composition particulière, unique parmi les bosquets de Versailles : il y avait au centre d'un bassin rectangulaire « un gros arbre si ingénieusement fait qu'il paraît naturel » ; sur le pourtour, des roseaux « qui (...) le font paraître un véritable marais », avec des cygnes « qui semblent avoir fait leur nid dans les

¹⁴² Figures A-71 et A-72. La perspective se terminait alors par le Bassin du Dragon (circulaire).

¹⁴³ « Une des grandes heures beautés de cette allée, est qu'étant au bas proche la Fontaine du Dragon, & regardant en haut, l'on voit tous ces groupes d'Enfants former une agréable perspective, dont le point de vue se termine dans cette grande chute d'eau qui est au bout, & qui a encore au dessus d'elle la Fontaine de la Pyramide, dont l'eau fait des effets admirables. Et de même quand on est au pied de la Pyramide, l'on considère avec plaisir la Fontaine du Dragon qui termine l'autre extrémité de cette même allée » (pp. 58-59). La vue le long de l'allée d'eau est l'unique vue que Félibien décrit expressément, peut-être à cause de l'abondance des jets d'eau ?

¹⁴⁴ Denis, *ibid.*, p. 13 verso. Figure A-137.

¹⁴⁵ Félibien, *ibid.*, p. 79.

¹⁴⁶ Figure A-136.

¹⁴⁷ Félibien, *ibid.*, p. 61. Denis (Denis, *ibid.*, p. 14 recto) décrit ainsi le Berceau d'eau :

*Composé de plusieurs et merveilleux jets d'eau,
Qu'on peut voir à couvert sans danger et sans crainte,
Sans en être mouillé ni souffrir son atteinte.
Là sont des gazons verts, qui joints fort à propos
Au murmure des eaux, incite au repos.*

¹⁴⁸ Locke décrit ainsi la seconde fontaine : « in the 3d the feather in the middle, which are 8 great pipes near to gather in a round which, a little inclined outwards, through the water in great quantity very high, which makes a kind of feather or bell inverted » (Diary, 6 octobre 1677, p. 175). Les autres descriptions ne font pas mention de cette caractéristique.

¹⁴⁹ Courtilz, après avoir décrit les figures des fontaines de l'Arc de Triomphe, ajoute : « ce qui reste vide est rempli par l'eau, qui en s'élevant occupe les places de ces vides, qui paraissent autant d'ouvrages de cristal » (Vie de Colbert, p. 62).

¹⁵⁰ Figures A-152 à A-155. L'idée de ce bosquet, disait-on, revenait à Madame de Montespan.

roseaux »¹⁵¹. De l'extrémité des branches de l'arbre, des roseaux, du bec des cygnes, sortaient autant de jets d'eaux. Ce caractère figuratif et anecdotique en faisait un bosquet très apprécié, semble-t-il, des visiteurs¹⁵². Le guide de Saugrain, paru en 1718, le mentionnait encore, alors qu'il avait été détruit presque quinze ans plus tôt !¹⁵³

Le pourtour du bosquet suivait un dessin complexe, ressemblant en cela aux autres bosquets créés dans la décennie : il s'agissait d'une composition linéaire de palissade, treillis, niches et banquettes, formant une délimitation de l'espace au rythme complexe, parfois encore accentué par des fontaines, des topiaires et des pots de fleurs¹⁵⁴. Ce même principe se retrouvait dans l'aménagement des bosquets du Théâtre d'eau et de la Montagne d'eau, et plus tard dans ceux des Trois Fontaines et de l'Arc de Triomphe.

Dans le Marais, il y avait tellement d'autres objets à décrire que la palissade était à peine mentionnée. Dans le Théâtre d'eau¹⁵⁵, au contraire, à cause de la fonction du bosquet, l'espace central était laissé libre ; toute la richesse du bosquet se retrouvait reportée sur ses bordures. Son dessin était singulièrement compliqué, car la salle était composée de deux parties, traitées différemment, l'« Amphithéâtre (...) autour duquel sont élevés trois marches en forme de siège », et la scène, où l'aménagement du fond de scène consiste en « trois allées qui s'enfoncent dans le bois, & forment trois perspectives [accélérées] d'une beauté toute nouvelle »¹⁵⁶. Cet ensemble était agrémenté d'un jeu complexe des jets d'eau, qui forment une sorte de ballet d'eau que l'on pouvait faire varier¹⁵⁷.

Le Bosquet de la Montagne d'eau¹⁵⁸, nous l'avons vu, était composé de « plusieurs allées qui font différentes figures ». Ces allées, « bordées des deux côtés d'un treillis (...) disposé d'une manière toute particulière », se rejoignaient dans un espace central, « palissadé

¹⁵¹ Félibien, *ibid.*, p. 62. Également Denis, *ibid.*, p. 14 verso. Le bosquet était également appelé Bosquet du Chêne.

¹⁵² Comme d'ailleurs le Labyrinthe, avec ses groupes sculptés peints qui représentaient des animaux dans des poses réalistes.

¹⁵³ « La moitié de ce bosquet était autrefois occupé par un Marais qui avait un Chêne de fer au milieu, dont les branches jetaient l'eau de tous les côtés : on l'appelait le Chêne vert » (Saugrain, *Curiositez*, p. 573). Il fut remplacé en 1704 par les Bassins d'Apollon, voir *infra*.

¹⁵⁴ Dans le Marais, au milieu des deux côtés les plus longs, se trouvaient également deux « Buffets d'eau » aux jeux d'eau complexes, longuement décrits dans tous les guides.

¹⁵⁵ Figures A-161 à A-163.

¹⁵⁶ Félibien, *ibid.*, pp. 65-66. Également Denis, *ibid.*, p. 30 verso.

¹⁵⁷ Alors qu'à l'origine le Théâtre d'eau était prévu pour être utilisé comme théâtre (Félibien décrit « un petit talus de gazon qui laisse des passages pour les Acteurs » (*ibid.*, p. 66), déjà en 1681 Combes ne s'en souvenait plus : « on l'appelle [Théâtre] à cause que l'eau y joue en diverses manières » (*Explication*, p. 92), explication reprise par Courtilz en 1695 : « Comme on a eu dessein d'imiter les décorations de Théâtre, ces jets d'eau changent en cinq sortes », qu'il décrit avec détail (*Vie de Colbert*, p. 64). C'est aussi ce que Louis XIV propose de voir : « au théâtre, on verra les changements, et l'on considérera les jets des arcades » (§18). Pour Piganiol, plus simplement, « on a donné à ce Bosquet le nom de Théâtre, parce qu'il en a la figure » (*Description*, p. 180). On a parfois tendance aujourd'hui à vouloir assimiler jardin (à la française) et théâtre, mais dans ces descriptions, la relation entre les deux en reste là.

¹⁵⁸ Voir figures A-165 à A-168.

& orné comme les allées ». Le nom du bosquet venait de la fontaine centrale, composée de jets de différentes hauteurs, « qui en jaillissant forme[nt] comme une grosse Montagne »¹⁵⁹.

Les bosquets situés en contrebas, la Salle du Conseil (également appelée Salle des Festins) au nord et l'Île Royale au sud¹⁶⁰, comportent des grandes surfaces d'eau pour rassembler les eaux. Le milieu de la Salle du Conseil était composé d'une île « d'une figure bizarre, mais agréable », « avec des points qui avancent ou reculent d'une manière toute particulière »¹⁶¹. A la forme étrange de l'île font écho la distribution des jets et des bassins, et la forme de l'espace. Les vues du bosquet (voir figures ...) montrent clairement l'organisation de l'espace, mais la description en est laborieuse :

*Il y a en quatre endroits de la place qui environne l'Île, quatre bassins d'eau, & quatre autres aux quatre coins de l'Île. De ces bassins & de plusieurs endroits des fossés il sort 73 jets d'eau*¹⁶².

*Il y a au dehors 4 bassins vis-à-vis des 4 milieux, de sorte que ces bassins joints à ceux qui sont aux 4 autres angles du dedans, font que cette manière de Salle en paraît entouré ; elle l'est toute de jets d'eau, car outre ceux qui sont dans ces bassins, le fossé d'eau en est tout rempli*¹⁶³.

La richesse de l'aménagement de ce bosquet provenait de la correspondance des formes en plan entre elles, et de la troisième dimension qu'apportaient les jets d'eau.

Après avoir parcouru en descendant les bosquets de la moitié nord du jardin, Félibien remonta sur le côté sud, où il y avait encore peu de choses à montrer, si ce n'était le Labyrinthe.

¹⁵⁹ Félibien, *ibid.*, pp. 72 et 73. Le détail des palissades est décrit avec force détail par Félibien. Ce bosquet comportait à l'origine d'innombrables jets d'eau tout le long des allées, mais le dessin fut ensuite simplifié et les jets remplacés par des statues. La Montagne elle-même fut détruite après 1714 (Liger la décrit encore en 1714, mais déjà chez Saugrain en 1718 elle n'existe plus).

¹⁶⁰ Félibien, *ibid.*, p. 77. Son aménagement devait être encore très simple (sans fontaines ?) car Félibien n'en donne que les dimensions. Le bosquet conserva le nom d'Île Royale même après la suppression en 1684 de l'île que se trouvait au centre du grand bassin. Tessin, qui connut ce bosquet avant et après cette transformation, le mentionna dans ses notes (Tessin, *Relation*, p. 16). Voir figures A-120 à A-122.

¹⁶¹ Courtitz, p. 70 ; Félibien, *ibid.*, p. 75. Courtitz est un peu plus précis dans sa description de la forme de l'île, qui comprend « plus de 30 angles saillants & autant de rentrant ». Voir figures A-182 à A-185.

¹⁶² Félibien, *ibid.*, p. 77. 73 est un nombre premier, alors que tout ici est divisible par quatre. La 73^{ième} fontaine (72 est divisible par quatre) se voit au milieu de l'île sur une des premières gravures (figure A-184). Elle disparaît ensuite (figures A-183, A-185), bien que Piganiol dans sa description de 1701 reprise par Corneille, mentionne encore ce chiffre.

¹⁶³ Courtitz, *Vie de Colbert*, p. 70. Courtitz continue : « Chacun de ces jets, tant des bassins que du fossé sort d'un groupe d'enfants dont les attitudes sont différentes, & tous ces groupes sont dorés ». Ces groupes d'enfants ne s'y trouvaient pas encore au moment où Félibien écrivait sa *Description*, ils faisaient alors partie des Fontaines des Saisons. Courtitz décrit aussi « les pont-levis par lesquels on entre dans ce lieu, se retirent sous terre par une manière de ressort, de sorte qu'on peut s'y trouver enfermé ».

Nous l'avons vu, le tracé des allées existait déjà en 1668, mais les statues et les fontaines n'y furent installées que plus tard, à partir de 1672. Tous les guides du jardin (Félibien, Combes, Piganiol, Saugrain) les décrivent en détail, en citant pour chacune le quatrain qui les accompagnait.

Le Labyrinthe, prévient Félibien, est « composé d'une infinité de petites allées, tellement mêlées les unes dans les autres, qu'il est malaisé de les suivre, & ne se pas égarer ». Mais, ajoute-t-il, « si l'on se trouve embarrassé par le choix qu'on doit faire de ces différentes routes, l'on est agréablement occupé par la quantité des fontaines & des jets d'eau qui s'y rencontrent »¹⁶⁴, car les allées sont tracées (et les fontaines disposées) de telle sorte qu'« il n'y a point de détour qui ne présente plusieurs Fontaines en même temps à la vue, en sorte qu'à chaque pas on est surpris par quelque nouvel objet »¹⁶⁵. Pour Félibien, le Labyrinthe se veut surtout un divertissement, en contrepoint des thématiques « sérieuses » du reste du jardin :

*On a (...) choisi pour l'embellissement des fontaines, des sujets, qui étant moins sérieux que ceux dont j'ai parlé, puissent contribuer davantage à donner du plaisir & de la joie en les considérant*¹⁶⁶.

Malgré la légèreté des thèmes, l'anxiété que le visiteur peut y ressentir transparaît dans plusieurs descriptions. Le Labyrinthe, dit Courtilz, « est un des plus grands [bosquets] de Versailles » : non par sa surface, bien sûr, mais par le nombre de fontaines (38) et le temps que l'on peut être amené à y passer, car « qu'avant qu'on en puisse trouver la porte, il arrive souvent que l'on revient aux mêmes endroits dont on croit être fort éloigné »¹⁶⁷. « Nous nous y serions sans doute égarés », raconta Liger, « sans le Guide qui en savait les détours, & sous la conduite duquel nous en sortîmes heureusement »¹⁶⁸.

L'appréhension exprimée ici en filigrane par ces deux auteurs rejoint celle que Courtilz mentionne dans la Salle du Conseil¹⁶⁹. Au milieu de toutes les expressions d'admiration et de plaisir, ces expressions d'angoisse dénotent – et apportent un complément intéressant à l'idée que nous pouvons nous faire de l'expérience procurée par le jardin.

La Fontaine et Scudéry passèrent par « cent étoiles d'allées grandes ou petites avec des fontaines »¹⁷⁰, parcourant, entre bosquets et allées anonymes, un jardin encore sans noms.

¹⁶⁴ Félibien, *ibid.*, p. 82.

¹⁶⁵ Perrault, *Labyrinthe*, p. 3. Les figures A-111 à 1 113 montrent quelques exemples : A-111, choix entre deux allées équivalentes à droite et à gauche ; A-112, allée courbe menant vers un but invisible ; A-113, allée droite menant vers une nouvelle fontaine et croisant une autre allée s'ouvrant sur la droite.

¹⁶⁶ Félibien, *ibid.*, p. 82.

¹⁶⁷ Courtilz, *Vie de Colbert*, pp. 76 et 77. ?]

¹⁶⁸ Liger, *Voyageur Fidèle*, p. 441.

¹⁶⁹ Voir *supra*, note 163

¹⁷⁰ Scudéry, p. 89.

A partir du guide de Félibien, et dans toute la littérature qui suivit, le jardin se mit à grouiller de noms : chaque parterre, chaque bosquet, chaque bassin, chaque fontaine eut son nom¹⁷¹. Il y a une certaine évidence dans les noms que portent les lieux ; ils semblent être des noms d'usage, plutôt que des noms « donnés ». Le plus souvent, les espaces recevaient le nom de l'objet le plus important qui s'y trouvait ; il leur arrivait aussi de porter le nom de leur fonction, ou plus rarement, d'un nom rappelant leur forme ou leur situation. On comprenait tout de suite où se trouvaient les Parterres du Nord et du Midi. Le Grand Canal ne pouvait porter d'autre nom. L'Allée Royale, nom utilisé par Félibien, est plus souvent appelé Grande Allée, ou plus tard Allée du Tapis Vert¹⁷². Le Parterre d'Eau fut occupé par un puis deux grands bassins, l'Allée d'Eau, longée par un alignement de fontaines de chaque côté. Le Parterre de Latone s'appela aussi le Fer à Cheval, pour la forme très caractéristique des rampes. Le Bosquet des Trois Fontaines, nous ne nous étonnerons pas, « est un bosquet champêtre où il y a trois Fontaines »¹⁷³. L'allée de Cérès, nous l'avons vu, est celle où se trouve le bassin de Cérès (mais aussi, plus éloigné du château, le Bassin de Flore). On sait dans quels Bosquets trouver la fontaine de l'Arc de Triomphe (« ainsi nommé parce qu'il en représente un »¹⁷⁴), la statue de la Renommée, l'Encelade, la Colonnade. La Salle de Bal et le Théâtre (d'Eau) furent pensés pour ces usages¹⁷⁵, peut-être aussi la Salle du Conseil ou des Festins¹⁷⁶. Lorsqu'un bosquet était réaménagé, il changeait automatiquement de nom¹⁷⁷. Le Bosquet de la Renommée, sans changer de structure mais seulement de décor, devint successivement Bosquet des Bains d'Apollon puis des Dômes¹⁷⁸. La Salle du Conseil se transforma en Obélisque, le Marais en Bains d'Apollon. Le Bosquet de la Montagne d'Eau s'appela aussi le Bosquet de l'Etoile, « à cause des [cinq] allées qui y rendent, & qui forment une Etoile »¹⁷⁹, et après la suppression de la fontaine centrale, il ne conserva que ce deuxième nom. Seul le nom de la pièce d'eau des Suisses garda la trace de son origine historique : « On la nomme la Pièce des Suisses, parce qu'ils y ont travaillé »¹⁸⁰.

¹⁷¹ Les statues portaient le nom de ce qu'elles représentaient. Certaines reçurent cependant des noms particuliers, comme la fameuse « Vénus aux belles fesses ».

¹⁷² Le mot « grand », tout simple, s'attachait facilement aux nouveautés. La Galerie des Glaces s'appela Grande Galerie jusqu'au XIXe siècle.

¹⁷³ Saugrain, *Curiositez*, p. 574.

¹⁷⁴ Piganiol, *Description*, p. 185.

¹⁷⁵ « [Elle] a pris son nom de l'usage auquel on l'a quelquefois fait servir pendant la belle saison » (Piganiol, *Description*, p. 143).

¹⁷⁶ C'est le seul bosquet pour le nom duquel je n'ai trouvé d'explication chez aucun auteur.

¹⁷⁷ Seule l'Ile Royale continua à s'appeler ainsi après la suppression de l'île – le fait est mentionné par Piganiol, bien longtemps après, en guise d'explication (*Description*, p. 150).

¹⁷⁸ Ces changements de nom sont longuement expliqués par Piganiol qui en décrit chaque étape (*Description*, p. 161).

¹⁷⁹ Saugrain, *Curiositez*, p. 572. (Saugrain parle de six allées, voir *infra*).

¹⁸⁰ Piganiol, *Description*, p. 98.

Cela semble important : les textes insistent sur le nom de chaque chose, et l'expliquent aussi souvent que possible. Que chaque endroit ait son nom informait le parcours du jardin : la visite ne pouvait être perçue comme un écoulement confus et indistinct de sensations, mais devenait au contraire un cheminement allant de *lieu* en *lieu*. Le jardin de Versailles n'a jamais été la matérialisation d'un espace abstrait « à la Descartes » à laquelle on a souvent bien voulu le comparer, mais une juxtaposition de *lieux*, distingués, individualisés, *nommés*.

Dès 1668, ce qui surtout étonnait les visiteurs étaient la « multitude de jardins » et les « jets d'eau qu'on voit de tous les côtés »¹⁸¹. Saugrain, en 1718, ne dira pas autre chose :

*Tout y est rempli d'objets aussi excellents que curieux ; qui y sont placés avec tant d'abondance, que la vue se trouve aussi embarrassée à se fixer, que charmée de tant de beautés*¹⁸².

La multitude des objets s'offrant à la vue est impossible à décrire ou même à comprendre : de telles remarques, à propos du jardin dans son ensemble ou de certains bosquets, reviennent comme des leitmotivs dans la plupart des descriptions¹⁸³. « Il faut plus d'un jour, pour considérer tout ce qu'il y a de rare & de beau dans ce Parc, avec l'attention qu'il mérite, à cause de la grande quantité d'objets qui dissipent les sens, quand on les voit tout à coup : & pour souvent qu'on y aille, on croira toujours, de n'avoir pas vu auparavant telle ou telle chose »¹⁸⁴.

L'embarras créé par cette abondance d'objets augmente la sensation d'étendue – par ailleurs fort réelle ! – du jardin. Visiter l'ensemble du Petit Parc à pied est en soi une expérience physiquement éprouvante¹⁸⁵. Combes, d'ailleurs, propose deux moments de repos au milieu de sa promenade, au Bassin de Flore, où, « si vous êtes las, vous trouverez des sièges de Marbre, qui vous inviteront à vous reposer »¹⁸⁶ ; et au Parterre de Latone, en fin de parcours :

¹⁸¹ Scudéry, *Promenade*, pp. 51 et 65.

¹⁸² Saugrain, *Curiositez*, p. 545.

¹⁸³ « *The jets d'eau, basins, & cascades in this garden are so many, variously contrived and changed in a moment that it would describe a great deal of time to describe them* » écrit Locke le jour de sa première visite à Versailles (*Diary*, 23 juin 1677, p. 152). À propos du Bosquet des Trois Fontaines, il écrit : « *The abundance of water, variety of shapes it appears in, the magnificence & artifice of the whole is very surprising* » (*Diary*, 25 août 1677, p. 164). En 1698, Lister dira de même : « *It were endless to tell all the Furniture of these Gardens* » (Lister, *Journey*, p. 208).

¹⁸⁴ Nemeitz, *Séjour*, p. 503.

¹⁸⁵ Il faut prévoir plus de deux heures pour suivre l'itinéraire de Louis XIV (sans la visite du Labyrinthe). La promenade de Piganiol correspond à un parcours de près de quatre kilomètres.

¹⁸⁶ Combes, *Explication*, p. 101.

*Il ne se peut pas faire que vous ne soyez présentement las, reposez-vous un peu sur le Gazon ; & en attendant, je vais vous raconter l'Histoire de Latone*¹⁸⁷.

Liger décrit plaisamment le long périple qu'il fit à travers le jardin. Après un premier jour passé à parcourir les axes principaux et une partie du Grand Parc, le deuxième jour « nous retournâmes dans le Parc avec un Garde du Roy, fort galant homme, qui s'offrit à nous conduire dans tout ce que ce jardin magnifique contenait de curieux ». Ils marchèrent toute la journée et visitèrent tous les bosquets. « Plus nous marchions, plus nous trouvions de quoi nous dédommager de nos pas par les merveilles de l'art que nous trouvions partout dans le Parc ». Enfin, « après bien des pas faits nous arrivâmes au bassin d'Apollon »¹⁸⁸. En se remémorant plus tard sa visite, il fut saisi de quelques doutes quant à l'itinéraire suivi par son guide : « Je ne dirai pas s'il nous mena à l'aventure, ou s'il s'était établi un ordre pour nous y conduire avec plus de facilité, mais j'assurerais bien que nous fîmes bien du chemin pour contenter notre curiosité »¹⁸⁹.

S'émerveiller et se perdre dans cet immense dédale que semblait être le jardin : Félibien était bien conscient du danger. Eviter au visiteur cette expérience déroutante, épuisante, et même peut-être angoissante, était l'un des buts qu'il se proposait dans son ouvrage :

*Comme il y a une infinité d'objets qui attirent les yeux de toutes parts, & que l'on se trouve souvent embarrassé de quel côté on doit aller, il est bon de suivre l'ordre que je vais marquer, afin de voir chaque choses de suite plus commodément, & sans se fatiguer*¹⁹⁰.

Le rôle des « Descriptions » et autres « Explications » n'était donc pas seulement de donner des informations successivement sur chaque « objet » que renfermait le jardin, mais d'organiser l'expérience, de la rendre spatialement intelligible, en proposant un ordre spécifique de visite. Félibien proposait un parcours du moindre effort ; Piganiol, un double parcours des allées (dont l'organisation spatiale, bien visible, était immédiatement claire) et des bosquets, suivant l'ordre devenu traditionnel « qu'on garde lorsqu'on les fait voir, & qu'on fait jouer les eaux »¹⁹¹. Mais au lecteur, ensuite, de se laisser ou non guider. Saugrain n'hésita pas à mettre son lecteur devant ses responsabilités de visiteur :

¹⁸⁷ Combes, *Explication*, p. 119.

¹⁸⁸ Liger, *Voyageur fidèle*, pp. 441, 446, 454.

¹⁸⁹ Liger, *ibid.*, p. 441.

¹⁹⁰ Félibien, *ibid.*, p. 45.

¹⁹¹ Piganiol, *Description*, p. 100.

*Comme il est difficile de voir dans une seule course toutes les charmantes curiosités de ce lieu, il faut prendre ici votre parti pour en faire le tour*¹⁹².

Pour visiter Versailles, il faut donc faire des choix : ce sera l'un des points essentiels développés dans la suite de ce travail.

3) Le jardin de Combes (1681)

Lorsqu'il visita Versailles en 1677, Locke fut surtout impressionné par les nouveaux bosquets des Trois Fontaines (qui remplaça le Berceau d'Eau), de l'Arc de Triomphe (à la place du Pavillon d'Eau) et de la Renommée. Il fut frappé par la variété et la puissance des jets d'eau qu'il y vit, « suffisants pour y faire tourner un moulin »¹⁹³.

Le versant sur lequel se situaient les deux premiers bosquets¹⁹⁴ possédait une certaine pente, que Le Nôtre aménagea de manière très différente dans les deux cas. On accédait à l'espace central du Bosquet de l'Arc de Triomphe¹⁹⁵ par la partie inférieure. La fontaine qui donna son nom au bosquet se trouvait dans la partie haute¹⁹⁶, apparaissant au premier regard comme couronnant l'ensemble du bosquet. Cette fontaine était considérée par Combes comme la « sixième Merveille de Versailles » ; Tessin en admira la « magnificence sans pareille, aussi bien pour l'entendement que pour la richesse des marbres, dorures et la quantité des eaux qui abonde partout »¹⁹⁷. Des objets variés (deux buffets d'eau, quatre pyramides, ...), disposés symétriquement des deux côtés de l'espace, complétaient la composition. Chacune de ces sculptures était animée de jeux d'eau variés.

Au moment de la visite de Locke, le Bosquet de l'Arc de Triomphe ne comportait que cette partie supérieure, à l'emplacement de la salle où se trouvait précédemment le Pavillon d'eau. On y accédait par une allée puis par des marches suivies de deux cascades au sol. Au bas de l'allée Locke mentionne encore une fontaine qui récupère la décharge de toutes les autres. Dans la description de Combes, on constate l'évolution du bosquet¹⁹⁸ : l'allée entre les

¹⁹² Saugrain, *Curiositez*, p. 547.

¹⁹³ « [T]here runs water enough to drive a mill. The abundance of water, variety of shapes it appears in, the magnificence & artifice of the whole is very surprising » (Locke, *Diary*, 25 août 1677, p. 164).

¹⁹⁴ Voir figure A-75.

¹⁹⁵ Figures A-139 à A-146.

¹⁹⁶ « L'Arc de Triomphe est ensuite posé sur l'endroit le plus élevé du Bosquet » (Piganiol, *Description*, p. 190). Figure A-143 et A-144.

¹⁹⁷ Combes, *Explication*, p. 87 ; Tessin, *Relation*, p. 20.

¹⁹⁸ On peut voir l'évolution en comparant la représentation du bosquet sur les plans des figures A-6 (Pavillon du Dôme), A-7 (l'Arc de Triomphe au moment de la visite de Locke) et A-8 (au moment de la visite de Combes).

marches et cette fontaine fut élargie, doublant ainsi la surface de la salle menant à l'Arc de Triomphe ; un groupe sculpté installé sur la fontaine, dont Combes décrit ainsi la situation : « Au fond est une Victoire qui fait face à l'Arc de Triomphe »¹⁹⁹. Plus tard, deux nouveaux groupes sculptés (mentionnés par Tessin puis dans les descriptions suivantes) furent disposés latéralement dans la partie basse²⁰⁰.

Le Bosquet des Trois Fontaines « de la pensée du Roy »²⁰¹ était « le plus renommé et universellement applaudi (...) pour la quantité des eaux »²⁰². L'effet provenait de la succession des trois fontaines dont les jets d'eau créaient des formes différentes²⁰³. Au contraire de l'Arc de Triomphe, le bosquet était dépouillé de statuaire, mais pour Piganiol, « ses beautés, quoique toutes champêtres, & naturelles, ne laissent pas de plaire beaucoup ». Mais il ajoute : « C'est celui de tous qui doit le plus à l'Art. Il en a fallu beaucoup pour tirer parti de l'irrégularité du terrain »²⁰⁴. C'était en effet le bosquet à l'intérieur duquel le dénivelé était mis à contribution de la façon de la plus spectaculaire : l'espace était divisé en trois niveaux distincts, chacun orné de ses jets et jeux d'eau différents, reliés entre eux par des cascades et des pas d'âne²⁰⁵.

Plusieurs visiteurs notèrent la variété des chutes d'eau, « par leur murmure & par leur nappes d'eau, charment également les yeux & les oreilles »²⁰⁶. Il me semble dommage qu'aujourd'hui cette « esthétique auditive » ne soit pas prise en compte pendant les « Grandes Eaux » ; la musique préenregistrée recouvre le son des fontaines, surtout dans les bosquets où des jets et des cascades de forme très différentes offriraient à l'oreille une vraie « symphonie aquatique ».

Le Bosquet de la Renommée²⁰⁷ était le troisième bosquet décrit avec admiration par Locke pour la hauteur de son jet d'eau central²⁰⁸. Le Bosquet était aussi fort apprécié pour la

Les quatre pyramides occupent la place des quatre dauphins dont les jets formaient le Pavillon (voir Félibien, *Description*, p.60).

¹⁹⁹ Combes, *Explication*, p. 88. Figure A-145 et A-146.

²⁰⁰ L'ornementation sculptée du bosquet était unifiée par le thème de la « France triomphante ». Il s'agissait du seul bosquet de Versailles à thème politique, mais cela, semble-t-il, n'intéressait pas Louvois (Sarmant, 2003).

²⁰¹ Figures A-148 à A-150.

²⁰² Tessin, *Relation*, p. 19. Tessin conclue ainsi : « il n'y a rien qui ne soit digne du génie de M. Le Noter ».

²⁰³ En cela on peut le considérer comme l'héritier des deux bosquets détruits. Locke décrit en détail les différentes formes que prennent les jets : « *In the first there rises a sheaf of water made of 173 jets d'eau joined close together in a bunch, besides several other great jets d'eau of great bores rising high 6 in one basin, playing across, 3 of a side, & in the 3d of these Trois Fountains 6 or 7 great jets d'eau rising near one another to a great height in figure of a bell, the brims upwards* » (*Diary*, 25 août 1677, p. 164).

²⁰⁴ Piganiol, *Description*, p. 184.

²⁰⁵ L'« irrégularité du terrain » avait permis bien d'autres effets, l'effet de dominance visuelle de l'Arc de Triomphe, ou la cascade d'eau qui occupait tout un côté de la Salle de Bal (inaugurée en 1685). Dans un lieu dominé par les jeux d'eau tel que Versailles, elle était un élément indispensable !

²⁰⁶ Piganiol, *Description*, p. 184. Liger et Saugrain en font également la remarque. (J'aurais été curieuse de lire ce que Courtilz aurait eu à en dire, malheureusement il « oublia » ce bosquet dans sa description).

²⁰⁷ Figures A-171 et A-172.

richesse de ses décors : « extrêmement riche en ordonnance et matériaux », il était « généralement soutenu un des plus beaux de Versailles »²⁰⁹. La statue de la Renommée, soufflant l'eau par sa trompette, se trouvait au centre d'un bassin entouré d'une balustrade d'où sortaient des bouillons d'eau. Une deuxième balustrade délimitait une terrasse. Chaque balustrade était ornée de bas-reliefs longuement décrits dans les différents textes²¹⁰. En 1681, quelques années après la visite de Locke, deux pavillons symétriques, premier projet de Hardouin-Mansart pour Versailles, y furent installés. Disposés latéralement, ils s'intégraient à la structure existante de l'espace, tout en lui donnant un nouvel accent. Cette première transformation fut le prélude de nombreuses autres, dont nous reparlerons²¹¹.

Le carré boisé dans lequel était situé le Bosquet de la Renommée était coupé en deux par une allée transversale. De l'autre côté de l'allée, (« dans le même bois ») se trouvait le Bosquet de l'Encelade²¹². La statue centrale, représentant le géant sur le point de se noyer, était tellement puissante par sa dimension et son expression²¹³, que les autres éléments du bosquet n'étaient pas même remarqués : seul Courtilz, sensible aux espaces, mentionna l'« Architecture de treillage » et les « petits bassins de rocaille, qui sont sur un gazon en glacis, & dans chacun desquels est un jet d'eau »²¹⁴.

Peu de temps après la visite de Locke, en 1678, Louis XIV annonça sa décision de faire de Versailles la résidence royale et le siège du gouvernement. Le château et ses abords connurent alors une nouvelle vague de travaux colossaux. Il y eut de nouvelles constructions côté ville ; côté jardin, la Galerie des Glaces, commencée en 1678, remplaça la terrasse. La longueur totale de la façade fut plus que multipliée par trois, avec la construction des ailes du Midi et du Nord, où devaient se trouver les logements des courtisans. La construction de ces bâtiments coupa tout lien visuel entre le jardin et la ville.

²⁰⁸ Et celui qui lui plut le plus : « *At Versailles saw all the water works of which to me the Renommée seems the finest as it is the most chargeable, spouting water through her trumpet to a vast height* » (Locke, Diary, 12 octobre 1677, p. 178).

²⁰⁹ Tessin, *Relation*, p. 18. Combes le qualifia de « septième Merveille de Versailles ».

²¹⁰ C'est le bosquet dont la structure spatiale a été décrite avec le plus de détail par tous les visiteurs.

²¹¹ La gravure choisie par Friedman (1989) représentant le bosquet de la Renommée (figure A-172) pour illustrer son article sur la visite de Locke est doublement fautive : on y voit un pavillon, alors qu'ils n'y étaient pas encore au moment de la visite de Locke ; le pavillon est représenté dans l'axe de l'allée d'accès, alors qu'ils étaient disposés latéralement. Les pavillons furent détruits en 1821.

²¹² Figures A-178 à A-180.

²¹³ « Ce qu'on voit de cette Statue est quatre fois plus grand que le naturel, & d'un parfaitement beau travail » (Piganiol, *Description*, p. 170).

²¹⁴ Courtilz, *Vie de Colbert*, p. 69 : « L'Encelade est dans un bosquet orné d'Architecture de treillage, au milieu de ce bosquet est un grand bassin où l'on voit ce Géant accablé ». Après avoir décrit le géant, Courtilz continue en décrivant les nombreux rochers (« cailloux ») et les différents jets d'eau qui en sortent. Plusieurs textes mentionnent cependant la forme octogonale du bassin.

Le jardin que décrit Combes était, de nouveau, un jardin en travaux (il est étonnant que ces deux premiers guides aient choisi de décrire un site en chantier). Ceci expliquerait qu'il ne montra pas l'Orangerie – une des parties les plus appréciée du jardin – à ses visiteurs. Les travaux de la nouvelle Orangerie proprement dite n'avaient pas commencé, mais ceux de l'aile du Midi étaient en cours (ils se termineraient juste à temps pour l'emménagement de la cour en 1682), et l'espace de l'Orangerie devait être occupée par le chantier.

Dans son ouvrage, Combes se proposait d'offrir au lecteur « l'Explication (...) des sujets de Peinture, qui font l'ornement des Plafonds, & ceux de Sculpture, qui embellissent le Château, les Fontaines & les Parterres de cette incomparable Maison »²¹⁵. Fidèle à son propos, il parcourut le jardin en décrivant ce que les statues représentaient et, éventuellement, en en tirant la morale. Ce n'est donc pas étonnant qu'il décrivit peu les espaces traversés. Son itinéraire restait proche de celui de Félibien : il commença par la Grotte et les bosquets de la moitié nord du jardin, rejoignit la tête du Grand Canal, puis remonta du côté sud vers le Château. Il « oublia » certains bosquets (comme la Salle du Conseil ou l'Etoile), mais cela peut probablement s'expliquer par le fait qu'il s'agissait de bosquets sans programme sculptural²¹⁶. Il décrivit les bosquets qui avaient été aménagés depuis 1674 : les bosquets de l'Arc de Triomphe, des Trois Fontaines (celui-ci ne présentant pas de sculptures à « expliquer », il le décrivit en une phrase : « C'est un lieu propre à rêver »²¹⁷) et de la Renommée, déjà décrits par Locke, et côté sud, la Galerie d'Eau ou Salle des Antiques, qui contenait des statues antiques ou des copies d'antique « faites à Rome par de très habiles Sculpteurs »²¹⁸. Combes ne mentionna pas l'aménagement délicat de cet espace, où pourtant le dessin du sol, les topiaires et le traitement de l'eau étaient combinés pour mettre en valeur les statues²¹⁹.

4) Le jardin de Tessin (1687)

Revenant à Versailles en 1687, sept ans seulement après sa dernière visite, Tessin trouva un château méconnaissable, et ses abords profondément transformés. Le parterre d'eau

²¹⁵ Combes, *Explication*, Epître à Madame la Dauphine. Il conclut : « J'espère néanmoins que l'explication, que je viens d'en faire n'aidera pas peu à satisfaire votre curiosité, puis qu'en vous servant de guide, elle vous apprendra agréablement l'Histoire de la plupart des Figures que vous verrez ; & en même temps les noms de excellents Ouvriers qui les ont travaillées » (p. 144).

²¹⁶ C'est également la conclusion de Sabatier, 1999, p. 520.

²¹⁷ Combes, *Explication*, p. 89.

²¹⁸ Combes, *Explication*, p. 105. L'Académie royale à Rome fut établie par Colbert. Une des missions des pensionnaires était de réaliser des copies des statues antiques se trouvant dans les collections pontificales. Un certain nombre de ces statues fut installé dans les jardins de Versailles. Louvois continua cette politique de Colbert, et passa de nombreuses commandes de copies pour les jardins. (Pincas, 1995 ; Sarmant, 2003).

²¹⁹ Tessin et Courtilz en firent une description détaillée. (Tessin, *Relation*, p. 17 ; Courtilz, *Vie de Colbert*, p. 74).

au dessin complexe, qu'il avait connu lors de son précédent voyage, avait été remplacé par les deux bassins que nous connaissons aujourd'hui. Les sculptures qui entourent le bassin avaient été commandées, mais n'étaient pas encore installées. Pour terminer l'axe Nord, on avait complété (mais pas définitivement) les décors du Bassin de Neptune²²⁰. L'Orangerie, et, avec elle, les parterres situés au-dessus et en contrebas, avaient été agrandis²²¹. Elle était généralement très admirée²²². Du nouveau Parterre du Midi situé au-dessus, « parfaitement beau, et [qui] présente le génie de M. Le Noter »²²³, on descendait au niveau de l'Orangerie par deux magnifiques escaliers : on dit que Le Nôtre participa à leur dessin²²⁴. En face de l'Orangerie, au pied de la colline de Satory, dans un lieu particulièrement marécageux, on avait creusé un immense bassin, la Pièce d'Eau des Suisses²²⁵. Un glacis en faisait le tour, « où l'on a fait des allées des deux côtés ». Ses dimensions impressionnèrent Tessin, pour qui c'était « la plus grande [pièce d'eau] que j'aie vue de ma vie »²²⁶. Pour Piganiol, « son étendue la ferait plutôt prendre pour un Etang que pour un Bassin »²²⁷. Entre le Parterre de l'Orangerie et la Pièce des Suisses, « le devant de ce Parterre est fermé par une balustrade sur un mur en talus qui fait un des côtés d'un petit fossé en canal rempli d'eau, dont la contrescarpe est beaucoup plus basse que le mur ; de sorte que passant par le grand chemin, ce bâtiment fait un bel effet »²²⁸.

Mais le reste du jardin, avait, dans l'ensemble, peu bougé. Tessin retrouve un certain nombre de bosquets tels qu'il les connaissait, ou presque. Au Théâtre d'Eau, dit-il, « l'on n'a rien changé depuis mon absence »²²⁹ ; dans la Salle du Conseil non plus²³⁰. A propos de l'Encelade, il remarque que « la figure est encore dorée et les berceaux se conservent fort bien »²³¹. Dans l'Allée d'Eau, « les groupes des enfants sont de plomb bronzés, au lieu qu'ils

²²⁰ Figures A-73 à A-76. Les décors du Bassin de Neptune furent terminés sous Louis XV.

²²¹ Figures A-88 à A-93.

²²² Mais, quelques années plus tard, l'admiration était accompagnée de quelques doutes ; en 1718, Saugrain écrit : « Mansard (...) lui a donné plus d'élégance & de beauté, que de solidité, puisqu'on tient qu'il menace ruine dès à présent » (Saugrain, *Curiositez*, p. 553).

²²³ Tessin, *Relation*, p. 12.

²²⁴ Ganay, 1962, p. 27. Il ne cite pas de source (« archives particulières »).

²²⁵ Un bassin de forme octogonale apparaît sur un des plans les plus anciens (figure A-3) (voir analyse de Bonnaure, 2005). Scudéry l'annonçait en 1668 : « ce n'est pas une affaire pour [le roi] de changer des étangs de place, & qu'un de ces jours il en changera deux, ou trois, & il y en aura un vis-à-vis d'ici, pour orner ce petit coin de paysage » (*Promenade*, p. 85). Voir figures A-89 à A-93.

²²⁶ Tessin, *Relation*, p. 14.

²²⁷ Piganiol, *Description*, p. 99. Courlitz utilise la même expression. Piganiol rapporte ensuite cette comparaison étrange : « On dit ordinairement que cette Pièce d'Eau est plus grande que le Jardin des Tuileries ». Chiffres à l'appui, si on compte « le glacis qui l'environne », c'est bien le cas.

²²⁸ Courlitz, *Vie de Colbert*, p. 79. Le « grand chemin » est l'actuelle RD 10.

²²⁹ Tessin, *Relation*, p. 19.

²³⁰ Tessin, *ibid.*, p. 18. Dans l'ensemble, le bosquet n'avait pas changé, seuls les putti des Fontaines des saisons y avaient été installés en 1681, mais de façon parfaitement intégrée à la structure existante.

²³¹ Tessin, *ibid.*, p. 18.

étaient autrefois dorés »²³². A l’Île Royale, il note que « l’on a ôté les petits jets d’eau, et remis à la place des gerbes » ; autre nouveauté, « l’allée qui coupe les deux pièces est bordée des deux côtés de 20 jets d’eau »²³³. Il remarque la Fontaine de Latone « laquelle on a fort relevée et posée en haut de quatre nappes »²³⁴ et décrit les statues et vases nouvellement installées sur les rampes du Fer à Cheval, ainsi que les « ifs en bas de ces gazons, [qui] sont taillés d’une manière, qu’elles méritent d’être bien observées, puisque pour la beauté il n’y en a pas des pareilles en France »²³⁵.

Il y avait en effet un mouvement continu des sculptures entre différentes parties du jardin ou entre différents jardins royaux²³⁶. Les ornements de putti des Bassins des Saisons furent d’abord réinstallés dans la Salle du Festin, puis à la destruction de ce dernier en 1704, ils furent distribués entre Marly et Meudon. Les statues de la Grande Commande furent posées sans respect pour leur ordre thématique le long des palissades des Parterres du Nord et du Midi, et des rampes du Fer à Cheval ; le seul « Enlèvement » réalisé fut installé au centre de la Colonnade en 1699. « Des deux côtés de l’escalier du milieu [menant au Parterre du Midi], l’on a posé les deux Sphinx de marbre blanc, avec leurs enfants dessus de bronze, lesquels étaient autrefois de deux côtés du grand escalier en descendant vers le fer à cheval »²³⁷. La statue de Louis XIV par Bernin, que le roi n’apprécia pas, fut transformée et exilée loin dans le jardin. Tessin le vit encore du côté du Bassin de Neptune : « Il est à remarquer qu’en bas de cette pièce l’on a posé la statue équestre du Roi fait en marbre par le Cav. Bernin [description] On l’a baptisée d’un autre nom »²³⁸. Elle se retrouva finalement à l’extrémité de la Pièce d’eau des Suisses « du côté du Bois » ; Piganiol raconta l’histoire de la transformation de la statue, puis l’histoire de Curtius, le général romain qu’elle représentait à présent²³⁹. La connaissance du mouvement de ces statues (sur lesquels par ailleurs Piganiol

²³² Tessin, *ibid.*, p. 11.

²³³ Tessin, *ibid.*, p. 16. L’île centrale a été démolie en 1684 et remplacée par cinq grands jets. (comparer les figures A-121 et A-122). Les vasques entre les deux pièces d’eau ont été installées en 1680 ; elles seront détruites en 1704.

²³⁴ Comparer Latone sur les figures A-52 et A-53.

²³⁵ Tessin, *ibid.*, p. 9. En 1686-1687, la fontaine de Latone fut rehaussée de quatre anneaux et la statue fut retournée : elle est depuis tournée vers l’Ouest (dos au château). Les statues et les vases de rampes proviennent en partie de la « Grande commande », et sont en partie des copies d’antiques commandées en 1683 par Louvois. Les vases avaient été commandés par Colbert.

²³⁶ Sur les statues du parc : Francastel, 1970 ; Hoog, 1982, 1989 ; Pincas, 1995.

²³⁷ Tessin, *Relation*, p. 17. Ils étaient déjà décrits en haut des marches de Latone par La Fontaine en 1668. Ils furent déplacés en 1685. On les remarque sur toutes les gravures représentant le Fer à Cheval et la façade du château avant cette date (figures A-26, A-28, A-35, A-44). Le premier parterre du Midi était entouré de grilles avec des termes récupérés à Vaux-le-Vicomte (visibles sur les figures A-36 et A-37, ainsi que A-79, avec cependant des divergences entre les représentations).

²³⁸ Tessin, *Relation*, p. 19.

donne beaucoup d'informations) permet de dater plus ou moins précisément certains documents non datés²⁴⁰.

L'une des sculptures les plus appréciées, le groupe des Bains d'Apollon par Girardin, eut également une vie mouvementée. Le groupe central, représentant « Apollon lors qu'il se couche dans le sein de Thétis, avec six Nymphes qui le lavent » était accompagné de deux groupes latéraux, les « chevaux d'Apollon »²⁴¹. Commandés pour la Grotte en 1667, ils n'y furent installés qu'en 1676. Lorsque la Grotte fut détruite en 1684 à cause de la construction de l'Aile du Nord du château, les trois groupes furent installés dans le Bosquet de la Renommée, appelé à partir de ce moment-là Bosquet des Bains d'Apollon²⁴² ; puis, en 1705, ils déménagèrent de nouveau pour prendre leur place dans le bosquet créé pour eux, qui prit à son tour ce nom²⁴³.

Deux nouveaux bosquets avaient été aménagés au cours des années précédentes, la Salle de Bal, inaugurée en 1685, et la Colonnade en 1684.

La Salle de Bal²⁴⁴ était l'un des bosquets où Le Nôtre avait su utiliser le dénivelé naturel pour créer des effets particuliers. L'espace central était enfoncé dans le talus. D'un côté se trouvait une grande cascade, qui « peut entièrement jouir des décharges de tous les bassins en haut de la place devant le Château, comme aussi des deux bassins au dessus de l'Orangerie (...). Le reste est entouré de grands et petits degrés, revêtus de buis, où l'on est fort commodément assis dans le temps des festins que le Roi y pratique assez souvent, ». La Salle de Bal était aménagée pour pouvoir être utilisée la nuit : « devant les rocailles derrière les nappes d'eau, le tout [est] rempli d'un nombre infini de lampes, qui ont brillé merveilleusement au travers les nappes et ont éclairé tout le bosquet »²⁴⁵.

La Colonnade²⁴⁶, un « Péristyle de figure circulaire (...) formé par trente-deux colonnes »²⁴⁷, avait été construite par Mansart sur l'emplacement d'un étrange bosquet

²³⁹ Piganiol, *Description*, p. 98. Il commente ainsi l'affaire : « Ce groupe est de Bernin ; & quoique ce soit un ouvrage manqué, on voit bien, dit un bel esprit, qu'il a été manqué par un habile home, & que c'est une faute de Praxitèle. (...) Il n'est pas donné à ses copistes ni à ses envieux, d'arriver à de telles fautes par leurs chefs-d'œuvre » (p. 100).

²⁴⁰ Par exemple les itinéraires non datés de Louis XIV (voir *infra*).

²⁴¹ Combes, *Explication*, p. 79. Figures A-32 et A-33.

²⁴² Voir *infra*.

²⁴³ Le Bosquet d'Apollon fut complètement remodelé par Hubert Robert en 1775 : c'est le bosquet que nous connaissons aujourd'hui (en cours de restauration).

²⁴⁴ Figures A-115 à A-118.

²⁴⁵ Tessin, *ibid.*, p. 16.

²⁴⁶ Figures A-132 à A-134.

²⁴⁷ Piganiol, *Description*, p. 158. Elle était faite de marbres de différentes couleurs, à un moment où l'on venait de découvrir les carrières du Languedoc et que la France cherchait à imposer son marbre sur celui de l'Italie.

dessiné par Le Nôtre, le Bosquet des Sources²⁴⁸. La Colonnade était fort appréciée des visiteurs pour son architecture : « cette pièce qui est pure magnificence se fait autant admirer par la propreté de son travail que par la richesse de sa matière »²⁴⁹. « Rien n'est mieux imaginé que ce dessin, & en même temps rien de mieux exécuté, l'œil s'y perd à force d'en vouloir démêler les beautés »²⁵⁰. L'écrin de verdure mettait la pierre en valeur : « le bois qui l'enferme avec treillage qui garnit les tiges des arbres, fait un fond avantageux pour faire détacher l'Architecture »²⁵¹.

Comparant la Colonnade aux bosquets de Le Nôtre que nous avons déjà visités, nous nous rendons compte qu'il ne s'agit pas de la même chose : ici, des compositions spatiales créées avec le sol, l'eau, la végétation, rehaussées d'éléments d'architecture et de sculpture ; là, un objet d'architecture tout simplement « posé » dans le jardin. Une anecdote de Saint Simon révèle le déplaisir de Le Nôtre²⁵². Elle est aussi reflétée par le commentaire de Tessin dont, rappelons-nous, Le Nôtre était ce jour-là le guide : « les connaisseurs soutiennent tous, qu'il y faut plus admirer la dépense que le génie »²⁵³.

L'itinéraire suivi par Tessin était composé de deux parties bien distinctes. Il parcourut d'abord les axes principaux, commençant par le nord, l'ouest puis le sud, puis seulement ensuite les bosquets, descendant côté sud jusqu'au Bassin d'Apollon et au Grand Canal, puis remontant côté nord. Cette double promenade provenait des nécessités de parcours imposées par le jeu des fontaines. Nous avons vu les problèmes d'eau auxquels Versailles était confronté. Le jeu des fontaines était un luxe, dont l'unique ordonnateur était le roi. Tessin visita d'abord les fontaines situées sur les grands axes, visibles depuis le château : « toutes les gerbes et jets d'eau surnommés jouent, lorsque la cour est à Versailles, depuis la levée du Roi jusque au soir, excepté la pièce de Neptune, où il ne joue que deux jets d'eau ». Il visita ensuite les bosquets, où il put voir toutes les fontaines en eau, car « Sa Majesté le Roi me fît la grâce de me faire jouer toutes les eaux de Versailles ». La visite commença par les bosquets du sud : « quand le Roi fait jouer dans tous les bosquets (...) alors on commence par le

²⁴⁸ Figure A-7. « La Colonnade est dans le lieu où étaient auparavant les Sources dans une Clairière qui fait à présent partie de ce bosquet » (Courtilz, *Vie de Colbert*, p. 72). De ce bosquet il ne reste rien, mais Le Nôtre en créa un similaire au Trianon (figures A-129 et A-130), que Tessin visita ce même jour et décrivit ainsi : « Monsieur Le Noter faisait exécuter comme un petit Marais, qu'il conduisait en différentes figures, selon que les grands arbres le permettaient ; les canaux étaient de gazon d'un pied de profondeur, et un peu plus de largeur, qui montaient en s'élargissant avec ses bords de gazon ; dans des endroits, il y avait des petits rondeaux pour les jets, et, dans les pentes des canaux, ça devait faire différentes petites descentes pour afin que l'eau fasse du bruit ; l'imagination en était fort belle, et de peu de dépense, comme aussi très utile pour la conservation des grands arbres, qui ne permettaient pas de faire autre chose » (Tessin, *Relation*, p. 39). Il en existe également une autre description par Le Nôtre lui-même, accompagné d'un plan, dans une lettre qu'il écrivit au même Tessin en 1694 (cité dans Marie, 1954). Ce bosquet est souvent cité pour prendre le contre-pied d'une idée trop simpliste du « jardin à la française » entièrement tracé au cordeau.

²⁴⁹ Courtilz, *ibid.*, p. 73.

²⁵⁰ Liger, *Voyageur fidèle*, p. 444.

²⁵¹ Courtilz, *ibid.*, p. 73.

²⁵² Voir *infra*, p. 158.

²⁵³ Tessin, *Relation*, p. 17.

Labyrinthe »²⁵⁴. C'était un ordre semblait-il déjà établi pour montrer les fontaines. L'eau étant insuffisante, les fontaines des bosquets ne fonctionnaient que successivement. L'itinéraire devait tenir compte de cette contrainte, tout en proposant un trajet minimal et sans redondance. La succession des fontaines et l'itinéraire du parcours avaient probablement été déterminés de concert. Les ambassadeurs de Siam avaient déjà suivi un itinéraire similaire en 1686²⁵⁵. Mais il se devait d'avoir une certaine souplesse, et d'admettre quelques variantes : c'est pour cela que Louis XIV dut en écrire plusieurs versions, en fonction des situations particulières qui se présentaient.

5) Le jardin de Louis XIV (1695)

Le premier texte de Louis XIV décrivant un itinéraire dans le parc est daté « Du 9 juillet 1689, à 6 heures du soir ». Le dernier fut écrit en 1705. Le plus complet, écrit entre 1691 et 1695, est facilement accessible depuis la parution de l'édition annotée et commentée de Hoog en 1982 ; il comporte la visite de tous les jardins ainsi que de la Ménagerie et du Trianon²⁵⁶.

Le texte de Louis XIV était, de par sa fonction, très différent des autres. Il ne décrivait pas les lieux à parcourir, mais indiquait *comment* les parcourir. Dans aucun de ses itinéraires, il ne proposa de parcourir *tout* le jardin, il ne chercha pas à *tout* montrer (même l'itinéraire le plus complet ne proposait pas de descendre le Tapis vert).

Depuis le château et le Parterre d'Eau, il fit voir le jardin dans son ensemble, comme l'avait fait Scudéry. Il sut ménager les deux « surprises » du Parterre de Latone et de l'Orangerie. Il profita de tous les axes visuels principaux et secondaires, reliant entre eux les fontaines des Saisons, comme l'avait fait Félibien. Quelque soit le nombre de bosquets parcourus (par exemple, en 1695, seuls les bosquets de Nord furent visités), le roi maintint dans sa visite les points de vue qui donnaient une vision d'ensemble. La visite de 1691-1695 commença par le point de vue au-dessus de Latone, suivi par le point de vue de l'Orangerie ; on descendit ensuite les Cents marches. Plus tard, lorsque le roi ne pouvait plus descendre les marches²⁵⁷, l'ordre des deux points de vue fut inversé afin de pouvoir sans allers-retours superflus descendre par l'une des rampes du Fer-à-Cheval. Cependant les deux points de vue furent toujours maintenus. L'importance de ces points de vue pour Louis XIV apparaît

²⁵⁴ Tessin, *ibid.*, pp. 15 et 19.

²⁵⁵ Voir le commentaire de Berger et Hedin, 2008, chapitre 3, sur l'importance de la visite des ambassadeurs de Siam pour la mise au point de l'itinéraire diplomatique.

²⁵⁶ Ce livre a depuis été réédité plusieurs fois (1992, 2001). Les dates proposées furent déterminées en fonction d'indications de la présence ou non de certaines statues à un endroit donné, ou certains aménagements dont on connaît les dates (Hoog, 1982, p. 13). Berger conteste la datation de Hoog (Berger, 1984 (b)). Voir aussi Sabatier, 1999, et Berger et Hedin, 2008.

²⁵⁷ Sabatier, 1999, p. 526.

clairement dans l'itinéraire de 1695, qui n'incluait que la partie nord du jardin : les visiteurs furent d'abord amenés aux deux points de vue de Latone et de l'Orangerie, puis, après avoir descendu l'allée de Cérès, remontèrent les bosquets nord dans l'ordre « habituel ».

L'ordre dans lequel les bosquets étaient parcourus changea peu. On descendait par les bosquets du côté sud pour remonter par ceux du côté nord. Dans chaque bosquet Louis XIV choisissait pour le « considérer » le point de vue qui le révélait le mieux. Entre deux bosquets, il n'hésitait pas à rappeler le visiteur à une vue d'ensemble. Il s'agit de l'itinéraire le mieux pensé pour faire découvrir le jardin dans toute sa richesse spatiale en combinant constamment l'échelle du jardin et l'échelle du bosquet

Le tracé de l'itinéraire, par la suite, bougea peu. Décrit dans des textes et représenté sur des plans, il était généralement connu²⁵⁸. Evidemment, il ne s'agissait pas seulement d'un itinéraire « rationnel » habilement composé, mais de l'itinéraire « ordonné » par le roi lui-même : c'était cette « valeur ajoutée » qui transparaissait lorsque Piganiol proposait de suivre cet ordre devenu traditionnel, sans cependant, me semble-t-il, le comprendre profondément. Mais il me semble que ce serait cependant une erreur de le considérer comme « normatif » : il n'était qu'une des multiples manières de parcourir le jardin.

Au-delà de cet aspect, l'itinéraire fonctionnait sur trois niveaux. En tant qu'ordre pour montrer les fontaines en fonctionnement (donc pour des raisons techniques), il ne pouvait pas être parcouru différemment (sinon avec de légères variantes) ; cet aspect ne concernait cependant que quelques visiteurs privilégiés. En tant que parcours des bosquets, il était « efficace », puisqu'il permettait de visiter tous les bosquets suivant le chemin le plus court ; de ce point de vue, le même parcours en sens inverse (que suit Courtilz en 1695) était équivalent, et on pouvait sûrement en imaginer quelques autres. Finalement, en tant que « lecture spatiale » du jardin, il profitait de chaque « événement spatial » pour permettre à la structure du jardin de se dévoiler au visiteur au cours de la promenade. Ce n'était pas là non plus le seul itinéraire qui fonctionnait ainsi, mais, il me semble qu'il était le mieux pensé, aussi bien dans la version de 1691-1695 que dans la version de 1702-1704.

Cet itinéraire laissait cependant de côté un grand nombre d'objets qui peuplaient les jardins : les vases et statues le long de l'Allée du Tapis, par exemple, et un grand nombre d'autres, car rares étaient les bosquets dans lesquels le roi proposait de faire le tour. Ceci impose une autre forme de visite, comme nous le verrons avec Piganiol.

²⁵⁸ Voir supra, chapitre 2.

B - LES AMENAGEMENTS D'HARDOUIN-MANSART

André Le Nôtre(1612-1700)²⁵⁹, qui avait participé à l'aménagement des jardins de Versailles depuis ses tous débuts en 1661, prit sa retraite en 1693. L'aménagement des jardins fut ensuite confié à Jules Hardouin-Mansart (1646-1708).

André Le Nôtre est l'un des rares « architectes-paysagistes » (pour utiliser un terme d'aujourd'hui) qui soit connu hors des milieux professionnels. Son nom est indissolublement associé à Versailles.

Cependant, on sait peu de choses sur lui ; en particulier, son rôle exact à Versailles et la manière dont il travaillait reste encore un mystère²⁶⁰. Alors que les premières descriptions insistent sur le rôle de Le Nôtre dans le dessin du jardin dans son ensemble (La Fontaine ne parlait-il pas du « royaume du Nôtre »), les descriptions plus tardives lui attribuent spécifiquement telle ou telle partie du jardin : l'Arc de Triomphe²⁶¹, les Trois Fontaines²⁶², le Labyrinthe²⁶³, la Salle de Bal²⁶⁴, le Parterre du Midi²⁶⁵, le Bassin de Neptune²⁶⁶. Cependant Versailles est tout ensemble une œuvre de paysage, d'architecture et de sculpture, et le travail

²⁵⁹ Né en 1612, issu d'une famille de jardiniers travaillant au service du roi (son père était responsable de parterres aux Tuileries), il vécut lui-même toute sa vie aux Tuileries. Après des études de peinture et d'architecture, il reprit la charge de son père puis commença à dessiner des jardins pour certains membres de la famille royale. Sa première « grande commande » fut celle des jardins de Vaux-le-Vicomte. A la chute de Fouquet, comme toute l'équipe d'artistes que ce dernier avait rassemblé autour de, il fut appelé au service du roi pour travailler (entre autres) sur l'aménagement du nouveau domaine de Versailles. Il travailla tout le reste de sa vie pour le roi, sur Versailles et sur les autres domaines royaux, ainsi que pour les membres de la famille royale et pour les grands du royaume. En 1657, il acheta la charge de Contrôleur général des Bâtiments du roi. Son nom était déjà alors associé à la « supériorité » de la France dans l'art des jardins. Les livres qui lui ont été consacré ont été publiés dans des séries de monographies intitulées « les grands artistes » (Guiffrey, 1913) ou « les grands architectes » (de Ganay, 1962). Il avait, selon les textes de l'époque, une personnalité hors du commun. Tous ses portraits sont unanimes dans la description d'un homme vif, bon enfant, agréable, joyeux, naturel, jusqu'à son vieil âge (c'est ainsi que le décrit Lister, qui lui rendit visite en 1698, alors qu'il avait 86 ans). Il avait avec le roi des relations cordiales, naturelles, comme aucun autre. Saint-Simon, qui pourtant n'épargne personne dans ses mémoires, n'a pour lui que des louanges. Les anecdotes qu'il rapporte (nous en reprendrons quelques-unes) sont à la base du mythe du « bonhomme Le Nôtre », que l'on retrouve aujourd'hui dans la biographie récente que lui a consacré Orsenna et qu'il a intitulé « l'homme heureux ». (Pour un résumé récent de ce que l'on peut savoir sur Le Nôtre, voir les articles de Castelluccio et Rostaing dans *Le Nôtre, un inconnu illustre ?*, 2003).

²⁶⁰ Deux colloques récents ont fait le point sur ce qui est connu à ce jour : *Le Nôtre, un inconnu illustre ?* en 2000 (actes publiés en 2003) et *André Le Nôtre, fragments d'un paysage culturel. Institutions, arts, sciences et techniques* (actes publiés par Farhat, 2005). La même question se pose pour les autres ateliers (architecture, sculpture) travaillant pour Versailles.

²⁶¹ Courtilz, p. 62., Piganiol, p. 190.

²⁶² Tessin, p. 19.

²⁶³ Piganiol, p. 102, Saugrain, p. 555.

²⁶⁴ Piganiol, p. 143.

²⁶⁵ Tessin, p. 12., Saugrain p. 553.

²⁶⁶ Saugrain, p. 576.

des différents corps de métier étaient étroitement imbriqués ; la répartition des tâches, entre collaboration et concurrence, n'est pas encore claire pour les historiens.

Ses contemporains appréciaient « la manière de Le Nôtre »²⁶⁷ : son amour des vues étendues, ses bois sombres, parcourus d'allées, la beauté de ses parterres²⁶⁸. Lui-même, semblait-il, n'était pas particulièrement intéressé par les parterres, si l'on en croit ce que dit Saint Simon :

*Il disait des parterres qu'ils n'étaient que pour les nourrices qui, ne pouvant quitter leurs enfants, s'y promenaient des yeux et les admiraient du second étage. Il y excellait néanmoins, comme dans toutes les parties des jardins ; mais il n'en faisait aucune estime, et il avait raison, car c'est où on ne se promène jamais*²⁶⁹.

Pour Le Nôtre – mais n'est-ce pas une évidence ? – le jardin n'était pas seulement le lieu du regard, mais aussi le lieu de la promenade.

Le premier travail de Jules Hardouin-Mansart à Versailles, nous l'avons déjà vu, fut la construction des deux pavillons du Bosquet de la Renommée en 1677. En 1681, il fut nommé premier architecte du Roi et fut en charge de tous les travaux d'aménagement du château²⁷⁰. On lui doit côté jardin, les deux ailes du Nord et du Midi et la nouvelle Orangerie. Après le départ à la retraite de Le Nôtre en 1693, il ajouta à toutes ses charges celle de « jardinier ». Mais il avait déjà joué un rôle croissant dans les jardins : il fut responsable pour la transformation de la Fontaine de Latone décrite par Tessin, et de la simplification d'un certain nombre de fontaines²⁷¹.

Le premier bosquet qu'il réalisa entièrement fut le Bosquet de la Colonnade : en architecte, il bâtit un objet d'architecture dans un écrin de verdure. Saint Simon raconta ainsi la réaction de Le Nôtre à cet aménagement :

A son retour [d'Italie], le Roi le mena dans ses jardins de Versailles, où il lui montra ce qu'il y avait fait depuis son absence. A la Colonnade, il ne disait mot ; le Roi le pressa d'en dire son avis : « Eh bien ! Sire, que voulez-vous que je vous

²⁶⁷ Sévigné, lettre du 7 août 1675.

²⁶⁸ De nombreuses anecdotes sont rapportées dans Ganay, 1962.

²⁶⁹ Saint Simon, *Mémoires* texte écrit à la mort de Le Nôtre.

²⁷⁰ Neveu de François Mansart, il ajouta le nom de son oncle au sien dès le début de sa carrière. Il se fit remarquer par le roi pour le château de Clagny (1674-1680). Nommé premier architecte du Roi en 1681, il cumula ensuite les charges : intendant général des bâtiments du roi en 1685, inspecteur général des Bâtiments du Roi en 1691 et surintendant des Bâtiments du Roi en 1699. Il fut aussi l'architecte du Grand Trianon et de Marly. Les travaux de la chapelle étaient en cours lorsqu'il mourut en 1708 ; elle fut achevée par son collaborateur Robert de Cotte qui prit sa succession comme premier architecte. (Pour une biographie récente, voir Jestaz, 2008).

²⁷¹ Hedin, 1997 étudie en détail la relation entre Le Nôtre et Mansart pour les aménagements sur lesquels tous deux ont travaillé : le Parterre d'Eau, le Bosquet des Sources et la Colonnade, et le Bosquet de la Renommée.

dise ? D'un maçon vous avez fait un jardinier (c'était Mansart) ; il vous a donné un plat de son métier »²⁷².

Peu importe que l'anecdote soit vraie ou fausse²⁷³ : elle reflète, chez Saint Simon, une intuition juste. J'ai insisté, dans ce qui précède, sur la composition spatiale des bosquets de Le Nôtre. Pour Hardouin-Mansart, le jardin semblait n'être que l'arrière-fond qui permettait de mettre en valeur un objet – architecture, fontaine ou statue. Nous le verrons dans tous les exemples d'aménagements de bosquets qu'il réalisa en 1704.

1) Le jardin de Piganiol (1701-1715)

Le guide de Piganiol, publié pour la première fois en 1701, fut réédité ensuite de nombreuses fois. Alors que les guides précédents étaient réédités sans changement, Piganiol essaya de suivre les transformations du château et des jardins, et corrigea son ouvrage²⁷⁴. L'intérêt d'une édition tardive, comme la sixième édition de 1730 que j'ai utilisée, est qu'elle reflète les transformations du jardin qui eurent lieu au début du XVIIIe siècle, pendant la dernière partie du règne de Louis XIV.

Dans sa préface, Piganiol écrivit que son but était d'« instruire » ses lecteurs, d'« apprendre la Fable et l'Histoire à ceux qui ne l'ont jamais su »²⁷⁵. Versailles était pour lui un riche support pour cet enseignement, et il le décrivit comme un musée d'art, de mythologie et d'histoire. Son parcours des jardins était ordonné autour des statues : c'était d'elles et des histoires qu'elles montraient qu'il s'agissait avant tout. Nous retrouvons ici l'approche de Combes, vingt ans plus tôt. Entretemps, cependant, la statuaire du jardin s'est énormément enrichie. Les sculptures décrites par Combes étaient presque toutes liées à des fontaines. Les seules sculptures indépendantes étaient les deux sphinx, alors situés de part et d'autre en haut des marches du Fer à Cheval²⁷⁶, et quelques statues et bustes sur le pourtour du rond-point de Bassin d'Apollon²⁷⁷. Les commandes passées pour le Parterre d'Eau en 1674 commencèrent à arriver à Versailles dans les années 1680. Après la destruction du Parterre d'Eau en 1683, comme je l'ai déjà noté, elles furent posées à différents endroits du jardin, sans soucis de

²⁷² Saint Simon, *Mémoires*.

²⁷³ Le Nôtre partit en voyage d'étude en Italie en 1679, et la Colonnade fut construite en 1684.

²⁷⁴ Voir *supra*, note . Il décrivit la chapelle, achevée en 1710, dans un volume séparé.

²⁷⁵ Piganiol, *Description*, introduction.

²⁷⁶ Voir *supra*, note 237.

²⁷⁷ Combes mentionne aussi les statues dans le Bosquet de la Renommée : « autour de la Fontaine il y a dix Statues, ou pour mieux dire leurs modèles : On n'en fait pas ici l'explication, parce qu'on ne sait pas la volonté du Roi là-dessus » (*Explication*, p. 99). On commençait par poser des modèles des statues, que l'on pouvait déplacer facilement jusqu'à ce que le roi décide de leur emplacement (momentanément) définitif.

cohérence thématique. La majorité d'entre elles fut disposées le long des palissades du Parterre du Nord et du Fer à Cheval²⁷⁸. Elles furent complétées par des vases et d'autres statues commandées à des sculpteurs « modernes », ainsi que des statues antiques achetées en Italie et des copies d'antique²⁷⁹. Lorsque Piganiol décrit le jardin, le Parterre du Nord, le bas de l'Allée d'Eau, les rampes du Fer à Cheval, l'Allée Royale et le rond-point du Bassin d'Apollon étaient tous bordés d'alignements de vases, bustes et statues « de marbre blanc » posés devant le fond sombre du feuillage des palissades.

Le désir de Piganiol de montrer toutes les sculptures sans exceptions le mena à présenter, à l'instar de Tessin mais pour une raison différente, une double promenade. Il proposa au visiteur de découvrir d'abord toutes les sculptures se trouvant le long des axes principaux (que le visiteur guidé par Louis XIV ne verra pas), puis ensuite seulement, ceux des bosquets. Pour ces derniers, il proposa de suivre l'ordre « royal » devenu usuel²⁸⁰ (l'ordre seulement, mais pas l'itinéraire exact, puisqu'il faisait le tour complet de tous les bosquets pour montrer toutes les statues).

Cette promenade duale est cependant une indication intéressante sur le fonctionnement spatiale du jardin. Elle met le doigt sur les trois échelles qui coexistent dans le jardin - l'échelle de l'objet, l'échelle du bosquet, et l'échelle du paysage - et la difficulté d'en organiser l'expérience harmonieusement. Nous le voyons en lisant le récit de Liger. Le premier jour, la visite, dans un jardin tout de suite perçu comme très étendu²⁸¹ se limita à l'axe principal. Liger y fut sensible à la fois à la vue ample et aux détails. Il décrit l'Allée Royale vue sur toute sa longueur depuis le haut du Fer à Cheval comme « deux allées partagées par un beau gazon qui descend jusque au grand Canal, & ornées chacune d'un côté d'ifs fort élevés, & taillés en pyramide, avec de belles Statues & des Termes de marbre placés alternativement ». Lorsqu'il la descendit, il fut fasciné par les statues : « Toutes ces figures à la vérité nous arrêtaient un peu de temps à les contempler ; pour moi elles me ravissaient l'esprit en les admirant : je me figurais être dans cette ancienne Rome, où l'on voyait autrefois ces monuments antiques, ces riches ouvrages de Sculpture où l'art se surpassait aidé de la main habile de celui qui les taillait »²⁸². Cette première visite fut suivie d'une deuxième, accompagnée cette fois par un guide non officiel mais connaissant le jardin. Cette deuxième

²⁷⁸ Voir par exemple les statues le long des palissades du Parterre Nord, figure A-70.

²⁷⁹ Voir *supra*, note 218. Dans le Bosquet de l'Île Royale, « on avait dressé des lais sur lesquels on avait peint l'Hercule et la Flore Farnèse, dans le dessein d'y mettre les grandes statues de marbre achevées d'après les moules des originaux » (Tessin, *Relation*, p. 17)

²⁸⁰ Piganiol, *Description*, p. 100.

²⁸¹ « Comme l'enclos en est très spacieux, nous commençâmes au matin à nous y promener » (Liger, *Voyageur fidèle*, p. 437).

²⁸² La suite du paragraphe montre l'impossibilité de la promenade telle que la propose Piganiol : « Ces statues sont presque toutes tirées des fables ; j'en aurais volontiers ici rapporté tous les noms, & raconté en partie leur histoire, si le sujet ne m'avait pas mené trop loin : il faudrait un volume entier, c'est ce que ne me permettent pas les bornes que je me suis prescrites dans cet ouvrage ; car il y a dans le parc près de trois cent Statues placées en différents endroits » (*ibid.*, pp. 439-440). L'« instruction » que propose Piganiol, et la promenade où l'on se laisse fasciner ne participent pas au même registre d'expérience.

visite, qui commença par les bosquets, se termina un peu chaotiquement par un retour sur les grands axes : le guide n'avait pas su intégrer les deux échelles. Mais cette désorganisation, ressentie par Liger (« Je ne dirai pas s'il nous mena à l'aventure, ou s'il s'était établi un ordre pour nous y conduire avec plus de facilité »), fut rachetée pour lui par l'émerveillement que lui procurait chaque objet²⁸³.

Lorsque Hardouin-Mansart prit en main l'aménagement des jardins, Louis XIV s'intéressait surtout à Marly et à Trianon : ce fut surtout là qu'il travailla sur les jardins. A Versailles il n'y eut que quelques ajustements mineurs. Cependant, une campagne de travaux eut lieu en 1704, qui fut l'occasion de réaménager quelques-uns des bosquets. Dans un certain nombre d'entre eux, les jeux d'eau, difficiles et coûteux à entretenir, furent simplifiés, un certain nombre de jets furent supprimés, des statues et des ornements furent déplacés ou remplacés²⁸⁴. Deux bosquets, la Salle de Conseil et le Marais, furent complètement transformés.

Dans l'ancienne Salle du Conseil, la multitude des jets furent remplacés par une seule fontaine puissante, appelée Obélisque, au centre d'un bassin octogonal²⁸⁵. Mais en comparant les plans de deux bosquets, on voit que le dessin du contour de la salle a été conservé. Alors qu'à l'origine, il y avait une correspondance entre la forme que suivait la palissade et la forme des bassin centraux, il n'y en avait plus ici aucune. Non seulement les renforcements en demi-cercle ne correspondait à rien dans la forme du bassin, mais même la forme allongée de l'espace, notée par les visiteurs²⁸⁶, ne trouvait pas écho dans la forme octogonale du bassin central. Après une trentaine d'années (le bosquet avait été installé en 1673), les palissades avaient atteint leur maturité ; le roi qui n'était plus tout jeune, n'avait probablement pas voulu reprendre le bosquet à zéro. Ceci expliquerait la préservation de la forme de l'espace. Mais cette forme, imposée, ne sembla pas avoir particulièrement intéressé Mansart. Comme pour la Colonnade, il se contenta de poser un objet au centre d'un espace de verdure. La description de Piganiol reflète le sentiment de flottement qui peut saisir le visiteur dans ce bosquet :

Quoique ce Bosquet qu'on appelait autrefois la Salle du Conseil ou des Festins, ait toujours 55 toises de long, sur 40 de large, on peut dire que d'ailleurs il a

²⁸³ « Plus nous marchions, plus nous trouvions, de quoi nous dédommager de nos pas par les merveilles de l'art que nous trouvions partout dans le Parc (...) En vérité je ne pouvais me lasser de contempler ces merveilles de l'art, la délicatesse & la légèreté du ciseau qui les a taillés (...) En remontant pour gagner l'Orangerie nous découvrîmes quantité d'autres statues où tout grandeur & la délicatesse de l'art était exprimée : je les dévorais des yeux, s'il m'est permis de parler ainsi » (pp. 446, 447, 452).

²⁸⁴ Le « coût » est toujours une bonne excuse ; il s'agissait aussi d'une évolution du goût, vers plus de sobriété (ce dont parle Dezallier : « autrefois on donnait [aux jardins] mille formes extravagantes, ce qui est encore fort ordinaire dans les Jardins d'Italie, & d'Espagne : mais aujourd'hui en France, on ne donne plus dans tous ces colifichets, & on aime mieux une régularité plus simple & moins embrouillée » (*Théorie et Pratique*, p. 66).

²⁸⁵ Comparer les figures A-182 à A-185 (Salle du Conseil) aux figures A-187 et A-188 (Obélisque).

²⁸⁶ « Sa figure est plus longue que large : elle a 55 toises de longueur, sur 40 de large » (Félibien, *Description*, p. 75). Courtilz le note également (*Vie de Colbert*, p.

*entièrement changé de forme. Au lieu des Bassins, de la Sculpture, & des autres ornements qu'on y voyait dans le temps qu'on fit la première édition de cet Ouvrage, on n'y voit au milieu qu'un grand Bassin*²⁸⁷.

Nous retrouvons quelque chose de similaire dans le cas du Bosquet du Marais²⁸⁸. Le bassin central et toutes les fontaines furent supprimés, remplacés par une surface sablée unie. Les trois groupes des Bains d'Apollon, surmontés d'un baldaquin²⁸⁹, furent installés au fond du bosquet. Mais la forme de la palissade, ici aussi, fut conservée. La nouvelle configuration du bosquet ressemblait à celle de l'Arc de Triomphe : on pénétrait dans l'espace à une extrémité, la statue ou la fontaine principale (celle qui donnait son nom au bosquet) se trouvait à l'autre. Mais alors que dans l'Arc de Triomphe, l'espace qui menait à la fontaine était rythmé et structuré par le traitement du sol autant que par celui des bordures, l'ensemble sculpté des Bains d'Apollon apparaissait au fond d'un espace vide, dont les articulations latérales ne semblaient pas avoir de raison d'être²⁹⁰. On voyait ici aussi un objet simplement « posé », cette fois pas au centre mais à une extrémité de l'espace. Pas plus qu'à l'Obélisque, il n'y avait ici de relation organique entre l'espace et l'objet auquel il servait de cadre.

Nous l'avons vu dans la description de Félibien, dès 1673 le jardin de Le Nôtre était structuré par une série d'axes hiérarchisés, qui délimitaient des bosquets tout à faits indépendants, chacun apparaissant comme un jardin en soi.

Dans *La Théorie et la Pratique du Jardinage*, Dezallier insistait sur un nouvel élément d'organisation spatiale, l'« enfilade »²⁹¹, qui permettait de relier visuellement entre eux la salle intérieure de plusieurs bosquets²⁹². Nous voyons en effet apparaître cette forme dans les jardins de Marly, dessinés à partir des années 1680 par Hardouin-Mansart (ou par Charles Dufresny ?). A Versailles même, nous la voyons apparaître sous une forme embryonnaire. Dans la partie nord-ouest du jardin, un nouvel axe fut tracé, parallèle à l'allée de Cérès, qui ouvrait les bosquets les uns sur les autres²⁹³. Cet axe ne fut qu'esquissé, il joignit l'Obélisque et l'Etoile, et pénétra jusqu'à l'allée de pourtour du Bosquet du Théâtre ; il aurait été difficile

²⁸⁷ Piganiol, *Description*, p. 171.

²⁸⁸ Comparer les figures A-152 à A-155 (Marais) aux figures A-157 et A-158 (Bains d'Apollon). Les plans du XVIIIe siècle montrent un bassin octogonal, mais aujourd'hui sur les deux côté latéraux, deux demi-cercles répondent aux demi-cercles de la palissade.

²⁸⁹ « Ces Baldaquins sont de métal doré ; & quoique magnifiques, ils ne répondent pas à l'excellence d'un ouvrage qui mériterait d'en avoir de diamants » (Piganiol, *ibid.*, p. 181). Figure A-159.

²⁹⁰ Il suffit de comparer les plans de l'Arc de Triomphe (figure A-140) et des Bains d'Apollon (figure A-157).

²⁹¹ L'enfilade des pièces en architecture, dans les palais, s'est développé en France pendant la deuxième moitié du XVIIe siècle (Dennis, 1986).

²⁹² Voir *supra*, chapitre 1.

²⁹³ La figure A-9 représente encore l'état précédent (la Salle de Conseil, pas d'enfilade). La figure A-10 représente le nouvel état (Obélisque, enfilade allant de l'Obélisque au Théâtre).

de le continuer sans détruire l'organisation de la salle de verdure du Théâtre. L'Etoile y perdit sa régularité mais y gagna une sixième branche²⁹⁴.

Une fontaine, cependant, y perdit : Flore, que les parcours ne touchaient plus. Les itinéraires – le dernier itinéraire de Louis XIV y comprit – passaient directement de l'Obélisque à l'Etoile. Flore était vue de loin, lorsque l'on traversait l'allée au niveau de Cérès.

L'évolution du Bosquet de la Renommée / Bosquet des Bains d'Apollon / Bosquet des Dômes est intéressante car, malgré une structure d'ensemble conservée, chaque nouvelle étape de son aménagement en transforma la perception²⁹⁵.

Le Bosquet avait une structure circulaire, avec un jet central puissant, au milieu d'un bassin entouré d'une balustrade d'où sortaient des bouillons d'eau dont l'eau était récupérée par un petit canal sur la main courante. Une deuxième balustrade, différente, séparait l'allée qui entourait le bassin d'une deuxième allée, plus élevée de quelques marches (parfois appelée « terrasse »). Les balustrades étaient ornées de nombreux bas-reliefs. Le bosquet ne possédait qu'un seul accès, aligné sur le jet central.

Lorsque le bosquet fut créé, le jet central sortait d'une statue représentant la Renommée, « qui est une grande Statue de métal doré sur un Globe terrestre »²⁹⁶. Locke, surtout fasciné par les jeux d'eau, décrit le jet central, puis les bouillons (et les bas-reliefs) de la première balustrade²⁹⁷.

Lorsque Combes décrit le Bosquet, en 1681, les deux pavillons de Mansart y avaient déjà été installés. Mais sa description commence par la partie centrale – la balustrade et ses bas-reliefs, puis la statue de la Renommée, ensuite seulement les deux pavillons. Il ne parla pas du jet d'eau central – dans toute son *Explication* il n'est jamais question des jets d'eau – mais la statue en elle-même attirait immédiatement l'attention. Il prit note aussi, avec précaution, des dix modèles de statues sur le pourtour de l'espace²⁹⁸. Le dessin de Sylvestre

²⁹⁴ Saugrain décrit le « bosquet appelé L'ETOILE, à cause de six allées qui y rendent, & qui forment une Etoile » (*Curiositez*, p. 572).

²⁹⁵ Il existe des représentations de toutes les étapes de cette évolution. Renommée : figures A-171 et A-172 ; Bains d'Apollon : figures A-173 à A-175 ; Dômes : figure A-176.

²⁹⁶ Combes, *Explication*, p. 98.

²⁹⁷ « In another quarter of the garden is found a large statue, guilt, in the middle of a very big basin, blowing a trumpet out of which a stream of water mounts to the height, as the say, of 70 feet. This basin is encompassed with rail. (...) into the basin wherein she stands, falls a nape of water all round from a gilded trough, breast high, which is supplied by several large jets d'eau rising about a foot high at fit distances » (Locke, *Diary*, pp. 164, 178).

²⁹⁸ « C'est un grand Bassin enfermé de deux balustrades, la première de Marbre blanc (...) la seconde toute de bronze. (...) Au milieu du Bassin on voit la Renommée (...) Aux deux côtés de cette Fontaine, il y a deux cabinets de Marbre (...) & autour de la Fontaine il y a dix Statues, ou pour mieux dire leurs modèles » (Combes, *Explication*, pp. 98-99).

qui montre cet état du bosquet suggère qu'il y en avait 6 en face de l'entrée entre les pavillons, et donc probablement deux entre chaque pavillon et l'allée d'accès.

Tessin, en 1687, vit le Bosquet dans son nouvel état : les groupes d'Apollon et de ses chevaux étaient installés au fond du bosquet en vis-à-vis de l'arrivée, et « la Renommée du milieu est ôtée, mais le jet d'eau est extrêmement riche ». Il décrit les jeux d'eau (le jet central et les bouillons de la balustrade), puis les bas-reliefs (les balustrades avaient été transformées, mais restaient différentes l'une de l'autre) ; ensuite les pavillons, et les autres statues du pourtour (mais « quelques-unes y manquent encore »)²⁹⁹. D'après les plans, il devait y en avoir une de chaque entre le groupe des chevaux d'Apollon et le pavillon, et deux entre le pavillon et l'allée d'accès.

Courtillz vit le Bosquet dans le même état, mais probablement sans jeux d'eau : c'est ce que suggérait toute sa description. Il nota d'abord les pavillons, puis, en vis-à-vis, les groupes d'Apollon ; enfin la balustrade supérieure puis la balustrade inférieure. Il ne parla pas du jet central, seulement des bouillons de cette balustrade : mais ceux-ci pouvaient lui avoir été suggérés par le canal d'eau de la main courante. À le lire, on a l'impression qu'il fit le tour du bosquet par l'allée supérieure avant de s'approcher du bassin central³⁰⁰.

Après 1704, les trois groupes d'Apollon furent retirés. Huit statues furent installées à leur place. Toutes les descriptions postérieures à 1704 présentent d'abord les pavillons, qui sont devenus les objets les plus remarquables de l'espace. Les statues, les bas-reliefs des balustrades présentent un intérêt secondaire³⁰¹. Hors le jet central, quand il fonctionnait, il n'y

²⁹⁹ « Les trois groupes d'Apollon et de ses chevaux, qui étaient autrefois à la Grotte, y sont portés (...) la Renommée du milieu est ôtée, mais le jet d'eau est extrêmement riche, comme aussi tous ceux qui sortent des piédestaux de la balustrade à l'entour (...) Les deux pavillons sont de marbre blanc (...) ; il y a une partie des grandes statues de marbre blanc dressées à l'entour » (Tessin, *Relation*, p. 18).

³⁰⁰ « Aux deux bouts du bosquet des bains d'Apollon, on voit deux Pavillons (...) Ces deux Pavillons étant dans les deux bouts, on a mis dans les milieux des deux côtés & vis-à-vis de l'endroit par lequel on entre dans ce bosquet (...) les belles figures de marbre faites par Girardon (...). Ce bosquet est entouré d'une terrasse, laquelle est ornée d'une balustrade (...) le milieu du terrain qui est environné de cette terrasse est occupé par un bassin octogone entouré d'une balustrade (...) sur chacun des piédestaux que l'on y voit d'espace en espace s'élève un jet ou bouillon d'eau qui fait une rigole autour de la balustrade, dont l'eau se répandant forme tout autour une nappe d'eau » (Courtillz, *Vie de Colbert*, pp. 66-68). La description par Courtillz des bosquets suggère dans certains cas une expérience personnelle des fontaines en eau, dans d'autres non.

³⁰¹ « On nomma [ce bosquet] le Bosquet des Dômes, à cause de deux petits Cabinets de marbre blanc qui sont dans les enfoncements du milieu (...) Le milieu de ce Bosquet est occupé par un Bassin octogone entouré d'un Balustrade (...) Du milieu de ce Bosquet on voit sortir un bouillon de 70 pieds de haut (...) Sur la balustrade il y a une goulotte (...) Quant à la Terrasse, elle est aussi ornée d'une balustrade (...) Les principales faces du Bosquet sont ornées de Statues » (Piganiol, *Description*, pp. 162-164).

« À peine y fûmes-nous entrés que deux petits temples carrés de marbre blanc se présentèrent à nos yeux (...), d'où on voit au milieu de ce bosquet un bassin octogone environné d'une très belle balustrade de marbre différent ; le jet de ce bassin est fort gros (...) il y a outre cela des Statues de marbre blanc qui donnent beaucoup de grâce à ce bosquet » (Liger, *Voyageur fidèle*, pp. 444-445).

« Vous y verrez deux petits Temples de marbre blanc, (...) ce bassin est entouré d'une balustrade de marbre d'un rouge mêlé, avec des Pilastres de marbre blanc, sur laquelle règne un petit Canal, dont il sort une quantité de petits Jets d'eau. La terrasse a une autre balustrade de marbre blanc, à pilastres de marbre rouge ; ce qui fait une

avait plus rien de marquant dans l'axe de l'arrivée, et une allée fut ouverte en vis-à-vis, permettant de rejoindre directement le Tapis Vert³⁰². Auparavant en cul-de-sac, le bosquet pouvait maintenant être traversé. Il se retrouva ainsi lui aussi « enfilé », bien que seul dans son enfilade.

En comparant les dernières descriptions du jardin, nous pouvons dire que Liger voulut tout voir ; Piganiol et Saugrain voulurent tout montrer. Louis XIV, parfait et fin connaisseur de son jardin, sut montrer seulement l'essentiel. Piganiol et Saugrain firent le tour des statues et des fontaines ; Louis XIV fit le tour du jardin, dans toute la richesse spatiale de ses échelles imbriquées.

agréable diversité, avec les bas-reliefs. Les statues qui ornent ce bosquet, sont ... » (Saugrain, *Curiositez*, pp. 570-571).

³⁰² Voir le plan du bosquet sur la figure A-10.

CHAPITRE 4

LES DESCRIPTIONS DE PROMENADE

Dans le chapitre précédent, nous avons suivi l'évolution du jardin au travers des textes écrits pendant les six premières décennies de son évolution, la période pendant laquelle les grandes lignes de sa structure avaient été mises en place puis « remplies ». Nous avons vu que malgré l'évolution du jardin, nous pouvons retrouver dans les différentes descriptions certains éléments communs. Les premiers textes insistaient sur l'expérience spatiale qu'offraient le réseau hiérarchique des allées et le jeu des dénivelés. Les textes suivants mettaient l'accent sur les bosquets, ces espaces à l'organisation variée créés à l'intérieur des carrés boisés délimités par les allées. A toutes les échelles spatiales, les sculptures et surtout les fontaines – elles-mêmes objets sculpturaux animés par de nombreux jets d'eau – qui individualisaient et structuraient les espaces, étaient les objets privilégiés de l'attention des visiteurs.

De par leur sensibilité particulière, les différents auteurs mettaient l'accent sur l'un ou l'autre aspect de l'expérience du jardin : tous ensemble, ils nous ont donné une image d'une grande richesse qu'il nous reste à exploiter. Dans ce chapitre, nous allons étudier de plus près les textes ; à travers une étude lexicographique, en nous basant sur une analyse des mots utilisés par les auteurs pour décrire les espaces physiques qu'ils parcourent, nous allons essayer de comprendre les structures communes de l'expérience spatiale offerte par le jardin¹.

A - L'EXPERIENCE DU JARDIN

Le beau jardin, nous disaient les théoriciens, doit posséder une diversité ordonnée, qui procure du plaisir aux sens tout autant qu'à l'esprit. Les visiteurs de Versailles, décrivant le jardin, ne disent pas autre chose.

¹ Dans cette partie, je me rapprocherai de la méthode lexicographique proposée par Matoré dans son ouvrage *L'espace humain* (1962). Mais alors qu'il cherche à approcher des faits sociaux au travers de l'étude de métaphores spatiales, je m'intéresse ici plus simplement à l'expérience spatiale telle qu'elle transparaît au travers des mots utilisés pour décrire des espaces physiques. (Note : Il existe de nombreuses recherches sur la

1) Le plaisir des sens

Versailles « présente un beau spectacle » affirme Denis². Le jardin semble être d'abord une jouissance des yeux :

[Ils] firent un grand cri d'admiration pour la beauté de la vue. En effet, on voit de ce lieu-là devant soi plusieurs grands parterres, avec des rondeaux & des jets, & au-delà de ces parterres, de ces jets & de ces gerbes d'eau, un canal (...) & l'on aperçoit à la gauche & à la droite de bois qui s'abaissent, comme ne voulant pas ôter la vue du lointain qui est au-delà³.

Vu de loin, (comme les visiteurs de Scudéry), puis de certains points de vue privilégiés, puis au détour des allées et des bosquets, les visiteurs, sont « surpris », « charmés », « enchantés », comme transportés par tous les objets qui se « présentent à leurs yeux »⁴ ; l'œil est « captif »⁵ et l'esprit est « ravi »⁶ :

*Mais quelle pyramide à mes yeux se présente,
Ici tout nous surprend, ici tout nous enchante,
En quelque lieu qu'on soit on trouve des objets,
Qui charment les esprits par quelques nouveaux traits
...
Et l'esprit est ravi d'un si charmant spectacle,
Qui semble sans pareil, et passe pour miracle⁷.*

Le premier moment de « ravissement » est suivi par le temps de la « considération » :

2. Il faut ensuite aller droit sur le haut de Latone et faire une pause pour considérer Latone, les lézards, les rampes, les statues, l'allée royale, l'Apollon, le canal⁸.

représentation de la connaissance spatiale au travers des expressions de la spatialité dans la langue naturelle, qui cherchent à en donner une description formalisée qui puisse être utilisée en intelligence artificielle.)

² Denis, *Explication*, p. 5 recto. Ici il parle de la vue du château côté cour, mais il utilise plusieurs fois l'expression « spectacle » en parlant du jardin.

³ Scudéry, *ibid.*, p. 46

⁴ Toutes ces expressions sont de Denis, *ibid.*

⁵ Denis, *ibid.*, p. 31 recto.

⁶ « Toutes ces figures (...) me ravissaient l'esprit en les admirant : je me figurais être dans cette ancienne Rome, où l'on voyait autrefois ces monuments antiques, ces riches ouvrages de Sculpture où l'art se surpassait aidé de la main habile de celui qui les taillait » (Liger, *Voyageur fidèle*, p. 440).

⁷ Denis, *ibid.*, p. 12 recto.

⁸ Louis XIV.

Dans le jardin, le regard est constamment sollicité par des espaces et des objets nouveaux. L'œil peut choisir de se laisser continuellement « surprendre »⁹ ou de se donner le temps de « se promener » pour regarder activement :

*Que de beautés s'offrirent à nos yeux en les promenant sur un grand groupe
qui en fait le principal ornement : c'est Apollon assis au milieu des
Nymphes...*¹⁰

De la multitude des ornements à la vue sur le lointain, les visiteurs « ne pouvaient se lasser de regarder (...) l'étendue des jardins de tous les côtés où l'on voit mille beautés différentes »¹¹ :

Le plaisir du regard se retrouve dans la richesse des descriptions de tous les auteurs.

Mais le jardin est jouissance de tous les sens entremêlés. Les fleurs, très présentes dans les premiers temps du jardin, étaient disposées en pots le long des balustrades et des allées¹², accrochées aux treillages dans certains bosquets (comme par exemple celui de la Montagne d'eau¹³ ou du Marais¹⁴), d'où elles embaumaient l'espace. Le parfum des fleurs d'oranger et des autres espèces méridionales créaient dans l'Orangerie un « air doux » et « délicieux »¹⁵.

*... toutes [ces] sortes de fleurs,
Dont on voit les beautés, dont on sent les odeurs (...)
Dont on sent les parfums, en voyant les couleurs (...)
Satisfont l'odorat, et contentent la vue*¹⁶.

⁹ C'est le cas de Denis : où qu'il tourne la tête, « plusieurs autres objets, se présentent à nos yeux », « une autre fontaine attire mon regard » (*Explication*, p. 11 verso).

¹⁰ Liger, *Voyageur fidèle*, p. 447.

¹¹ Scudéry, *Promenade*, p.33

¹² Par exemple le long de l'Allée d'eau en 1674, décrit par Denis (*Explication*, p. 13 recto) :

*Si la sculpture plaît, les vases pleins de fleurs,
Font partout ressentir d'agréables odeurs.
Comme de notre roi, Flore chérit l'empire,
Il n'est point de parfums qui sa bouche n'inspire,
Elle fait voir à tous, qu'elle est dans un état,
De pouvoir contenter la vue et l'odorat.*

¹³ Félibien, *Description*, p. 72 ; Denis, *Explication*, p. 29 verso ; Courtitz, *Vie de Colbert*, p. 66.

¹⁴ Denis, *ibid.*, p. 15 recto.

¹⁵ LF, *Psyché*, p. 6 ; Denis, *Explication*, p. 15 recto.

¹⁶ Denis, *ibid.*, p. 15 recto. Il décrit ici le Bosquet du Marais et l'Orangerie. Le Parterre des fleurs du Trianon était également réputé pour le puissant parfum que dégageait la grande quantité de tubéreuses qui y étaient plantées. Ceci est mentionné dans toutes les descriptions du Trianon.

Les fontaines, par leur « *murmure et leurs nappes d'eau, charment également les yeux & les oreilles* »¹⁷. C'est le cas du Bosquet des Trois Fontaines,

*où l'art de concert avec la nature semble s'être plu à y former des objets capables d'enchanter les yeux & de charmer les oreilles par le bruit agréable de l'eau qui y joue en abondance, & d'une hauteur surprenante*¹⁸.

Le son de l'eau faisait d'ailleurs partie du « dessein » : au Bosquet des Sources « *dans les pentes des canaux, ça devait faire différentes petites descentes (...) afin que l'eau fasse du bruit* »¹⁹. La fraîcheur sous le couvert des bois est un plaisir fréquemment mentionné : dans le Berceau d'eau, l'« on se promène sans être mouillé » sous les jets d'eau dans « une longue allée, agréable par l'ombre & la fraîcheur de ses arbres »²⁰ ; le Labyrinthe est « un bois dont l'ombre et la fraîcheur / Du soleil de l'été, modèrent la chaleur »²¹. Piganiol décrit le Bosquet des Sources comme « un petit bois délicieux, où pendant les plus grandes chaleurs de l'Été le Soleil n'entre qu'à peine, & qu'autant qu'il faut pour adoucir la trop grande fraîcheur de l'eau des rigoles qui le découpent »²². Le plaisir de la promenade est aussi celui du mouvement du corps. Les pentes des allées et des rampes du Fer à Cheval étaient agréables à la promenade :

*La descente en est douce, et presque imperceptible.
Elles vont vers leur fin d'une pente insensible*²³.

Si le promeneur était las, les bancs²⁴ et les talus engazonnés invitaient au repos, au soleil²⁵ ou à l'ombre dans les bosquets :

*Là sont des gazons verts, qui joints fort à propos
Au murmure des eaux, incitent au repos*²⁶.

¹⁷ Piganiol, *Description*, p. 185.

¹⁸ Liger, *Voyageur fidèle*, p. 448. Un effet sonore particulier n'est mentionné dans aucune des promenades, mais est rapporté par Marie : le son agréable des coquillages accrochés aux parois de la Salle de Bal dans la brise. Je ne parlerai pas ici des concerts donnés dans le jardin, comme dans le Théâtre, où « *On met dans ces gradins où la joie est publique / Les joueurs d'instrument et les gens de musique, / Dont la douce harmonie enchante tellement / Qu'on ne peut s'ennuyer dans un lieu si charmant* » (Denis, *Explication*, p. 31 recto).

¹⁹ Tessin, *Relation*, p. 39. Dans son traité, Dézallier mentionne aussi des bruits de « tonnerre » et de « coups de fusil » (voir *supra*, chapitre 1, note 128).

²⁰ Félibien, *Description*, p. 61.

²¹ Denis, *Explication*, p. 15 verso.

²² Piganiol, *Description*, p. 218. Dans la description du bosquet par Le Nôtre, le « couvert » joue un rôle important. L'une des critiques de Saint Simon envers Versailles était justement que l'« on n'y est conduit dans la fraîcheur de l'ombre que par une vaste zone torride, ... ».

²³ La Fontaine, *Psyché*, p. 148. Malgré ce qu'en dit Saint-Simon, continuant la phrase ci-dessus : « ... au bout de laquelle il n'y a plus où que ce soit qu'à monter et à descendre ».

²⁴ « A la Fontaine de Flore (...) vous trouverez des sièges de Marbre, qui vous inviteront à vous reposer » (Combes, *Explication*, p. 101).

²⁵ Par exemple autour du Parterre de Latone (Combes, *ibid.*, p. 119).

On le voit, les descriptions mêlent les différents sens. Comme le dira Baudelaire, « les parfums, les couleurs et les sons se répondent ». Nous savons d'expérience, intimement (mais pas toujours consciemment), que l'expérience sensible est une expérience de tout le corps, et la séparation des sens – les cinq sens traditionnels, et les autres – n'est que facilité de pensée et de langage. Notre « vision du monde » n'est jamais pure vision, mais une perception visuelle entrelacée de toutes les autres modalités sensorielles²⁷.

2) L'esprit et les sens

A ce plaisir des sens se mêlent les plaisirs de l'intellect : au-delà de la simple jouissance sensuelle, le plaisir du jardin est le plaisir indissolublement lié de « l'esprit et [des] sens »²⁸.

Les derniers vers de la description par Denis du Bosquet du Marais reflètent cet entrelacement : il y fait appel à la vue, à l'odorat, à la fatigue corporelle, au sens de la fraîcheur, mais aussi à l'esprit, sans ordre apparent :

*D'autres tables de marbre, et faites en ovale,
Portant dans des paniers toutes sortes de fleurs,
Dont on voit les beautés, dont on sent les odeurs ;
Et pour que rien ne manque, en ce lieu de délices,
Où par de merveilleux et charmants artifices,
Les sens et les esprits se trouvent satisfaits,
On peut sur des gazons, autour prendre le frais²⁹.*

Ce mot polysémique, « esprit », à la fois « souffle de Dieu » et intelligence humaine, revient constamment dans les écrits. L'esprit, disait Descartes, est « l'âme toute entière qui pense »³⁰. Le plaisir de l'esprit est de reconnaître l'esprit : de percevoir, dans la multiplicité de ce qui s'offre aux sens, la trace d'une intelligence humaine, un ordre qui pointe au-delà du visible, l'« art » qui se distingue de la « nature ».

²⁶ Denis, *Explication*, le Berceau d'Eau, p. 14 recto. Egaleme nt au Marais : « On peut sur des gazons, autour prendre le frais » (p. 15 recto).

²⁷ Voir par exemple Straus, 1989 ; Berthoz, 1997, en particulier le chapitre 3. Parmi les autres modalités sensorielles, il y a le « sens du mouvement » ou kinesthésie, dont nous reparlerons.

²⁸ Denis, *Explication*, p. 4 verso. : les jardins, dit-il, « charment par leur surprise et l'esprit et les sens ». Fontainier à Versailles pendant les travaux d'aménagement des bosquets qu'il décrit, Denis dut être un témoin proche de l'élaboration des projets. Ayant vu à l'œuvre l'« esprit » qui « forma » les jardins, qui « y fait briller par son Invention / Tout ce que peut de bien l'imagination », il était particulièrement conscient et appréciatif des jeux de l'esprit et des sens qu'il mentionne souvent.

²⁹ Denis, *Explication*, p. 15 recto.

La beauté du jardin vient de la combinaison décelable et reconnue de « tout ce que l'art & la nature peuvent produire de plus magnifique & de plus agréable à la vue »³¹. Le jardin « que l'esprit inventa, qu'un bel ordre accompagne »³² s'oppose de manière clairement reconnaissable à la campagne « sauvage ». Le Bosquet des Trois Fontaines, bien qu'il soit le plus « champêtre » et « naturel », est « celui de tous qui doit le plus à l'Art. Il en a fallu beaucoup pour tirer parti de l'irrégularité du terrain »³³. Dans le Bosquet des Dômes, « l'on découvre une magnificence sans pareille, aussi bien pour l'entendement que pour la richesse des marbres, dorures et la quantité des eaux qui abonde partout »³⁴. Le bosquet de la Montagne d'Eau,

*Tout bien symétrié, tout sans confusion,
S'expose à notre vue en sa perfection.
En un mot chaque chose est si bien concertée,
Que notre âme ravie, y paraît enchantée*³⁵.

La reconnaissance de cet ordre qui structure l'espace

*Attir[e] dans ce lieu, par un droit légitime,
Et des yeux le regard, et des esprits l'estime*³⁶.

L'« estime » et le plaisir que prend l'esprit à la compréhension de l'organisation spatiale peut se lire dans l'ordonnancement temporel de la perception reflété par les descriptions.

3) Voir et marcher

Les vues, les panoramas sur le jardin et sur le paysage, les objets qui « attire[nt] les yeux des spectateurs »³⁷, ne servent pas seulement le plaisir esthétique du regard ; ce sont également des invitations à la promenade. On le voit très clairement chez Scudéry, dont le

³⁰ Bluche, 1990, article « Esprit » rédigé par G. Matoré.

³¹ Courtilz, p. 56.

³² Denis, *Explication*, p. 30 recto.

³³ Piganiol, *Description*, p. 184.

³⁴ Tessin, p. 20.

³⁵ Denis, *Explication*, p. 29 verso.

³⁶ Denis, *ibid.*, p. 10 verso. La reconnaissance des prouesses techniques, en particulier en hydraulique, attire aussi « l'estime » de l'esprit : nous avons vu que les visites du jardin incluaient les réservoirs (voir *supra*, Chapitre 3).

³⁷ Denis, p. 28 verso.

roman commence par une orchestration complexe de l'approche du jardin. Après une première vue à vol d'oiseau depuis la colline de Satory « d'où l'on découvre tout d'un coup le magnifique Palais où nous allions », la narratrice mène ses visiteurs à travers une succession de vues du jardin : vue depuis la cour du château, d'où l'on voit « le Ciel ouvert (...) à travers le vestibule, & la belle vue qui s'étend aussi loin que les regards peuvent aller », vue depuis le vestibule, d'où l'on peut « découvrir au-delà des premiers jardins qui sont d'une grande étendue, des rondeaux, des fontaines jaillissantes, des terrasses, & des parterres » (et où elle a du mal à convaincre ses invités à revenir sur leurs pas pour visiter les appartements du château avant d'aller dans le jardin), et finalement plusieurs vues depuis le premier étage du château sur le Parterre du Midi puis sur l'Allée Royale, qui fit pousser à ses visiteurs « un grand cri d'admiration pour la beauté de la vue »³⁸ (figure 4.1).

Ces vues panoramiques du jardin, où le jardin est vu de *l'extérieur*, suggèrent la richesse des expériences possibles lorsque l'on pénètre à *l'intérieur* : d'où l'impatience qu'elles éveillent chez les visiteurs : « Pour moi qui aime passionnément les beaux lieux, dit Glicère, (...) je me prépare d'avoir beaucoup de plaisir à la promenade de Versailles ». La visite du château est finalement raccourcie, car « Télamon avait impatience de voir cette multitude de jardins qu'il avait remarqués du corridor »³⁹.

A l'intérieur même du jardin, plusieurs occasions se présentent où les visiteurs peuvent regarder un espace comme de l'extérieur : par exemple depuis le pont qui franchit les fossés entourant le château⁴⁰ ou depuis le haut de Fer à Cheval. Ce sont les « points de vue » où l'on s'arrête pour « considérer » un espace, avant que d'y pénétrer⁴¹.

Les « surprises » attirent d'abord le regard, puis les pas des visiteurs, qu'il s'agisse de surprise à grande échelle, comme le Fer à Cheval⁴², ou de fontaines qui soudain « se

³⁸ Scudéry, pp. 1, 28, 32 et 46.

³⁹ Scudéry, pp. 3 et 51.

⁴⁰ Scudéry, p. 65 : le château était encore entouré de ses douves. Plus tard, les marches de la terrasse qui entourent l'enveloppe joueront le même rôle : « 1. En sortant du château par le vestibule (...), on ira sur la terrasse ; il faut s'arrêter sur le haut des degrés pour considérer la situation des parterres... » (Louis XIV).

⁴¹ Scudéry, p. 87. « 2. Il faut ensuite aller droit sur le haut de Latone et faire une pause pour considérer Latone (...), l'allée royale, l'Apollon, le canal, ... 8. On ira droit au point de vue du bas de Latone (...) ; quand on sera au point de vue, on y fera une pause pour considérer les rampes, (...) et le château » (Louis XIV).

⁴² Scudéry, p. 89.

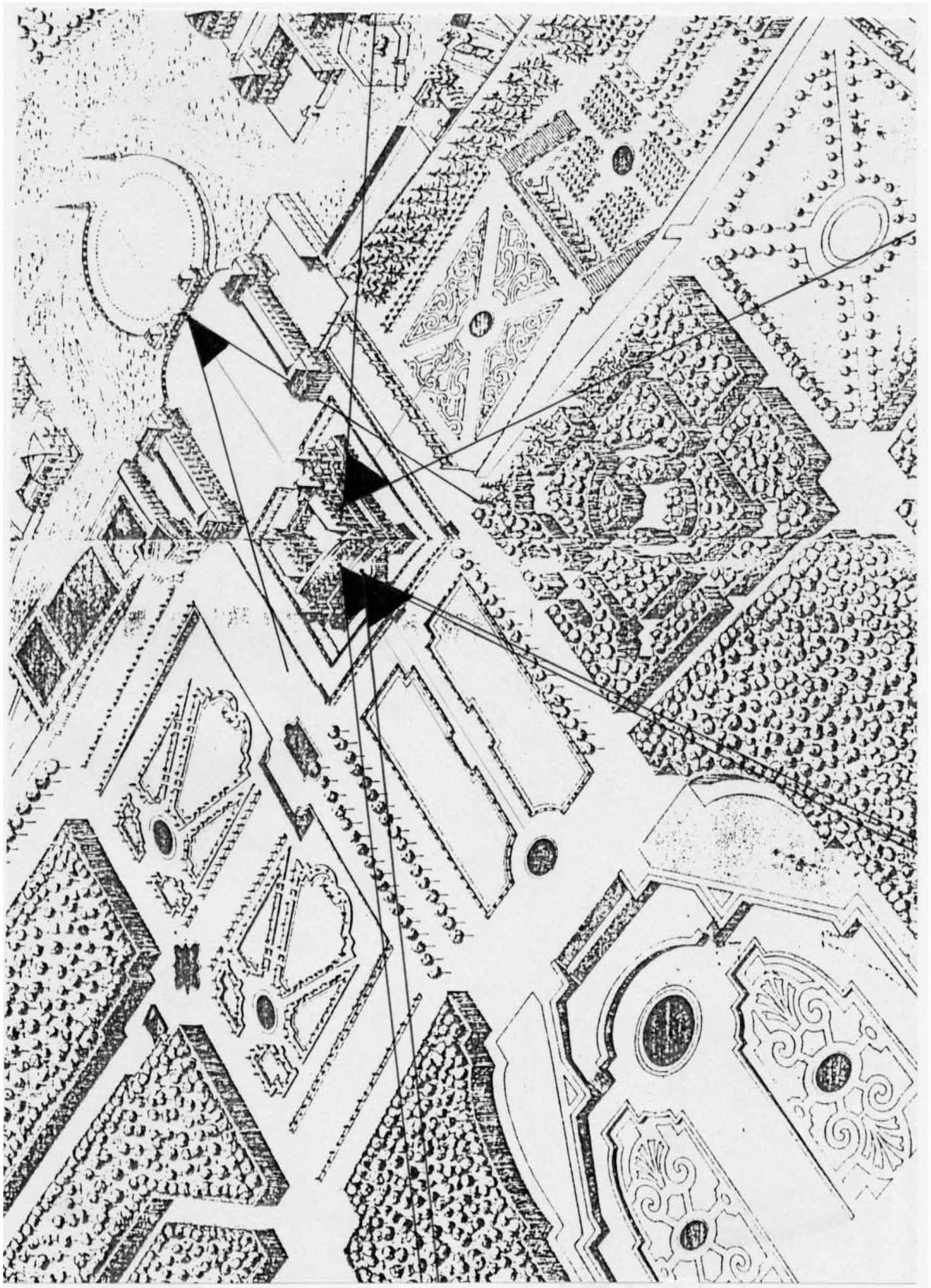


Figure 4.1 : Les vues de Scudéry (sur un dessin de Le Guillon, 1988).

Nous retrouvons dans cette description le jeu des différentes échelles qui interviennent dans la perception d'un espace. L'exemple donné ici nous semble éclairer une dynamique entre deux échelles, celle de « l'objet proche » et celle de « l'espace lointain », mis en œuvre par le double déplacement de l'attention (du regard) et du corps dans l'espace. A la fin du chapitre précédent, en comparant les promenades de Louis XIV et de Piganiol, nous avons distingué trois échelles. Plus loin, nous en proposerons encore d'autres. Nous commençons à deviner que la définition des échelles n'est pas absolue, mais dépend de l'événement décrit, c'est-à-dire du regard (de la perception) de la personne engagée dans l'événement. Cette dynamique des échelles multiples nous apparaît comme un aspect fondamental de la perception mobile de l'espace. Elle reflète chaque situation spatiale particulière et est porteuse d'une grande souplesse qui fonde la richesse des expériences spatiales possibles. L'échelle d'un espace – ou plus exactement, les échelles superposées d'un espace – ne sont pas tant des dimensions spatiales intrinsèques que des potentialités expérientielles, mises en œuvre dans une situation spatiale particulière par celui qui la parcourt, par la *manière* dont il la parcourt.

B - EXPLORER L'ESPACE PAR LA VUE

Qu'il s'agisse de spécificité culturelle ou de physiologie humaine, pour ceux d'entre nous qui sommes voyants, la vue est le sens dominant dans notre exploration de l'espace qui nous entoure. Il n'est donc pas étonnant que la grande majorité des descriptions concernent la vue⁴⁶.

Cependant, nous l'avons vu déjà dans l'analyse des traités de jardinage (chapitre 1) et dans l'analyse précédente, la façon dont ce que nous voyons est vu dépend des mouvements qu'il permet. La vision n'est pas un mode de perception indépendante du corps, elle est intimement liée à la relation de notre corps tout entier à la chose vue⁴⁷. Nous pouvons ainsi distinguer :

- La vue panoramique, séparée par un « cadre » de l'espace dans lequel se trouve la personne qui regarde la vue ;
- La vue d'un espace ou unité spatiale : on en est entouré, même lorsqu'on le parcourt.
- La vue d'un objet, dont on peut faire au moins partiellement le tour (en se déplaçant) ;

Cette tripartition n'est pas éloignée de celle que nous proposons dans le chapitre précédent, mais elle est définie différemment car elle intègre l'accessibilité d'un espace dans l'analyse du regard qui est porté sur lui.

⁴⁶ Ceci n'est évidemment pas une spécificité du jardin « à la française » ni de la philosophie de Descartes.

⁴⁷ Relation explorée en phénoménologie depuis les travaux de Husserl. Voir aussi Berthoz, 1997.

1) Vues panoramiques

En profitant du dénivelé du terrain, Le Nôtre a su créer des axes de vue qui permettent d'englober en un seul regard le jardin et la campagne alentours. La vue sur le paysage est importante : nous l'avons vu chez Scudéry, qui insiste sur le contraste entre l'aspect ordonné du jardin et l'aspect « sauvage » et « champêtre » de la campagne agricole⁴⁸. Elle est également mentionnée dans d'autres descriptions :

*Ce Château est situé sur une éminence, qui lui donne des points de vue fort agréables, & qui ne se terminent que fort loin de là par des bocages & par des coteaux où les yeux trouvent agréablement de quoi se récréer*⁴⁹.

Locke oppose la régularité du jardin à l'irrégularité naturelle du site : le pays lui-même semble très sauvage, écrit-il, et s'étonne de toute cette élégance qui y est apparue⁵⁰. Pour Lister, les jardins, par leur étendue, deviennent eux-mêmes paysage, mais un paysage qui se distingue par ses allées, ses bosquets, ses canaux et ses fontaines⁵¹.

Les descriptions les plus complètes des vues offertes par Versailles sont celles de Scudéry. Les vues telles qu'elle les décrit sont peuplées d'une multitude d'objets, maintenus ensemble par une composition cohérente : l'espace est encadré par des bois, divisé en plans successifs par des balustrades, organisé autour d'un axe de symétrie, rythmé et proportionné par des éléments verticaux. L'équilibre du proche et du lointain, la diversité à toutes les échelles sont à la base de la beauté d'une vue :

*Cette vue qui n'est ni trop étendue ni trop bornée, et qui a beaucoup de diversité en peu d'espace, est assurément fort belle*⁵².

Les descriptions de Scudéry illustrent bien le caractère dynamique de la vision. Regardant vers l'ouest, elle voit d'abord les parterres de chaque côté, puis, à l'autre extrémité de l'allée centrale, le bassin d'Apollon ; son regard revient ensuite vers la balustrade et les vases des premiers plans⁵³. Regardant vers le nord, son regard glisse jusqu'aux fontaines des Couronnes, descend l'Allée d'Eau jusqu'à la fontaine du Dragon, puis revient sur le parterre

⁴⁸ Scudéry, p. 43 ; pp. 42 et 84.

⁴⁹ Liger, p. 423.

⁵⁰ « All this finery & regularity is found in a place where Nature seems to have designed & observed none, it being an uneven country, broken into several not very great hills, which are most of them covered with woods (coppice woods), & the country in it self looks very wild & seems to wonder how all this bravery come there » (Locke, p. 152).

⁵¹ « In a word, these Gardens are a Country laid out into Alleys and Walks, Groves of Trees, Canals and Fountains » (Lister, p. 208).

⁵² Scudéry, Promenade, p. 2.

⁵³ Scudéry, Promenade, pp. 32, 46, 65, 87-88.

Nord richement ornementé qui se trouve juste devant elle, à ses pieds⁵⁴. Le mouvement du regard du lointain vers le proche se retrouve dans la description par Lister de la vue le long du grand axe⁵⁵. Nous avons déjà vu chez La Fontaine ce même aller-retour entre vue d'ensemble et vue de détail.

Ces vues panoramiques sont détaillées comme des tableaux, mais il ne s'agit que d'un moment de la perception des espaces décrits : après avoir admiré la vue, les visiteurs de Scudéry traversent le parterre du Nord ou descendent les rampes du Fer à Cheval. Lorsque les visiteurs admirent le jardin depuis les appartements royaux du premier étage, leur vision en est une perception « impatiente »⁵⁶, qui prévoit que leur guide va les y mener.

Dans les panoramas lointains, la perspective peut créer des effets curieux : décrivant la vue du Grand Canal depuis l'esplanade du château, Scudéry remarque qu'il semble remonter. Cet effet d'optique est dû à la pente de l'Allée Royale : si on la perçoit comme horizontale, le Grand Canal, par contraste, apparaît en pente. La pente de l'Allée Royale a un autre effet visuel : le Tapis Vert semble plus court vu de haut, et plus long vu du bas (voir figure 4.3)⁵⁷.

L'utilisation d'effets de perspective dans les jardins « à la française » a été souvent discutée. Le Nôtre est souvent considéré comme maître dans l'art de la perspective à l'échelle

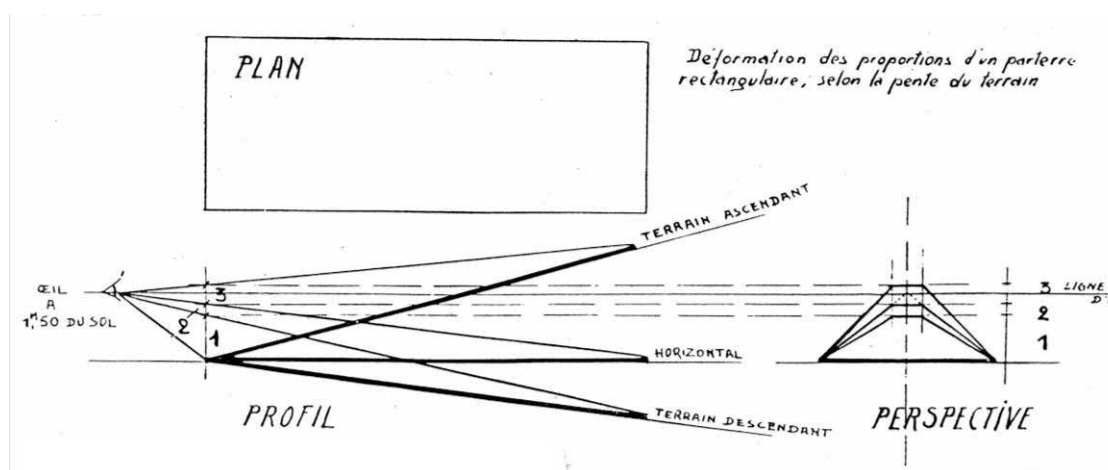


Figure 4.3 : Déformation visuelle d'un rectangle selon la pente du sol. (Source : Charageat)

- 1) Terrain ascendant
- 2) Terrain horizontal
- 3) Terrain descendant

⁵⁴ Scudéry, *ibid.*, p. 70.

⁵⁵ « The Splanade towards the Gardens and Parterres are the noblest tings that can be seen, vastly great, with a very large Basin of Water in the middle, low walled round with white Marble, on which are placed a great number of incomparable brazen Vasa, and large Brass Figures Couchant » (Lister, *Journey*, p. 207).

⁵⁶ Scudéry, *ibid.*, p. 51.

⁵⁷ Voir *supra*, chapitre 3, p.

du paysage⁵⁸. Nous en avons vu un exemple dans la « perspective ralentie » des les trois bassins qui ponctuent le Grand Canal.

Les « effets de perspective » nécessitent d'être regardés d'un point de vue fixe pour que la distorsion ne soit pas perçue. Dans le cas de perspectives à grande échelle, ce point privilégié est plutôt une « zone » : quelque soit l'endroit en haut des marches du Fer à Cheval depuis lequel on regarde le Grand Canal, l'effet sera le même⁵⁹. A une échelle plus petite, la « zone des points de vue » d'un effet de perspective se réduit ; ce n'est pas par hasard que les effets de perspective étaient plutôt utilisés au théâtre, où ils étaient construits en fonction de la position fixe des spectateurs, que dans les jardins, où les *spectateurs* sont en même temps des *promeneurs* en mouvement. A Versailles, le seul bosquet où l'on trouve un jeu de perspective est justement la Salle de Théâtre⁶⁰.

2) Voir des objets

Les descriptions des objets (fontaines et sculptures), sont factuelles et précises. Félibien, Combes et Piganiol donnent de nombreuses informations sur chaque statue : le matériau dont elle est faite, sa couleur, ses dimensions exactes, ensuite ce qu'elle représente, le récit mythologique auquel elle fait référence, et éventuellement le nom du sculpteur⁶¹. Combes et Piganiol ne se sont pas intéressés aux jeux d'eau des fontaines, mais Félibien les décrit en détail. Ceux des visiteurs qui ont pu voir les fontaines en eau décrivent aussi avec un grand plaisir la variété des formes que l'eau peut prendre⁶².

⁵⁸ Autre exemples : le canal de Tanlay, cité par Charageat ; la grande perspective de Sceaux et la Terrasse de Saint Germain, étudiés par Farhat et Chantilly par Damée dans *Le Nôtre, un inconnu illustre?* Voir aussi Mariage, 1990, et Falguières, 2005, qui replacent l'art des jardins de Le Nôtre dans le contexte scientifique de son époque.

⁵⁹ En 2004, une installation de Buren sur le tapis vert a mis en jeu un autre effet de perspective : *Effet / Contre-Effet*, dans le cadre de l'évènement « Versailles off » les 2 et 3 octobre 2004. On peut en voir une photo, prise depuis l'unique « bon point de vue », sur le site de Daniel Buren, www.danielburen.com.

⁶⁰ La perspective accélérée des trois allées du côté de la scène dont la largeur diminue en s'éloignant. Voir figure A-161.

⁶¹ Exemple de description chez Piganiol, *Description*, pp. 72-76.

« Revenons aux figures qu'on trouve de l'autre côté de la demi-lune en remontant vers le Château.

Un Vase de marbre blanc orné de fleurs de lys ; par Pouletier.

Un Groupe de marbre blanc qui représente Milon Crotoniate, athlète d'une force extraordinaire, qui vivait vers l'an de Rome 242. Il porta un Taureau sur ses épaules au Jeux Olympiques, & ... [histoire de Milon de Crotone ; histoire de sa mort.] Ce Groupe est de feu Puget de Marseille, Sculpteur célèbre, qui en se jouant du ciseau & du marbres semblait animer ses figures, & leur donner cette vie & ces passions qui rapprochent si fort l'art de la nature.

Un Vase orné de fleurs champêtres, par Harpin », etc.

⁶² En particulier Félibien, Denis et Tessin.

La description des sculptures complexes devient dynamique quand les auteurs mentionnent le caractère rythmique des objets qu'ils décrivent, comme par exemple le nombre de répétition de certains éléments, ou une organisation en couches concentriques. Félibien décrit ainsi la Fontaine de la Pyramide :

Le haut est un gros vase qui sort d'un bassin soutenu par quatre Ecrevisses qui servent de consoles posées dans un autre plus large porté par quatre Dauphins. Ces Dauphins ont la tête sur les bords d'un autre bassin que tiennent quatre jeunes Tritons qui ont une double queue, & qui posent dans un autre bassin encore plus grand, soutenu par quatre consoles en forme de pied de Lion, & par quatre grands Tritons qui semblent nager dans le grand bassin⁶³.

Il décrit avec la même précision les autres fontaines, composées d'un groupe central entouré de sculptures répétant un même thème : Apollon, entouré de quatre chevaux, quatre tritons et quatre baleines ; le Dragon, quatre dauphins et quatre cygnes portant des amours ; Latone entourée d'êtres mi-homme mi-grenouilles, les deux autres bassins du parterre de lézards et de tortues⁶⁴. Les bassins sont également souvent entourés d'éléments répétitifs « d'espace en espace » : ainsi le bassin central du bosquet de la Renommée était entouré par une balustrade rythmée par des petits jets d'eau⁶⁵.

Mais ces objets sont rarement décrits seulement en eux-mêmes : même Combes et Piganiol, les moins intéressés par les espaces du jardin, décrivent leur relation à leur environnement.

3) Voir des espaces

J'ai mentionné plus haut l'importance que les auteurs prêtaient au nom donné aux différentes parties du jardin⁶⁶. Le nom indique l'évidence d'une distinction qui permet de différencier cette partie du jardin des autres. Il reflète l'existence d'une séparation qui implique la possibilité de percevoir chaque espace comme une unité distincte et individualisée.

⁶³ Félibien, *Description*, p. 52.

⁶⁴ Félibien, *ibid.*, pp. 76, 58, 80 ; Tessin, p. 10.

⁶⁵ « Sur chacun des piédestaux que l'on y voit d'espace en espace s'élève un jet ou bouillon d'eau » (Courttilz, *Vie de Colbert*, p. 68) ; également Piganiol, *Description*, p. 163. L'expression « d'espace en espace » revient régulièrement dans les descriptions.

⁶⁶ Voir *supra*, chapitre 3.

a) Espace défini par sa délimitation

Les unités spatiales ont en général une délimitation claire, qui distingue physiquement ce qui est à l'intérieur de ce qui est à l'extérieur de cette limite. Les auteurs décrivent la limite de plusieurs façons :

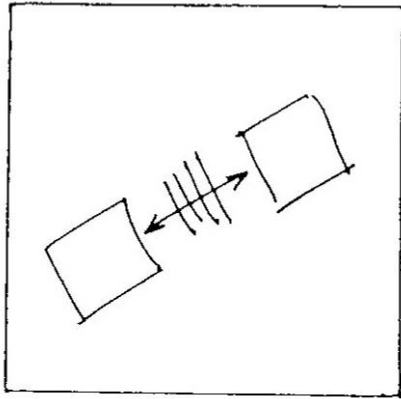


Figure 4.4 : Séparation.

i) Séparation

Des espaces ouverts situés à différents niveaux sont « séparés » par une volée de marches, par exemple l'esplanade séparant le château du jardin ou les marches séparant la scène de l'amphithéâtre dans le Théâtre d'Eau⁶⁷. Dans l'Allée d'eau, les bassins des enfants « séparent cette allée en trois, en sorte qu'outre celle du milieu, il y a encore deux contre-allées »⁶⁸. Plus étonnant, le Tapis Vert sépare les deux allées sablées qui le bordent⁶⁹. Les fontaines des Saisons, qui marquent les intersections des allées secondaires, les « séparent »⁷⁰.

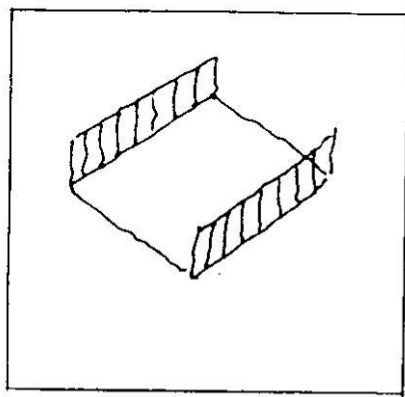


Figure 4.5 : Bordure (tout le long).

ii) Bordure (tout le long)

Les allées, espaces beaucoup plus longs que larges, sont longés, « bordés » « tout le long » de leur rive, par des éléments verticaux, comme par exemple les statues le long de l'Allée Royale⁷¹ et le long de la palissades de la rampe qui borde le Parterre du Nord⁷², la topiaire le long des rampes du Fer à Cheval⁷³, les fontaines le long de l'Allée d'Eau⁷⁴. Les allées de la Montagne d'Eau sont « bordés » de treillis, « longés » par des goulettes d'eau, garnis de jets d'eau « tout du long »⁷⁵.

⁶⁷ Félibien, p. 46 et p. 65.

⁶⁸ Félibien, p. 54 ; également Courtilz, p. 58 et Piganiol, p. 28.

⁶⁹ Liger parle de « deux allées partagées par un beau gazon qui descend jusque au grand Canal » (p. 439).

⁷⁰ « L'on trouve un autre grand bassin qui sépare l'allée de Cérès d'avec l'allée de traverse » (Félibien, p. 71).

⁷¹ Tessin, p. 9 ; Courtilz, p. 58.

⁷² Piganiol, p. 25.

⁷³ La Fontaine, p. 149 : « D'arbrisseaux toujours verts les bords en sont ornés » ; Scudéry, p. 88.

⁷⁴ Elle est « toute bordée de cascades qui en font la décoration » (Liger, p. 450). Pour les autres auteurs, ces fontaines « séparent » la partie centrale de l'allée des parties latérales. Pour Félibien, p. 54, elles longent et séparent en même temps.

⁷⁵ Félibien, p. 72 et Tessin, p. 18.

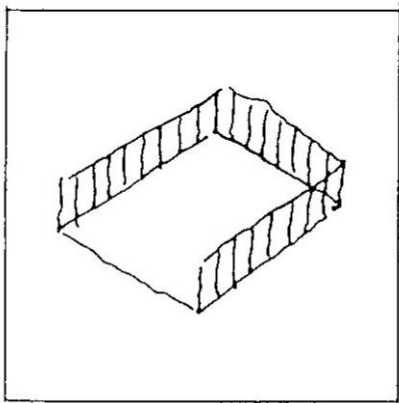


Figure 4.6 : Bordure (tout autour).

Bordure (tout autour)

Les espaces sont décrits comme étant « environné », « entouré », avec une bordure « tout à l'entour », comme par exemple les marches et les palissades qui entourent le Théâtre⁷⁶, les arbres et la bande de gazon entourant la Salle de Conseil⁷⁷, les statues et les vases entourant les Parterres de Latone⁷⁸ et le Bosquet de la Renommée⁷⁹, le treillis entourant la Montagne d'Eau⁸⁰, les murs de soutènement surmontés de vases autour du Parterre du Nord⁸¹, et les balustrades avec des vases autour du Parterre du Midi⁸².

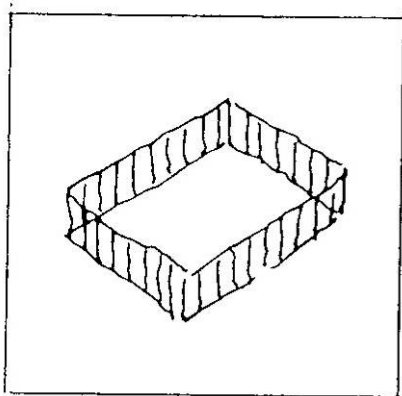


Figure 4.7 : Fermeture.

iii) Fermeture

L'entourage est parfois perçu comme fermeture : les balustrades sont décrites comme enfermant le Parterre des Fleurs⁸³, « fermant » (ici du seul côté ouvert sur le paysage) le Parterre de l'Orangerie⁸⁴, les rampes de Latone « renferment » le Parterre de Latone⁸⁵, les Cent-Marches enferment le Parterre de l'Orangerie⁸⁶; les salles des bosquets « enfermés » par les treillages, les bois, les clôtures⁸⁷, la salle des Festins, où l'île centrale est « fermée d'un fossé d'eau »⁸⁸, le

⁷⁶ Félibien, pp. 65-67.

⁷⁷ Félibien, p. 75 : la « place (...) est environnée d'arbres, & revêtue tout autour de gazon ».

⁷⁸ Tessin, p. 9 : « Toute cette ouverture est environnée des grandes statues de marbre (...) garnie des plus beaux vases de marbre ». Piganiol, p. 10, mentionne les « 14 vases qui en ornent les pourtours ».

⁷⁹ Combes, p. 99 ; Tessin, p. 18 (« statues de marbre blanc dressées à l'entour »).

⁸⁰ Denis, p. 29 verso.

⁸¹ Tessin, p. 11, Saugrain, p. 574.

⁸² Scudéry, p. 84; Tessin, p. 12, Piganiol, p. 85.

⁸³ Scudéry, p. 83.

⁸⁴ Courtilz, p. 80 ; Piganiol p. 90.

⁸⁵ Félibien, p. 80.

⁸⁶ Courtilz, p. 79.

⁸⁷ Courtilz, pp. 60, 73, 75.

⁸⁸ Félibien, p. 75 ; également Denis, p. 29 recto.

bassin du Bosquet de la Renommée est « enfermé de deux balustrades »⁸⁹, l'arène centrale de la Colonnade est « renfermée » par cinq marches⁹⁰.

iv) *Terminaison*

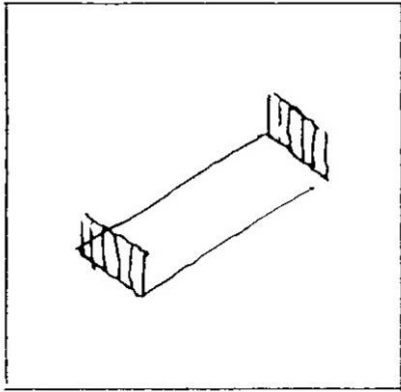


Figure 4.8 : Terminaison.

Les espaces de forme allongée sont terminés par des objets qui marquent leurs deux extrémités, à un ou « aux deux bouts », comme par exemple les fontaines du Berceau d'Eau⁹¹ et de la Salle des Marronniers⁹². L'Allée d'Eau est chaque fois décrite comme se terminant par la Fontaine de la Pyramide et les Bains des Nymphes à l'extrémité haute (« à la tête »), et les Bassins du Dragon et de Neptune en bas (« au fond »)⁹³. Scudéry remarque qu'« au bout des allées » le mur entourant le parc est remplacé par une grille : il s'agit ici au contraire de *ne pas* marquer « le bout » d'un espace⁹⁴.

b) Espace structuré par des objets

Les espaces, qu'ils soient largement ouverts comme les parterres, étroits comme les allées ou fermés comme les salles de verdure des bosquets, sont peuplés d'objets qui influencent la façon dont ils sont perçus.

i) *Hiérarchie redondante entre espaces et objets*

On trouve entre les espaces et les objets qu'ils contiennent une même hiérarchie quant à leurs dimensions. Les fontaines les plus importantes se trouvent sur les axes visuels les plus importants : Latone et Apollon sur l'axe ouest, la Pyramide, le Dragon et Neptune sur l'axe

⁸⁹ Combes, p. 98.

⁹⁰ Courtilz, p. 73.

⁹¹ Félibien, p. 61 ; Denis, p. 14 recto.

⁹² Piganiol, p. 157 ; Liger, p. 444 ; Saugrain, p. 559.

⁹³ Les expressions sont de Combes, p. 84 et p. 86. Également Félibien, pp. 58 et 59 ; Denis, p. 13 verso ; Tessin, p. 11.

⁹⁴ Scudéry, p. 90.

nord ; elles peuvent être vues de loin et de plusieurs endroits⁹⁵. Les Fontaines des Quatre Saisons, de dimension moins importante, sont situées au croisement des axes secondaires : elles sont mentionnées plusieurs fois au cours de la promenade⁹⁶.

ii) *Espaces ouverts*

D'autres sont situés dans l'espace des parterres et structurent leur organisation spatiale de plusieurs façons :

a) *Créer un centre*

Il y a presque toujours un objet « au milieu » d'un espace, d'un bassin. Il ne s'agit pas forcément du centre géométrique : le bassin du Parterres de l'Orangerie, est « presque au milieu de la place » et est perçu comme étant au milieu⁹⁷ ; il en est de même du bassin de Latone⁹⁸.

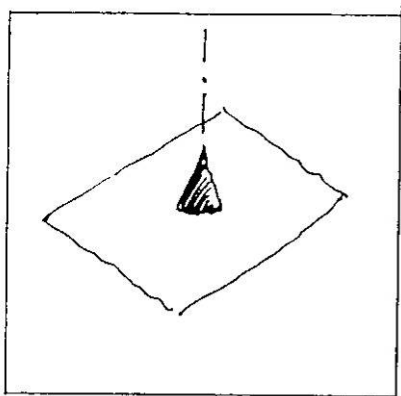


Figure 4.9 : Créer un centre.

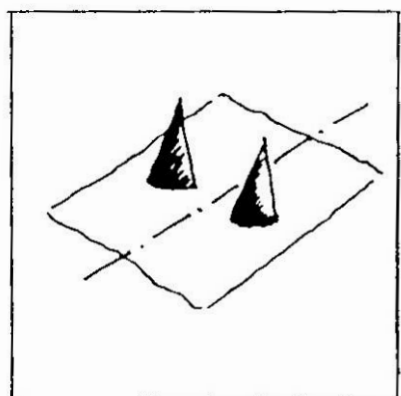


Figure 4.10 : Renforcer la présence de l'axe de symétrie.

b) *Renforcer la présence de l'axe de symétrie*

Dans les parterres du Nord et de Latone, l'axe central est marqué par une allée large et une fontaine importante dans le prolongement de cette allée ; des deux côtés, deux bassins symétriques, toujours mentionnés ensemble, renforcent l'axe de symétrie⁹⁹. Félibien décrit les deux Bassins des Couronnes du Parterre du Nord comme situés « aux deux côtés de cette allée & au milieu des deux pièces qui composent le parterre » : ces bassins non seulement

⁹⁵ Scudéry, Félibien, Denis, Tessin et Louis XIV mentionnent des vues éloignées de ces fontaines. Ces fontaines visibles du château étaient celles qui « jouent lorsque la cour est à Versailles, depuis la levée du Roi jusque au soir » (Tessin, p. 15).

⁹⁶ En particulier, nous l'avons vu, chez Félibien. Mais également chez Combes, Piganiol et Louis XIV.

⁹⁷ Tessin, p. 13 et Liger, p. 455 : « Il y a un grand bassin au milieu dont le jet forme une gerbe qui monte fort haut ».

⁹⁸ Combes, p. 118.

⁹⁹ Au moment de la visite de Scudéry, les sculptures n'étaient pas encore installées : elle parle de « trois rondeaux situés en triangle » (p. 88). Ces deux bassins symétriques n'ont pas de nom propre, ou un nom commun aux deux (les Bassins de Couronnes du Parterre du Nord).

renforcent l'axe de symétrie principal mais créent des centres secondaires¹⁰⁰.

L'axe de symétrie du Parterre du Midi est marqué seulement par l'allée centrale et les deux fontaines de part et d'autre ; on ne découvre qu'en arrivant à la balustrade qui ferme le parterre que le même axe, ponctué par un bassin central, continue dans le Parterre de l'Orangerie¹⁰¹.

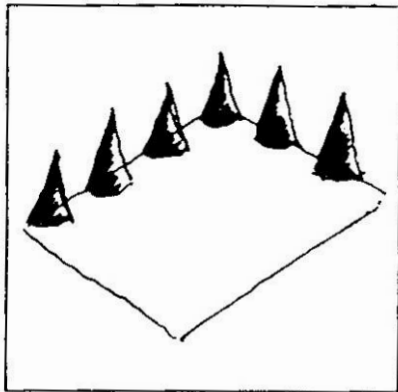


Figure 4.11 : Souligner les bords.

c) *Souligner les bords*

Nous l'avons déjà vu, les objets répétés créent le long des délimitations d'un espace un rythme linéaire qui le souligne, par exemple les vases le long des balustrades du Parterre du Midi et du mur de soutènement du Parterre du Nord, les topiaires le long des rampes de Latone, et les statues le long des palissades¹⁰².

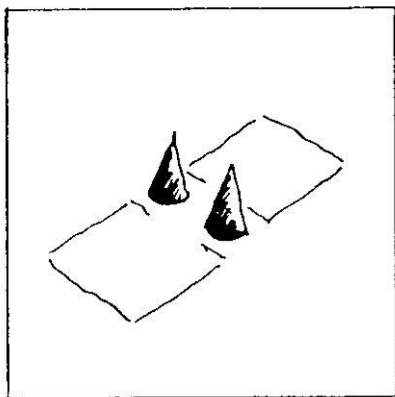


Figure 4.12 : Renforcer le passage d'un espace à un autre.

d) *Renforcer le passage d'un espace à un autre*

Deux objets remarquables placés des deux côtés de l'accès à un espace crée une forme de porte qui renforce le sentiment de passage d'un espace à l'autre : les deux Sphinx, d'abord placés en haut des marches menant à Latone, puis (et jusqu'à maintenant) en haut des marches menant au parterre du Midi¹⁰³ ; les deux statues de l'Homme aiguisant son Couteau et de la Vénus modeste en haut de marches menant au Parterre du Nord¹⁰⁴ ; les deux statues d'Esope et de l'Amour à l'entrée du

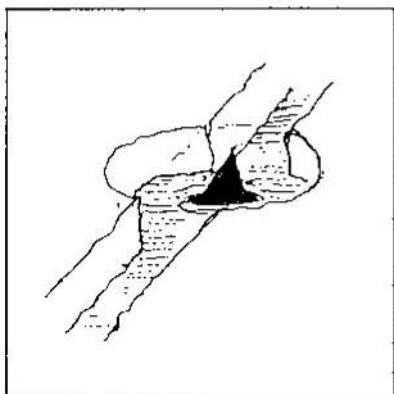
¹⁰⁰ Tessin, p.9, décrit de la même façon les deux bassins symétriques du Parterre de Latone.

¹⁰¹ Tessin, p. 12. Louis XIV propose cette progression : en arrivant dans l'axe du Parterre du Midi, « 3. (...) on fera une pause pour voir le parterre du Midi, et après on ira droit sur le haut de l'Orangerie d'où l'on verra le parterre des orangers et le lac des Suisses ».

¹⁰² Voir *supra*, p. 180.

¹⁰³ La Fontaine, p. 149 ; Combes, p. 122 ; Tessin, p. 12 ; Piganiol, p. 87 ; Liger, p. 454 ; Louis XIV : « 3. Il faut après tourner à gauche pour aller passer entre les Sphinx ».

¹⁰⁴ Louis XIV : « 25. (...) on remontera au château par le degré de marbre qui est entre l'Eguseur et la Vénus honteuse, on se tournera sur le haut du degré pour voir le parterre du Nord... ».



Labyrinthe¹⁰⁵ ; les deux statues de Puget à l'entrée de l'Allée Royale¹⁰⁶ ; les deux chevaux de mer au début du Grand Canal¹⁰⁷.

iii) allées

Les auteurs notent les emplacements des objets par rapport aux allées. Certains objets se trouvent au centre des allées d'où ils jouissent d'une grande visibilité : Apollon, en « vis-à-vis » de l'Allée Royale, bien visible depuis le château et Latone¹⁰⁸ ; les fontaines des Quatre Saisons¹⁰⁹. Neptune et le Dragon se trouvent « au bout », « en bas », « au fond » de l'Allée d'Eau, la Pyramide et les Bains des Nymphes « en haut », « à la tête » de cette même allée¹¹⁰. Les Quatre Saisons se trouvent au croisement des allées¹¹¹. Certains objets se trouvent à l'« angle des allées »¹¹², et, évidemment, le long des palissades dans les allées du Bosquet de la Montagne¹¹³.

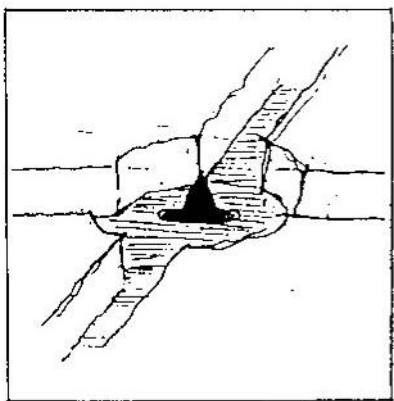
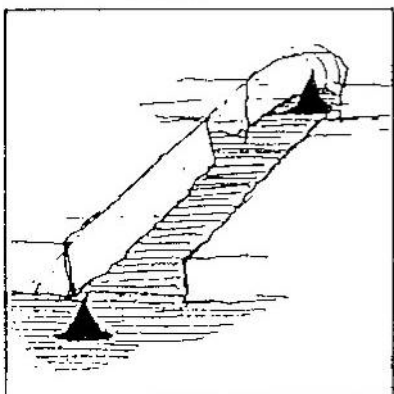


Figure 4.13 : Objets dans les allées :
au centre, au bout, au croisement

¹⁰⁵ Denis, p. 15 verso ; Piganiol, p. 102 ; Liger, p. 442 ; Saugrain, p. 556.

¹⁰⁶ Tessin, p. 9 ; Piganiol, p. 60.

¹⁰⁷ Tessin, p. 10.

¹⁰⁸ Scudéry, p. 88 ; Félibien, p. 76 ; Denis, p. 11 verso, admire Apollon de loin « au milieu de l'allée » avant de s'en détourner.

¹⁰⁹ Saugrain, p.558.

¹¹⁰ « Une des grandes beautés de cette allée, est qu'étant au bas proche la Fontaine du Dragon, & regardant en haut, l'on voit tous ces groupes d'Enfants former une agréable perspective, dont le point de vue se termine dans cette grande chute d'eau qui est au bout, & qui a encore au dessus d'elle la Fontaine de la Pyramide, dont l'eau fait des effets admirables. Et de même quand on est au pied de la Pyramide, l'on considère avec plaisir la Fontaine du Dragon qui termine l'autre extrémité de cette même allée » (Félibien, p. 58).

¹¹¹ Félibien le précise à chaque mention des allées.

¹¹² Piganiol, p. 27.

¹¹³ Voir *supra*, note 75.

iv) bosquets

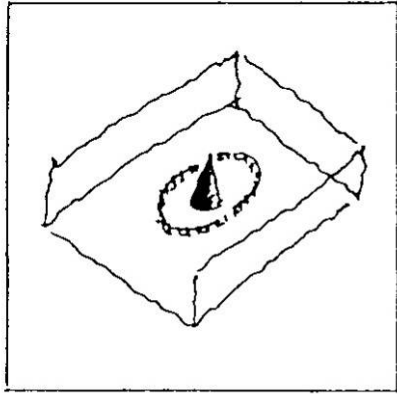


Figure 4.14 : Composition centrale.

La plupart des bosquets ont une pièce centrale, elle-même centrée sur une statue ou une fontaine (Marais, Encelade, Montagne d'Eau), avec des statues ou fontaines secondaires entourant l'objet central, par exemple aux angles si la forme de l'espace est carrée, ou à distance égale les uns des autres sur un tracé circulaire. Le modèle général consiste en un élément central entouré de couches concentriques d'éléments ornementaux. On retrouve dans les descriptions des rythmes similaires à ce qu'on a vu plus haut dans la description des objets¹¹⁴. Félibien décrit ainsi le Pavillon d'Eau :

La Fontaine du Pavillon (...) est ainsi nommée à cause de quatre jets d'eau qui sortent de la gueule de quatre Dauphins de bronze, qui sont aux quatre angles d'un grand bassin, & qui venant à se rassembler par le haut au gros jet du milieu, forment une espèce de pavillon. Ces cinq jets sont accompagnés de quatre autres qui sortent de quatre vases posés au milieu d'autant de bassins qui sont dans les quatre angles du Cabinet. L'eau de ces jets va se décharger dans le bassin du milieu par quatre masques de bronze qui vomissent dans des coquilles¹¹⁵.

On retrouve ce principe dans la salle du Conseil, composée d'une île centrale avec quatre fontaines aux quatre angles et quatre fontaines autour¹¹⁶ ; l'Ile Royale, avec un jet central entouré de quatre jets plus petits¹¹⁷ ; ou le Bosquet des Dômes, avec une fontaine centrale entourée par deux balustrades concentriques aux piédestaux ornés de bas-reliefs et un anneau de statues sur le pourtour¹¹⁸. Souvent ces éléments se répondent les uns les autres, comme par exemple dans la Montagne d'Eau, où l'eau du bassin central s'écoule par cinq nappes qui font face aux cinq allées¹¹⁹.

¹¹⁴ La description de la Pyramide, p. 177.

¹¹⁵ Félibien, p. 60.

¹¹⁶ Félibien, p. 75 : « Le milieu est comme une Ile, fermée d'un fossé d'eau, avec des points qui avances ou reculent d'une manière toute particulière. Il y a en quatre endroits de la place qui environne l'Ile, quatre bassins d'eau, & quatre autres aux quatre coins de l'Ile »..

¹¹⁷ Tessin, p. 16.

¹¹⁸ Tessin, p. 18 ; Piganiol, p. 163 ; Saugrain, p. 570.

¹¹⁹ Félibien, p. 73.

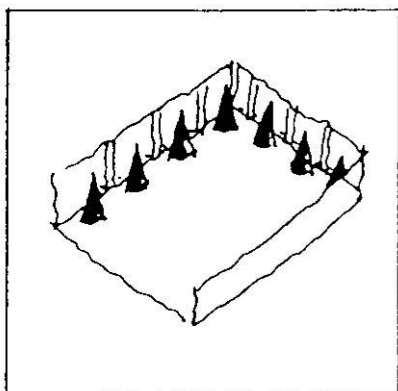


Figure 4.15 : Souligner les bords.

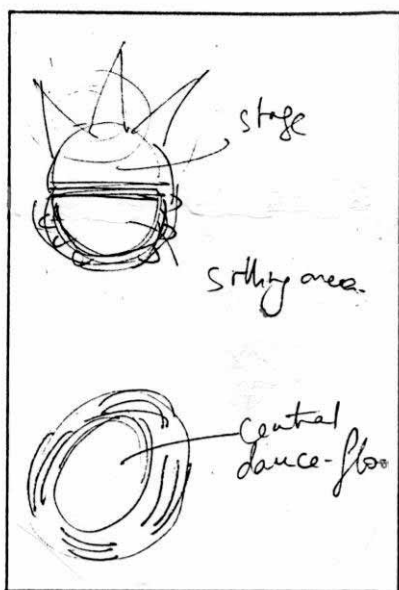


Figure 4.16 : Théâtre d'Eau et Salle de Bal.

Contrairement aux autres bosquets de formes circulaires, la Salle du Théâtre et la Salle du Bal ont toutes deux un espace central laissé libre, pour permettre une utilisation correspondant à leur nom. L'intérêt de ces bosquets vient du dessin très élaboré du pourtour. Le Théâtre est :

une grande place presque ronde (...) séparée en deux parties. La première contient un demi-cercle, autour duquel sont élevés trois marches en forme de siège pour servir d'Amphithéâtre, qui est environné d'allées couvertes d'Ormes sur le devant, & de palissades de Charmes derrière. L'autre partie qui est élevée d'environ trois à quatre pieds, est le Théâtre¹²⁰.

La structure de la Salle du Bal est similaire :

Au milieu il y a une espèce d'Arène, sur laquelle on danse quand il plaît à Sa Majesté d'y donner quelque fête. Le reste de la Salle est occupé par une Cascade & par l'Amphithéâtre¹²¹.

¹²⁰ Félibien, pp. 65-70. Suit la description de la scène : Félibien consacre plusieurs pages à décrire le jeu des fontaines et la géométrie complexe de la palissade.

¹²¹ Piganiol, p. 143. Tessin, p. 16, décrit avec détail l'arène centrale « trois fois entourée de marbres verts et rouges, où il y a une fort jolie nappe qui se forme tout à l'entour ».

c) Les bordures

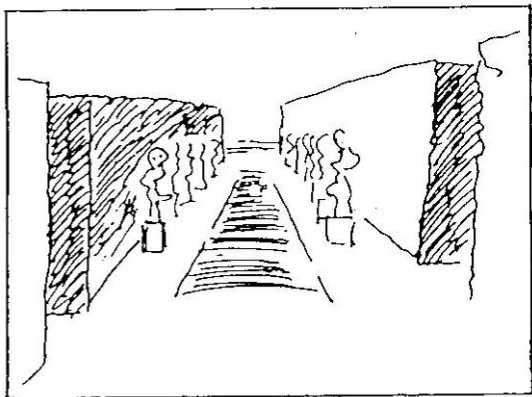


Figure 4.17 : Statues le long des bordures.

Nous avons déjà plusieurs fois mentionné le traitement des bordures, qui pouvaient être très élaborés, et que les différents auteurs les décrivaient avec force détail. Ces descriptions nous renseignent à la fois sur l'espace (bordé de telle et telle façon) et sur le rôle des objets (border un espace) ; mais elles nous montrent aussi que la bordure est en elle-même un élément important du vocabulaire d'aménagement spatial du jardin.

i) le long des parterres et des allées

Les traitements aménagements mentionnés sont les suivants :

- les éléments rythmiques décoratifs simples tels que les topiaires et les fleurs en pot¹²². Les rythmes peuvent être simples (le même élément est répété) ou alterné : La Fontaine parle de l'alternance de des myrtes taillés « en globe, en pyramide »¹²³.
- les éléments rythmiques décoratifs plus élaborés tels que les vases placés le long des balustrades et des murs de soutènement bordant les terrasses : ces vases donnent de loin une trame rythmique, et de près se révèlent être des objets tous différents : considérés à deux échelles distinctes, ils jouent un rôle différent dans l'économie de la perception du jardin¹²⁴.
- Les statues, termes et vases disposés à intervalles réguliers : suffisamment similaires pour créer un encadrement rythmé, ils ont cependant chacun leur individualité propre :

¹²² Autour de Latone, Scudéry mentionne des « vases de fleurs » (p. 88), Tessin des « ifs (...) taillés d'une manière, qu'elles méritent d'être bien observées, puisque pour la beauté il n'y en a pas des pareilles en France » (p. 9) ; le Parterre du Midi est « bordé de cyprès & d'arbuste différents » (Scudéry, p. 83) et de « vases de cuivre peints en porcelaine » (Scudéry, p. 84).

¹²³ La Fontaine, p. 149. Le tableau représentant le Parterre du Nord (figure A-70) montre des un rythme de topiaire encore plus complexe.

¹²⁴ Ce double rôle se perçoit à travers la description de Scudéry, pp. 65-66 : « [La belle Etrangère] loua même fort tous les vases de fleurs dont les balustrades des fossés & des terrasses sont bordées, & qui sont un objet si galant & si agréable ; elle prit garde qu'une partie de ces vases sont en porcelaine, & les autres de bronze d'un travail admirable, principalement ceux qui sont sur la balustrade du premier parterre, où l'on voit de petits enfants appuyés sur les anses des vases, qui avec une attention enfantine, semblent admirer les fleurs dont ils sont remplis ».

nous l'avons vu, ils peuvent même être le but de la visite¹²⁵. Ils peuvent être disposés selon un rythme simple, comme les statues le long de la palissade du Parterre du Nord, ou les fontaines de l'Allée d'Eau¹²⁶, ou alterné, comme le long de l'Allée Royal, où les vases et les statues sont placés en alternance¹²⁷.

ii) à l'intérieur des bosquets

Dans les salles à l'intérieur des bosquets, la bordure végétale possède un rythme complexe qui répond à l'ornementation. Dans le Marais, des « enfoncements », surélevées de quelques marches, accueillent les « Buffets d'eau »¹²⁸. Des statues et des fontaines sont disposées dans des niches, par exemple dans le Théâtre¹²⁹ et l'Ile Royale¹³⁰ ; l'Encelade est entouré d'un berceau en treillage¹³¹.

La Montagne d'Eau, nous l'avons vu, était un bosquet essentiellement composé d'allées. Aussi les allées, en particulier les cinq allées en étoile qui se rejoignaient au centre, étaient particulièrement travaillées. La description de Félibien mérite d'être citée longuement, car elle donne une idée non seulement de la richesse de la bordure de ces allées, mais également de la correspondance entre elles et le « salon » central d'un côté, l'allée en pentagone de l'autre.

Elles sont bordées des deux côtés d'un treillis qui soutient une palissade de Chèvrefeuille. Ce treillis est disposé d'une manière toute particulière, il y a des niches d'espace en espace, & une corniche par le haut, sur laquelle on voit une infinité de pots de porcelaine remplis de diverses fleurs, qui font un effet admirable contre les grands arbres qui leur servent de fond. Du bas de chaque niche s'élève un jet d'eau ; & tout le long de la palissade il y a de chaque côté des goulettes, ou petits canaux bordés de gazon & de coquillage, avec des petites chutes ou bouillons d'eau. Le lieu où ces allées se terminent, est une espèce de Salon de figure ronde, palissadé & orné

¹²⁵ Pour Combes et Piganiol.

¹²⁶ Félibien commence par décrire le caractère rythmique : « chaque côté de l'allée il y a sept groupes de ces Enfants disposés d'espace en espace », puis il continue en décrivant chaque groupe : « les deux premier de ces groupes que l'on trouve vis-à-vis l'un de l'autre, représentent ... » (p. 54).

¹²⁷ Tessin parle d'une alternance de statues et de vases (p. 9) ; l'alternance que Liger décrit est composé des trois types d'objets : les palissades sont « ornées (...) d'ifs fort élevés, & taillés en pyramide, avec de belles Statues & des Termes de marbre placés alternativement » (p. 449).

¹²⁸ Félibien, p. 63.

¹²⁹ Félibien, p.66 ; Tessin, p. 19 ; Piganiol, p. 180. Tessin ajoute : « il est à noter qu'aux boules ou couronnes des arbres qui forment les arcades en bas du demi-cercle, le Roi a pris plaisir lui-même d'en tailler quelques-uns ».

¹³⁰ Tessin, p.16.

¹³¹ Tessin, p. 18 ; Courtilz, p. 69.

comme les allées. Entre chaque allée il y a une niche recouverte par en haut avec une espèce de fronton ; et au milieu du Salon un grand bassin de fontaine où retombe l'eau, qui en jaillissant forme comme une grosse Montagne. Cette eau qui se répand du bassin par cinq différents endroits vis-à-vis des allées, forme cinq grandes nappes qui tombent au pied du bassin. De ce Salon l'on voit au bout de chaque allée une niche, dans laquelle il y a des bassins revêtus de diverses coquilles, & d'où sortent des jets d'eau du milieu de plusieurs pointes de rochers & de coquillages. Ces niches sont palissadées de Chèvrefeuille & disposées de même que le Salon, ayant encore devant elles, chacune deux autres fontaines dans les coins des cinq allées qui conduisent à la Montagne¹³².

C - EXPLORER L'ESPACE PAR LE MOUVEMENT

Nous avons vu dans ce qui précède comment l'espace se révèle à la vue : le jardin apparaît comme un emboîtement d'unités spatiales, du plus large, le paysage, s'étendant jusqu'à l'horizon, au jardin lui-même, se distinguant clairement de son environnement agricole, aux espaces d'échelles variées à l'intérieur du jardin (parterres, allées, bosquets), chacun de ces espaces étant lui-même visuellement clairement délimité des autres et structuré.

Ces vues sont prélude, appel et conséquence du mouvement dans le jardin : nous allons ici analyser l'expérience du jardin tel qu'elle se construit comme séquence temporelle pendant le déplacement du promeneur.

1) Séquence d'expériences sensorielles

Au cours de la promenade, le visiteur est sujet à un grand nombre d'expériences sensorielles simultanées : il entend des sons, il sent des odeurs, il ressent des sensations proprioceptives, il perçoit la fraîcheur ou la chaleur de l'air. Ces différentes expériences sensorielles (je vois une fontaine et j'entends son bruit) renforcent et affinent de manière cohérente la perception spatiale par la vue.

On pourrait étudier la promenade comme succession de chacune de ces expériences sensorielles particulières. La figure 4.42 propose par exemple de regarder la distribution de

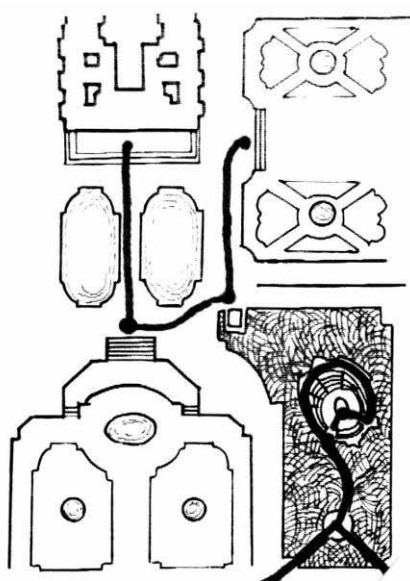
¹³² Félibien, p.72 ; Tessin, p. 18 ; Courtilz, p. 66. Voir figures A-165 à A-168.

l'ombre et de la lumière pendant les promenades de Félibien et de Louis XIV. Des graphiques similaires pourraient permettre de visualiser la distribution des autres expériences sensorielles.

2) Mouvement dans le jardin

La promenade est une succession d'expériences kinesthésiques : avancer, s'arrêter, tourner, descendre ou monter, sont les constituants de base de cette expérience. Cependant, le sens de la promenade ne se situe pas à ce niveau kinesthésique fondamental : il ne vient pas du mouvement lui-même, mais du *but* de ce mouvement¹³³.

Il n'est donc pas étonnant que les auteurs en parlent peu. Cependant, il serait faux d'en déduire que ces mouvements n'ont aucune importance : ce sont eux qui donnent rythme et dynamisme, c'est-à-dire forme temporelle à l'expérience. Pour paraphraser Valéry parlant de la poésie, ils sont « la substance corporelle et kinesthésique » de la promenade¹³⁴. Aussi il ne semble pas surprenant que Louis XIV, dans son désir de montrer son jardin de la manière la plus parfaite et complète, aille jusqu'à décrire l'itinéraire avec autant de précision : il indique où s'avancer, s'arrêter, tourner à droite ou à gauche, faire un tour ou un demi-tour, descendre ou monter :



3. Il faut après tourner à gauche pour aller passer entre les Sphinx (...); en arrivant aux Sphinx on fera une pause pour voir le parterre du midi, et après on ira droit sur le haut de l'Orangerie (...)

7. On ira voir la salle du bal, on en fera le tour, on ira dans le centre et l'on sortira par le bas de la rampe de Latone.

9. On descendra par la girandole qu'on verra en passant pour aller à Saturne, on en fera le demi-tour et l'on ira à l'île royale

Figure 4.18 : Itinéraire de Louis XIV : haut de Latone (§2) ; les Sphinx (§3) ; la Salle de Bal (§7).

¹³³ De même que « dans la conversation, nous percevons les mots dans leur structure phonétique mais notre intérêt est centré sur le sens du discours, sur les significations des mots, et pourtant les plus fines nuances ne nous échappent pas. Une altération insignifiante d'un son, une légère modification de l'accent nous fait dresser l'oreille et détournent notre attention de la signification communiquée au son interposé » (Straus, 1989, p. 371).

¹³⁴ Valéry parle « du rythme, des assonances et des allitérations qui constituent la substance sonore de la poésie » (cité par Meschonnic, 1982, p. 35).

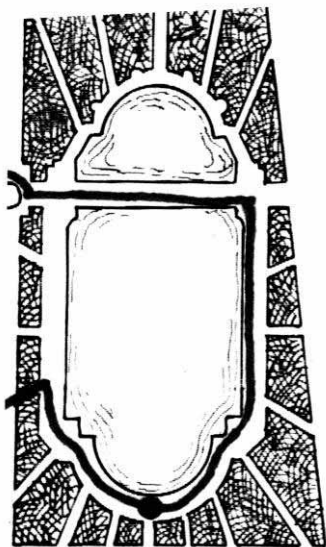


Figure 4.19 : Itinéraire de Louis XIV :
l'Ile Royale (§10).

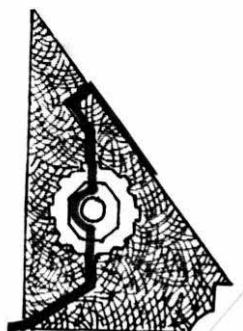


Figure 4.19 : Itinéraire de Louis XIV :
l'Encelade (§15).

10. On passera sur la chaussée où il y a des jets aux deux côtés, et l'on fera le tour de la grande pièce ; quand on sera au bas, on fera une pause pour considérer les gerbes, les coquilles, les bassins, les statues et les portiques.

15. On passera par l'Encelade, où l'on ne fera qu'un demi-tour, et après l'avoir considéré, on en sortira par en bas.

17. On ira à la montagne, on fera un demi-tour dans la petite allée qui tourne devant que d'entrer dans le centre de l'Etoile, et quand on y sera, on fera un tour de la montagne.

Louis XIV, nous le voyons, ne parle ni du jardin-musée de sculpture – ce sera le rôle du guide – ni des plaisirs des sens, qui s'offrent d'eux-mêmes : les fontaines émerveillent les visiteurs sans nécessiter d'explication. Ce à quoi Louis XIV s'adresse ici, c'est le plaisir plus subtil de l' « esprit ». En prescrivant l'itinéraire de façon aussi précise, il fait découvrir au visiteur, par étapes successives, la composition de chaque espace. Ses indications extrêmement précises sont toujours en concordance avec la structure des espaces parcourus. Les indications absentes sont tout autant porteuses d'information : dans le bosquet de l'Encelade (§15), peu importe si le demi-tour se fait par la droite ou la gauche : ces deux demi-tours sont équivalents ; ils révèlent les mêmes qualités de l'espace. L'important est que la sculpture fait face à la sortie : après en avoir fait le (demi) tour, il faut s'arrêter pour la « considérer » avant de quitter le bosquet.

3) Relations locales entre unités

Nous avons vu que le jardin est perçu comme une juxtaposition d'unités spatiales dans lesquelles on se rend ; la promenade est donc une succession temporelle (« on va ensuite ... ») de passage d'une unité spatiale à une autre (« aller à », « aller en »). Mais les auteurs décrivent aussi la relation topographique entre le lieu qu'ils s'apprêtent à quitter et le lieu dans lequel ils s'apprêtent à entrer. Les expressions utilisées indiquent différentes sortes de relations.

a) Passer d'un espace à l'autre

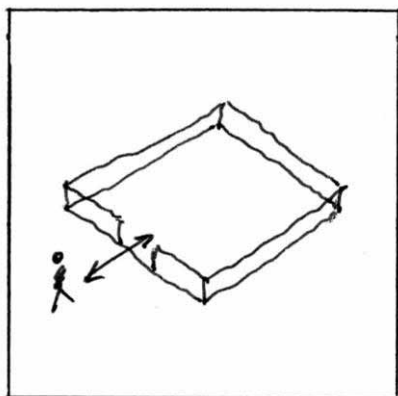


Figure 4.20 : Entrer, sortir.

i) Entrer, sortir

Les mots utilisés les plus fréquemment sont « entrer dans », « sortir de ». Chaque espace dans lequel on peut entrer ou d'où l'on peut sortir est perçu comme une unité spatiale ; ces unités peuvent être de différentes échelles : on peut « entrer » dans le parc ou le jardin¹³⁵, dans un parterre¹³⁶, dans une allée¹³⁷, dans un bosquet¹³⁸ ou dans un ensemble formé de plusieurs bosquets¹³⁹ ; à l'intérieur du bosquet on entre dans la salle centrale¹⁴⁰.

¹³⁵ Courtlitz et Liger « entrent » dans le parc ; à la fin de sa visite, Louis XIV écrit : « 25. (...) on sortira du jardin par la même porte par où l'on est entré ».

¹³⁶ Piganiol, le Parterre du Nord

¹³⁷ On entre dans l'Allée Royale (Tessin) ou l'on en sort (Combes) ; dans l'Allée d'eau (Tessin, Saugrain) ; on entre aussi dans les allées des Quatre Saisons (Saugrain).

¹³⁸ Une grande partie de la visite consiste à « sortir » d'un bosquet pour « entrer » dans un autre : « Au sortir de ce petit bois l'on entre dans un autre qui est à l'opposé » (Félibien, p. 61) ; « A peine est-on hors de ce bosquet, qu'on entre dans l'Arc de Triomphe » (Liger, p. 448). L'entrée des bosquets se fait parfois par des grilles (Combes, p. 97).

¹³⁹ Les deux bosquets symétriques du Dauphin et de la Girandole sont traités par Félibien comme une seule unité : « De ce bassin l'on peut entrer dans les deux Bosquets » (p. 78).

¹⁴⁰ Par exemple Piganiol dans l'Arc de Triomphe : « A peine est-on entré dans ce Bosquet, qu'on trouve une Fontaine d'une beauté surprenante » (p. 185) ; Liger dans le Bosquet des Dômes : « à peine y fûmes-nous entrés que deux petits temples carrés de marbre blanc se présentèrent à nos yeux » (p. 444).

ii) *Franchir une limite*

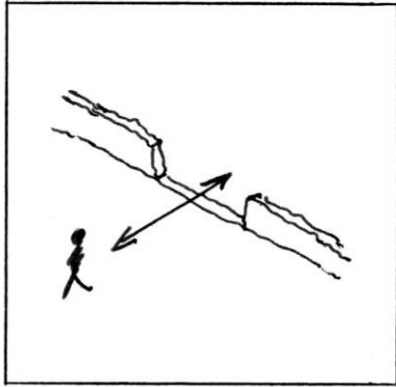


Figure 4.21 : Franchir une limite.

Les allées sont considérées comme une frontière, une limite entre deux bosquets : pour aller de l'un à l'autre, il faut « travers[er] l'allée qui les sépare »¹⁴¹. Là où il y a une différence de niveau importante entre deux unités, la limite est clairement indiquée par des marches qu'il faut « monter » ou « descendre » : par ce changement de mouvement corporel, tout le corps perçoit le passage de la limite¹⁴². La traversée d'une limite peut comprendre un passage « entre » deux objets : c'est parce que ces objets sont perçus comme des marqueurs de passages que l'on peut les considérer comme une forme de une « porte »¹⁴³. C'est également sur la limite, sur le lieu de passage, que se trouvent les « points de vue »¹⁴⁴ : les limites sont aussi le « cadre » qui distingue l'espace vu comme panorama depuis le lieu où se trouve le visiteur.

b) *Catégories indépendantes de l'itinéraire du visiteur*

i) *Juxtaposition spatiale*

Dans les textes, les bosquets sont décrits successivement. Le plus souvent, ils sont mentionnés comme juxtaposés les uns aux autres, dans leur relation topographique. Les expressions les plus générales sont « auprès de », « proche de », « à côté de » : la Galerie des Antiques est « à côté » du Bassin de Saturne ; le Bassin des Nymphes « proche » de la Pyramide¹⁴⁵. Les expressions « en face de » et « vis à vis » indiquent une proximité de type particulière,

¹⁴¹ Piganiol, p. 148 ; et plus loin : « Pour aller de ce Bosquet à celui du Dauphin, il faut traverser une Allée » (p. 174) ; également Combes : « En sortant du bois, où est l'Arc de Triomphe, vous passerez au travers de l'Allée d'Eau (...) vous entrerez dans le bois, qui est au côté gauche » (p. 89) ; Félibien, p. 61.

¹⁴² Les quelques marches du Parterre du Nord et du Parterre du Midi sont des « passages » souvent notés par les auteurs.

¹⁴³ Voir *supra* p. 183.

¹⁴⁴ Voir *supra*, p. 171.

¹⁴⁵ Combes, p. 105 ; Félibien, p. 52.

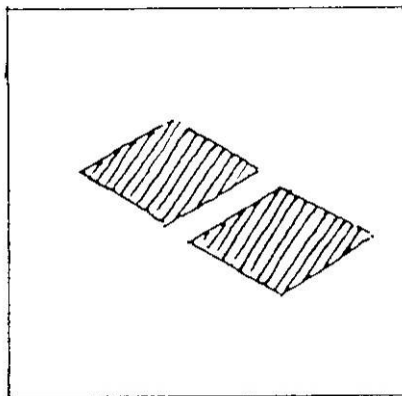


Figure 4.22 : « à côté de ».

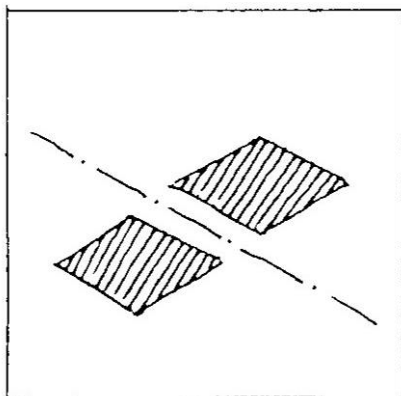


Figure 4.23 : « à l'opposé », « vis à vis ».

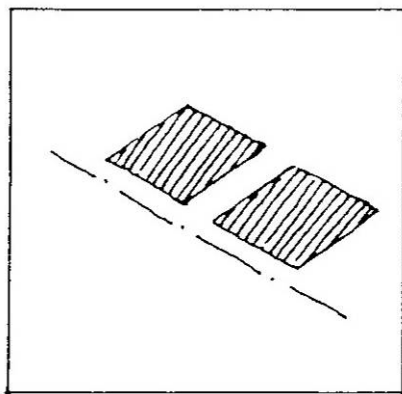


Figure 4.24 : « du même côté ».

supposant un axe commun qui les traverse : le Fer à Cheval est « en face » du Parterre d'Eau (La Fontaine, p. 148) ; le Bassin d'Apollon est « vis-à-vis » de l'Allée Royale et « en face » du Grand Canal (Piganiol, p. 64)¹⁴⁶. Ils peuvent aussi indiquer une relation spatiale avec un troisième élément, un axe ou une allée, de même que les expressions « du côté de », ou « à l'opposé » : par exemple le Théâtre d'Eau est « vis à vis » du Marais par rapport à l'allée de Cérès¹⁴⁷ ; la Montagne d'Eau « du même côté » que le Théâtre par rapport à l'allée de Cérès¹⁴⁸ ; le Berceau d'Eau « à l'opposite » du Pavillon d'Eau par rapport à l'Allée d'Eau¹⁴⁹. Ces mêmes expressions sont utilisées pour désigner des objets à l'intérieur d'une salle de verdure, qui se font face des deux côtés de d'espace central¹⁵⁰.

Ces expressions n'indiquent qu'une juxtaposition spatiale, mais elles impliquent cependant un ordre de visite : le deuxième terme est opposé au premier terme déjà visité. Ainsi, pour Félibien qui parcourt en descendant les bosquets côté nord, le Théâtre d'Eau est « vis-à-vis » du Marais ; pour Piganiol qui parcourt les bosquets dans l'autre sens, le Théâtre d'Eau est « vis-à-vis » des Bains d'Apollon [Dômes]¹⁵¹.

¹⁴⁶ La Fontaine, p. 148 ; Félibien, p. 76 et Piganiol, p. 64.

¹⁴⁷ « Du bois des trois Fontaines, vous entrerez vis-à-vis dans un autre petit bois » (Combes, p. 89).

¹⁴⁸ « Au-delà de l'allée de traverse & du même côté que le Théâtre, il y a un autre petit bois qui conduit à la Montagne d'eau » (Félibien, p. 71).

¹⁴⁹ « Au sortir de ce petit bois l'on entre dans un autre qui est à l'opposite » (Félibien, p. 61).

¹⁵⁰ « on a mis (...) vis-à-vis de l'endroit par lequel on entre dans ce bosquet, (...), les belles figures de marbre faites par Girardon » (Courtilz, p. 67).

¹⁵¹ Félibien, p. 65 et Piganiol, p. 167.

ii) Insertion d'une unité dans une autre

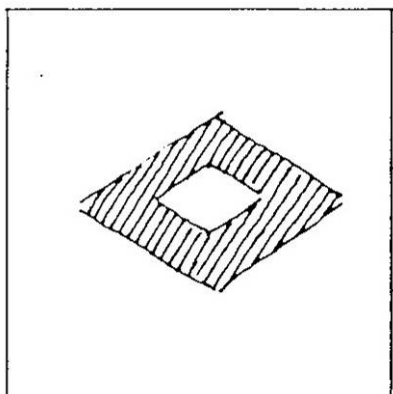


Figure 4.25 : « au milieu ».

Les salles de verdure sont « au milieu » des bois¹⁵² ; le bois peut contenir plusieurs éléments, comme l'Encelade situé dans le même bois que les Dômes¹⁵³.

Les bassins, à la fois « objets » et espaces inaccessibles, sont situés « au milieu » des parterres, des bosquets ou « au milieu » des allées¹⁵⁴.

c) Catégories dépendantes de l'itinéraire du visiteur

i) Juxtaposition en fonction de la position du visiteur

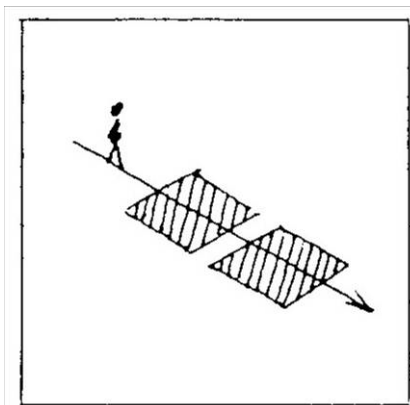


Figure 4.26 : « au delà de ».

L'expression « au delà de » se réfère à la position relative des espaces par rapport à la position du visiteur : les jardins sont « au-delà » des douves quand on les regarde depuis le palais¹⁵⁵ ; lorsque l'on arrive du Théâtre, la Montagne d'Eau est « au-delà de l'allée de traverse & du même côté que le Théâtre »¹⁵⁶. Dans cette phrase, Félibien décrit l'ordre de visite et en même temps offre un repère spatial au visiteur en lui rappelant la position d'un bosquet déjà visité.

¹⁵² Félibien, p. 61 ; Combes, p. 87, p. 98.

¹⁵³ « On voit dans ce même Bois l'Encelade » (Combes, p. 101).

¹⁵⁴ Voir *supra*.

¹⁵⁵ Scudéry, p. 32.

¹⁵⁶ Félibien, p. 71.

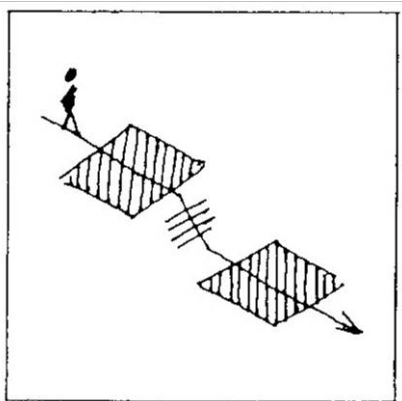


Figure 4.27 : « au dessous ».

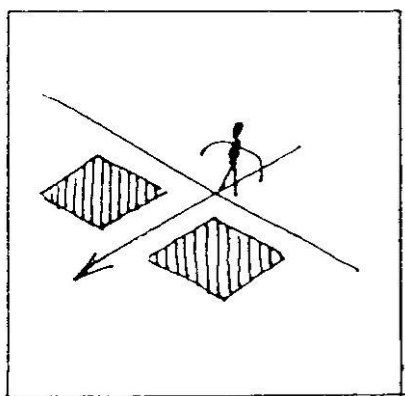


Figure 4.28 : « du côté droit »,
« du côté gauche ».

Les expressions « au dessus », « au dessous », « au bas de » se réfèrent aussi à la position du visiteur : Latone est « au dessus » des deux Bosquets lorsque l'on arrive de l'un d'entre eux¹⁵⁷, mais l'Allée Royale est « au dessous » de Latone quand on la regarde depuis le haut du Fer à Cheval¹⁵⁸. La position du visiteur, utilisée comme point de référence, peut être réelle ou imaginée : le Théâtre est « sous » le Marais lorsque l'on vient du Marais¹⁵⁹ et l'Arc de Triomphe est « sous » la Pyramide lorsque l'on utilise cette dernière comme point de référence¹⁶⁰.

Finalement, les expressions « du côté droit », « sur votre droite », « à côté gauche » se réfèrent directement à la position corporelle du visiteur. Saugrain, en particulier, utilise beaucoup ces expressions. En parcourant les allées des Saisons, les visiteurs vont voir les bosquets « situés à droite & à gauche des allées »¹⁶¹. Après avoir descendu les bosquets du sud, puis avoir parcouru le Grand Parc, le retour se fait en remontant « les Bosquets de la droite » : Saugrain rappelle ici l'expérience corporelle *passée* du visiteur, car il s'agit des bosquets qui se trouvaient « à droite » pendant la descente¹⁶².

¹⁵⁷ Félibien, p. 79. L'itinéraire de Félibien est le seul qui approche Latone par le bas. Rappelons que le Parterre d'Eau devant le château était alors en travaux, et Latone était difficilement (ou pas du tout ?) accessible depuis le haut. Félibien ne remonte pas les rampes, mais continue la promenade par le Bassin de Bacchus et par le Labyrinthe.

¹⁵⁸ Tessin, p. 9.

¹⁵⁹ « Quand vous aurez vu le Chêne, vous entrerez dans le bois qui est au dessous ; Vous y trouverez un Théâtre » (Combes, p. 91).

¹⁶⁰ Combes, p. 87. Lorsqu'il avait auparavant montré la Pyramide à ses visiteurs, il avait précisé : « Cette Fontaine sera votre guide dans la promenade du jardin » (p. 83).

¹⁶¹ Saugrain, p. 555. Ainsi, descendant l'allée de Bacchus, « le premier dans cette allée sur votre gauche est LE LABYRINTHE » (p. 555), puis « sur la droite & de l'autre côté du Labyrinthe est la SALLE DU BAL » (p. 557), plus bas « vous trouverez sur la gauche le Bosquet nommé l'ILE ROYALE » puis « à droite vous trouverez LA SALLE DES MARONNIERS » (p. 559).

¹⁶² Saugrain, p. 570.

ii) Séquence de la visite

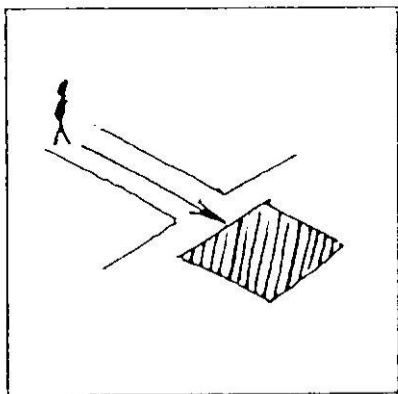


Figure 4.29 : « qui se rend à ».

Certaines expressions impliquent une séquence définie ou une direction du déplacement. Quand Combes propose à ses visiteurs de descendre l'Allée d'Eau, il décrit les Bains des Nymphes comme étant « à la tête »¹⁶³ et le Bassin du Dragon « au bout » de l'allée. Parfois le « bout » n'indique que l'extrémité, lorsque par exemple Félibien mentionne les deux bouts du Berceau d'Eau¹⁶⁴, mais souvent il s'agit de l'autre extrémité par rapport à la position du visiteur, celle dont il est éloigné et où il doit se rendre. En descendant le Parterre du Nord depuis le château, la Pyramide est « presque au bout de l'Allée du milieu de ce Parterre » ; en remontant depuis le Bosquet du Dragon, elle est « au bout » de l'Allée d'eau¹⁶⁵. Les allées « qui se rendent » à un but visible invitent le promeneur à faire de même¹⁶⁶.

A part Louis XIV, nous l'avons vu, les auteurs n'indiquent pas le parcours exact pour passer d'un bosquet à un autre, ou encore moins le parcours à l'intérieur d'un bosquet¹⁶⁷. Nous pouvons le déduire à partir de la succession des bosquets dans la description, et de certaines des expressions utilisées : pour rejoindre un espace situé « en dessous », il faudra descendre ; un lieu situé « à droite », il faudra tourner. Ces mêmes expressions, utilisées dans la description des salles de verdure à l'intérieur des bosquets, peuvent donner des indications plus fines sur le parcours. Par exemple, Piganiol décrit une à une les statues du Bosquet des Dômes, en commençant par « la première qu'on trouve à main droite en entrant » ; l'ordre de la description par Courtilz du même espace laisse deviner qu'il en fait le tour sur la terrasse

¹⁶³ Combes, pp. 83 et 86. L'expression « tête » est utilisée pour indiquer le début (le bassin octogonal qui est à la « tête » du Grand Canal (Félibien, Piganiol, Saugrain).

¹⁶⁴ « Aux bouts de cette allée il y a deux gros vases de porcelaine » (Félibien, p. 61). Egalement « Aux deux bouts de ce carré d'eau [le Marais] sont deux enfoncements... » (Félibien, p. 63).

¹⁶⁵ Piganiol, p. 20 et Courtilz, p. 59.

¹⁶⁶ L'allée Royale « qui va se rendre au canal de cygnes » (Scudéry, p. 88) ; le Parterre du Nord, qui a « dans son milieu une allée de dix toises de large, qui du bassin de la Sirène vient rendre à la Fontaine de la Pyramide » (Félibien, p. 50)

¹⁶⁷ Ceci explique certaines différences d'interprétation entre les plans d'itinéraires proposés par Sabatier et les miens. Sabatier, propose des plans d'itinéraires pour les textes suivants : Denis, Félibien, Combes, les ambassadeurs de Siam, Tessin, Perrault (*Parallèle*, 1688), Louis XIV en 1689, 1691-1695, 1702-1704, les deux manuscrits de la fin du XVIIe siècle et Piganiol (1701). Pour certains itinéraires, il n'indique que l'ordre dans lequel les lieux sont décrits.

supérieure, avant de s'approcher de la balustrade du bassin central¹⁶⁸. De telles interprétations ne sont cependant pas toujours possibles, car dans leurs descriptions les auteurs cherchent à donner une vision d'ensemble de la structure des bosquets.

D - COMPRENDRE LA STRUCTURE SPATIALE

On peut souvent lire sous la plume de personnes dont le jardin n'est pas le domaine d'étude principal, que Versailles, et plus généralement le jardin « à la française », est fait pour être vu et compris depuis un point unique, la fenêtre du maître des lieux à l'étage de son château¹⁶⁹. La structure d'ensemble du jardin, tellement puissante lorsque l'on regarde son plan, prête son évidence à ce genre d'affirmation. Cependant les quatre figures suivantes suggèrent le contraire. La figure 4.30 montre la partie du jardin visible depuis l'esplanade :

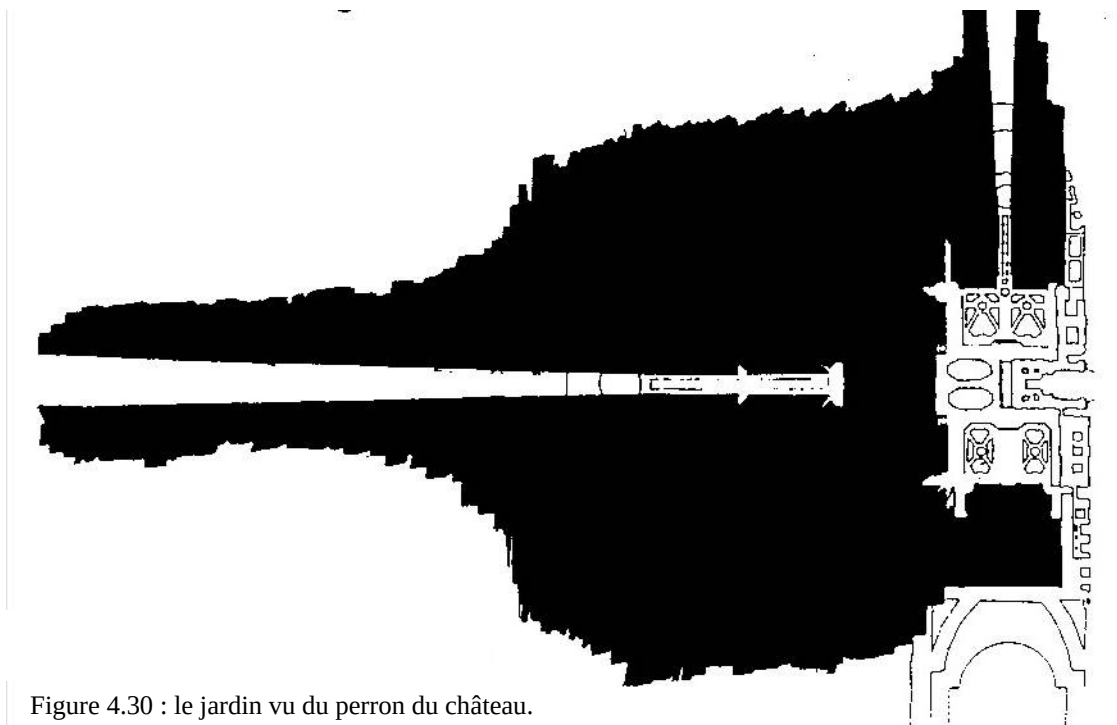


Figure 4.30 : le jardin vu du perron du château.

¹⁶⁸ Piganiol, p. 164 ; Courtilz, p. 67.

¹⁶⁹ Par exemple Pommier, 1986, ou même, ce qui est plus étonnant, Sabatier, 1999, p. 47 (Conan, 2005). On ne peut évidemment pas nier la puissance et l'importance de cette vue à Versailles, mais l'existence des autres éléments du jardin seraient absurde si on limitait à cette vue l'expérience et la signification du jardin.

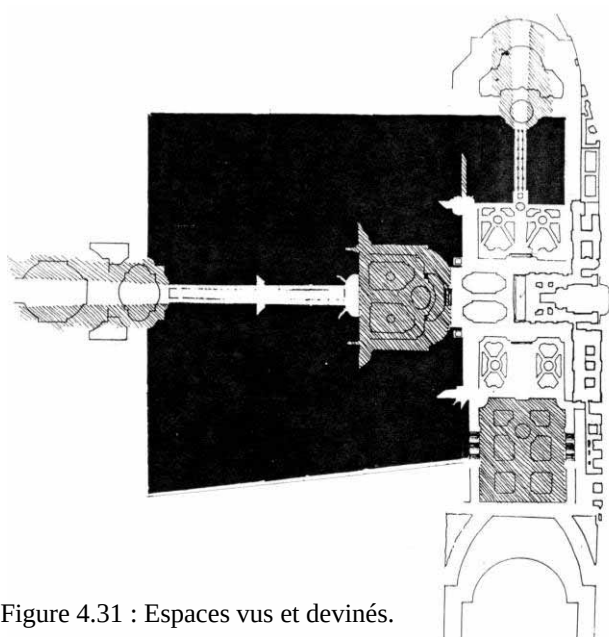


Figure 4.31 : Espaces vus et devinés.

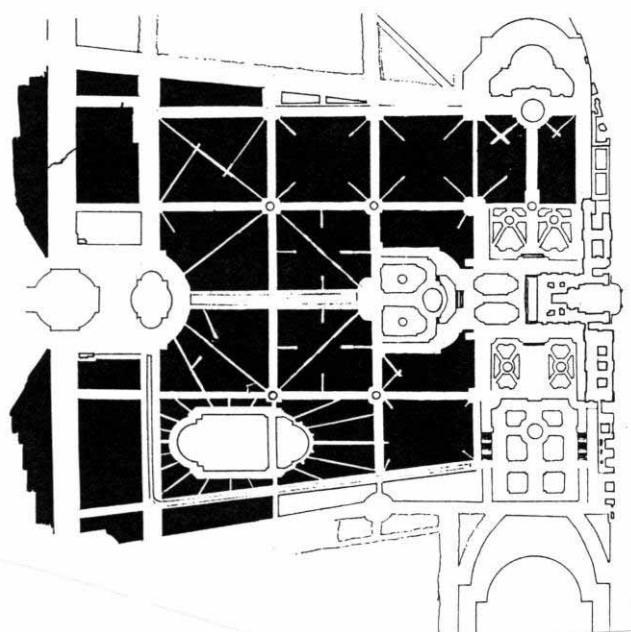


Figure 4.32 : le jardin vu depuis les allées.

seuls les parterres et les axes principaux sont visibles¹⁷⁰. Au-delà de ce qu'on voit, il y a des espaces dont on devine l'existence (figure 4.31). La figure 4.32 montre ce que l'on peut comprendre du jardin si l'on se contente de parcourir les allées. La dernière figure (4.33) montre les salles de verdure à l'intérieur des bosquets : on voit clairement que les bosquets n'ont pas de relations entre eux, et n'en ont pas avec les allées qui quadrillent le jardin. La structure d'ensemble du jardin est aussi invisible depuis l'intérieur de chaque bosquet que depuis le perron du château¹⁷¹.

Nous devinons donc (mais ne le savons-nous pas d'expérience ?) : dans la réalité de l'expérience physique qu'il nous propose, le jardin de Versailles est difficile à saisir dans sa totalité. Malgré le quadrillage régulier des allées, il est facile de s'y sentir désorienté. Cette impression de désorientation a pu être ressentie par les visiteurs dès les débuts du jardin : nous l'avons déjà vu chez Félibien, Combes et Saugrain¹⁷², qui se proposent d'aider les visiteurs à s'orienter par différents moyens.

¹⁷⁰ Avant la tempête de 1999, les grands arbres des bosquets cachaient tout ce qui se trouvait en-deçà de l'axe. Aujourd'hui, les nouvelles plantations permettent une plus grande ouverture sur le paysage ; mais le jardin lui-même apparaît comme une grande masse boisée dont on ne distingue pas la structure.

¹⁷¹ Cette figure montre l'état du jardin avant les aménagements de Mansart. Les « enfilades » n'ayant touché que quelques bosquets, ces constatations restent globalement valides.

¹⁷² Voir supra, chapitre 3. Liger a décrit sa désorientation en tant que visiteur (p. 441).

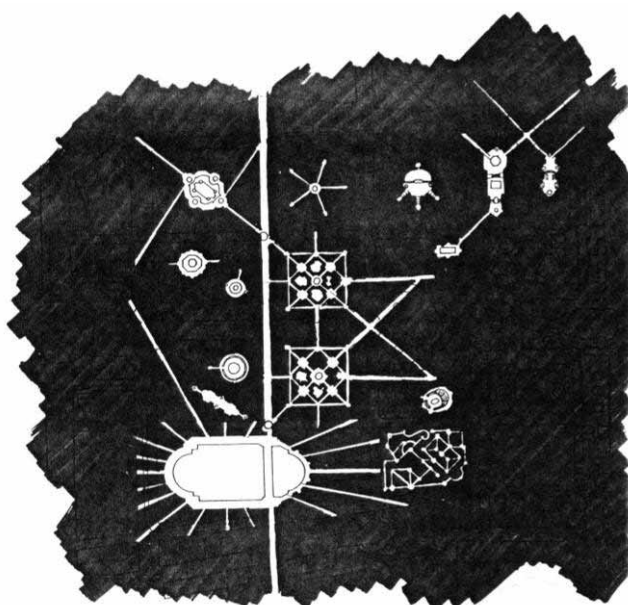


Figure 4.33 : Les bosquets.

Mon intention dans cette partie est de montrer comment le mouvement et la vue s'articulent pour permettre au visiteur de comprendre (reconstruire mentalement) des structures spatiales qui ne sont pas perceptibles d'un seul coup d'œil. Alors que la succession temporelle d'évènements spatiaux reflète la proximité physique des différents éléments du jardin, la séquence des vues permet de créer un lien entre les différentes échelles spatiales en jeu et ainsi de comprendre une structure spatiale complexe. Les moyens d'orientation comprennent (entre autres ?) le fait de rencontrer le même objet ou espace plusieurs fois, et de créer des relations entre des objets et espaces différents mais similaires.

1) Les axes de vue

Les vues panoramiques dont nous avons parlé plus haut, ainsi que les vues le long des allées, permettent au regard de traverser tout le jardin et de continuer au-delà. Le visiteur peut ainsi estimer l'étendue du jardin¹⁷³, saisir la relation entre le jardin et son site, et, faisant le lien entre l'endroit où il se trouve et les différents éléments proches et lointains du jardin visibles simultanément, comprendre (au moins partiellement) la structure du jardin.

Chaque auteur mentionne un certain nombre de points de vue ; seul Louis XIV les mentionne presque tous. Je les ai représentés sur la figure 4.34.

¹⁷³ « Le petit Parc remplit l'étendue depuis le grand Canal jusqu'au Château » (Saugrain, p. 544).

Vues le long des axes :

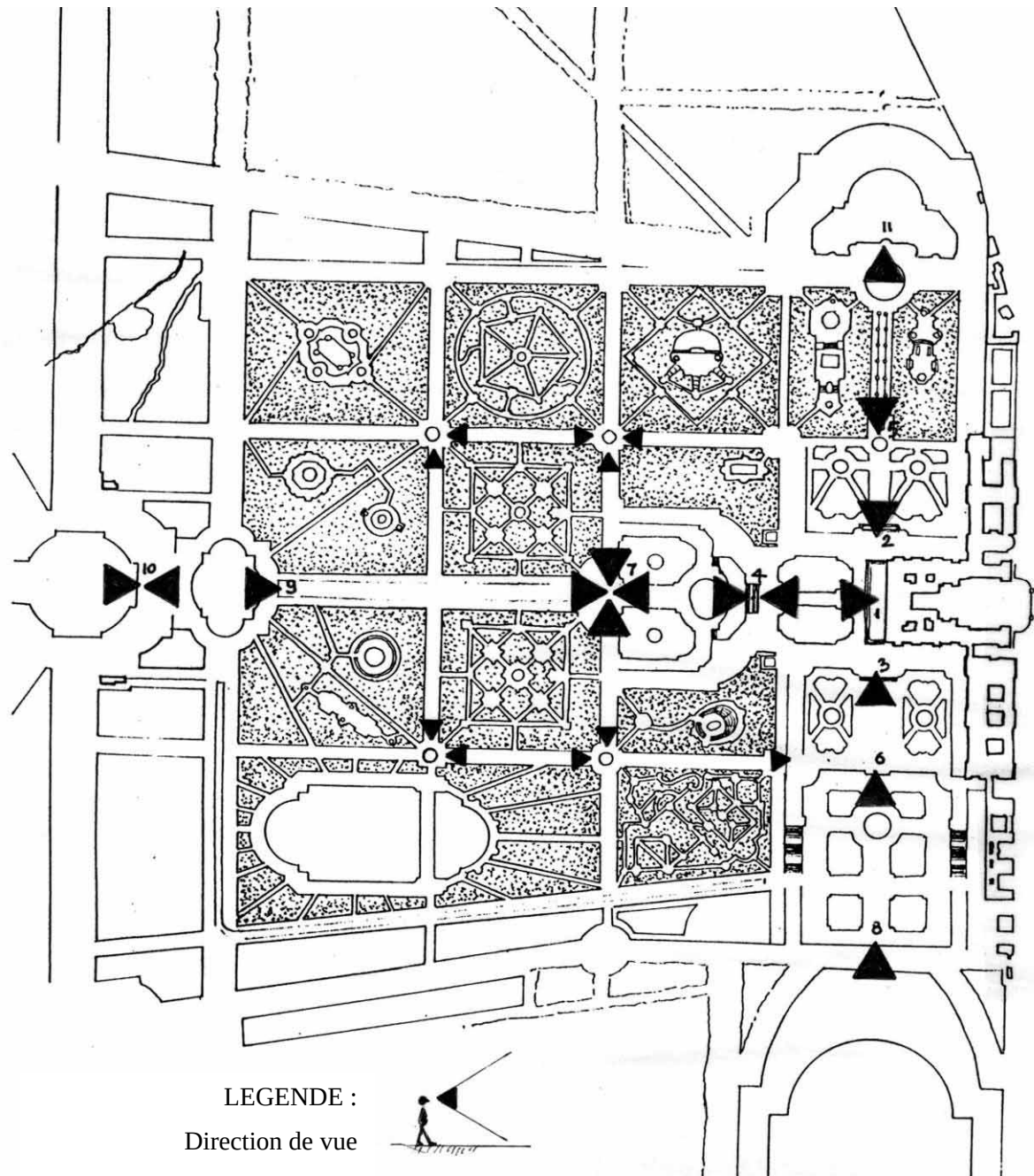


Figure 4.34 : Les points de vue.

i) Vue le long de l'axe principal (Ouest)

- Vue depuis les marches de la terrasse devant la façade occidentale du château¹⁷⁴ ;
- Vue depuis le haut des marches au-dessus de Latone¹⁷⁵ ;
- Vue dans toutes les directions depuis le bas de Latone : vers le Bassin d'Apollon et le Grand Canal (Ouest), le château (Est), le bassin de Cérès (Nord) et de Bacchus (Sud) (Denis, Louis XIV), et diagonalement vers les deux bassins de Flore (Nord-ouest) et de Saturne (Nord-est)¹⁷⁶ ;
- Vue le long du Grand Canal depuis le Bassin d'Apollon¹⁷⁷ ;
- Vue le long de l'axe principal depuis le Bassin d'Apollon vers le château¹⁷⁸ ;
- Vue vers le jardin et le château depuis l'extrémité du Grand Canal¹⁷⁹.

ii) Vue le long de l'axe Nord

- Vue le long de l'axe Nord depuis le haut des marches menant au parterre Nord¹⁸⁰ ;
- Vue le long de l'axe Nord depuis la fontaine de la Pyramide¹⁸¹ ;
- Vue le long de l'axe Nord depuis le Bassin de Neptune vers le château¹⁸².

iii) Vue le long de l'axe Sud

- Vue depuis le haut des marches menant au parterre du Midi¹⁸³ ;
- Vue le long de l'axe Sud depuis la balustrade du parterre du Midi vers l'Orangerie, la colline de Satory et le lac des Suisses¹⁸⁴ ;

¹⁷⁴ Scudéry, pp. 32 et 65; Denis, p. 9 verso ; Louis XIV, §1.

¹⁷⁵ La Fontaine, p. 147 ; Scudéry, p. 87 ; Denis (suggéré), p. 11 recto ; Tessin (suggéré), p. 9 ; Louis XIV, §2 ; Liger, p. 438.

¹⁷⁶ Denis, p. 11 verso ; Félibien, p. 79 ; Combes, p.118 (il ne mentionne que la vue du château) ; Louis XIV, §8.

¹⁷⁷ La Fontaine, p. 152 ; Scudéry, p. 91 ; Félibien, pp. 77 et 88 ; Combes, p. 102 ; Tessin, Louis XIV, §13.

¹⁷⁸ La Fontaine, p. 153 ; Scudéry, p. 92 ; Félibien (suggéré), p. 76 ; Louis XIV, §13.

¹⁷⁹ Scudéry, p. 99.

¹⁸⁰ Scudéry, p. 70 ; Tessin (suggéré), p. 11 ; Louis XIV, §25; Saugrain, p. 574.

¹⁸¹ Félibien, p. 59 ; Denis, p. 13 verso.

¹⁸² Félibien, p. 58.

¹⁸³ Tessin (suggéré), p. 12 ; Louis XIV, §3.

¹⁸⁴ Scudéry, p. 84 ; Tessin (suggéré), p. 12 ; Louis XIV, §3 ; Liger (suggéré), p. 455 ; Saugrain, p. 555.

- Vue vers le lac des Suisses depuis l'Orangerie¹⁸⁵ ;
- Vue depuis le lac des Suisses vers l'Orangerie et le château¹⁸⁶.

Vues le long des axes secondaires

Les auteurs mentionnent ou suggèrent les vues selon les axes secondaires, en particulier le fait de regarder d'une fontaine des Saisons vers une autre.

- Vue de l'allée de Bacchus depuis le haut des Cent Marches le long¹⁸⁷ ;
- Vue le long de l'allée de Bacchus (d'un bassin vers l'autre)¹⁸⁸ ;
- Vue de la Pyramide depuis Cérès¹⁸⁹ ;
- Vue le long de l'allée de Cérès (d'un bassin vers l'autre)¹⁹⁰ ;
- Vue le long d'une allée transversale d'un bassin vers l'autre¹⁹¹.

2) Revoir ce qui a été déjà vu

Les axes de vue permettent de voir simultanément plusieurs objets : du haut de Latone, on voit le Bassin d'Apollon ; du Bassin d'Apollon, on voit Latone : au cours de la promenade, le visiteur retrouve des objets qu'il a déjà vu au loin, ou au contraire, découvre au loin des objets qu'il a déjà vu de près. Après les avoir vus depuis l'esplanade du château, les promeneurs vont voir le Parterre des Fleurs, le Grand Canal, le bassin de Neptune¹⁹². Félibien propose d'admirer la vue de la Pyramide vers Neptune, puis de Neptune vers la Pyramide¹⁹³. Louis XIV mène ses visiteurs sur le haut de marches surplombant le Fer à Cheval et leur demande de regarder vers les bassins de Latone et d'Apollon. Lorsque plus tard au cours de la

¹⁸⁵ Tessin, p. 14 ; Liger, p. 456 ; Saugrain, p. 555.

¹⁸⁶ Courtilz, p. 80.

¹⁸⁷ Louis XIV, §4.

¹⁸⁸ Denis, p. 27 verso ; Félibien (suggéré), pp. 78 et 80 ; Combes, p. 109 ; Tessin, p. 15 ; Courtilz, p. 70 ; Piganiol, p. 148 ; Liger, p. 443 ; Saugrain, pp. 555 et 558.

¹⁸⁹ Denis, p. 12 recto ; Combes, p. 94.

¹⁹⁰ Félibien (suggéré), pp. 71 et 74 ; Combes, pp. 94 et 101 ; Courtilz, p. 65 ; Piganiol, p. 174 ; Liger, p. 446.

¹⁹¹ Denis, p. 27 verso ; Combes, p. 101 ; Tessin (suggéré), p. 15.

¹⁹² Scudéry, pp. 42 et 83 ; Liger, pp. 439 et 440 ; Scudéry, pp. 70 et 90, et Tessin, pp. 12 et 19.

¹⁹³ Félibien, pp. 58-59.

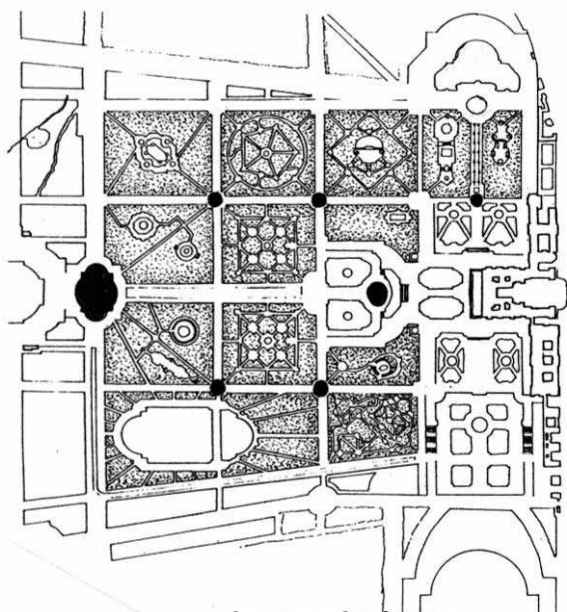


Figure 4.35 : Emplacement des fontaines utilisées comme repères.

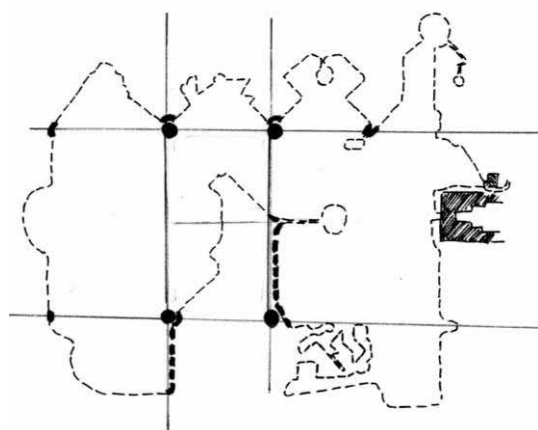


Figure 4.36 : Itinéraire de Félibien : rencontres successives avec les Fontaines des Saisons.

promenade il les emmène vers ces deux bassins, il leur demande à chaque fois de se retourner pour regarder le Fer à Cheval¹⁹⁴.

Outre les fontaines des grands axes, les auteurs mentionnent souvent les quatre fontaines des Saisons. Elles sont visibles simultanément par deux le long des allées des Saisons¹⁹⁵; depuis chacune d'entre elles deux autres sont visibles¹⁹⁶. Depuis le bas du Parterre de Latone, deux sont visibles et les deux autres se devinent¹⁹⁷.

En plus des quatre Saisons, Combes utilise aussi la fontaine de la Pyramide comme un « guide pendant la promenade dans le jardin ». Ici la fontaine est d'abord décrite, ensuite utilisée comme point de référence (« Au dessous de la Fontaine en Pyramide, vous trouverez l'Arc de Triomphe »), puis remémorée : « vous continuerez votre chemin le long de l'allée, où il y a à l'un des bouts, d'où vous êtes partis, la Fontaine de la Pyramide, que vous avez déjà vue »¹⁹⁸.

Au-delà du plaisir rassurant de revoir des objets devenus familiers¹⁹⁹, le visiteur peut ainsi se projeter au-delà de sa

¹⁹⁴ Louis XIV, §2, 8, 13.

¹⁹⁵ Louis XIV, §4; Piganiol, p. 148.

¹⁹⁶ Depuis Flore, « Regarder ensuite le long des Allées, vous verrez les deux autres Fontaines » : Cérès sur la même allée descendante, Saturne en regardant le long de l'allée traversante (Combes, p. 101). (La fontaine située de l'autre côté de l'allée Royale se devine plus qu'elle ne se voit...)

¹⁹⁷ « 8. On ira droit au point de vue du bas de Latone, (...) on y fera une pause pour considérer (...) Flore, Saturne, à droit Cérès, à gauche Bacchus » (Louis XIV). Flore et Saturne se trouvent au bout des deux allées diagonales traversant les deux bosquets symétriques.

¹⁹⁸ Combes, pp. 83, 87 et 94.

¹⁹⁹ « La belle Etrangère (...) loua fort ce qu'elle avait déjà vu du corridor » (Scudéry, p. 65). Dans ce jeu du (re)souvenir, le contraste avec la découverte d'un espace nouveau fait de cette dernière une expérience d'autant plus forte (le Parterre de Latone, découvert par la belle Etrangère sur un axe qu'elle avait déjà vu plusieurs fois, Scudéry, p. 89).

position spatiale du moment, et créer un lien spatial entre le moment présent et une expérience passée (voir un espace au loin qu'il a déjà traversé) ou prévue (voir un espace au loin qu'il n'a pas encore traversé – mais qui pourra ainsi être reconnu (comme ayant déjà été vu) lorsqu'il y passera). Ainsi, en combinant les vues lointaines, la mémoire, les attentes futures, le visiteur est amené à reconstruire mentalement la structure d'ensemble du jardin.

3) Comprendre les relations spatiales

a) Hiérarchie des allées

La hiérarchie des allées est un élément fort de l'organisation spatiale du jardin. Cette hiérarchie a quatre niveaux :

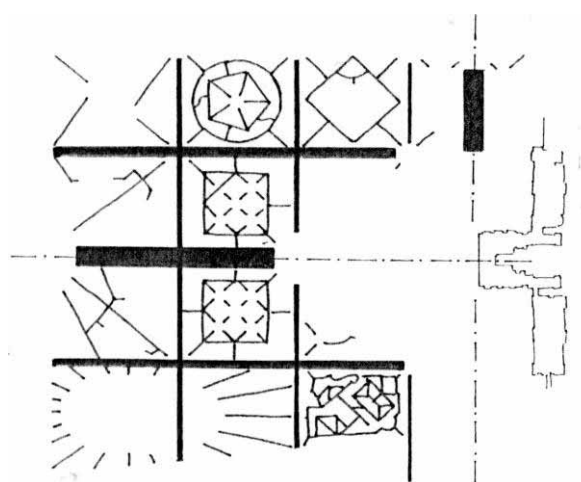


Figure 4.37 : La hiérarchie des allées.

- Les allées possédant des éléments distinctifs et qui ont leur nom propre : l'Allée royale, appelée « grande allée » par plusieurs auteurs, et l'Allée d'Eau ;
- les allées dirigées est-ouest, parallèles à l'Allée royale, parfois nommées d'après le bassin des Saisons le plus proche du château (allée de Cérès, allée de Bacchus) ;
- les allées nord-sud, appelées seulement « allées de traverse »²⁰⁰ ;
- les allées à l'intérieur des bosquets, appelées parfois « petites allées »²⁰¹.

Cette hiérarchie clairement marquée aide les visiteurs à s'orienter. La place des éléments d'un niveau hiérarchique plus bas est souvent indiquée en fonction de l'élément de niveau hiérarchique plus haut (les bosquets dans lesquels on pénètre par les petites allées en fonction des allées des Saisons, les allées des Saisons en fonction de l'allée Royale²⁰²).

²⁰⁰ Ces allées ne sont mentionnées que pour donner la localisation des bassins des Saisons : « l'on trouve un autre grand bassin qui sépare l'allée de Cérès d'avec l'allée de traverse » (Félibien, p. 71) ; Tessin utilise l'expression « allées traversantes » pour désigner les allées des Saisons (p. 15).

²⁰¹ Expression utilisée par Félibien et Louis XIV.

²⁰² Par exemple Combes, p.94 ; Courtilz, p. 65 et Piganiol, p. 148.

b) Ressemblances

Les quatre fontaines des Saisons ne sont jamais visibles toutes ensemble, mais leur thème commun, leur emplacement identique au croisement des allées secondaires, leurs dimensions et leurs formes similaires (rondes et octogonales) en font un ensemble cohérent et compris comme tel, se superposant au réseau hiérarchique des allées.

Elles sont décrites par les visiteurs comme un ensemble, avant même d'avoir toutes été vues : arrivant sur la première d'entre elles, Félibien explique : « C'est le Bassin de Cérès, l'un des quatre qui environnent les bosquets, & où sous différentes figures on doit représenter les quatre saisons »²⁰³. Leur relation spatiale est expliquée : elles sont situées aux quatre coins de

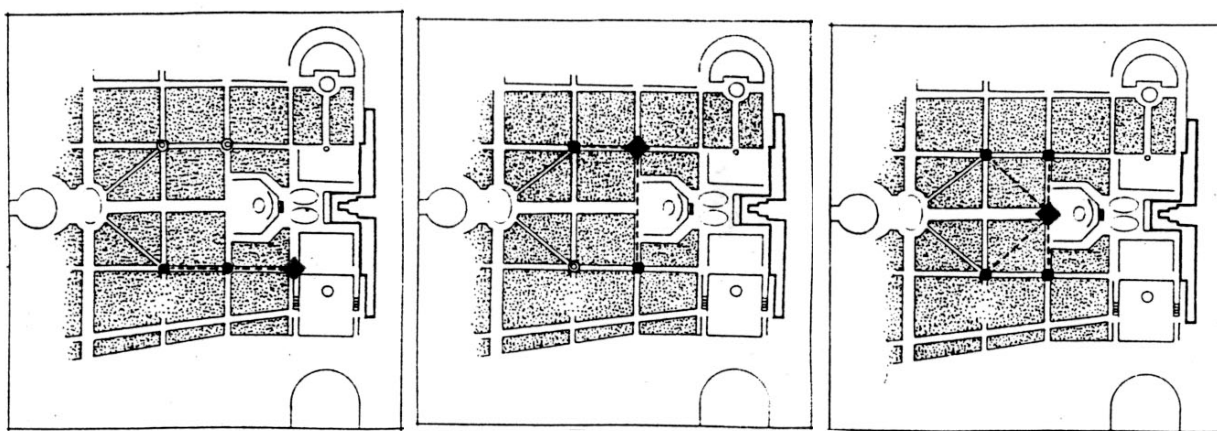


Figure 4.38 : Vue des quatre Saisons : ◆ : Point de vue.
● : Fontaine visible.
○ : Fontaine invisible.

deux bosquets symétriques²⁰⁴, le long de deux allées symétriques²⁰⁵. Ces bassins se ressemblent, par leur thème et par leurs dimensions²⁰⁶ : chacun nous rappelle ceux des trois autres que nous avons déjà vus. Le bassin de Flore est dans la même allée que celui de Cérès déjà visité, les bassins de Flore et de Cérès sont symétriques par rapport à ceux de Bacchus et de Saturne déjà vus, et les deux Bosquets sont ceux qui ont à leurs quatre angles les quatre Saisons déjà mentionnées²⁰⁷.

²⁰³ Félibien, p. 71 ; Combes, p. 94 ; Tessin, p. 15 ; Piganiol, p. 148.

²⁰⁴ « Et c'est aux quatre coins de ces deux bosquets que sont les bassins des quatre Saisons » (Félibien, p. 79).

²⁰⁵ « On voit deux Bassins (...) ; ce sont celui de Saturne & celui de Bacchus, qui font symétrie avec ceux de Cérès & de Flore. » (Piganiol, p. 148).

²⁰⁶ « le quatrième Bassin des bosquets, qu'on appelle le bassin de Bacchus, [est] de la même grandeur des trois autres » (Félibien, p. 80).

²⁰⁷ « Au sortir de ce lieu on trouve un autre bassin d'eau dans la même allée de Cérès » (Félibien, p. 74) ; « c'est celui de Cérès, & celui de Flore, en y comprenant ceux de Bacchus & de Saturne qu'on voit dans l'Allée qui fait

c) Charnières et axes de symétrie

Chaque parterre est organisé autour d'un axe de symétrie matérialisé par une allée qui continue au-delà du parterre (l'allée Royale au-delà des Parterres d'Eau puis de Latone, l'allée d'Eau au-delà du Parterre du Nord) : ces allées sont perçues comme axes de symétrie sur toute leur longueur. La hiérarchie des allées crée une hiérarchie des symétries. L'allée Royale est perçue comme divisant le jardin en deux moitiés égales, et la partie du jardin non encore visitée est considérée comme symétrique de celle déjà parcourue, non pas dans le détail, mais dans l'organisation générale²⁰⁸. De la même façon, les bosquets des deux côtés de l'Allée d'Eau sont considérés comme équivalents, de même que les bosquets des deux côtés des allées des Saisons. Les fontaines situées sur ces axes fonctionnent comme des « charnières »,

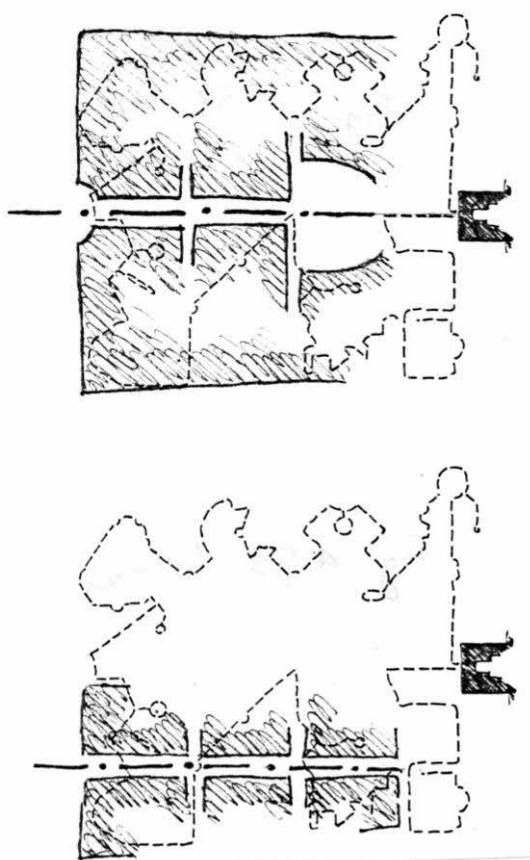


Figure 4.39 : Hiérarchie des axes de symétrie.

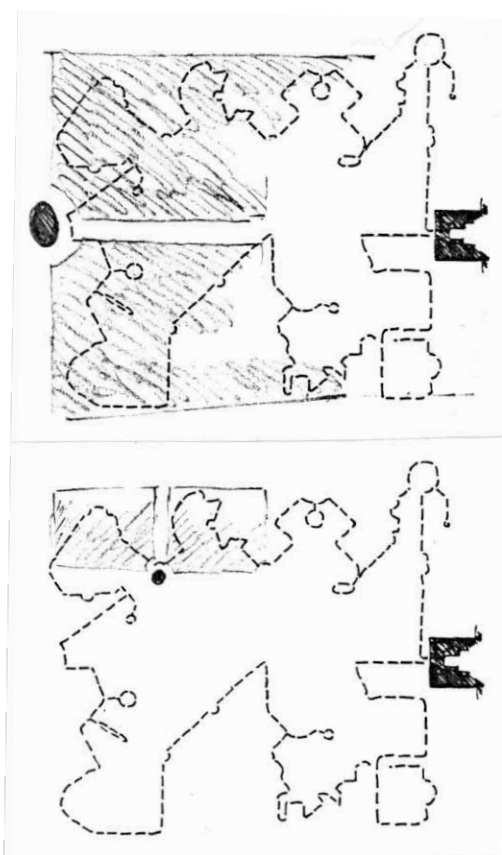


Figure 4.40 : Les fontaines comme « charnière ».

symétrie avec celle-ci, on les appelle les Fontaines des quatre Saisons » (Piganiol, p. 174) ; « c'est aux quatre coins de ces deux bosquets que sont les bassins des quatre Saisons dont j'ai parlé » (Félibien, p. 79).

²⁰⁸ Certains éléments du jardin sont posés par les guides comme a priori symétriques : les bassins des Saisons, les deux bosquets : « De ce bassin l'on peut entrer dans les deux Bosquets. Ils sont séparés par la grande allée du milieu » (Félibien, p. 78) ; « Le Bosquet de la Girandole fait symétrie avec celui du Dauphin » (Piganiol, p. 147).

c'est-à-dire à la fois transition et connexion entre les deux parties symétriques du jardin : le Bassin d'Apollon fonctionne comme une charnière entre les deux moitiés du jardin²⁰⁹, les bassins des Saisons entre des bosquets individuels²¹⁰ ; le Grand Canal entre le Petit et le Grand Parc²¹¹.

Cette organisation symétrique de l'espace, qui ne se laisse percevoir qu'à travers la découverte successive des éléments qui la composent, n'a pas l'évidence de la symétrie immédiatement vue. Mais il me semble qu'elle joue un rôle important dans la perception du jardin comme un tout (le jardin n'étant composé que des éléments organisés par cette symétrie). Pour être comprise, elle requiert de la part du visiteur un sentiment préalable de son orientation – ou la présence d'un guide qui l'explique²¹².

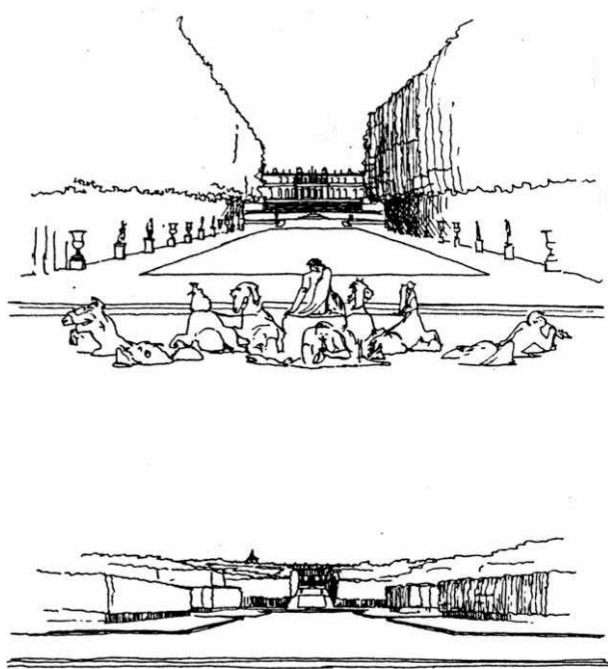


Figure 4.41 : Vue « finale » :
En haut : depuis le Bassin d'Apollon
En bas : depuis l'extrémité du Grand Canal.
(Hazlehurst, 1980).

d) Vue récapitulative

La vue vers le château le long de l'axe principal est utilisée par plusieurs auteurs comme une sorte de récapitulation finale²¹³ : comprenant l'allée comme axe de symétrie divisant le jardin en deux moitiés de dimensions égales, le visiteur se rend compte qu'il a parcouru la moitié du jardin, et qu'il retrouvera la structure spatiale perçue pendant la première moitié du parcours dans la suite de l'itinéraire. Cette vue permet aux visiteurs de se faire une idée claire de la structure d'ensemble du jardin et donc de leur propre localisation (situation) dans le jardin pendant la dernière moitié de la promenade.

²⁰⁹ Félibien, p. 49 ; Louis XIV, §13.

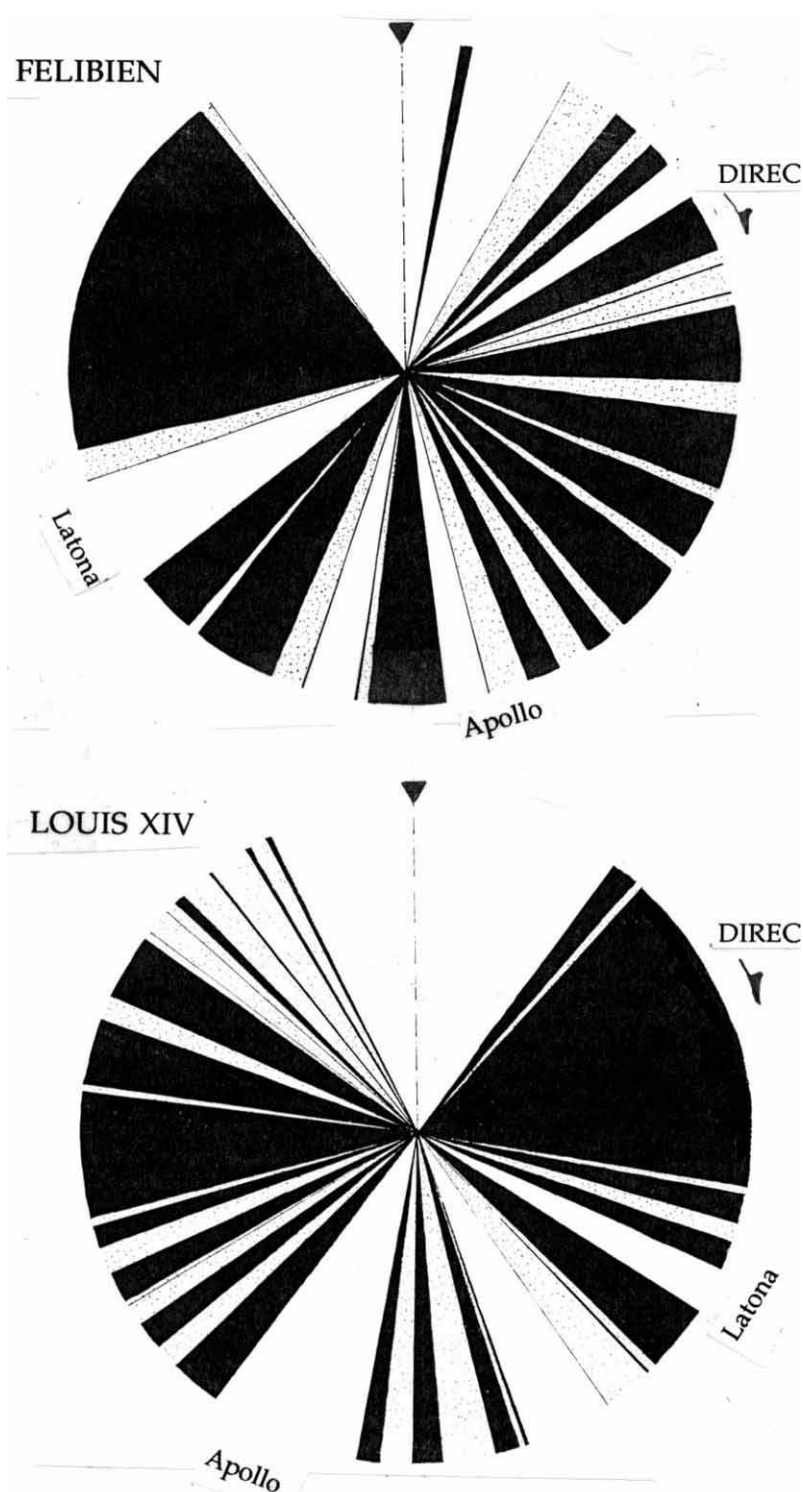
²¹⁰ La Fontaine du Dragon charnière entre les Bosquets du Pavillon d'Eau et du Berceau d'Eau (Félibien) ; les Bassins des Saisons entre les bosquets qui les entourent (Combes, Piganiol).

²¹¹ Louis XIV, §13.

²¹² D'où l'insistance de Félibien, Combes, Piganiol, sur les Fontaines des Saisons et les « deux bosquets ».

²¹³ La Fontaine, p. 153 ; Scudéry, p. 99 ; Louis XIV, §13.

4) Représentations graphiques



a) La promenade comme séquence sensorielle

Au début de ce chapitre, nous avons mentionné les différents « événe-ments » sensoriels qui arrivent au visiteur. Il pourrait être intéressant, pour chaque modalité sensorielle (type d'événement) d'en suivre l'occurrence tout au long d'une promenade.

La figure 4.42 propose un exemple de représentation de la succession d'ombre et de lumière au cours d'une promenade. Les deux diagrammes circulaires montrent la succession de zones d'ombre, de mi-ombre et de lumière traversées par un promeneur suivant les itinéraires de Félibien ou de Louis XIV. Chaque secteur est proportionnel à la distance parcourue. Ainsi, autour du château, la grande distance ensoleillée correspond à la traversée des parterres ; le gros bloc d'ombre correspond à la visite du labyrinthe, qui est en fin de promenade chez Félibien, au début chez Louis XIV).

Figure 4.42 : Succession d'ombre et de lumière
En haut : itinéraire de Félibien.
En bas : itinéraire de Louis XIV.

Ce type d'analyse et de représentation permet de découvrir des aspects inattendus d'une promenade, d'en révéler par exemple les rythmes sensoriels. Mais nous l'avons vu, la promenade n'est pas seulement une succession d'expériences sensorielles : elle est perçue comme une succession d'espaces, de « lieux ».

b) La promenade comme une séquence avec vues

Il est possible de représenter les promenades sous la forme d'un diagramme montrant la succession des espaces et des objets rencontrés le long d'une ligne temporelle. La figure 4.43 montre une série de diagrammes représentant plusieurs des promenades présentées. Les différents éléments du jardin sont représentés selon la typologie suivante :

-  - château
-  - espaces ouverts ou partiellement fermés, par exemple les parterres, Latone, Apollon
-  - espaces fermés : intérieur des bosquets
-  - espaces étroits, ouvert seulement aux extrémités : allées
-  - objets, par exemple fontaines et statues.

Certains lieux spécifiques sont représentés par des symboles particuliers :

-  - les Cents Marches
-  - le Fer à cheval
-  - la Grotte
-  - Un symbole particulier représente les espaces traversés sans que le promeneur y porte une attention particulière. Par exemple, Combes

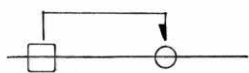
commence sa visite par trois arrêts (Parterre d'Eau, Parterre du Nord, Parterre du Midi) pour regarder les trois façades du château, mais ne prête pas attention aux espaces eux-mêmes. Après avoir une première fois regardé le Parterre d'Eau, Denis et Tessin le traversent ensuite pour passer de l'axe nord à l'axe sud du jardin, mais cette fois sans y prêter attention.

En général, un espace n'est représenté que s'il est mentionné dans la description. Par exemple, Combes considère que le Fer à Cheval n'est pas un espace particulier mais fait partie du Parterre de Latone, le but des rampes n'étant que de permettre le passage entre Latone et le Parterre d'Eau. Les descendre est présenté comme une expérience spatiale particulière, mais les monter n'est qu'un moyen d'arriver au niveau supérieur. Un espace peut également être représenté deux fois s'il est traversé - et noté - deux fois au cours de la promenade, comme par exemple le Bassin de Neptune chez Tessin.

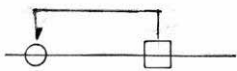
La série de symboles représentant une promenade ne montre donc que la séquence elle-même : la succession d'espaces ouverts et fermés, d'allées et d'objets. On y remarque déjà un certain nombre de variations : certains auteurs regroupent ensemble des espaces similaires, d'autres au contraire – et en particulier Louis XIV – les répartit selon un rythme régulier.

- 4F : chaque Fontaine des Quatre Saisons
- Lat : la Fontaine de Latone
- Ap : le Bassin d'Apollon

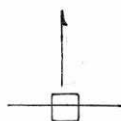
La seconde série de diagrammes (figure 4.44) montre comment les différents auteurs utilisent les axes de vue afin de structurer la séquence de la visite. Les diagrammes précédents sont complétés par des flèches pour indiquer les vues. Les flèches partent du lieu d'où s'ouvre la vue, et se terminent sur le lieu qui est vu. Le nombre de symboles entre le début et la fin de la flèche montre le nombre d'espaces visités entre le moment où un lieu est vu et celui où il est visité.



- Une flèche montrant vers l'avant indique la vue d'un objet non encore visité, mais qui le sera dans la suite de la promenade.

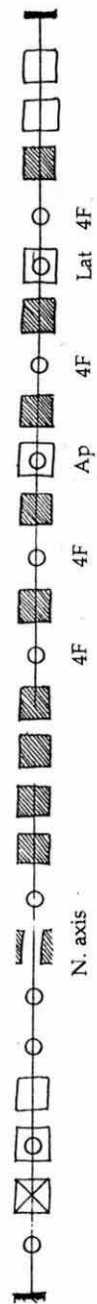


- Une flèche montrant vers l'arrière indique la vue d'un objet déjà visité.

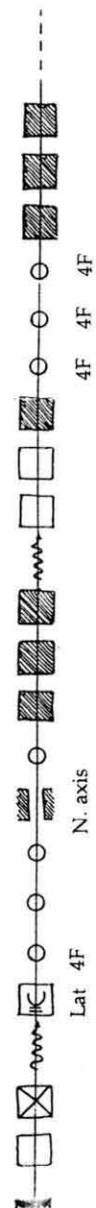


- Une flèche perpendiculaire à la ligne temporelle montre un objet vu qui ne sera pas visité au cours de la promenade.

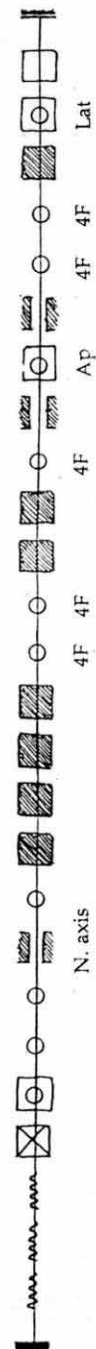
FELIBIEN



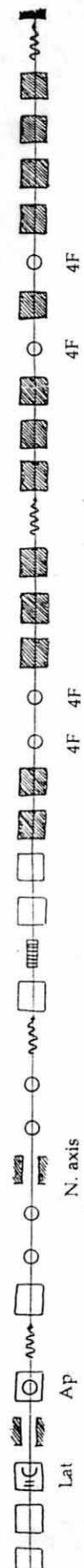
DENIS



COMBES



TESSIN



LOUIS XIV

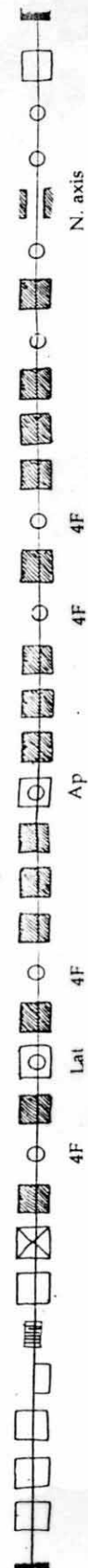


Figure 4.43 : Itinéraires comme séquences d'unités spatiales.

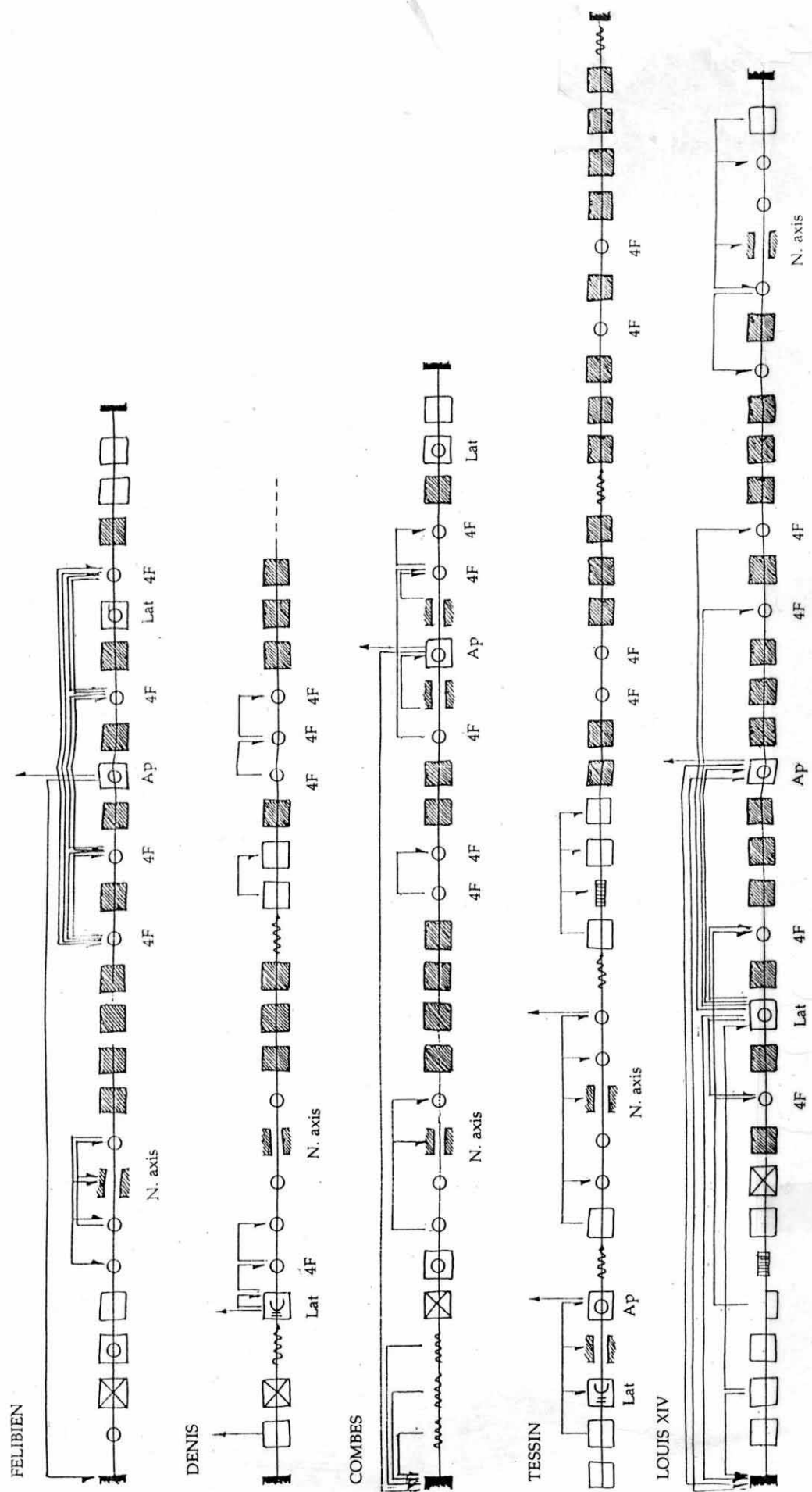


Figure 4.44 : Itinéraires comme séquences d'unités spatiales avec vues.

On voit sur les diagrammes que la plupart des flèches se terminent sur un autre symbole du diagramme : c'est-à-dire que la plupart des vues sont des vues d'objets rencontrés au cours de la promenade. Après avoir mené ses visiteurs vers des points de vue, Louis XIV les fait se retourner et les emmène ailleurs ; par exemple, après avoir regardé la vue depuis le haut des marches de Latone, les visiteurs sont priés de se diriger vers le Parterre du Midi. Ceci lui permet de les ramener plus tard vers l'objet déjà vu, mais en l'approchant d'un autre côté, en le voyant depuis un autre aspect. Ainsi les visiteurs sont amenés à utiliser leur mémoire, non simplement pour se rappeler d'un élément du passé, mais en tant que composante nécessaire à leur compréhension du moment présent, c'est-à-dire de leur situation dans le jardin en relation avec des lieux déjà vu.

Les vues indiquées sont celles mentionnées dans la description de la promenade. Elles ne représentent pas toutes les vues possibles. Il ne s'agit pas ici de montrer toutes les vues permises par la structure du jardin, mais les diverses façons d'utiliser les vues *possibles* au cours de la promenade pour structurer l'expérience du jardin.

c) Différentes manières d'utiliser les vues : une classification des itinéraires

Les diagrammes de la figure 4.44 montrent clairement que les visiteurs utilisent les vues différemment. Denis utilise les vues pour diriger ses pas : quand il voit un objet qui éveille sa curiosité, il y dirige ses pas. Les objets vus deviennent son prochain but. Les vues le long de l'axe Nord, de la Pyramide à Neptune, deviennent comme une unité plus large pour Félibien, Combes, Tessin et Louis XIV. Les fontaines des Quatre Saisons deviennent une entité distincte dans la visite de Félibien. Félibien, Combes et Louis XIV proposent des vues vers la façade occidentale du château depuis le bassin d'Apollon. Cette fontaine, se trouvant à mi-chemin du parcours (et comprise comme telle pour des raisons de symétrie perçue), permet ainsi d'ancrer la promenade dans le site de son parcours.

En comparant ces différents diagrammes, nous pouvons proposer une classification des itinéraires. Cette diversité montre encore une fois la diversité des *possibilités*, des *expériences potentielles*, que le jardin offre aux visiteurs.

i) Récits personnels

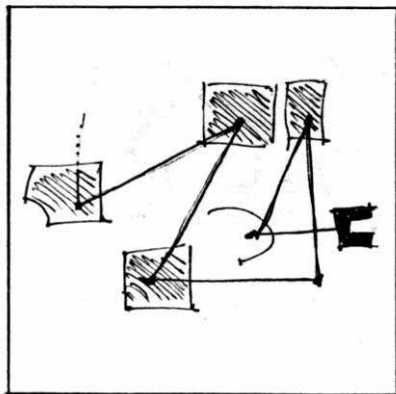


Figure 4.45 : Récits personnels.

Ici l'auteur suit son bon vouloir, sa fantaisie du moment, sans essayer de parcourir le jardin dans son ensemble, dans sa totalité. Les promenades décrites par La Fontaine, Scudéry et Denis sont de ce type. Cela correspond à la façon dont en général les promeneurs se promènent...

ii) Le jardin comme une succession de parties distinctes

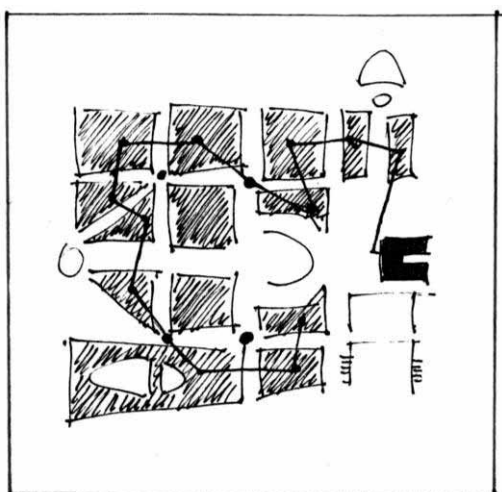


Figure 4.46 : Succession de parties distinctes.

Ceci semble être l'approche de Félibien et de Combes. L'ordre suivant lequel ils montrent les différentes parties suit une logique de proximité physique. Ils reconnaissent l'existence et l'importance de la structure d'ensemble du jardin (ils mentionnent bien les vues le long des axes principaux), mais il semble que ceci leur apparaisse comme un aspect secondaire de l'expérience du jardin, le rôle des vues est tout simplement de permettre aux visiteurs de ne pas se sentir complètement désorientés.

iii) Le jardin en tant que superposition d'une structure d'ensemble et de parties individuelles

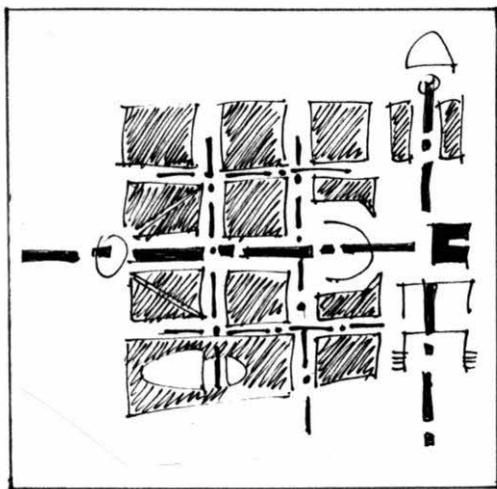


Figure 4.47 : Superposition de la structure d'ensemble et des parties individuelles.

La visite du jardin peut être divisée en deux parties distinctes : on le voit chez Tessin (dont la visite s'organise autour du jeu des fontaines) et chez Piganiol (dont le parcours est fonction des statues). On le retrouve aussi chez Liger, qui semble chercher à « apprivoiser » le jardin en parcourant d'abord uniquement la partie largement visible (comme je l'ai déjà noté plus haut, il ressemble en cela à un grand nombre de touristes). Ce qui me semble plus étonnant dans ces descriptions est l'absence de mention des axes principaux pendant la deuxième partie de la visite consacrée au bosquet : comme si ces deux pratiques du jardin demandaient des attitudes différentes de la part du visiteur et pouvaient coexister de façon toute à fait indépendante²¹⁴.

iv) Le jardin en tant qu'intégration d'une structure d'ensemble et de parties individuelles

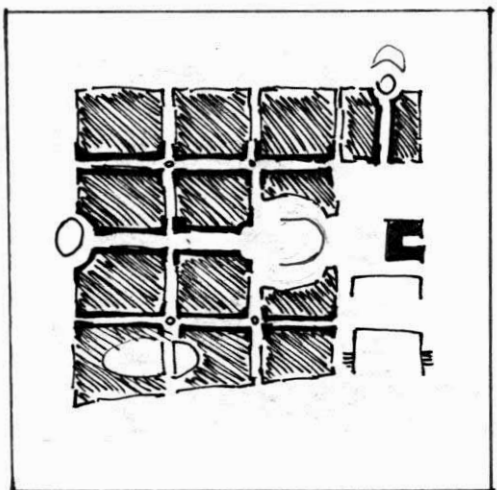


Figure 4.48 : Intégration de la structure d'ensemble et des parties individuelles.

L'approche de Louis XIV joue aussi sur l'opposition entre structures et parties individuelles, mais en les intégrant dans l'expérience unifiée de la promenade. Sa description est la promenade la plus courte pour visiter tous les bosquets. Il utilise les vues non seulement comme des instruments vers une fin (orientation) mais comme des moments esthétiques en eux-mêmes, partie intégrante de l'expérience globale de la promenade. Ainsi la structure est liée à l'expérience esthétique de la vue panoramique, et complète celles offertes par les espaces fermés des bosquets.

²¹⁴ Cette coexistence simultanée dans le jardin de réseaux (et donc de parcours et de pratiques) indépendante se retrouve (au moins théoriquement) dans le projet de Tschumi pour le parc de La Villette. Serait-ce une des leçons possible du jardin de Versailles ?

Les itinéraires proposés par les guides de visite suivent un ordre prédéfini par l’auteur, en partie déterminé par des raisons extérieures à la promenade elle-même, tels que l’intention de montrer tous les bosquets, de les montrer selon le chemin le plus court, de montrer toutes les statues et les jets d’eaux. Cependant les itinéraires de la première catégorie révèlent un jardin qui peut être exploré sans préparation, sans préconception, selon le plaisir du moment, de découverte en découverte, de surprise en surprise, au fur et à mesure que des objets et des espaces nouveaux se révèlent à la vue et éveillent la curiosité du promeneur – mais qu’il peut également quitter à tout moment.

CHAPITRE 5

COMPOSITION SPATIALE ET EXPERIENCE

Dans ce qui précède, nous avons essayé de comprendre l'expérience offerte par le jardin de Versailles à partir des itinéraires et des textes de descriptions de promenades. Nous allons ici approfondir les intuitions du chapitre précédent et proposer une définition expérientielle de la composition spatiale du jardin en nous basant sur les *possibilités* d'expérience qu'offrent ses formes physiques.

Lorsque les visiteurs (ou nous-mêmes) parlons du « jardin de Versailles », nous pensons au jardin dans son ensemble comme à une unité : que nous le regardions depuis un point de vue extérieur (comme Scudéry depuis les hauteurs de Satory), ou intérieur (depuis le haut du Fer à Cheval), nous pouvons distinguer ce qui est « le jardin » et ce qui ne l'est pas ; nous savons avec certitude quand nous sommes à l'intérieur du jardin et quand nous sommes à l'extérieur. Mais le jardin lui-même se subdivise en unités plus petites : les parterres, les allées, les bosquets ; là aussi, nous savons pertinemment les distinguer, et nous savons nous situer par rapport à elles. Nous sommes ainsi à tout moment en relation avec plusieurs « unités spatiales » à différentes échelles, imbriquées les unes dans les autres. Cette relation est « expérientielle » : elle implique « l'esprit et les sens », non pas les cinq sens traditionnels, mais tous les sens, définis comme « une direction qui accompagne le sujet vers un but et qui est déterminé par lui »¹.

Dans ce qui suit, je propose une définition expérientielle des unités et des structures spatiales. Je considère ici le jardin comme un espace composé d'unités spatiales emboîtées les unes dans les autres ; les unités spatiales sont perçues comme telles car elles se différencient clairement de leur environnement et possèdent une structure interne.

¹ Berthoz, 1997, p. 287. Les sens mis en jeu comme *direction vers un but* sont différentes pour chaque échelle spatiale. Il me semble qu'un certain nombre d'affirmations simplistes et erronées sur Versailles viennent de la confusion des échelles : on généralise à une échelle une « direction », un « but » qui est celui d'une autre échelle.

A - UNITES SPATIALES, STRUCTURES SPATIALES : UNE DEFINITION PAR L'EXPERIENCE

1) Une définition expérientielle des unités spatiales

Une unité est définie en tant que telle à travers des continuités et discontinuités dans certaines modalités sensorielles. Une continuité reflète la cohérence interne d'une unité : tant qu'une continuité particulière est maintenue, on se trouve à l'intérieur d'une même unité. Les discontinuités définissent les limites des unités : une discontinuité sensorielle indique le passage d'une unité à une autre.

a) Discontinuités entre unités

Lorsqu'une unité est accessible – on peut y entrer et en sortir – le passage est rendu perceptible de plusieurs façons, par exemple :

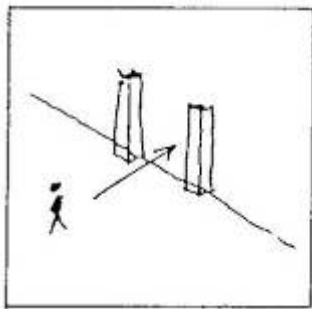


Fig. 5.1 : Porte.

i) une *porte* distincte, c'est-à-dire un aménagement physique qui permet l'accès tout en restreignant le passage – comme une ouverture dans un mur ou toute autre forme de barrière physique (par exemple une balustrade, une pergola), ou deux objets (topiaires, vases, statues) disposés symétriquement des deux côtés d'un chemin et restreignant physiquement l'espace accessible.

ii) un changement clairement perceptible dans au moins un des caractères de l'espace

Changement dans les caractéristiques de l'espace vu / perçu

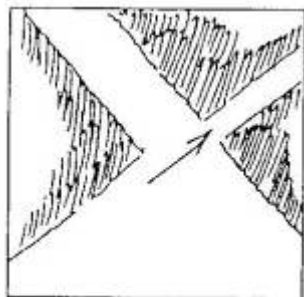


Fig. 5.2 : Relation plein / vide.

a) Changement dans la relation plein / vide : par exemple, longer une lisière taillée qui délimite / définit le volume (plein) / pénétrer dans ce volume par une ouverture dans le mur végétal ;

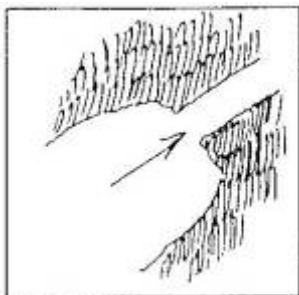


Fig. 5.3 : Proportions des espaces.

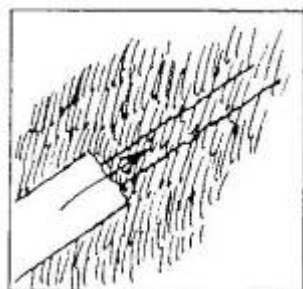


Fig. 5.4 : Soleil et ombre.

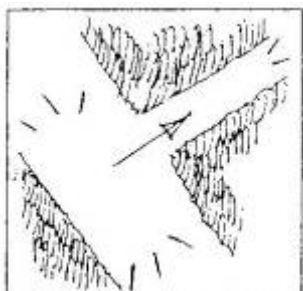


Fig. 5.5 : Direction des vues.

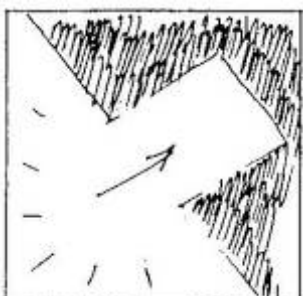


Fig. 5.6 : Etendue des vues.

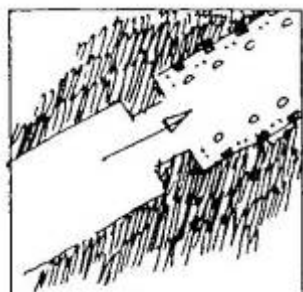


Fig. 5.7 : Textures.

b) Changement dans les proportions d'un espace : passer d'un espace étendu à un espace étroit ou linéaire ;

c) Changement dans les proportions spatiales d'une allée : passer d'une allée large à une allée étroite ;

d) Changement dans la relation au ciel : passer d'un espace découvert à un espace couvert ;

e) Changement dans l'ouverture / la fermeture d'un espace : passer d'un espace ouvert sur plusieurs côté à un espace avec des ouvertures seulement aux extrémités (vue canalisée) ;

f) Changement l'étendue de la vue : passer d'un espace d'où la vue englobe le paysage à un espace où la vue est limitée ;

g) Changement dans la texture des bordures, par exemple le degré d'ornementation de l'espace : passage d'un espace très orné (par exemple bordé de statues, de vases) à un espace sobre.

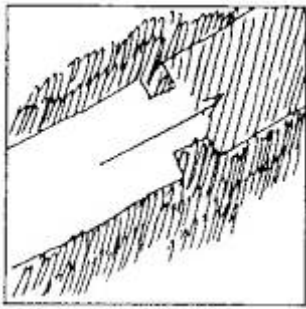


Fig. 5.8 : Variation de température.

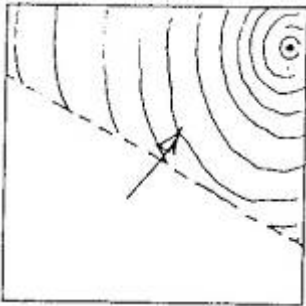


Fig. 5.9 : Sons

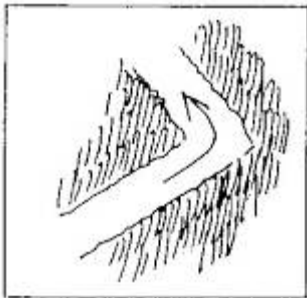


Fig. 5.10 : Changement de direction.

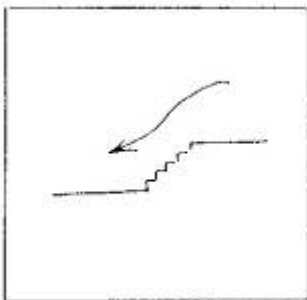


Fig. 5.11 : Dénivelé.

Changement dans les autres caractéristiques perçues

h) Changement dans la température : passer d'un espace chaud (ensoleillé) à un espace frais (ombragé), d'un espace où l'air est calme à un espace venteux ;

i) Changement dans le parfum : entrer dans un espace au parfum très prononcé ;

j) Changement dans les sons : passer d'un espace silencieux, calme, à un espace avec un niveau de son important, avec un bruit prononcé ;

Changement dans l'expérience kinesthésique

k) Changement de direction ;

l) Changement de niveau : descendre ou monter des marches, un talus ;

m) Changement dans la texture du sol.

Souvent, plusieurs discontinuités sensorielles sont perçues simultanément : cette redondance renforce la sensation de passage, et donc de la structuration de l'espace en unités distinctes.

b) Continuité à l'intérieur d'une unité spatiale

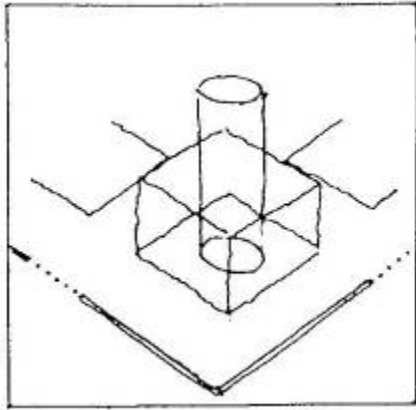


Fig. 5.12 : Imbrication d'unités.

La continuité de certaines expériences sensorielles telles que celles décrites plus haut indiquent que l'on n'a pas quitté l'unité qu'elles caractérisent. Ainsi, à Versailles, l'unité « bosquet » est caractérisée par une vue limitée : tant que l'on reste à l'intérieur d'un bosquet, on ne voit pas le paysage alentour. Mais à l'intérieur même du bosquet, on peut passer d'une « petite allée » à une « salle de verdure » : ce passage est marqué, entre autres, par un changement des proportions spatiales. Mais la vue reste limitée par les palissades qui délimitent ces espaces : cette continuité de la « vue limitée » nous indique que l'on se trouve toujours à l'intérieur de l'unité « bosquet ».

Comme le montre cet exemple, il peut y avoir plusieurs échelles d'unités imbriquées les unes dans les autres. C'est la superposition des expériences de continuité et de discontinuité perceptives qui nous permettent de comprendre cette imbrication.

2) Une définition expérientielle de la structure spatiale

Si nous pensons à la « structure » d'un espace en ayant à l'esprit un plan de jardin tel que celui du jardin de Versailles, la perception d'une telle structure nous semble faire partie des « plaisirs de l'esprit ». Mais il ne s'agit pas d'un plaisir purement intellectuel. C'est grâce à la compréhension de la structure que nous percevons notre propre position dans l'espace et que nous sommes donc capables de nous orienter : il s'agit donc d'un besoin fondamental².

Les espaces naturels ont aussi leur structure, que l'urbanisation ne permet souvent plus de percevoir³. Les espaces « construits » créent leurs structures particulières, qu'il n'est pas toujours facile de reconnaître⁴. Plus que le vocabulaire formel des éléments qui composent ces

² Pour Petit, 1997 (a), l'orientation est l'expression de l'« intentionnalité » (au sens phénoménologique) du corps.

³ Spirn (1998) parle à ce sujet d'« analphabétisme paysager » (« landscape illiteracy »).

⁴ Le travail de Lynch (1976) sur la « lisibilité » et « l'image de la cité » reste incontournable.

espaces, c'est dans la manière de *structurer des espaces* que l'on peut avant tout reconnaître la marque d'un « style » particulier – ce que Corajoud nomme le *tracé* :

*En effet, ce que nous saisissons le mieux et le plus vite ce sont les formes dans leur individualité. (...) Ce que l'on connaît moins et qui cependant relève de l'art des jardins, c'est ce qui règle la position relative des éléments les uns par rapport aux autres : leur mode de distribution. (...) Le tracé est précisément le moyen projectuel, le canevas abstrait (souvent inexprimé) qui gère fondamentalement l'ensemble des dispositions visibles dans l'espace et l'articulation des parties*⁵.

C'est peut-être le propre des jardins (et de tout espace composé ?) de mettre en jeu ce besoin d'orientation pour en faire le lieu d'une expérience esthétique.

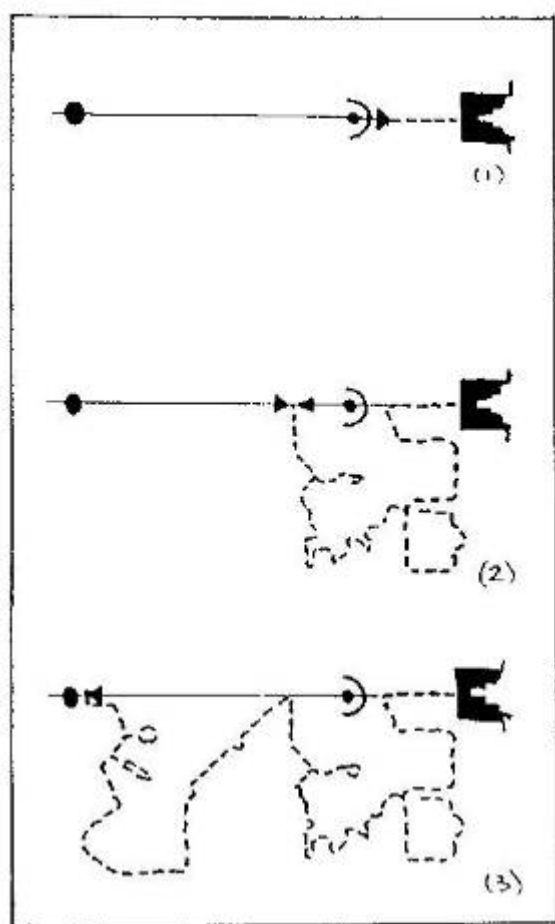


Fig. 5.13 : Itinéraire de Louis XIV, montrant les « rencontres » successives avec les fontaines de l'axe principal.

La perception de la structure d'un espace peut être immédiate, quand l'espace est visible d'un seul coup d'œil. Cependant, le plus souvent, elle se construit temporellement, au fur et à mesure des *événements* ponctuant le parcours dans l'espace. Elle demande au promeneur de mettre en relation ce qu'il voit avec un processus de mémorisation complexe, non seulement mémoire visuelle et kinesthésique, mais mémoire de la perception de la succession des unités spatiales parcourues. La structure est révélée comme une concrétion des expériences passées et des attentes futures : je comprends le lieu où je me trouve maintenant comme ce que j'avais déjà vu de loin ; le lieu que je vois au loin d'ici comme celui que je visiterai plus tard.

En jouant avec les éléments formels d'organisation spatiale qui composent le jardin, le concepteur peut faciliter la compréhension de la structure ou au contraire la cacher à dessein.

⁵ Corajoud, 1982, p. 5.

a) Structure révélée

La structure de l'espace peut être rendue perceptible grâce aux éléments suivants :

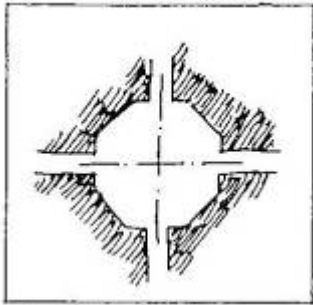


Fig. 5.14 : Délimitation claire.

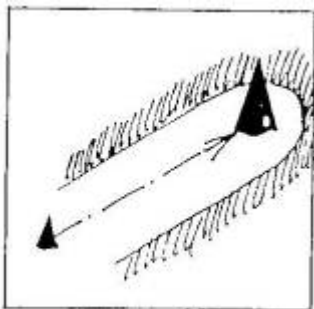


Fig. 5.15 : Objet proéminent.

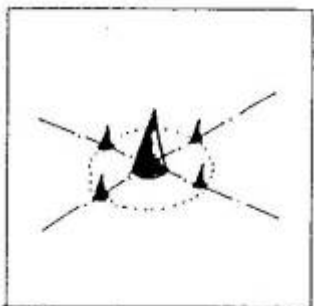


Fig. 5.16 : Hiérarchie des objets.

i) *Espaces visibles d'un seul coup d'œil*

a) Délimitation géométrique claire (cercle, carré, etc., ou une combinaison simple de telles formes géométriques)

b) Objet proéminent qui met l'accent sur son emplacement. Un objet important placé au centre d'un espace met l'accent sur sa centralité, placé à une extrémité de l'espace il indiquera une directionnalité ;

c) Hiérarchie entre objets similaires : par exemple des statues ou des fontaines de dimensions différentes

d) Groupe d'objets de même niveau hiérarchique en relation les uns avec les autres : même dimension, formes, matière, thèmes en relation, etc.

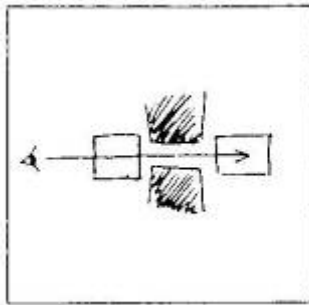


Fig. 5.17 : Axes de vision.

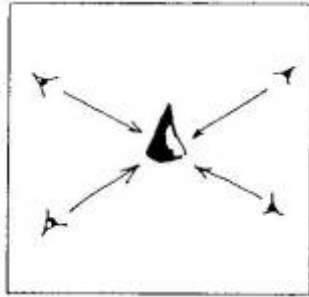


Fig. 5.18 : Objet proéminent.

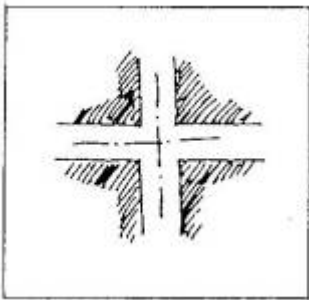


Fig. 5.19 : Croisements à angle droit.

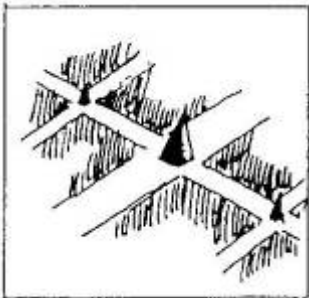


Fig. 5.20 : Hiérarchie des objets.

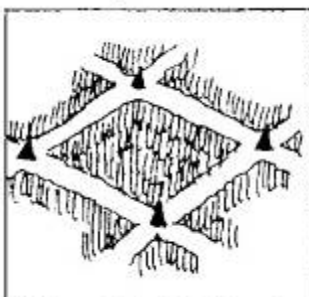


Fig. 5.21 : Groupe d'objets similaires.

ii) *Espaces qui ne sont pas visibles d'un coup d'œil*

a) Axes de vision, qui permettent au promeneur de comprendre la relation spatiale entre différentes parties du jardin ;

b) Objet proéminent qui est visible depuis plusieurs endroits ;

c) Cheminements qui se coupent à angle droit ;

d) Hiérarchie entre objets similaires : fontaines de différentes tailles, allées de différentes largeurs ;

e) Groupe d'objets en relation les uns avec les autres de même niveau hiérarchique : même dimension, formes, matière, thèmes en relation, etc.

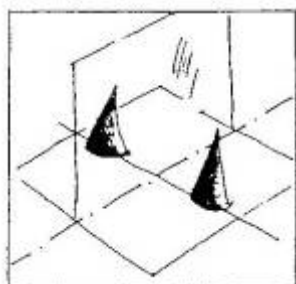


Fig. 5.22 : Symétrie bilatérale.

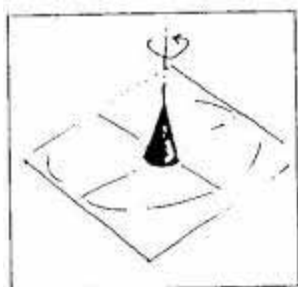


Fig. 5.23 : Symétrie de rotation.

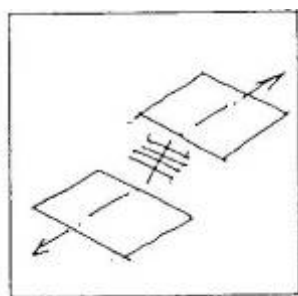


Fig. 5.24 : Asymétrie longitudinale.

Parmi les différentes structures spatiales que peuvent suggérer ces dispositions, les plus importantes sont les symétries. Deux objets identiques suggèrent un plan de symétrie perpendiculaire à la droite imaginaire qui les relie. Un objet important placé au centre d'un espace circulaire renforce la perception d'une symétrie de rotation verticale. Les axes de symétrie suggérés sont des moyens très puissants d'organiser l'espace : ils influencent notre perception de l'espace au-delà de ce que l'on peut percevoir (voir) directement. Ainsi, l'allée Royale, avec ses deux délimitations latérales symétriques (murs végétaux, alignement d'arbres taillés, vases et statues), implique une organisation symétrique du jardin des deux côtés de l'allée.

Une asymétrie longitudinale le long d'un axe de symétrie lui donne une directionnalité : du haut vers le bas, début / fin, etc.

Le mot « symétrie » est utilisé le plus souvent pour parler de symétrie bilatérale. Mais il existe de nombreuses autres formes de symétries. Les symétries sont un moyen puissant d'organiser un espace, car ils permettent de donner l'impression de percevoir un « tout » à partir de la perception d'une partie⁶.

⁶ Pour une présentation abondamment illustrée de la variété et de la richesse des symétries qui nous entourent au quotidien (vus par deux chimistes) : Hargittai, 2009.

b) Structure cachée

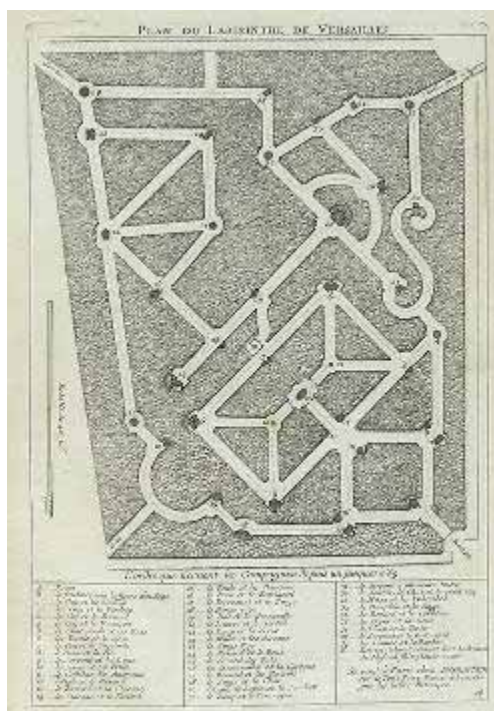


Fig. 5.25 : Le Labyrinthe

L'absence de ces éléments d'organisation spatiale rend la structure de l'espace difficile à saisir, sinon impossible. Dans le jardin du Trianon, où toutes les allées avaient la même largeur, les courtisans se plaignaient de se perdre facilement. Parmi les bosquets de Versailles, le Labyrinthe est un exemple de structure intentionnellement cachée. Les axes de vues limités à la fontaine suivante, les allées qui se croisent rarement à angle droit, et quelques allées courbes, rendent l'organisation du bosquet difficile à reconstruire mentalement. L'absence de hiérarchie des allées, toutes de même largeur, et des fontaines, toutes de même dimension, rend arbitraire les choix du parcours (tourner à droite ou à gauche), renforçant ainsi encore plus le sens de désorientation du promeneur.

B - FORME SPATIALE ET ORNEMENTATION : COMPRENDRE LA STRUCTURE SPATIALE

Dans les paragraphes précédents, j'ai décrit comment l'organisation physique des espaces du jardin est utilisée pour offrir l'expérience d'« unités spatiale » et de « structures spatiales ». Ces éléments ne sont pas seulement les formes des espaces, mais également les objets qui les peuplent (fontaines, statues, balustrades, etc.).

1) Comprendre la structure spatiale

a) Structure spatiale d'un espace qui est visible d'un seul coup d'œil

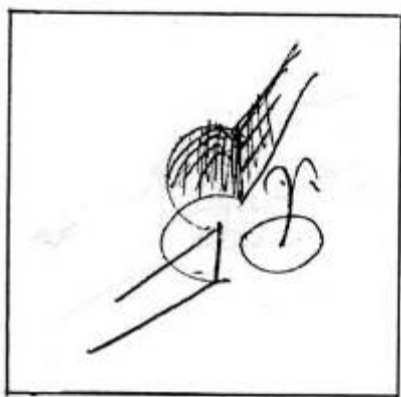


Fig. 5.26 : Palissade accueillant une fontaine.

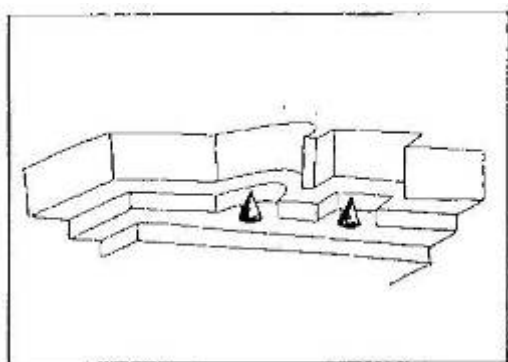


Fig. 5.27 : Palissade du Marais.

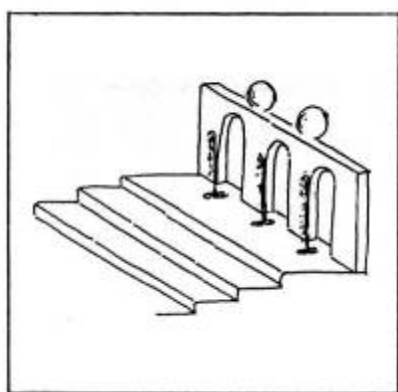


Fig. 5.28 : Palissade du Théâtre d'Eau.

i) Redondance

A l'intérieur des salles de verdure, la forme de la pièce elle-même, du bassin central, la distribution rythmique des objets ornementaux à l'intérieur de l'espace et sur ses bords, se répondent les uns aux autres. Cette redondance spatiale renforce la perception de la structure de l'espace. Ainsi dans le Marais et le Théâtre d'eau, la forme de la palissade qui délimite l'espace est rythmée par des niches qui reçoivent des statues, des fontaines ou des topiaires ; à l'échelle de l'ensemble de l'espace, comme par exemple dans le cas de la Salle du Conseil, la forme de l'espace répond à la composition des bassins. Dans la Salle des Antiques, la forme allongée de l'espace, les alignements symétriques des statues et des arbres, et les fontaines aux deux extrémités, se renforcent les uns les autres pour souligner la présence d'un axe longitudinal.

i) *Symétrie bilatérale*

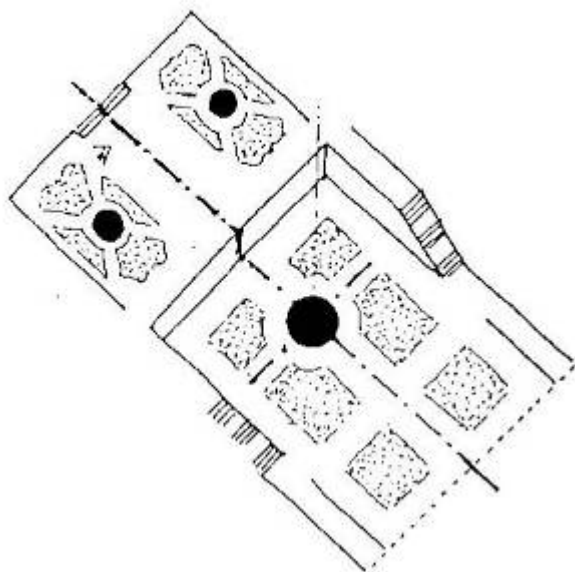


Fig. 5.29 : Orangerie : symétrie bilatérale.

Dans les trois parterres qui entourent le château, une allée centrale donne une présence physique à un axe de symétrie longitudinal. Le dessin des parterres, symétriques des deux côtés de cette allée centrale, renforce la présence de l'axe. Dans les salles de verdure à l'intérieur des bosquets, l'organisation et la géométrie des espaces suggère un axe central longitudinal. Dans chacun des cas, la présence de l'axe de symétrie est renforcée par l'emplacement des fontaines, des statues, des vases et des topiaires, permettant au premier coup d'œil la compréhension de la composition de l'ensemble.

On considère souvent qu'un espace de composition symétrique est un espace statique. Mais ce n'est pas simplement la vision statique d'un espace (depuis un point de vue privilégié, sur la ligne de l'axe de symétrie) qui permet d'y repérer un axe de symétrie. Quand je m'avance le long d'un axe de symétrie, le mouvement rythmique autour de moi des objets disposés symétriquement dans l'espace que je traverse est une indication toute aussi claire de la présence de cet axe. En effet, quand je m'avance sur l'axe de symétrie, le mouvement apparent des objets est le même des deux côtés, à ma droite et à ma gauche ; si je marche ailleurs que sur cet axe, les objets semblent bouger de façon irrégulière par rapport à moi et par rapport les uns aux autres, et il devient difficile de saisir – par la perception de leur déplacement vis-à-vis de moi – leur relation spatiale les uns avec les autres. Cet effet est mis en jeu dans la plupart des bosquets : on y est souvent obligé de se déplacer hors de l'axe de symétrie. Lorsqu'on se retrouve sur l'axe, la structure d'ensemble (re)devient immédiatement claire.



Fig. 5.30 : Parterre du Midi vu dans l'axe (en haut) et hors axe (en bas).

ii) *Superposition de symétries multiples (pattern)*



Fig. 5.31 : Le vase de Rubin.

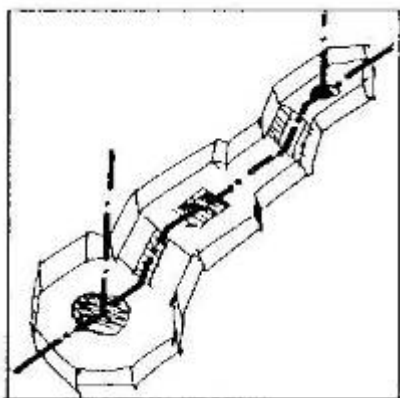


Fig. 5.32 : Bosquet des Trois Fontaines : Organisation axiale de l'espace.

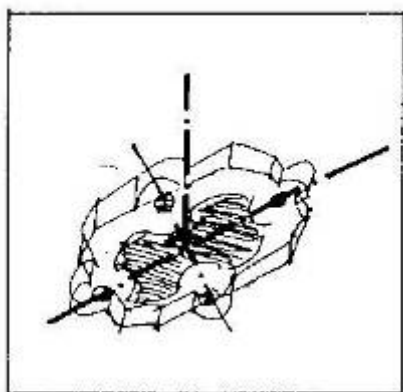


Fig. 5.33 : Bosquet de la Salle du Conseil : Organisation axiale de l'espace.

Un espace peut être composé de façon à offrir plusieurs structures superposées. Ces structures peuvent avoir une relation hiérarchique les unes avec les autres, ou pas. Dans ce dernier cas, la perception de l'espace est « ouverte » : je peux choisir moi-même d'appréhender l'espace tantôt selon l'une des structures et tantôt selon l'autre, et ma perception de l'espace change selon la structure que je choisis de percevoir plus intensément. Peut-être pourrait-on dire qu'il s'agit d'un équivalent spatial subtil des exemples d'illusion d'optique (multistabilité d'ensembles ayant une relation ambiguë) comme le vase de Rubin (figure 5.31).

Dans le cas du Bosquet des Trois Fontaines (figure 5.32), la salle de verdure est de forme allongée, divisée en trois parties distinctes séparées par des escaliers et des chutes d'eau, chacune avec une fontaine en son centre. L'axe de symétrie central parcourt le tout, divisant l'ensemble de l'espace ainsi que chacun des sous-espaces en deux moitiés identiques. Se superposant à cet axe, les deux fontaines situées dans les parties haute et basse de l'espace ont chacune un axe de symétrie de rotation vertical.

La Salle de Conseil (figure 5.33) a un axe principal sur sa plus grande longueur, et un axe secondaire qui lui est perpendiculaire. Ce second axe est marquée par la présence des bassins secondaires. Le croisement de ces deux axes crée un axe de rotation, mais dont la présence est surtout compréhensible en plan, car il correspond à une rotation avec déformation (rotation de 90° avec contraction, suivi d'une rotation de 90° avec expansion).

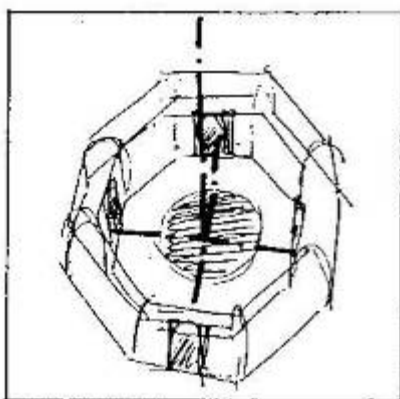


Fig. 5.34 : Bosquet de l'Encelade:
Organisation axiale de l'espace.

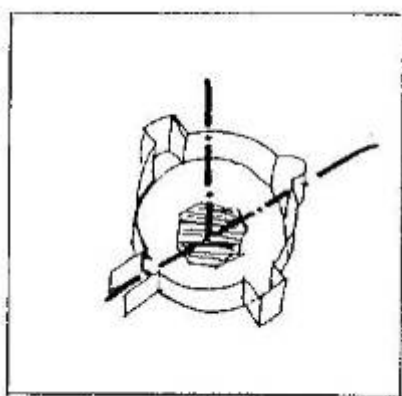


Fig. 5.35 : Bosquet des Bains d'Apollon :
Organisation axiale de l'espace.

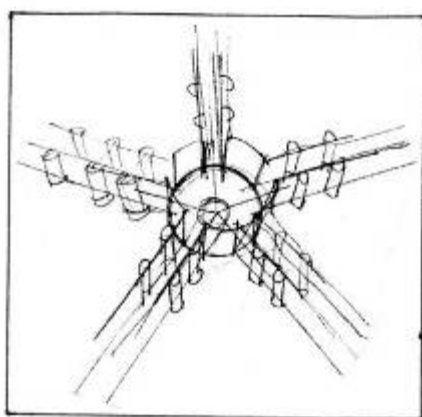


Fig. 5.36 : Bosquet de la Montagne d'Eau :
Organisation axiale de l'espace.

La Salle de l'Encelade (figure 5.34) possède un axe de symétrie central, indiqué par la fontaine centrale ainsi que la forme circulaire du bassin et octogonale de l'espace. La vue en plan indique également un axe transversal principal reliant les deux accès et un axe transversal secondaire, perpendiculaire au premier. Cependant, le traitement identique de ces deux axes par quatre portes dans le berceau de treillage octogonal qui entoure l'espace suggère plutôt deux axes transversaux équivalents : une fois que l'on est à l'intérieur de l'espace, on ne sait plus exactement où est l'entrée et la sortie – ce qui induit une déconnection supplémentaire par rapport au jardin dans son ensemble.

Dans le Bosquet des Bains d'Apollon (figure 5.35), la fontaine centrale, les balustrades et la forme de l'espace suggèrent un axe central. Cependant, la présence des deux pavillons, et la disposition hiérarchique des statues du groupe d'Apollon, avec Apollon au centre, dans l'alignement de l'entrée dans l'espace et du jet central, suggère une symétrie bilatérale. Ici, de même que dans le Bosquet de l'Encelade, l'échelle relative des objets utilisés pour suggérer ces systèmes d'organisation spatiale est telle qu'aucun des deux ne domine l'autre, permettant ainsi une ouverture, une incertitude dans la perception, et donc une variété dans les possibilités d'expériences offertes par ces espaces.

L'espace central du Bosquet de la Montagne d'Eau (figure 5.36) est relativement petit, centré autour d'une fontaine dont les jets d'eau forment une montagne. Les cinq allées étroites arrivant dans cet espace central sont bordées d'un alignement de petites fontaines. Cette ornementation les distingue des autres allées à l'intérieur du bosquet et les relie plus intimement à l'espace central. Le double nom du bosquet, appelé soit Bosquet de l'Etoile, soit Bosquet de la Montagne d'Eau, reflète cette composition, dans laquelle la forme spatiale de l'étoile à cinq branches et l'élément central ont autant d'importance l'un que l'autre.

ii) *dissociation entre forme spatiale et ornement*

Le rôle essentiel de l'intégration entre forme spatiale et ornement dans l'expérience spatiale apparaît par contraste lorsque ces deux aspects ont été dissociés. Nous en avons vu quelques exemples dans quelques bosquets dessinés par Le Nôtre puis transformés par Hardouin-Mansart⁷.

Quand la Salle du Conseil a été transformée en Bosquet de l'Obélisque (d'après le nom donné au puissant jet d'eau installé en son centre), la forme simplifiée du bassin central ne correspond plus à la forme de l'espace dessinée par les palissades, et les amples niches qui accueilleraient les bassins secondaires de la Salle du Conseil ont perdu leur sens et sont devenues superflues.

Dans le Marais, le bassin central a été comblé, laissant à la place un espace central vide trop large pour permettre à la composition rythmique de la palissade qui l'entoure de lui donner une structure.

b) Structure spatiale d'un espace qui n'est pas visible d'un seul coup d'œil

i) *Les quatre Saisons : ornements et indicateurs de structure*

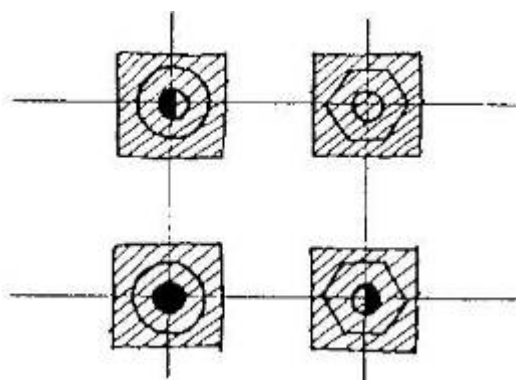


Fig. 5.37 : Les Fontaines des Saisons : similitudes et différences.

Les Fontaines des Quatre Saisons sont à la fois des ornements des allées secondaires et des révélateurs d'une autre couche de structure. S'ils peuvent jouer ce double rôle de façon appropriée, c'est qu'ils sont à la fois similaires et différents, et donc identifiables en tant qu'unités individuelles et en tant qu'éléments d'une unité plus grande. Ce jeu entre similitude et différence apparaît plusieurs fois : un thème commun et des sculptures différentes, un emplacement similaire (au croisement des allées secondaires) à quatre endroits du jardin, une même échelle et des bassins de forme différentes (le long de chaque allée des saisons une circulaire et une octogonale).

⁷ Voir *supra*, chapitre 3.

ii) *Redondance entre forme spatiale et ornementation*

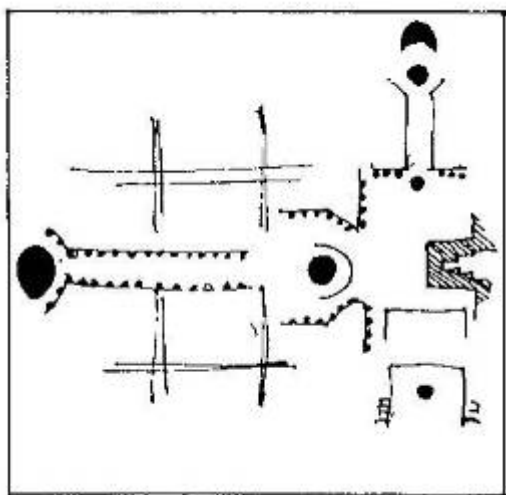


Fig. 5.38 : Axes principaux :
Redondance des statues et des fontaines.

Différents éléments d'organisation spatiale distinguent les axes principaux des axes secondaires : il y a une claire redondance entre leur emplacement, leur forme spatiale et leur ornementation. Les axes principaux sont liés à la géométrie du château⁸ et organisent les espaces visibles depuis le bâtiment. Les allées qui les matérialisent sont les plus larges, elles mènent aux fontaines principales, et sont bordés de statues qui forment un ensemble rythmique de chaque côté des allées. Ainsi, Piganiol voulant d'abord présenter au visiteur les statues du jardin, et Le Nôtre montrant à Tessin les fontaines fonctionnant toutes la journée, parcourent d'abord avec leur visiteur les axes principaux.

De même que les fontaines des quatre Saisons, les statues et les fontaines qui peuplent les axes principaux sont en même temps les indicateurs d'une structure plus large (ici la structure d'ensemble du jardin) et des objets individuels, chacun différent et intéressants en lui-même. Cependant, comme les statues sont petites par rapport aux dimensions des espaces dans lequel elles se trouvent, elles ont un pouvoir restreint d'individualiser leur emplacement. Les fontaines, au contraire, grâce à leur emplacement et à leur dimension, grâce aussi au bruit des jets et des chutes d'eau quand elles fonctionnent, définissent l'espace dans lequel elles se trouvent.

⁸ Pour l'emplacement du l'axe nord-sud : il aurait été déterminé par la position des douves de l'ancien château (voir Corajoud, 1982) ; également Bonnaure, 2005.

2) Le dénivelé, la pente et l'intégration de la forme spatiale et de l'ornementation

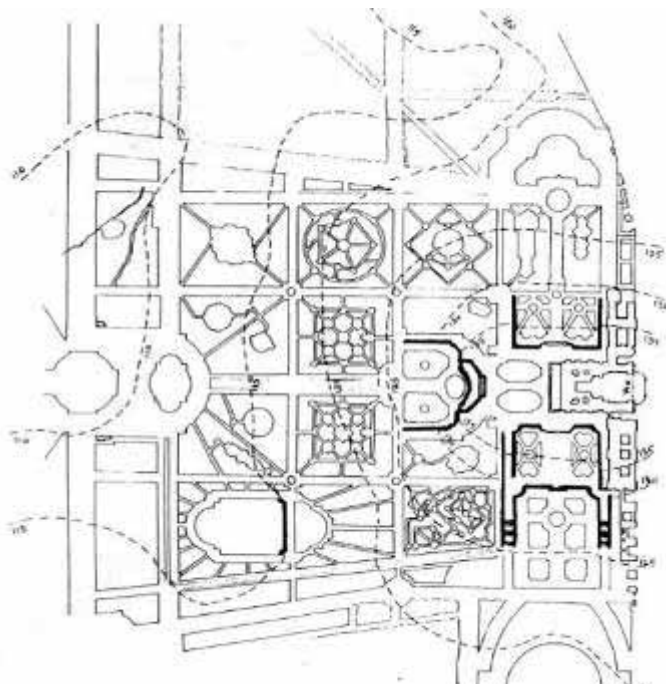


Fig. 5.39 : Plan topographique de Versailles. Les lignes plus épaisses indiquent les murs de soutènement.

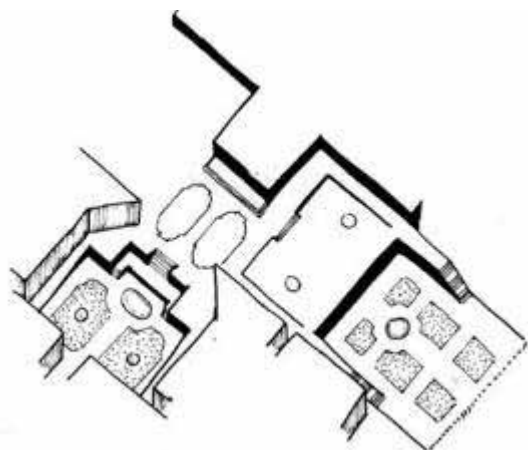


Fig. 5.40 : Les « surprises » des axes principaux.

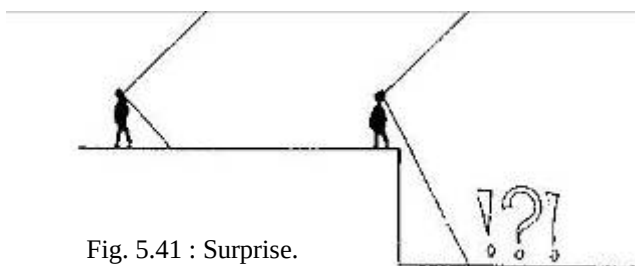


Fig. 5.41 : Surprise.

Le dialogue entre forme spatiale et ornement n'est pas simplement un jeu en plan : il intègre de façon organique les dénivelés du sol.

Dans les vastes surfaces libres autour du château, des murs de soutènement participent à la délimitation des espaces. Le Parterre Nord et le Parterre du Midi sont tous deux entourés de murets surmontés par des vases disposés régulièrement ; ils sont accessibles par des escaliers, les plus importants marqués par deux sculptures. Ces délimitations, bien que clairement visibles, ne sont pas des frontières visuelles : le regard peut continuer au-delà. Cependant, le point de vue du haut des escaliers, ainsi que l'expérience kinesthésique des marches, marquent expérimentiellement ces espaces comme des unités distinctes.

Le long des axes principaux

L'utilisation la plus impressionnante des dénivelés est la création des « surprises » du Fer à Cheval et de l'Orangerie. Ces espaces, qui ne sont pas visibles du château (même pas du premier étage), apparaissent de façon soudaine lorsque l'on les approche par le haut.

Vu d'en bas, ces aménagements offrent un socle majestueux au château qui les surplombe.

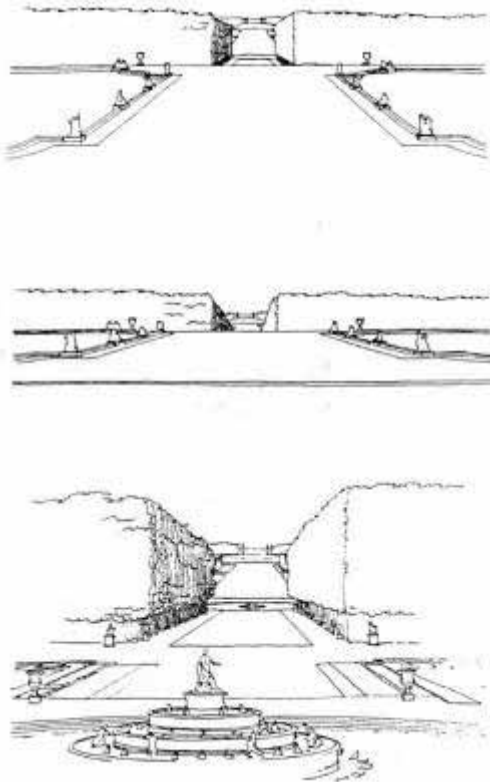


Fig. 5.42 : S'avancer vers Latone (Hazlehurst, 1980).

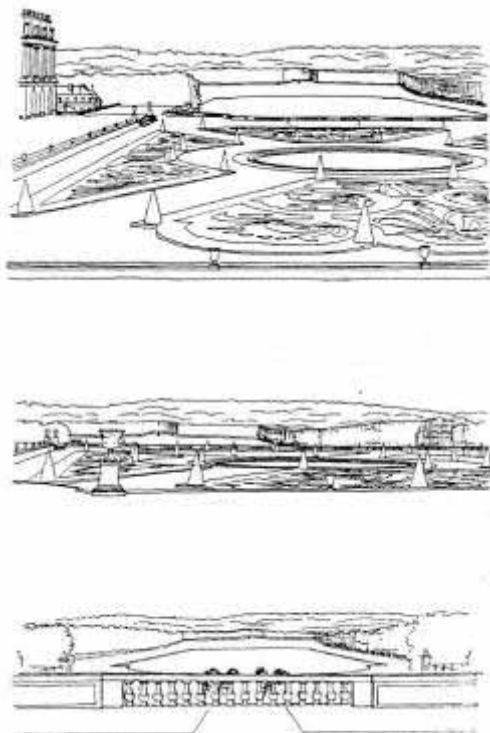


Fig. 5.43 : S'avancer vers l'Orangerie (Hazlehurst, 1980)

Les deux séries de dessins tirés du livre de Hazlehurst illustrent bien cet effet de surprise.⁹

Les dessins de la figure 5.42 illustrent le cheminement le long de l'axe principal. Le premier dessin montre la vue depuis le premier étage du château (la Galerie des Glaces) : au premier plan, on voit le Parterre des Miroirs d'Eau, et dans le lointain, le Bassin d'Apollon et le Grand Canal. Le deuxième dessin montre la vue depuis la porte centrale au rez-de-chaussée de la façade occidentale du château. Le troisième dessin montre la vue depuis le haut des marches du Fer à Cheval.

La seconde série de dessins (figure 5.43) montre l'effet le long de l'axe sud. Le premier dessin montre la vue du Parterre du Midi depuis le premier étage du château : on voit bien le lac des Suisses, mais on ne voit absolument pas le Parterre de l'Orangerie. Le deuxième dessin montre la vue du parterre du Midi depuis l'angle Nord-est. Le dernier dessin montre le début de l'apparition du Parterre de l'Orangerie lorsque l'on s'approche de la balustrade.

⁹ Hazlehurst (1980). Dans cet ouvrage (dont ces dessins sont tirés), Hazlehurst a affirmé l'importance du mouvement comme principe de composition des jardins de Le Nôtre et a cherché à le démontrer sur quelques exemples, comme ici à Versailles.

La pente de l'Allée Royale et de l'Allée d'Eau donne une directionnalité à l'espace. Descendre ou monter ces allées ne sont pas des expériences interchangeables, pas plus que regarder le long de l'allée depuis le haut ou depuis le bas. Dans l'Allée d'Eau, la pente a été mise à profit pour créer la Fontaine des Nymphes juste en dessous de la Pyramide, et les deux alignements symétriques des fontaines représentant des enfants (les Fontaines des Marmousets) qui accompagnent le visiteur tout le long de l'allée jusqu'à la Fontaine du Dragon qui en marquent l'extrémité inférieure.

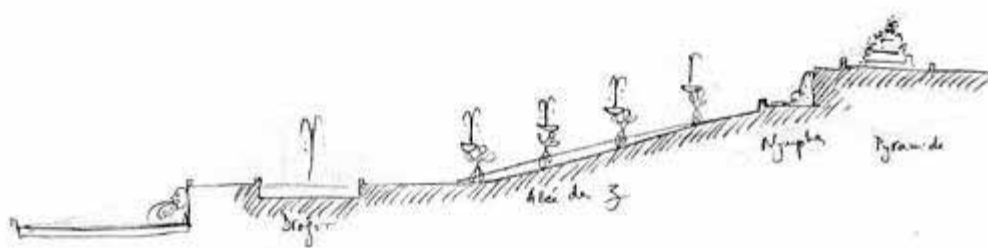


Fig. 5.44 : Coupe sur l'Allée d'Eau.

A l'intérieur des bosquets

A l'intérieur des bosquets, la pente du sol est intégrée au projet pour donner soit une délimitation, soit une directionnalité à l'espace.

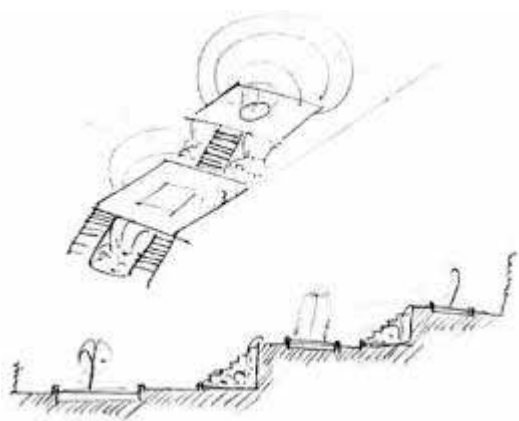


Fig. 5.45 : Coupe sur le Bosquet des Trois Fontaines.

Dans le Bosquet des Trois Fontaines et le bosquet de l'Arc de Triomphe, le dénivelé fait partie de l'expérience synesthésique du parcours de l'espace. Dans le Bosquet des Trois Fontaines, la pièce est divisée en trois espaces distincts, chacune avec sa propre fontaine et chacune à un niveau différent. En passant de l'un à l'autre, le visiteur doit descendre ou monter des marches entourées de cascades d'eau. Ici l'expérience spatiale du changement de niveau est une expérience à la fois visuelle, kinesthésique et sonore.



Fig. 5.46 : Coupe sur le Bosquet de l'Arc de Triomphe.

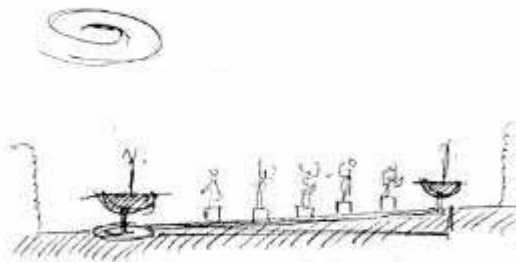


Fig. 5.47 : Coupe sur le Bosquet de la Salle des Antiques.

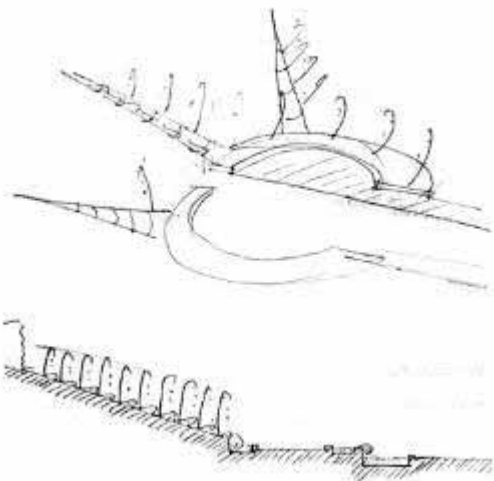


Fig. 5.48 : Coupe sur le Bosquet du Théâtre d'Eau.



Fig. 5.49 : Coupe sur le Bosquet de la Salle de Bal.

Dans le bosquet de l'Arc de Triomphe, la seule façon d'accéder à la salle de verdure est depuis le bas : il faut alors *remonter* tout l'espace jusqu'à la Fontaine de l'Arc de Triomphe. Ici encore, dans la partie la plus pentue, les palissades se resserrent et rendent l'espace plus étroit, l'espace accessible au promeneur est encore resserré par la présence au sol sur le côté de deux petites cascades : la différence de niveau est ici aussi transformée en expérience multisensorielle.

Dans la salle des Antiques, la pente est à peine perceptible, mais elle est cependant intégrée au projet par l'aménagement de deux petits canaux d'eau courante des deux côtés de l'espace central pavé. Tessin note qu'à l'extrémité inférieure de l'espace, l'eau « s'abîme avec assez de bruit dans un gouffre ».

Dans la Salle de Bal et la Salle du Théâtre, la partie centrale est plate, mais la pente est utilisée pour donner une définition volumétrique à l'espace, avec une ornementation élaborée et l'utilisation abondante de l'eau sur les côtés : les nappes d'eau de la Salle du Bal et les jeux d'eau changeant du Théâtre d'eau.

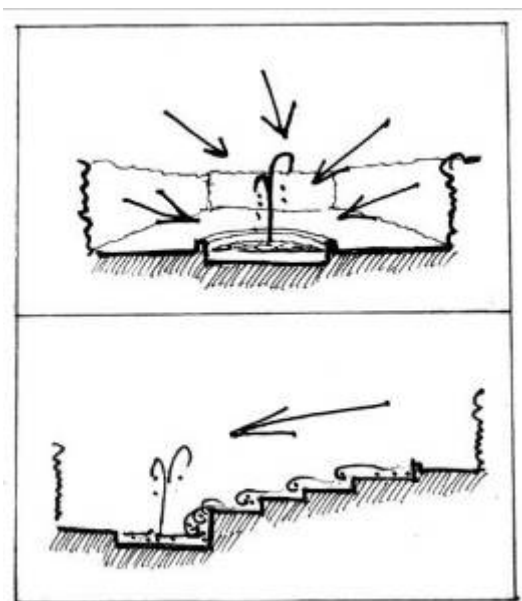


Fig. 5.50 : L'eau dans les bosquets sans pente et avec pente.

Dans tous ces exemples, l'eau est utilisée pour accentuer la pente ou au contraire la planéité de l'espace. Dans un espace plat, la fontaine au centre de l'espace renforce sa centralité (Montagne d'Eau, Dômes, Encelade). Au contraire, un espace en pente est utilisé pour des effets d'eau courante qui lui donnent une directionnalité (Salle des Antiques). Dans le bosquet des Trois Fontaines, les deux effets sont combinés.

3) Orientation et désorientation

Comme je l'ai indiqué plus haut, les combinaisons entre forme spatiale et ornement sont utilisés non seulement pour révéler la structure d'un espace, mais aussi, au contraire, pour la cacher. Au cours d'une promenade dans les jardins de Versailles, le visiteur passe continuellement d'un espace clairement structuré à un autre qui l'est moins ; du sentiment de pouvoir s'orienter au sentiment d'être complètement perdu. Lorsqu'on entre dans un bosquet, on perd complètement le sens de la structure de l'ensemble du jardin. A l'intérieur d'un bosquet, on peut être tout-à-fait à l'aise et orienté par rapport à la structure de la salle de verdure, et en même temps tout-à-fait désorienté par rapport au jardin dans son ensemble. Le sentiment d'orientation apparaît et disparaît continuellement sous différentes formes et à différentes échelles.

Les différents bosquets orientent et désorientent le visiteur de différentes manières. Nous avons vu plus haut le cas du Labyrinthe, où tout ce qui pouvait aider le visiteur à s'orienter était clairement omis. Dans les deux Bosquets, le visiteur peut avoir des moments d'incertitude, mais la géométrie simple des allées permet de s'y retrouver rapidement. Les figures 5.51 et 5.52 montrent l'intuition que l'on peut avoir de la structure du bosquet en le traversant en diagonale, comme le propose Louis XIV dans sa promenade. Les six premiers

diagrammes de la figure 5.51 montrent les parties du bosquet visible depuis chaque croisement d'allée le long de la diagonale. L'avant-dernier diagramme récapitule les autres : il montre l'idée que le visiteur peut se faire de la structure du bosquet après l'avoir ainsi traversé. Cette idée est proche de la réalité de la composition du bosquet, représenté sur le dernier dessin.

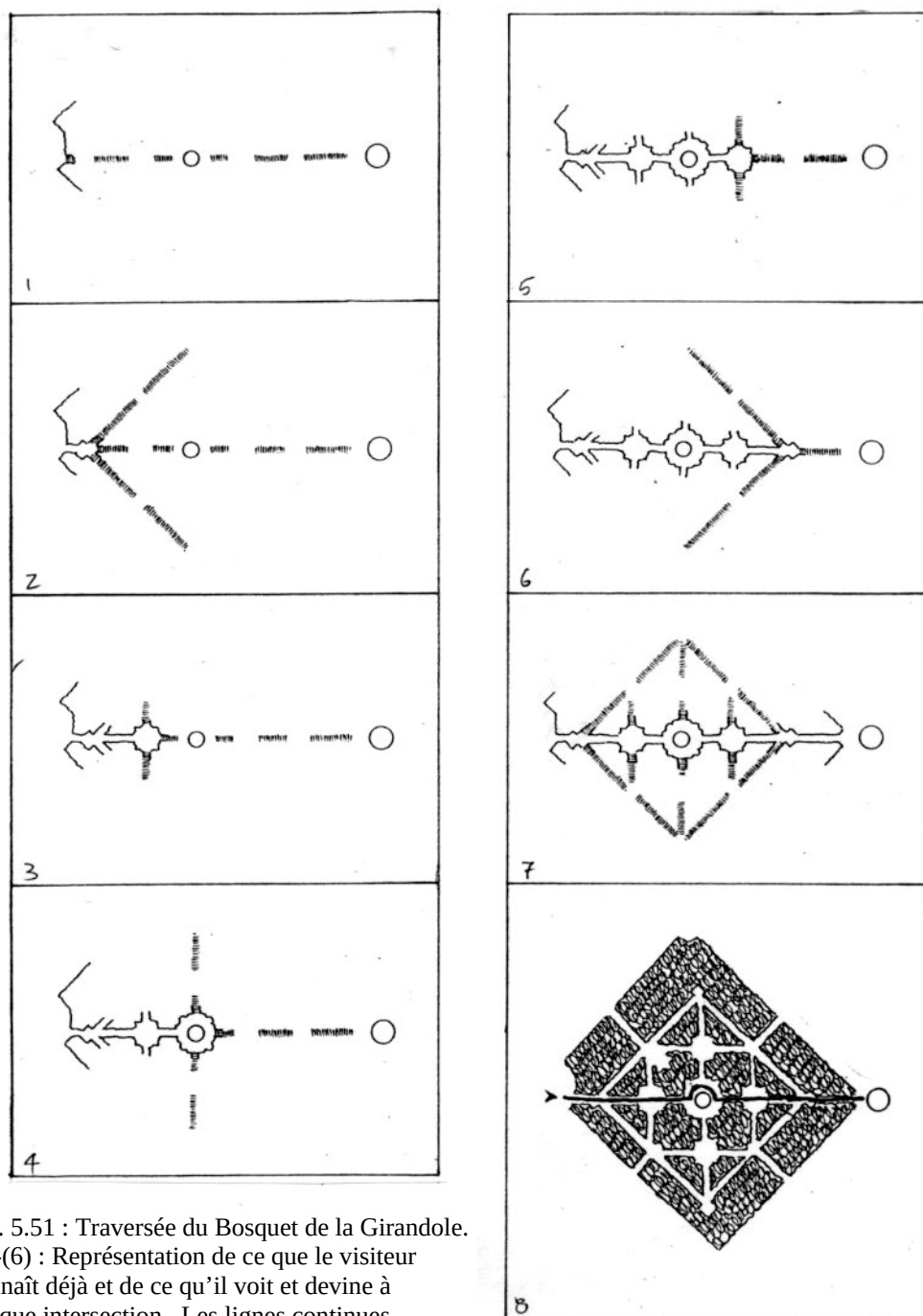


Fig. 5.51 : Traversée du Bosquet de la Girandole.
 (1)-(6) : Représentation de ce que le visiteur connaît déjà et de ce qu'il voit et devine à chaque intersection. Les lignes continues représentent les espaces déjà traversés, les parties grisées et claire représentent ce qu'il voit le long des allées. Les intersections se devinent par des zones de luminosité plus claire (voir figure 5.52).
 (7) : Récapitulation. (8) : Chemin parcouru.

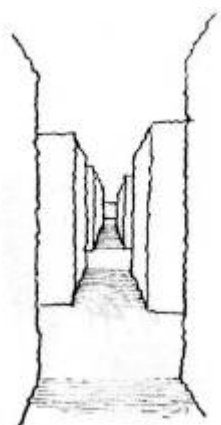


Fig. 5.52 : Vue d'une allée avec intersections.

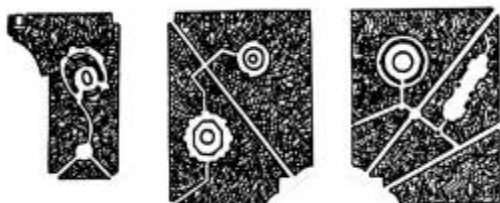


Fig. 5.53 : Bosquets avec accès coudé :
A gauche : la Salle de Bal.
Au centre : les Dômes et l'Encelade.
A droite : la Salle des Antiques et la Colonnade.



Fig. 5.54 : Bosquets avec accès simple :
A gauche : l'Arc de Triomphe.
Au centre : les Trois Fontaines ; le Marais.
A droite : la Salle du Conseil.

La majorité des bosquets n'est pas composée d'un réseau d'allées, mais d'un espace central accessible par une petite allée bordée de palissades élevées offrant seulement des axes de vue limités. Pour atteindre l'espace central, le visiteur doit changer plusieurs fois de direction. Un tel aménagement a un double rôle : dans un premier temps, il permet de cacher entièrement la salle de verdure depuis l'extérieur du bosquet, ce qui crée une surprise complète pour le visiteur lors de sa première visite. Dans un deuxième temps, il accentue le sens de désorientation du visiteur par rapport au jardin dans son ensemble lorsqu'il se trouve à l'intérieur du bosquet¹⁰.

Dans plusieurs bosquets (figure 5.53), on accède à la salle centrale en suivant un cheminement coudé, ce qui permet de créer, entre le sentiment d'orientation que l'on peut avoir de l'ensemble du jardin et celui que l'on peut avoir à l'intérieur du bosquet, un court moment de désorientation, dont l'effet est de complètement déconnecter les deux moments d'orientation.

Dans d'autre cas (figure 5.54), le chemin d'accès est tout droit, mais il part à un angle d'environ 45° par rapport au réseau quadrillé des allées, et rejoint l'espace central du bosquet hors de son axe de symétrie. La structure de la salle de verdure n'est pas immédiatement claire, induisant au moment où l'on y pénètre un court moment d'incertitude et de désorientation. Elle ne devient claire que lorsque l'on y a pénétré et que l'on a atteint l'axe de symétrie.

¹⁰ Dans un contexte tout à fait différent, Olmsted et Vaux ont utilisé le même argument pour expliquer pourquoi le seul espace formel de Central Park, un alignement d'ormes appelé « Mall », n'était pas parallèle aux rues bordant le parc

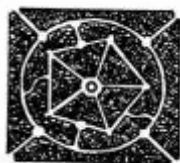


Fig. 5.55 : Bosquet de la Montagne d'Eau ou de l'Etoile.

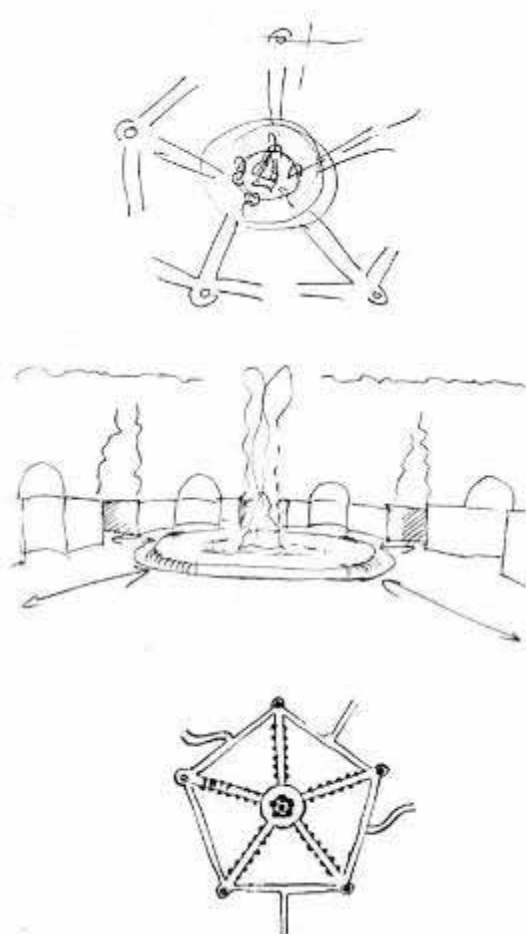


Fig. 5.56 : Rythmes du Bosquet de la Montagne d'Eau ou de l'Etoile.

La Montagne d'Eau (figures 5.55 et 5.56) est un cas particulier, combinant le réseau de petites allées avec un espace central. Les formes géométriques claires sur un dessin en plan – le cercle, le pentagone – sont en réalité très difficiles à saisir *in situ*. En premier lieu, le cercle rend difficile la perception de la relation entre les angles du bosquet carré et les angles du pentagone. Ensuite, le pentagone n'est pas une forme géométrique utilisée couramment (dans les jardins de Versailles on en trouve ici l'unique exemple)¹¹. L'angle exact de l'intersection des allées est difficile à juger, et l'on aurait tendance à les identifier à des angles droits. Ce n'est que lorsque le visiteur arrive au centre du bosquet et voit les cinq allées identiques débouchant dans cet espace qu'il peut être amené à comprendre la présence du pentagone.

Cependant, alors que le visiteur pénétrant dans le bosquet de la Montagne d'Eau se sent de plus en plus perdu et désorienté, un autre élément de l'organisation spatiale peut le rassurer, car il implique l'approche d'un but : l'allée circulaire et les allées qui la croisent ne possèdent aucun ornement, alors que le pentagone possède une fontaine à chaque angle, et que les allées se dirigeant vers le centre sont bordées de fontaines.

¹¹ Selon Corajoud (1982, p. 49), la composition des parterres du Nord, du Midi et de Latone serait basé sur des tracés pentagonaux. A ma connaissance, ses analyses n'ont pas été reprises dans d'autres études.

C - LA PROMENADE DE LOUIS XIV : UNE REPRESENTATION GRAPHIQUE

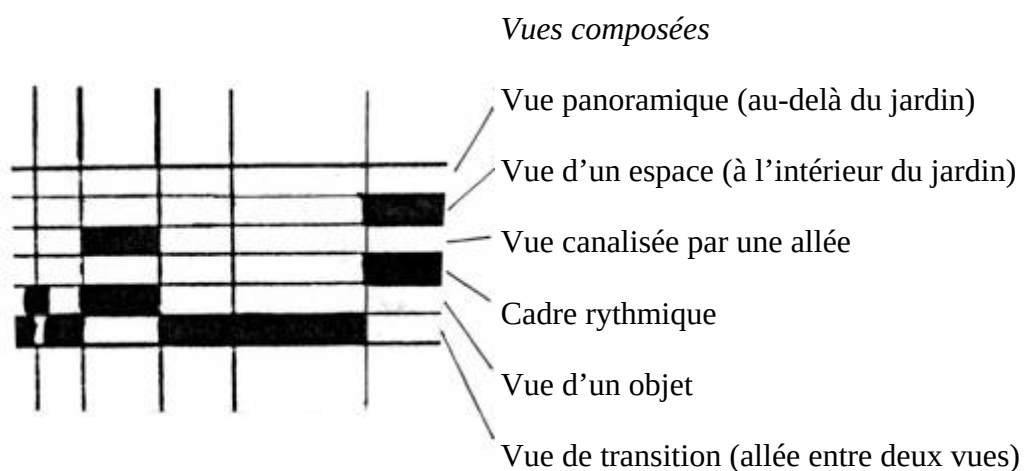
En guise de récapitulation, l'analyse graphique qui suit cherche à montrer sur l'exemple de l'itinéraire de Louis XIV toute la richesse expérientielle de la promenade à Versailles.

Le diagramme représente la première moitié de la promenade du roi, du château à travers les bosquets sud jusqu'au bassin d'Apollon. La promenade est représentée le long d'une ligne selon son déroulement temporaire. La longueur de chaque segment est proportionnelle à la distance parcourue. Les différentes catégories d'expériences sensorielles dont nous avons parlé au cours des deux derniers chapitres sont représentées les unes sous les autres sur toute la longueur du parcours.

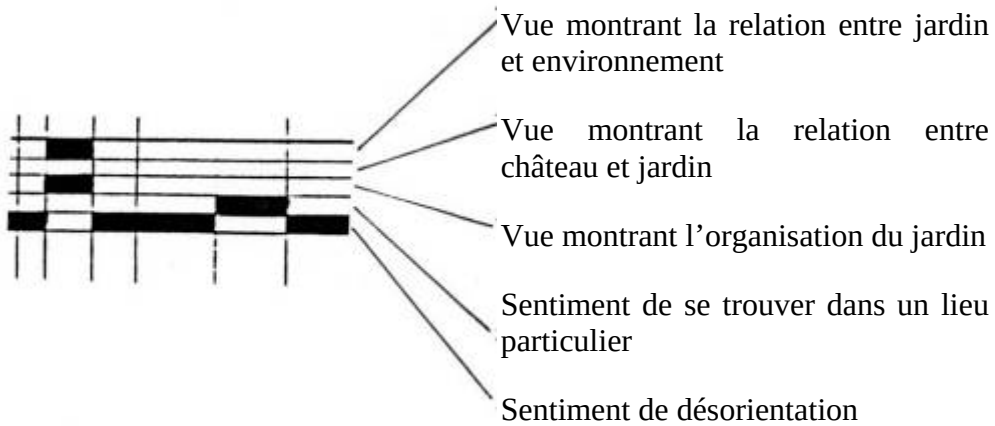
Les deux premiers ensembles regroupent des expériences visuelles ou liées à la vision, comme sens participant à une totalité sensorielle : nous l'avons vu, on ne peut parler de « l'échelle » de ce qui est vu qu'en fonction de l'ensemble de la perception, et en particulier des possibilités de mouvement. J'ai représenté ici les différentes échelles de vue et les différentes échelles du sens de l'orientation.

Les lignes suivantes représentent différentes expériences sensorielles. Le confort thermal reprend sous une autre forme le diagramme circulaire de la figure 4. 42. Les expériences kinesthésiques sont les formes du déplacement dans un espace tridimensionnel (arrêt / marche, terrain plat ou en pente, direction du mouvement). Le parfum et le son sont représentés comme des intensités, en fonction de la distance à la source (tapis de fleurs parfumées ou fontaine).

Légende pour la figure 5.57.



Sens de l'orientation

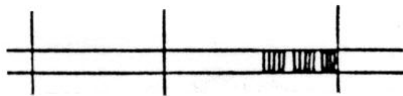


Confort thermal



A l'intérieur d'un bâtiment / à l'extérieur à l'ombre / au soleil

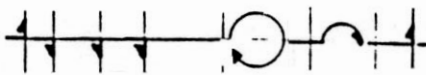
Kinesthésie



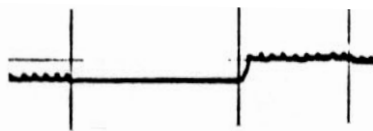
Terrain plat ou pente imperceptible / pente perceptible / marches



S'arrêter / marcher lentement / marcher rapidement

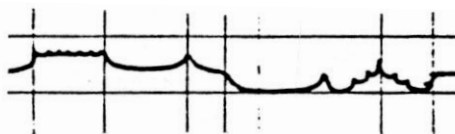


Tourner à droite / tourner à gauche / faire un tour / faire un demi-tour



Parfum

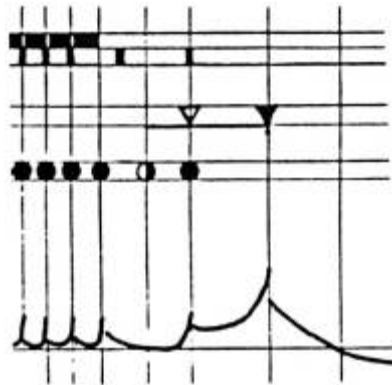
Intensité.



Sons

Intensité.

Les deux derniers groupes de représentations sont liés à des aspects que nous explorerons dans le chapitre suivant.



Attractivité, invitation au mouvement

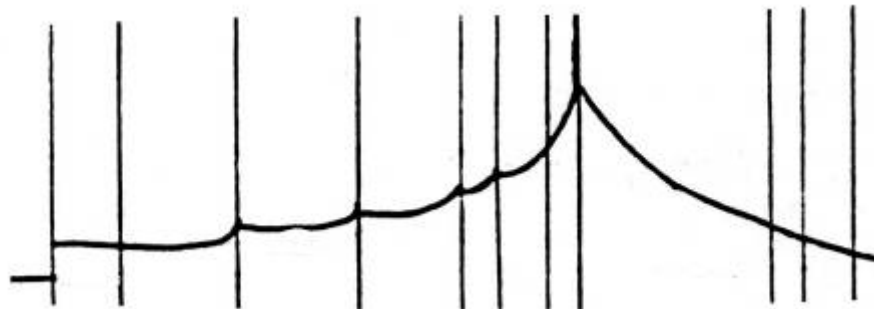
Point focal d'attention ici / là-bas

Surprise attendue / inattendue

Choix : entre buts connus / entre buts inconnus / entre un but inconnu et un but connu.

Courbe du désir

« Courbe du désir » :



Quand nous entrons dans un bosquet, nous nous attendons à y trouver quelque chose...

Plus nous nous avançons dans le bosquet, plus notre désir s'exacerbe ; à chaque coude, nous croyons atteindre notre but – mais si l'allée ne cachait qu'une autre allée encore, notre première déception renforce encore notre désir ... jusqu'à ce qu'enfin nous arrivions dans l'espace central du bosquet.

Après que nous l'ayons bien exploré, que nous l'ayons entièrement vu, notre désir est consumé, et nous repartons vers un autre bosquet.

Cette représentation graphique fait penser à une partition musicale, où chaque modalité sensorielle serait comme un instrument participant à l'harmonie d'ensemble de la promenade.

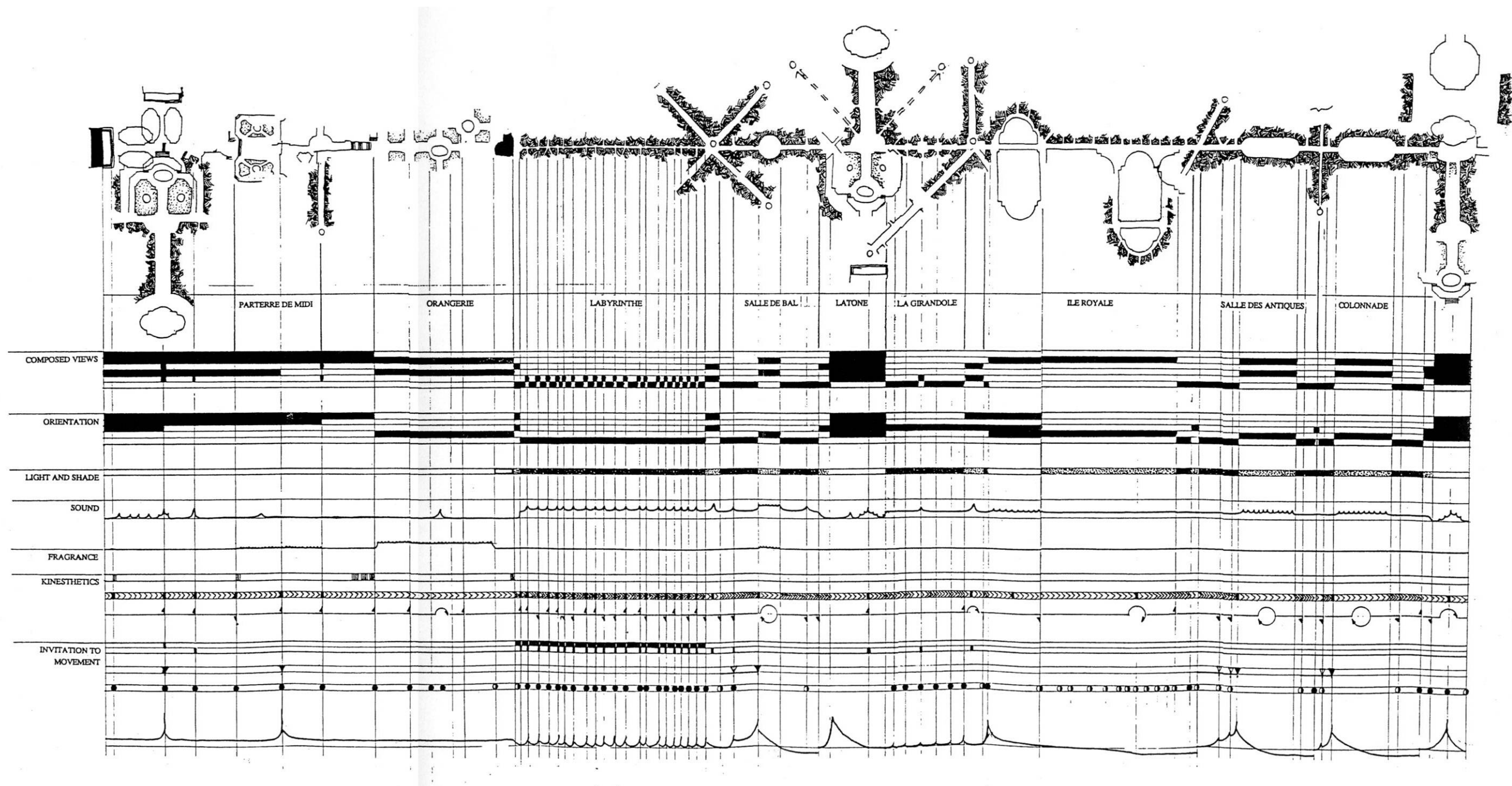


Fig. 5.57 : Promenade de Louis XIV : représentation graphique.

CHAPITRE 6

MOUVEMENT DANS LE JARDIN : LA DYNAMIQUE DE L'EXPERIENCE SPATIALE

Comme nous l'avons vu précédemment, l'expérience totale du jardin se construit au cours de la promenade, du mouvement du promeneur. C'est à travers les changements et les continuités d'expériences sensorielles spécifiques qui ont lieu pendant le mouvement, ainsi que la mémoire de ce qui a déjà été vu et l'anticipation de ce qui reste à voir, que le promeneur est amené à recréer le jardin comme un ensemble structuré.

Les chapitres précédents ont présupposé le mouvement, le déplacement comme une condition nécessaire pour faire l'expérience du jardin, et ont suggéré des manières d'encourager ce mouvement, par exemple grâce à la variété des aménagements qui gardent la curiosité du promeneur en éveil, les vues panoramiques, les objets vus au loin, les surprises. En effet, *il n'y a aucune autre raison d'aller se promener dans un jardin si ce n'est le désir de le faire* : le jardin doit donc se donner les moyens, par ses seules formes physiques, d'inviter le visiteur à entrer et à le parcourir. Comprendre cette capacité du jardin est le but de ce dernier chapitre.

A - PERCEPTION ET MOUVEMENT DANS LE JARDIN

L'analyse qui suit est basée sur une théorie de la perception dans laquelle le mouvement joue un rôle fondamental. Pour reprendre la définition donnée par Berthoz, « la perception n'est pas seulement une interprétation des messages sensoriels : elle est contrainte par l'action, elle est simulation interne de l'action, elle est jugement et prise de décision, elle est anticipation des conséquences de l'action »¹. Cette idée, qui n'est pas nouvelle mais qui est restée longtemps à l'arrière-plan des réflexions sur les relations entre l'homme et le monde dans lequel il vit, apparaît aujourd'hui chez un nombre croissant de penseurs, en particulier en philosophie, en psychologie et dans les neurosciences². L'un des apports de la phénoménologie de Husserl a été sa description de la perception comme intentionnalité basée

¹ Berthoz, 1997, p. 15.

² Hypothèse fondant certains mouvements de recherche scientifique, par exemple en psychomotricité chez les disciples d'Henri Wallon, dans les travaux cliniques du laboratoire de Jacques Paillard, elle a récemment atteint un public plus large grâce aux livres d'Alain Berthoz issus de son cours au Collège de France.

sur le corps propre. Pour lui, l'homme n'est ni une sorte d'instrument de mesure de stimuli ni une âme isolée indépendante, sorte de toile vierge sur laquelle les sensations projettent une forme de représentation de la réalité³. Il reproche à de telles approches d'étudier une relation au monde comme désincarnée, démise de son sens d'existence pour l'être vivant qui est le sujet de l'étude. Pour lui, au contraire, nous « constituons » le monde en tant qu'être doué de corps et capable de nous mouvoir librement :

La complexion des choses matérielles en tant qu'aistheta [sensations], telles qu'elles se présentent à moi dans l'intuition, dépend de ma complexion, de la complexion du sujet de l'expérience, c'est-à-dire de mon corps et de ma « sensibilité normale ». (...) Or, la possibilité de l'expérience implique la spontanéité des déroulements des actes de sensation, actes qui se présentent accompagnés par des séries de sensations kinesthésiques et motivés par elles dans leur dépendance. (...) Lors de toute perception (...), le corps propre est en cause en tant qu'organe des sens, et totalité des organes des sens, librement mû et qu'ainsi, à partir de ce fondement originaire, tout réel chosique du monde environnant de l'ego a son rapport au corps propre⁴.

L'insistance de Husserl sur la corporéité a été reprise et développée par des philosophes, mais aussi des psychologues, des psychiatres, des anthropologues⁵. Dans ce qui suit, je vais utiliser les théories du psychologue et phénoménologue Erwin Straus. Dans son ouvrage *Le sens des sens*⁶, il distingue deux modes d'être-au-monde, qu'il appelle « sentir » et « percevoir ». Dans le sentir, nous sommes immergés dans le monde, ici et maintenant. Nous sommes dirigés vers le monde selon les deux modes fondamentaux de l'union et de la séparation, dans la mesure où, étant mobiles, nous pouvons nous approcher et fuir. Notre capacité à nous mouvoir et plus généralement les limites de notre capacité à agir déterminent fondamentalement notre relation totale au monde. Ce qui m'attire « n'est une attraction que dans la mesure où je dispose de la possibilité de me rendre là et de m'unir d'une certaine

³ Merleau-Ponty se battra de même contre l'« empirisme » et l'« intellectualisme ».

⁴ Husserl, Idées II, § 18, p. 92.

⁵ Parmi les philosophes allemands ou germanophones, la plupart également psychologues ou psychiatres, on peut citer Straus, Plessner, Binswanger, Buytendijk, pour la plupart peu connus en France jusqu'à récemment. Le développement de la réflexion de ces nombreux penseurs, et leur diffusion dans d'autres pays, fut fortement affecté par l'histoire du XXe siècle...

En France, les travaux de référence sont ceux de Merleau-Ponty. L'héritage de Husserl via Merleau-Ponty et le rôle du corps dans la perception de l'espace continue d'être l'un des grands débats de la phénoménologie contemporaine en France (Barabas, Richir, Nancy, Petit, ...). Voir la bibliographie, qui ne cherche cependant pas à donner une image exhaustive de ce débat.

⁶ L'ouvrage principal d'Erwin Straus (1891-1975), publié en 1935 en Allemagne, ne fut traduit en français qu'en 1989. Ayant dû quitter l'Allemagne en 1935, il put continuer une carrière universitaire aux Etats-Unis où il développa une école de psychologie phénoménologique.

façon à l'objet attrayant »⁷ ; « C'est parce que je peux m'approcher de quelque chose que je peux faire l'expérience de la proximité et de l'éloignement »⁸. Nous retrouvons chez Merleau-Ponty des intuitions analogues sur le corps et la posture corporelle : « mon corps m'apparaît comme posture en vue d'une certaine tâche actuelle ou possible »⁹. La motricité est pour lui « l'intentionnalité originale ». Reprenant une expression souvent utilisée par Husserl, il ajoute : « la conscience est originairement non pas un 'je pense que', mais un 'je peux' »¹⁰.

Dans le sentir, la distance est la relation entre l' « ici » du corps et le « là-bas » perçu par les sens¹¹. « Le caractère propre du 'là-bas' tient en ce que je suis capable de le saisir (...) 'd'ici' comme un lieu différencié »¹². Le « là-bas » est « le but que je poursuis » et qui « m'appartient déjà (...) sous la forme du *pas encore* »¹³. On voit ici apparaître l' « horizon temporel » des « objets du sentir » : par le désir qu'ils éveillent, ils « transcendent le présent dans la direction du futur »¹⁴. La « distance » telle que l'entend Straus n'est donc pas une quantité mesurable dans un espace abstrait : au contraire, il la définit comme « la forme spatio-temporelle du sentir » et du « mouvement vivant »¹⁵.

Nous voyons un exemple particulier de la relation 'ici' / 'là-bas' dans la relation 'dedans' / 'dehors' : (dont nous avons vu l'importance au chapitre précédent dans la perception des unités spatiales) : « la relation entre l'intérieur et l'extérieur n'est pas un phénomène spatial, c'est un phénomène qui appartient au *champ d'action* et qui s'articule

⁷ Straus, *ibid.*, p. 378. On parle plus facilement de ce qui attire, mais Straus insiste bien sur le fait que l'attraction n'existe que si son opposé existe également : l'attraction et la répulsion ne se comprennent que l'un par l'autre. Maldiney reprend cette opposition en utilisant les termes d' « enveloppement » et de « détachement ».

⁸ Straus, *ibid.*, p. 617.

⁹ Merleau-Ponty, *ibid.*, p. 116. Il oppose la « spatialité de situation » du corps comme posture visant un but à une « spatialité de position ».

¹⁰ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la Perception*, p. 160. Wallon parle d' « intelligence pratique, intelligence des situations, la forme d'intelligence la plus immédiate et la plus concrète » (*L'évolution psychologique de l'enfant*, p. 149).

¹¹ « Comme être corporel, je me trouve rivié et limité à un seul lieu à un moment donné, mais comme être doué de vision, je suis capable d'atteindre un lieu situé au-delà de moi-même et, tout en quittant successivement chaque lieu pour le suivant, de saisir synthétiquement la distance dans son unité » (Straus, *ibid.*, p. 275).

¹² Straus, *ibid.*, p. 275.

¹³ Straus, *ibid.*, p. 424.

¹⁴ Straus, *ibid.*, p. 378. Cette pertinence temporelle de la spatialité du sentir vient de ce que l' « être du sentir » est « un être qui peut se modifier lui-même » (p. 378). Straus insiste de nombreuses fois sur cette relation réciproque entre le sentir et le devenir : « Ce qui est attrayant et ce qui est effrayant et par voie de conséquence l'acte de s'en approcher ne peut être vécu que par un être qui se vit lui-même comme un être en devenir » (p. 378). « Ce n'est que dans la mesure où je suis orienté vers le monde et que je tends dans le désir vers ce que je ne possède pas et qu'en outre je me modifie moi-même en désirant l'autre, que le proche et l'éloigné existent pour moi » (p. 617). Notre capacité à nous transformer est ce qui fait de nous des êtres de sentir. C'est ce que Merleau-Ponty affirme également lorsqu'il écrit que « le sensible a non seulement une signification motrice et vitale mais n'est pas autre chose qu'une certaine manière d'être au monde » (Merleau-Ponty, p. 245). Maldiney en fait le cœur de son esthétique, qui est, selon ses termes, rencontre avec l' « ouvert » du « il y a ». C'est l'un des chemins par lesquels la question de la perception devient un problème ontologique.

¹⁵ Straus, *ibid.*, p. 617.

sous le mode de l'être-enfermé, de l'être-exclu et du se-ségréguer »¹⁶, c'est-à-dire une relation entre des espaces dans lesquels je peux pénétrer ou dont je peux sortir. Toute frontière n'existe « comme telle que si je peux la dépasser et pénétrer derrière elle (...) Le revers des choses est à l'origine des choses données avec elles », mais uniquement si il y a un au-delà et si « la continuité de mon devenir et de la structure spatio-temporelle de mon monde se fonde dans le rapport de totalité »¹⁷.

Dans le « percevoir »¹⁸, nous prenons nos distances par rapport au Maintenant du sentir. Nous regardons le monde comme si nous étions hors du monde et de nous-mêmes : « Dans la transition du sentir au percevoir la distance subit une décomposition, le temps et l'espace sont séparés l'un de l'autre, et nous ne possédons plus cet espace et ce temps pour nous-mêmes »¹⁹. Dans cet « espace indifférent », « notre voir devient un regarder et notre entendre devient un écouter. (...) Ce qui est vu peut être ségrégué du maintenant et de l'ici du voir »²⁰.

Ce n'est que dans le percevoir que les sens nous apparaissent comme séparés²¹ : « Couleur et son sont strictement séparés l'un de l'autre comme objets de perception, mais ils sont réunis dans la *vue de la couleur* et l'*audition du son* qui sont des modes différents de communication empathique entre le Je et le Monde »²². En tant que « modes de communication » différents, il leur appartient une forme de spatialité particulière :

De la couleur, on peut dire qu'elle nous apparaît là, face à nous, qu'elle est limitée à un endroit donné, délimitant et divisant l'espace en parties qui se déploient en une continuité et une succession réciproque. Le son, par contre, semble avoir une existence propre, il nous arrive, nous atteint, nous saisit, il flotte à côté de nous, remplit l'espace, le traverse, il se divise en parties qui se suivent dans le temps l'une après l'autre. Alors que le son nous envahit en s'approchant de nous, la couleur demeure à sa place, elle exige du sujet qui la perçoit qu'il se déplace vers elle, qu'il la regarde, qu'il se saisisse d'elle

¹⁶ Straus, *ibid.*, p. 391.

¹⁷ Straus, *ibid.*, pp. 401.

¹⁸ « Percevoir » et « perception » est utilisé par chaque auteur avec un sens différent.

¹⁹ « Cet espace est indifférent à nos allées et venues et ce temps est étranger à notre naissance et à notre mort (...) nous les considérons comme universels et nous ne les maîtrisons que dans la mesure où nous les saisissons comme indifférents à notre destin propre et privés de toute référence à nous-mêmes » (Straus, *ibid.*, pp. 622).

²⁰ Straus, *ibid.*, pp. 623.

²¹ « La qualité, la sensorialité séparée se produit lorsque je brise cette structuration totale de ma vision, que je cesse d'adhérer à mon propre regard, et qu'au lieu de vivre la vision je m'interroge sur elle, je veux faire l'essai de mes possibilités, je dénoue le lien de ma vision et du monde, de moi-même et de ma vision, pour la surprendre et la décrire. Dans cette attitude, en même temps que le monde se pulvérise en qualités sensibles, l'unité naturelle du sujet percevant est brisée et j'en viens à m'ignorer comme sujet d'un champ visuel » (Merleau-Ponty, *ibid.*, p. 262).

²² Straus, *ibid.*, p. 337.

*activement. Tous ces aspects n'appartiennent pas à l'objet comme tel, ni même au seul sujet, mais bien à l'expérience perspectiviste du sentir, c'est-à-dire à la communication entre le Je et le Monde qui est vécue à travers le sentir*²³.

Pour Merleau-Ponty, c'est « le mouvement, compris non pas comme mouvement objectif et déplacement dans l'espace, mais comme projet de mouvement ou 'mouvement virtuel', [qui] est le fondement de l'unité des sens »²⁴. Nous retrouvons ici ce que nous avons vu dans les précédents chapitres concernant les manières de voir un espace :

*La troisième dimension, la profondeur spatiale, n'est donc pas un pur phénomène optique. Le sujet qui voit est un être doué de mouvement et ce n'est qu'à un tel sujet que l'espace se révèle dans l'articulation de régions de distancéité*²⁵.

Dans l'expérience quotidienne, le « sentir » et le « percevoir » sont indissolublement mêlés²⁶. Le grand mérite de Straus est d'avoir su cependant reconnaître et décrire ce mode d'être fondamental qu'est le « monde de la pure expérience sensorielle ».

J'ai voulu ici mettre l'accent sur certains aspects de la théorie de Straus, qui me semblent utiles pour l'élaboration d'un modèle qui permettrait de comprendre la composition des formes physiques du jardin comme invitation au mouvement. Puisque sans le sentir, « nous serions incapables de nous diriger d'un endroit vers un autre et nous ne pourrions même pas bouger »²⁷, il ne semble pas absurde de rechercher à ce niveau originaire de notre présence au monde les fondements de l'expérience esthétique du jardin.

Dans l'analyse que je propose, je distingue quatre « moments » dans le mouvement :

²³ Straus, *ibid.*, p. 339.

²⁴ Merleau-Ponty, *ibid.*, p. 271.

²⁵ Straus, *ibid.*, p. 617. Il définit la distance comme « la forme spatio-temporelle du sentir » et de façon équivalente « du mouvement vivant » (p. 617).

²⁶ Straus en donne l'illustration suivante : « Pour reconnaître la droite de la gauche et pour les organiser en repères locaux dans l'espace il est indispensable que nous les dégagions de la particularité subjective et momentanée du sentir et que nous établissions une séparation entre le temps et l'espace. (...) je ne puis différencier la gauche et la droite en tant que repères d'orientation à propos d'un objet ou par rapport à mon corps propre, que dans la mesure où je domine simultanément du regard la diversité et l'opposition mutuelle des directions » (Straus, *ibid.*, p. 626).

²⁷ Straus, *ibid.*, p. 625.

i) le moment de repos (Ici)

Le moment de repos arrive quand l'espace du jardin offre un sentiment de totalité, de complétude (complétion) – comme si voyant, entendant, sentant, nous avons l'impression d'avoir tout vu, tout entendu, tout senti – qu'aucun mouvement n'apporterait rien de nouveau – quand l'espace de notre désir est devenu homogène.

ii) le but à atteindre

Etant au loin, nous désirons nous rapprocher ; étant au dehors, nous désirons entrer ; voyant une partie, nous désirons voir le tout ; ne connaissant pas, nous désirons connaître. Tant qu'il existe une promesse de complétude *là-bas*, nous continuons à nous mouvoir.

iii) moment de transition

Lorsque notre désir est satisfait et consumé, nous nous détournons et nous apprêtons à repartir ailleurs. Un aspect essentiel de l'art du concepteur est de choisir cet instant pour nous montrer que nous n'avons pas tout vu, que notre expérience n'est pas encore complète, que nous avons encore à voir et à explorer. Ici le jardin doit nous proposer de nouveaux points d'attention, de nouveaux désirs, pour déplacer notre attention de l'« ici » que nous nous apprêtons à quitter au « là-bas » qui nous attend. Il s'agit de donner une nouvelle forme à notre désir, afin qu'au lieu de simplement nous détourner, nous soyons de nouveau appelés « là-bas ».

iv) le mouvement lui-même

Le déplacement lui-même, prenant plusieurs formes kinesthésiques (marcher, s'arrêter ; aller tout droit ou tourner ; monter ou descendre ; etc.), est canalisé par les espaces accessibles et accompagné de gestes rythmiques. Il induit et organise l'apparition de nouveaux « moments ».

B - ANALYSE DU MOUVEMENT

1) Moments de repos (« Ici »)

Les moments de repos sont les moments où nous avons l'impression qu'il n'y a plus rien à explorer – que le lieu où nous nous trouvons est perçu comme étant perçu dans sa totalité, qu'un pas de plus n'apporterait rien de nouveau.

Je n'utilise pas le terme « ici » dans le même sens que Straus. Nous avons vu que pour lui, l'« ici » est le lieu, à tout moment, « d'où toute locomotion procède »²⁸. Je l'utiliserai dans

²⁸ Straus, *ibid.*, p. 424.

la suite pour indiquer ces moments de plénitude, de « repos parfait, [où] le présent spatial et le présent temporel disparaissent l'un et l'autre »²⁹.

Un tel sens de complétude peut arriver dans les cas suivants :

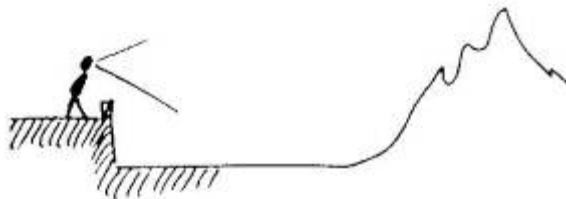


Figure 6.1 : Vue panoramique.

a) Vue panoramique

La vue panoramique (figure 6.1) s'étend au-delà de ce que nous pouvons atteindre, elle ne fait pas partie de l'espace dans lequel nous nous trouvons, elle est au-delà de l'espace, non comme une limite mais comme un autre milieu (monde), elle devient image, à parcourir seulement des yeux. La voyant, nous l'avons perçue dans sa totalité. Il n'y a rien d'autre à faire, la vue s'offre en elle-même comme complète.

Organisation axiale : axe vu et axe parcouru

Légende pour les figures 6.3 – 6.5

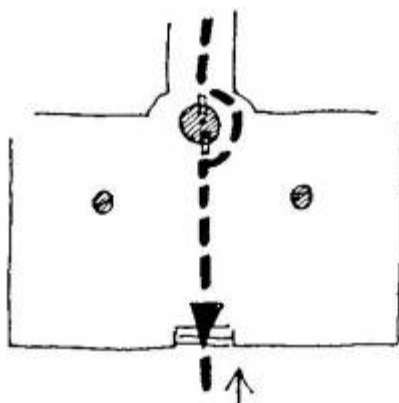
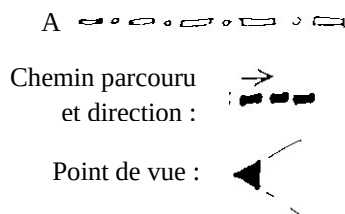


Figure. 6.2 : Parterre du Nord.

b) Vue d'un objet proéminent

Un objet proéminent, comme une fontaine très travaillée, sont des points focaux d'attention qui demandent notre attention complète et indivise, mettant en sourdine notre perception de l'espace dans lequel nous nous tenons tous deux ensemble.

c) Vue d'un espace axial

Un autre moyen de créer des moments de repos est l'organisation symétrique (axiale) de l'espace.

Lorsque nous explorons un espace organisé symétriquement, l'expérience de cet espace est fondamentalement différente selon que nous nous trouvons sur l'axe de symétrie ou non. Vu depuis l'axe de symétrie, l'espace nous apparaît comme un ensemble, une totalité,

²⁹ Straus, *ibid.*, p. 619.

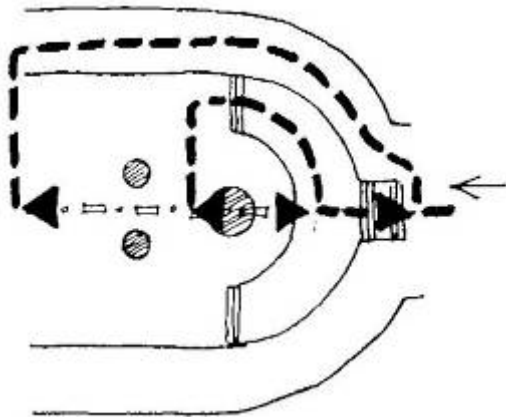


Figure 6.3 : Parterre de Latone.

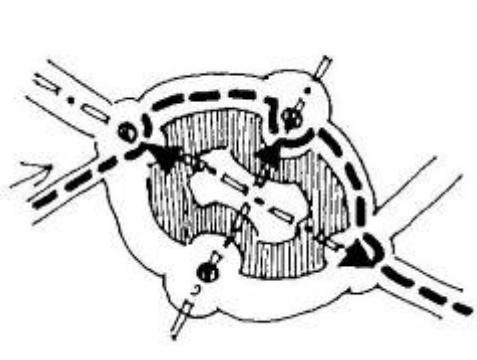


Figure 6.4 : Salle du Conseil.

structuré, clair, terminé, complet. A Versailles, même si aujourd'hui pour la majorité des visiteurs l'entrée du jardin se fait par le côté, les visiteurs sont tout de suite attirés par l'axe principal. L'expérience essentielle de la plupart d'entre eux est le parcours (descendre et remonter) le long de l'axe principal. Le parcours des parterres Nord (figure 6.2) et du Midi se fait aussi surtout sur leur axe central. La plupart des représentations des parterres et des bosquets au XVII^e siècle les montre à vol d'oiseau ou au sol, mais sur l'axe. Tous les arrêts proposés par Louis XIV au cours de sa promenade pour jouir d'une vue sont des arrêts sur l'axe de symétrie.

Bien qu'il n'y ait pratiquement pas de symétrie parfaite à Versailles, chaque espace qui a une définition, une existence en tant que tel, a au moins un axe de symétrie important, longitudinal ou vertical. L'axe n'est pas toujours accessible (nous ne pouvons pas toujours le parcourir). Le jeu entre axe perçu et axe accessible, que nous pouvons voir sur quelques exemples sur les figures ci-contre (Parterre du Nord, figure 6.2 ; Parterre de Latone, figure 6.3 ; Salle du Conseil, figure 6.4), est l'une des richesses du jardin. Pour un axe qui est essentiellement inaccessible, la rencontre entre l'axe et le parcours est toujours une expérience forte, un « moment de repos » important.

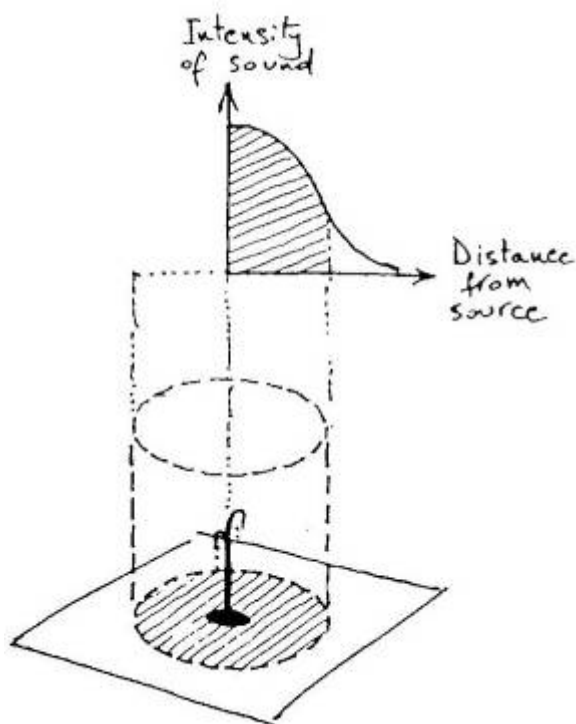


Figure 6.5 : Espace défini par le son.

d) Espace défini par le son

Un espace défini par le son serait par exemple l'espace entourant une fontaine (figure 6.5). L'intensité du bruit de la fontaine augmente à mesure que nous nous en approchons, jusqu'au moment où nous avons soudain l'impression d'être entièrement entourés par le son – où le son occupe l'espace de manière homogène, de façon presque palpable. Cette sensation d'homogénéité nous donne l'impression d'avoir atteint un but, un sens de complétion, où il n'y a plus lieu de se déplacer.

e) Espace défini par le parfum

Le parfum peut occuper l'espace d'une manière similaire. L'expérience en est plus localisée (à cause des limites de notre odorat), mais très puissante.

2) Buts à atteindre (« Là-bas »)

Les « buts à atteindre » sont des éléments du jardin qui motivent le mouvement des promeneurs. En renforçant le désir d'être « là-bas », en offrant la promesse d'un « moment de repos » *là-bas*, l'espace fait de la promenade elle-même une expérience qui fait sens.

a) Objets vus au loin

Pour devenir un but de promenade, l'objet doit être perçu comme pouvant être atteint. Un temple visible au-delà d'un lac (pour prendre un exemple typique des jardins paysagers anglais) n'est pas perçu comme un but à atteindre, mais comme un élément d'une vue panoramique, qui ne demande qu'à être contemplée depuis le lieu où nous nous trouvons – le regard suffit, le seul désir éveillé par l'objet est celui de contemplation. Si, cependant, il y a un chemin visible qui y mène, il devient un *but à atteindre* (figure 6.6).

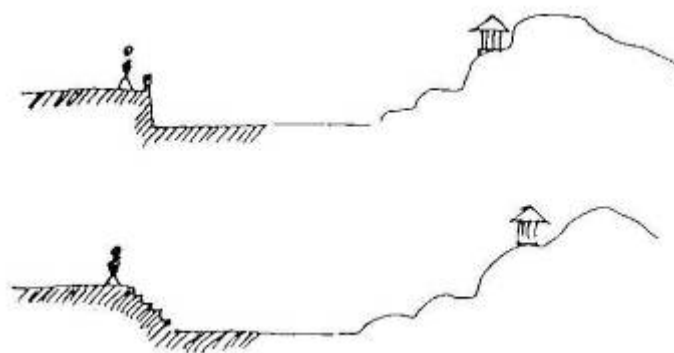


Figure 6.6 : Différentes perceptions du même objet.

En haut : vue panoramique

En bas : but à atteindre

Le désir d'aller voir un objet vu au loin dépend de sa taille apparente et de la distance physique apparente. Un objet « trop petit » et / ou situé « trop loin » (comme la statue équestre de Curtius « au bout » de la Pièce d'Eau des Suisses) nous le fait percevoir comme trop éloigné pour être désiré comme « but à atteindre »³⁰.

Selon les rapports entre leurs dimensions, leur aspect, leur emplacement et leur contexte, les objets peuvent être distingués comme points focaux primaires et secondaires.

³⁰ « ce rapport entre ce qui est éloigné et ce qui est lourd détermine le sentiment vital de la fraîcheur et de la fatigue, de la capacité et de l'échec » (Straus, *Sens des sens*, p. 275).

Points focaux primaires et secondaires

Légende pour les figures 6.3 – 6.5

- Point focal principal : 
- Point focal secondaire : 
- Éléments rythmiques : 

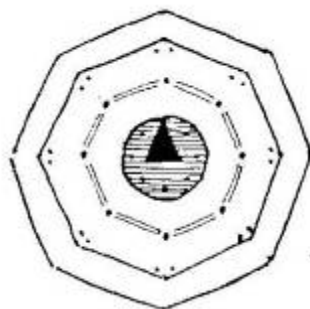


Figure. 6.7 : Bosquet de l'Encelade.

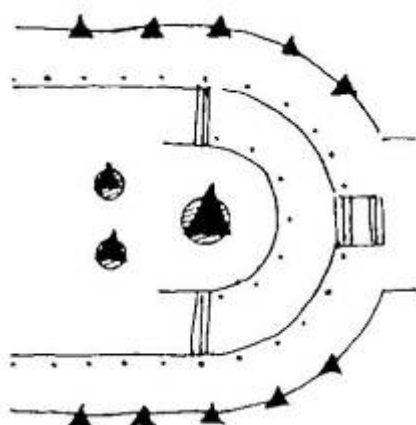


Figure 6.8 : Parterre de Latone.

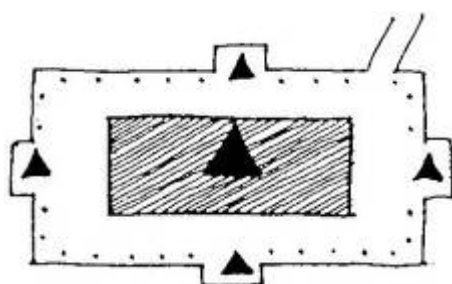


Figure. 6.9 : Bosquet du Marais.

Les points focaux primaires ou principaux sont des éléments ou des objets suffisamment proéminents pour devenir un but de mouvement et de visite. C'est le cas par exemple des fontaines principales du jardin : les fontaines de la Pyramide, d'Apollon, de Neptune, de Latone. Ce sont les fontaines les plus élaborées, et elles se trouvent sur les axes principaux. Les Fontaines des Saisons jouent un rôle similaire sur les axes secondaires. Plusieurs bosquets ont un élément central qui en est le point focal principal : le groupe d'Apollon dans le bosquet des Bains d'Apollon, la fontaine de l'Encelade (figure 6.7), l'Arc de Triomphe.

Les points focaux secondaires sont des objets qui ne vont pas attirer l'attention à moins que nous ne passions à côté d'eux – à cause de leur petite taille relativement à l'espace dans lequel ils se trouvent ou par rapport au point focal principal (comme par exemple les deux « petits » bassins sous le bassin de Latone, figure 6.8) ; à cause de leur forme moins élaborée, de leur emplacement périphérique (les buffets d'eau dans le Bosquet du Marais, figure 6.9) ou de leur contexte (un élément dans une rangée, comme les statues le long des rampes du Fer à Cheval, figure 6.8). Ils deviennent des objets de notre attention lorsque nous nous approchons d'eux, de façon soudaine, inattendue, mais seulement localement, nous divertissant momentanément de notre but originel.

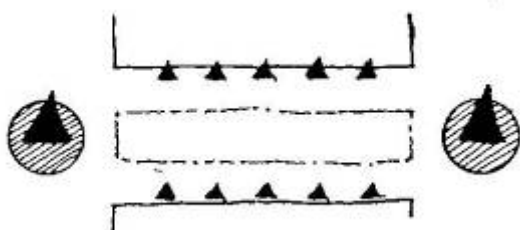


Figure 6.10 : Allée Royale.

Les statues qui bordent l'Allée Royale (figure 6.10) deviennent ainsi successivement des objets de notre attention alors que nous allons vers notre but principal : l'une des fontaines située à l'une ou l'autre extrémité de l'allée.

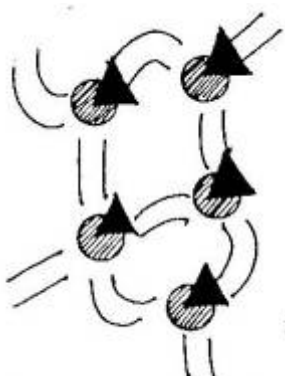


Figure 6.11 : Bosquet du Labyrinthe.

Les parterres et les bosquets offrent chacun toute une variété de combinaisons possibles de points focaux primaires et secondaires.

Le Labyrinthe (figure 6.11) est un bosquet au dessin compliqué mais au schéma ornemental simple : une succession de petites fontaines ornées de sculptures très détaillées, situées de telle façon que depuis chaque fontaine une ou parfois deux autres fontaines sont visibles, et s'offrent comme prochain but à atteindre. Chacune est ainsi ici un point focal principal dans son contexte.

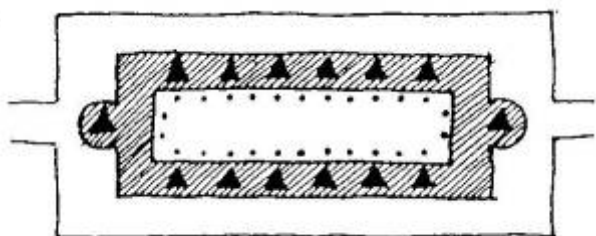


Figure 6.12 : Bosquet de la Salle des Antiques.

La Salle des Antiques (figure 6.12) est organisée sans point focal principal : aucune des copies de statues antiques n'est particulièrement mise en valeur, elles jouent toutes seulement un rôle de point focal secondaire.

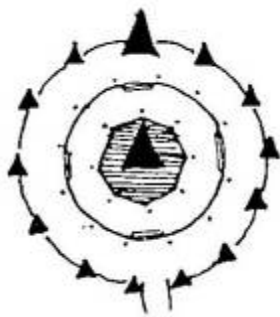


Figure 6.13 : Bosquet des Bains d'Apollon.

D'autres espaces ont les deux sortes de points focaux. Le Bosquet des Bains d'Apollon (Dômes) (figure 6.13), par exemple, avec le groupe central de statues représentant Apollon, avec à ses côtés d'autres groupes moins importants ;

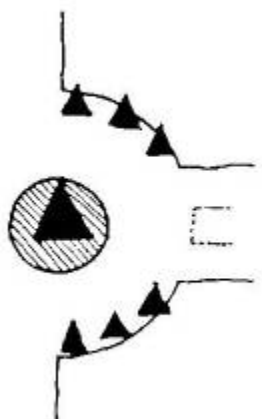


Figure 6.14 : Bassin d'Apollon.

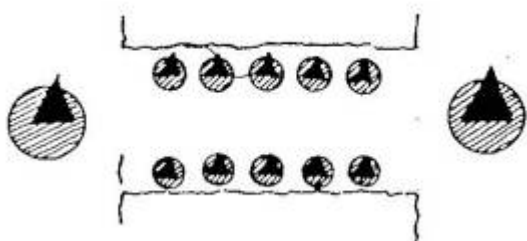


Figure. 6.15 : Allée d'Eau.

l'Arc de Triomphe ; le Bassin d'Apollon, entouré de termes le long de la palissade tout autour de l'espace (figure 6.14) ; l'Allée d'eau, avec l'alignement des Marmousets, et une fontaine principale à chaque extrémité (figure 6.15). Les fontaines elles-mêmes sont composées de manière similaire, mêlant points focaux principaux et secondaires : Latone entourées de paysans transformés en crapauds (figure 6.16), le Dragon entouré de dauphins et de putti. Ici aussi, nous sommes d'abord attirés par la figure centrale, mais le jeu du va-et-vient de notre attention entre la figure principale et les figures secondaires est un aspect significatif de notre expérience de l'ensemble.

b)

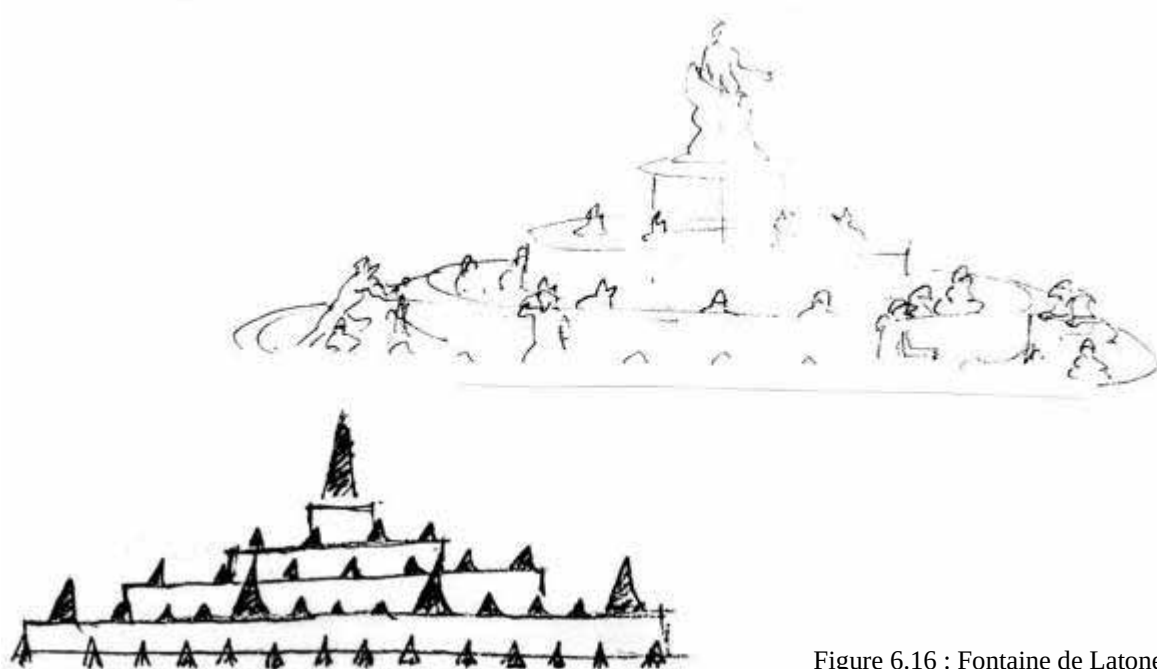


Figure 6.16 : Fontaine de Latone.

b) Vue ou objet partiellement visible

Quand un objet nous apparaît comme étant une totalité dont nous ne percevons qu'une partie, nous voulons le connaître dans sa totalité.

Un objet situé au centre d'un espace (une fontaine au centre d'un bassin) demande à être vu de tous les côtés pour être vu dans sa totalité : pour bien le connaître (le connaître dans sa totalité), nous devons le contourner³¹. La face avant d'une statue représentant une forme humaine a pour nous une attraction particulière ; si nous approchons la statue par l'arrière, nous devons absolument en faire le tour pour la voir depuis l'avant. Le retournement de la statue de Latone (qui à l'origine regardait le château et est maintenant tournée vers le Grand Canal), pour lequel les historiens n'ont pas d'explication, a transformé la perception du Grand Axe. Depuis le haut des marches, vue de dos, elle retient moins longtemps notre regard, qui suit la direction du sien vers le lointain. Vue du bas, elle nous fait face, et participe ainsi à notre vision des rampes et du château.

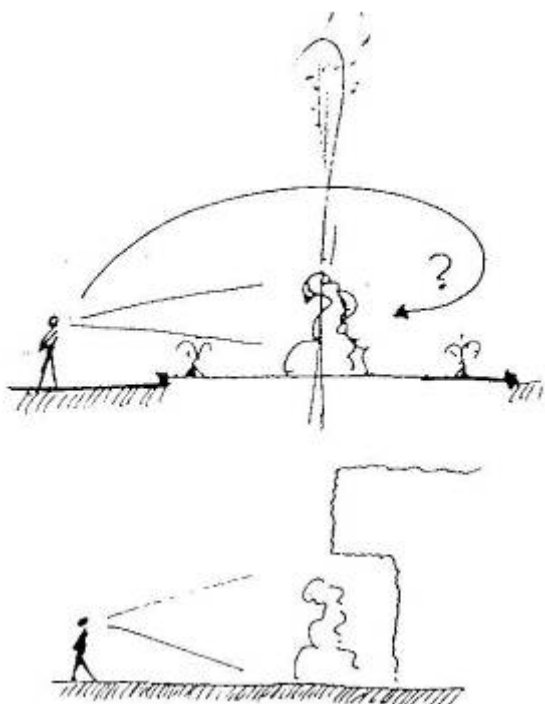


Figure. 6.17 : Vue complète ou incomplète ?
En haut : statue au milieu d'un bassin.
En bas : statue devant une palissade.

Cependant, ici encore une fois, le contexte détermine notre sens de la totalité (figure 6.17). Une statue en position centrale dans un espace doit être vue de tous les côtés pour être connue dans sa totalité ; la même statue installée devant une palissade, nous semble connue dans sa totalité même si elle

³¹ Courtilz nous décrit ainsi la statue de la Renommée située dans l'Orangerie : « Ce groupe est terminé de tous côtés en sorte que les vues en étant riches, il remplit avantageusement sa place, étant isolé » (Courtilz, *Vie de Colbert*, p. 82).

est vue seulement depuis l'avant – puisque nous ne pouvons pas accéder à sa partie arrière³². C'est ainsi qu'est toujours apparu le groupe des Bains d'Apollon, toujours posé devant un fond³³.

La vue panoramique est considérée comme complète lorsqu'elle est vue depuis la limite au-delà de laquelle nous ne pouvons pas aller. C'est notre désir d'avoir une vue complète qui nous attire jusqu'en haut des marches de Latone ou jusqu'à la balustrade surplombant l'Orangerie (figure 6.18).

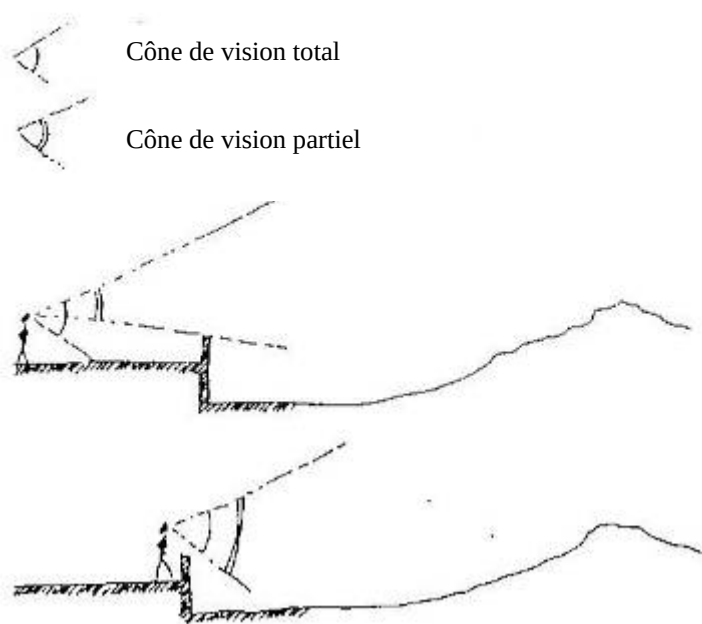


Figure 6.18 : Vue panoramique incomplète (en haut) ou complète (en bas).

Un bosquet sans point de vue focal s'offre globalement comme *espace à parcourir* ; pour être connu il doit être exploré spatialement. La présence de points focaux secondaires ne change pas cet aspect (cela change la qualité de l'expérience d'exploration, mais pas sa structure). Cet espace a besoin d'un dessin rythmique tridimensionnel élaboré, et n'apparaît jamais comme complet, sauf lorsqu'il est vu sur l'axe de symétrie.

³² Ainsi Dézallier distingue parmi les ornements « les figures isolées, c'est-à-dire autour desquelles on peut tourner, & les figures qu'on place dans les niches, qui ne sont finies que par devant » (*Théorie et pratique du jardinage*, p. 100).

³³ D'abord dans la grotte de Thétis (figure A-32), puis dans les deux bosquets où il a été installé (figures A-173 et A-158) ; cette situation a été conservée dans le bosquet des Bains d'Apollon entièrement redessiné au XVIIIe siècle

c) Axe de symétrie perçu

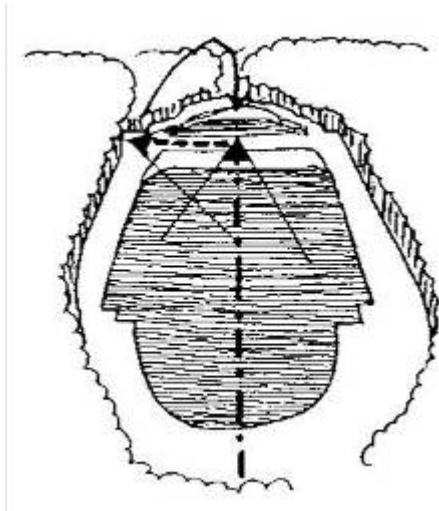


Figure. 6.19 : Bosquet de l'Ile Royale.

L'axe de symétrie perçu est un « but à atteindre » puissant. Lorsque nous pénétrons dans un espace à organisation symétrique, nous percevons immédiatement la présence de l'axe de symétrie, nous sommes attirés vers elle, nous cherchons à atteindre un point qui la croise et d'où nous pourrions avoir une « vision d'ensemble » de l'espace. C'est là que nous nous arrêtons d'abord pour regarder et comprendre l'espace dans lequel nous sommes (figures 6.19 et 6.20).

Si l'espace est traversé par une allée qui suit l'axe de symétrie, c'est celle que nous sommes tentés de suivre, à moins d'en être empêchés par un obstacle.

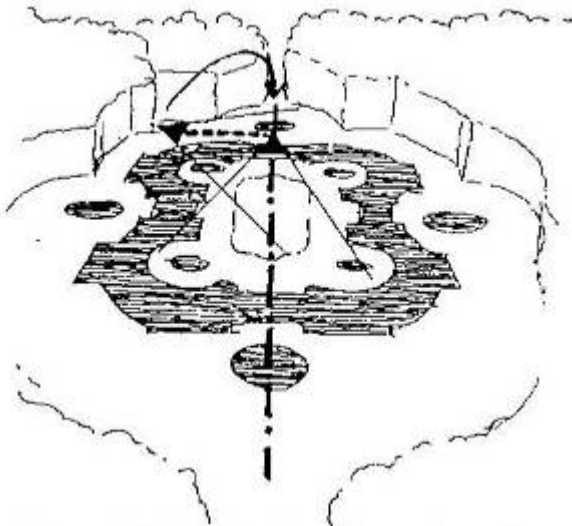


Figure 6.20 : Bosquet de la Salle du Conseil.

d) Espace dans lequel on peut pénétrer

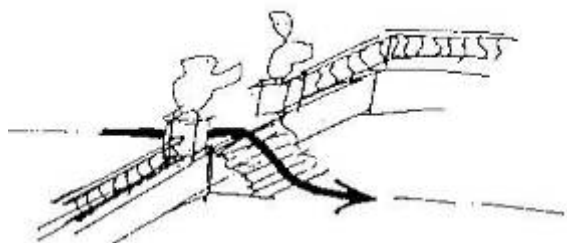


Figure. 6.21 : Entrer dans un espace.

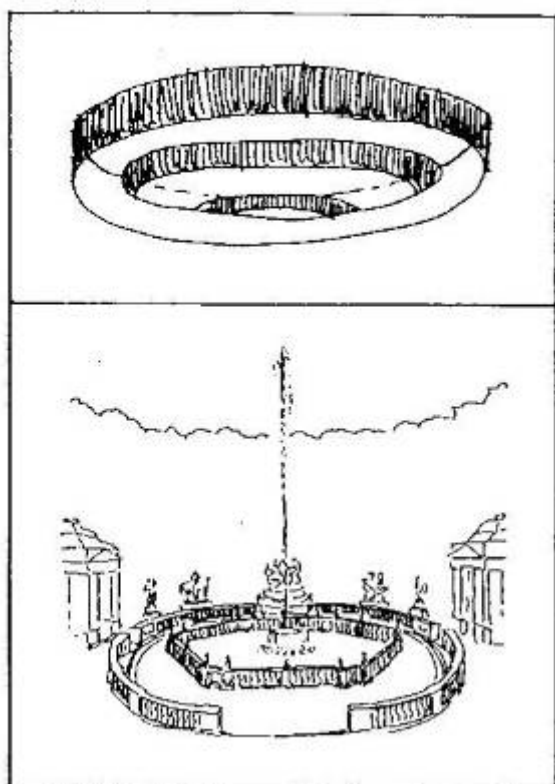


Figure. 6.22 : Bosquet de la Renommée / des Bains d'Apollon / des Dômes.

Tout espace défini par une délimitation qui peut être traversée, perçu depuis l'extérieur de cette délimitation, nous invite à y pénétrer (figure 6.21). Cette forme d'appel est très présente : c'est ce qu'indique la perception du jardin comme une juxtaposition d'unités spatiales accessibles distinctes à des échelles différentes. A l'échelle la plus grande, le visiteur quitte la campagne environnante pour pénétrer dans le jardin. A l'intérieur du jardin, nous quittons le monde de l'allée pour pénétrer dans celui du bosquet, dans le bosquet nous quittons la petite allée pour pénétrer dans la salle de verdure.

Dans de nombreux bosquets, l'espace de la salle de verdure est composé d'espaces plus petits juxtaposés ou nichés les uns dans les autres. Les limites sont traitées délicatement : une simple différence de niveau au sol, marquée par quelques marches, et mis en valeur par des éléments rythmiques verticaux, comme par exemple dans le bosquet de l'Encelade ; une balustrade entrecoupée de marches, comme dans le bosquet des Dômes (figure 6.22). Dans la Salle du Conseil, lorsque l'île centrale entourée d'eau n'est pas accessible, elle n'est pas perçue comme un espace dans lequel nous pouvons pénétrer mais comme

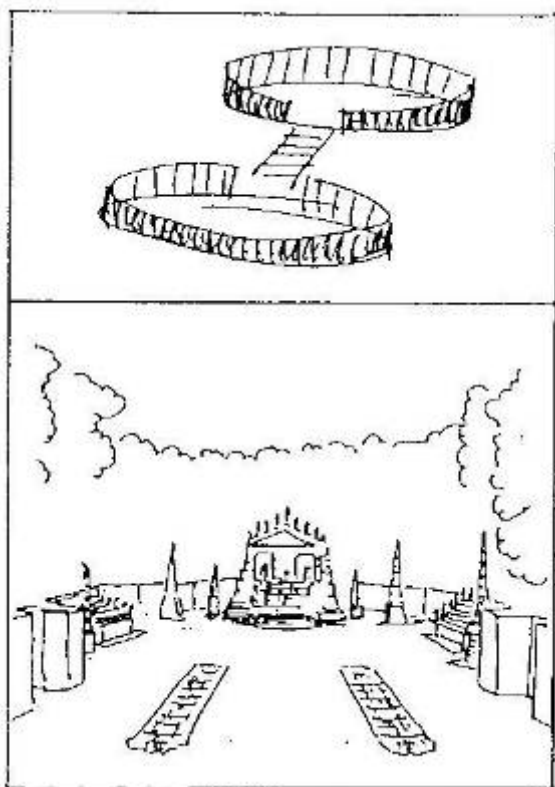


Figure. 6.23 : Bosquet de l'Arc de Triomphe.

partie intégrante du bassin. Quand les points-levis qui permettent l'accès sont installés, la perception de l'île centrale change, et avec elle celle de l'ensemble de la salle de verdure.

La salle du Bosquet de l'Arc de Triomphe apparaît comme une succession d'espaces (figure 6.23) : le premier espace dans lequel nous entrons (par lequel nous accédons à la salle de verdure) est séparé de l'espace dans lequel se trouve la fontaine de l'Arc de Triomphe (point focal principal) par une espace plus étroit, plus pentu et avec des marches, dont la largeur accessible est encore restreinte par la présence des deux côtés de deux petites goulettes d'eau.

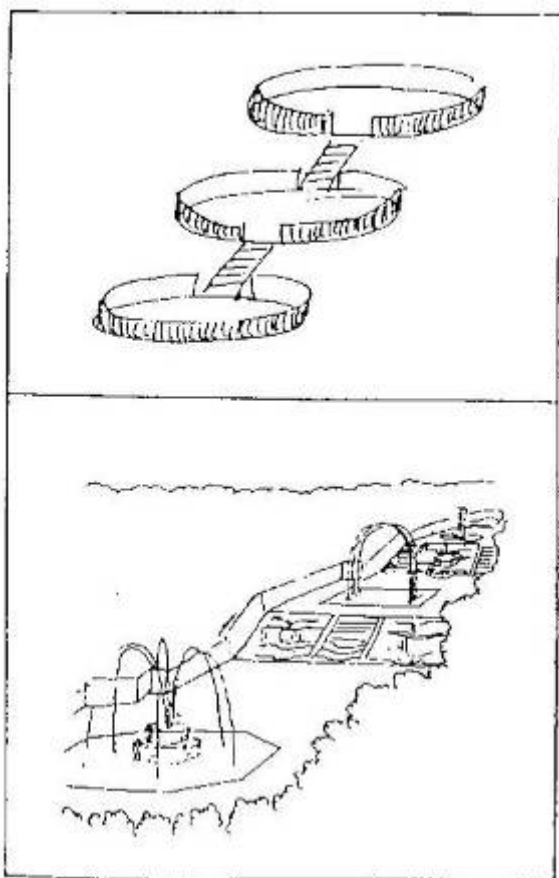


Figure. 6.24 : Bosquet des Trois Fontaines.

Le Bosquet des Trois Fontaines est composé de trois espaces distincts qui se succèdent (figure 6.24). Chacun a sa propre fontaine centrale, chacun se trouve à un niveau différent. Ils sont connectés par des marches et des chutes d'eau qui mettent en valeur le passage de l'un à l'autre en offrant une expérience kinesthésique et sonore particulière.

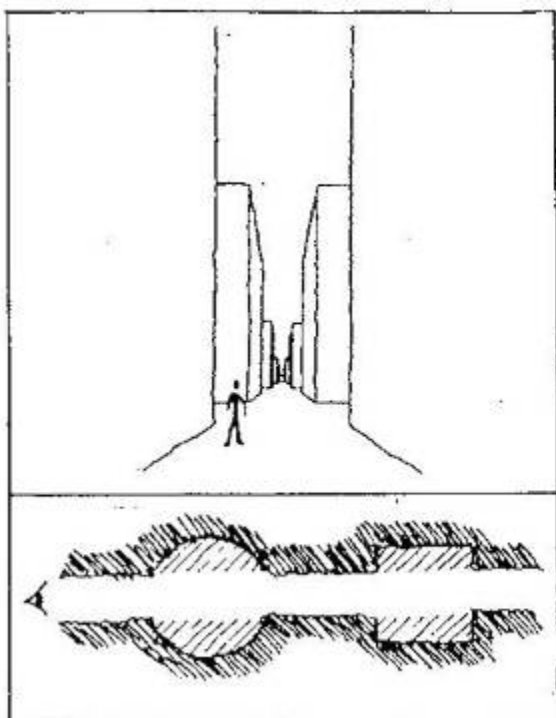


Figure. 6.25 : Vue en enfilade.

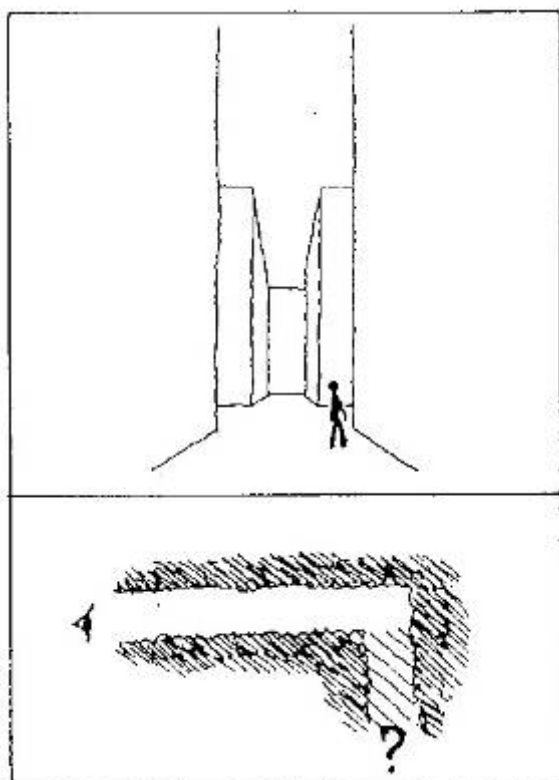


Figure. 6.26 : Surprise au-delà du coude d'une allée.

e) But inconnu, surprise

Le chemin vers un but inconnu mais certainement présent est une autre manière d'attiser le désir d'exploration du visiteur.

Le long d'un chemin en ligne droite menant vers un espace plus large, l'existence de l'espace est révélée par avance : nous ne le voyons pas dans son ensemble, mais nous le devinons par une luminosité différente de l'allée (voir chapitre 5, figure 5.52), nous en voyons la partie qui est dans l'alignement de l'allée d'accès. Le principe de l'enfilade est de laisser deviner une succession d'espaces alignés (figure 6.25)³⁴. Dans le cas de chemins courbes ou avec des ruptures de direction, la ligne de vision est limitée et nous ne voyons rien de la destination du chemin, mais nous supposons qu'une destination existe, que le chemin mène vers un but (figure 6.26). Ces deux cas de figures se retrouvent à Versailles. La Salle du Conseil peut être rejointe soit en enfilade, soit par une allée droite mais qui n'arrive pas sur l'axe, qui n'est pas dans l'angle de l'axe. Les Dômes apparaissent après un coude ; et la Montagne d'Eau après plusieurs.

³⁴ Voir *supra*, chapitre 1 : L'enfilade est l'un des principes de composition des jardins préconisés par Dezallier.

3) Moments de transition

L'art le plus consommé du concepteur est révélé dans sa façon de traiter les moments de transition entre repos et mouvement, dans sa façon de faire naître le désir nouveau d'aller *là-bas* à partir du désir satisfait d'avoir été *ici*.

a) Succession d'objets similaires

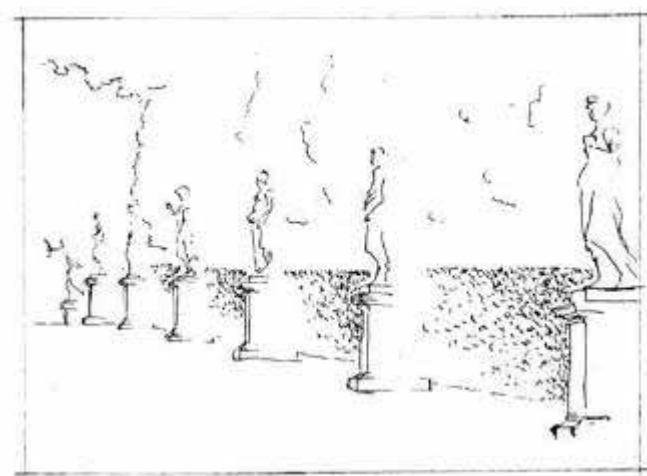


Figure 6.27 : Succession d'objets similaires.

Le cas le plus simple est celui de la succession de points focaux similaires : ils doivent être placés de telle sorte que lorsque la curiosité du visiteur pour l'un d'entre eux décroît, celle éveillée par le suivant prend sa place. La distance appropriée dépend de la dimension des objets et de leur position dans l'espace : ils doivent être suffisamment éloignés pour avoir une présence individuelle, mais suffisamment proches pour éveiller le désir de se rendre de l'un jusqu'au suivant.

C'est le cas par exemple de l'alignement de statues et de vases le long de l'Allée Royale³⁵, sur les bords du Parterre du Nord (figure 6.27), ou bien l'Allée des Enfants. Un exemple différent est celui du Labyrinthe, dont nous avons déjà parlé.

b) Changement dans la perception d'un même espace

Un même espace ou objet peut être perçu de façons différentes : nous l'avons vu dans le cas du Bosquet des Trois Fontaines, où chaque sous-espace peut être perçu comme unité

³⁵ Liger décrit ainsi l'Allée Royale : « deux allées partagées par un beau gazon qui descend jusque au grand Canal, & ornées chacune d'un côté d'ifs fort élevés, & taillés en pyramide, avec de belles Statues & des Termes de marbre placés alternativement. Toutes ces figures à la vérité nous arrêterent un peu de temps à les contempler ; ... » (*Voyageur fidèle*, p. 439).

spatiale indépendantes avec son axe de symétrie de rotation vertical, ou participant à un ensemble relié par un axe longitudinal.

Deux exemples encore plus frappants sont ceux du Fer à Cheval et de l'Orangerie. Quand nous les apercevons d'abord, ils s'étendent devant nous comme une « vue panoramique », c'est-à-dire une étendue qui ne demande qu'à être vue. Puis, lorsque nous remarquons les marches qui permettent d'y descendre, ils deviennent des « espaces dans lesquels nous pouvons pénétrer ». Un premier désir de totalité nous avait attiré jusqu'en haut des marches de Latone ou la balustrade du Parterre du Midi ; une fois assouvi (le parterre comme « vue panoramique » a été entièrement vu), il est remplacé par un nouveau désir éveillé par le même parterre perçu cette fois comme « espace accessible ». Nous pouvons toujours décider de ne pas nous y rendre, mais lorsque nous nous en détournons, nous quittons la vue non comme un but atteint, mais comme un choix délibéré d'une action possible non accomplie.

c) Changement d'échelle

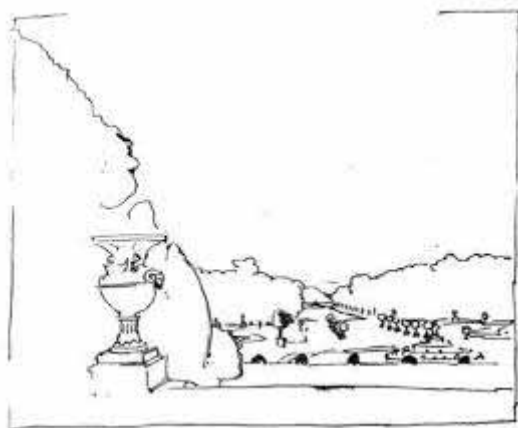


Figure 6.28 : Changement d'échelle.

Un objet qui nous apparaît d'abord comme partie intégrante de la structure d'ensemble de l'espace dans lequel nous nous trouvons (en délimitant le bord, par exemple), peut soudain devenir un objet particulier, avec sa propre individualité, demandant à être approché et regardé attentivement. Le seuil où ce changement d'échelle dans notre perception peut avoir lieu dépend de la dimension de l'objet et de son rôle dans la structure d'ensemble telle qu'elle nous apparaît.

d) Changement dans le sens dominant

Un objet ou un espace d'abord perçu primordialement par un sens, devient surtout présent par un autre sens. Une fontaine ornée d'un groupe sculpté (comme celui des chevaux Apollon), est d'abord un *objet vue de loin* ; approchée, elle devient un *monde sonore homogène* ; ensuite elle se transforme en *objet vu d'un seul côté*, demandant à être contourné.

La Fontaine de la Renommée fait aussi appel au toucher : les bouillons d'eau de la balustrade qui entoure le bassin invitent au toucher de la main.

Chaque espace, chaque objet, joue donc des rôles spatiaux multiples et participe ainsi de manière différente à notre perception de l'espace composé du jardin dans ses différentes

échelles emboîtées. Par exemple, la fontaine de la Pyramide est un point focal de la *vue panoramique* vers le nord depuis le château, participant à la vision de l'organisation symétrique du Parterre du Nord ; elle est aussi un point d'aboutissement qui donne une directionnalité au Parterre du Nord comme *espace accessible* ; elle est en tant que sculpture un *but à atteindre* ; elle est elle-même un ensemble structuré composé de sculptures individuelles, faite d'un matériau particulier, avec sa texture, sa couleur propre, etc. Nous avons énuméré ici pour une même sculpture quatre rôles à quatre échelles distinctes (on pourrait aussi ajouter l'attraction du son de la fontaine lorsque les jeux d'eau fonctionnent). Dans le cas d'un point focal principal, les différents rôles possibles peuvent être perçus simultanément, l'un d'entre eux occupant le premier plan de notre attention. Dans le cas d'éléments focaux secondaires ou rythmiques, la possibilité du passage d'une échelle d'attention à une autre peut nous prendre par surprise. Dans un cas comme dans l'autre, par les passages possibles qu'il permet d'un rôle perçu à un autre, l'objet offre une riche gamme de moments de transition différents.

Au-delà de leur rôle de « réveil » de la curiosité et du désir *d'aller*, les moments de transition sont aussi des moments passionnants où la perception est ambiguë, où nous pouvons choisir l'une ou l'autre manière de percevoir l'espace, c'est-à-dire d'entrer en relation avec lui.

4) Le mouvement lui-même

Le déplacement, le mouvement lui-même pourrait être considéré seulement comme passage nécessaire entre deux moments de repos, entre deux vues, entre deux objets³⁶. Cependant, nous l'avons vu sur l'exemple de la promenade de Louis XIV, le trajet qui mène d'un but vers le suivant, recèle en lui-même une grande richesse expérientielle³⁷. Les « évènements » sensoriels et spatiaux qui s'y déroulent ne sont pas nécessairement en relation avec le but encore lointain – au point que nous pouvons même être amenés à oublier notre but initial et nous tourner vers un autre³⁸. La promenade nous mène de découverte en découverte : pendant notre déplacement dans le jardin, c'est un jardin continuellement renouvelé qui s'offre à nous.

³⁶ Pour Hoog, « Louis XIV pose sur son parc un regard de photographe et non de cinéaste. La promenade est une succession de pauses, de points de vue. Placé à un endroit privilégié, le visiteur n'a plus qu'à admirer une perspective ou un décor précis. Le passage d'un point à un autre se fait par un chemin déterminé au long duquel on ne s'attarde point » (Hoog, 1982, p. 15).

³⁷ Voir *supra*, chapitre 5, figure 5.57.

³⁸ Comme Denis : « Mais une autre fontaine attire mon regard / Laissons cet Apollon triomphant dans son char » (Denis, *Explication*, p. 11 verso).

a) Rythmes

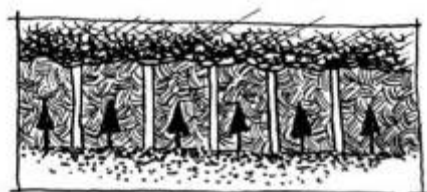


Figure. 6.29 : Rythme alterné.

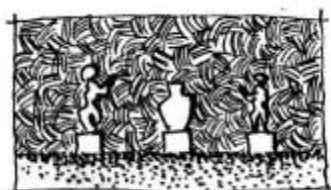


Figure. 6.30 : Rythmes superposés.

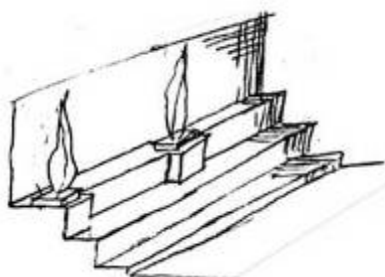


Figure. 6.31 : Bosquet des Trois Fontaines.

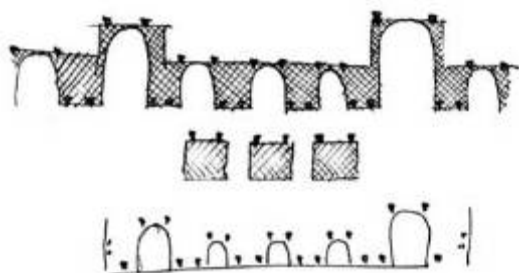


Figure. 6.32 : Bosquet de l'Encelade.



Figure. 6.33 : Parterre du Nord.

Tous les espaces du jardin sont ornés de multiples éléments rythmiques. Le long des bordures des espaces, nous trouvons au moins un, mais souvent plusieurs lignes rythmiques superposées.

Les topiaires devant les troncs des arbres du boisement dans la Salle du Conseil, une ligne de topiaire intégrée dans la palissade (Trois Fontaine, figure 6.31), une alternance de vases et de statues (Allée Royale, figure 6.30) ou de formes de vases et de topiaires (Parterre du Nord, figure 6.33) ; un treillis avec des pots de fleurs (Encelade, figure 6.32) ; une alternance complexe de formes et d'échelles pour les topiaires qui longent les allées (Parterre du Nord, figure 6.34). Lorsque nous parcourons un espace, nous voyons autour de nous l'interaction de toutes ces lignes rythmiques. Dans les bosquets qui ont une structure concentrique, chaque forme circulaire a son propre jeu rythmique qui répond à celui des autres (bosquets de l'Encelade, et de la Renommée / Bains d'Apollon).

Le rôle statique de ces rythmes est de mettre en valeur les limites d'un espace et les lignes qui organisent sa structure (en renforçant les délimitations, en créant des sous-espaces, en suggérant des symétries) et de lui donner une échelle. Mais ils ont également un rôle dynamique : ils mettent

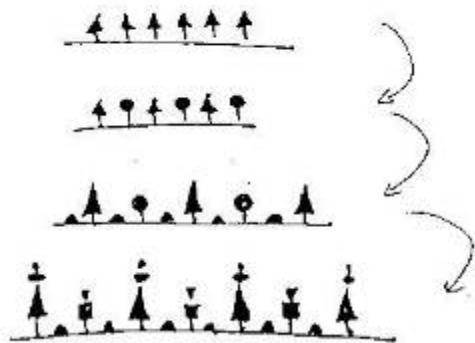


Figure. 6.34 : Rythmes linéaires, alternés et superposés.

l'espace en mouvement lorsque nous le parcourons. Lorsque nous nous déplaçons, le « ballet » de tous ces objets qui nous entourent suit une chorégraphie qui dépend de notre mouvement³⁹.

Nous l'avons déjà vu, la perception de l'axe de symétrie est à la fois visuelle et spatiale ; le mouvement des objets autour de nous est régulier si nous sommes sur l'axe, mais dès que nous quittons l'axe, il devient apparemment chaotique, et chaque pas nous révèle des correspondances nouvelles et inattendues entre les parties.

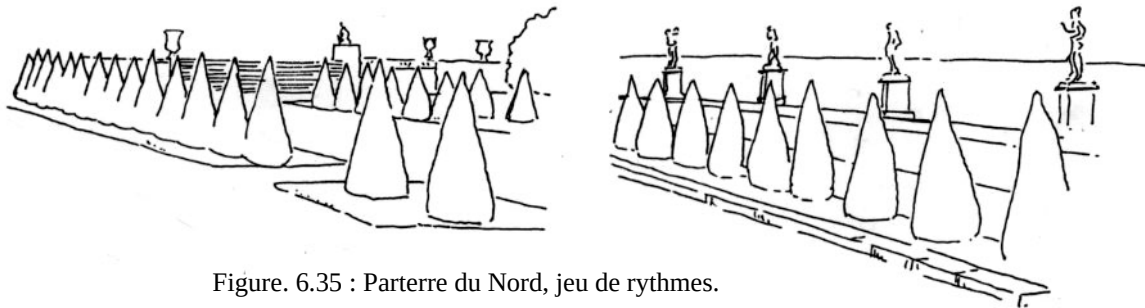


Figure. 6.35 : Parterre du Nord, jeu de rythmes.



Figure 6.36 : Détours imposés par un bassin et un mur de soutènement.

Nous pouvons d'ailleurs constater que dans de nombreux endroits du jardin, l'axe est physiquement inaccessible : les bassins posés sur l'axe de symétrie, au milieu des allées ou des bosquets, des murs de soutènement (figure 6.36) (et même le Tapis Vert, au milieu de l'Allée Royale) nous imposent des détours plus ou moins longs qui transforment le jeu des éléments rythmiques autour de nous.

³⁹ Par ailleurs, ces mouvements apparents relatifs des objets nous renseignent sur les dimensions physiques de l'espace, sur notre distance par rapport aux objets, la distance relative des objets entre eux, ...

b) Obstacles sur l'axe de symétrie

Etre un obstacle n'est pas un caractère intrinsèque d'un objet, mais une fonction de notre projet. Si notre intention est d'atteindre le bassin pour mieux le contempler ou de le contourner pour le voir de tous les côtés, celui-ci n'est pas un « obstacle » pour nous ; mais il le devient si nous voulons continuer notre chemin en ligne droite. En tant qu'obstacle, il nous force à un détour et nous oblige à faire un choix (contourner par la gauche ou par la droite) : le détour est un « problème spatial » qui requiert de notre part une présence à l'espace plus intense et plus ouverte⁴⁰. Par ailleurs, notre préférence pour la clarté de l'espace vu depuis son axe de symétrie nous amènerait à le parcourir le long de l'axe. Restant sur l'axe, nous nous habituons à l'espace, nous lui accordons moins d'attention, et cette « habitude » nous rend moins sensible aux potentialités spatiales qu'il recèle⁴¹. Les obstacles, en nous forçant hors du confort de l'axe, nous invitent à regarder de nouveau avec plus d'attention autour de nous, nous encouragent à porter notre attention à l'espace lui-même, rendu vivant par les combinaisons mouvantes des éléments verticaux. Descendant les rampes du Fer à Cheval, nous sommes amenés à remarquer le mouvement des topiaires le long de la rampe, auquel fait écho le mouvement des topiaires sur l'autre rampe, ainsi que les statues devant les palissades (topiaires plus sombres, statues blanches sur fond vert de la palissade). Dans la salle du Conseil, c'est un jeu entre les topiaires coniques et les fontaines. Dans la salle de l'Encelade, le rythme des arcades, celui des vases et des fontaines aux angles de marches, les petits jets d'eau en cercle dans le bassin, tous ces mouvements entrelacés nous accompagnent lorsque nous tournons autour du géant qui se noie (rythme aussi des sons, si les fontaines fonctionnent ?).

Le détour forcé peut amener d'autres surprises. Le long de l'Allée Royale, la présence du Tapis Vert nous contraint à quitter l'axe et à nous rapprocher de l'un des bords de l'allée : l'alignement rythmique des vases et des statues se transforme en une succession de sculptures individuelles ; dans d'autres cas, deux objets créant par leur disposition une composition symétrique apparaissent différents, transformant la symétrie à une plus grande échelle en une asymétrie à plus petite échelle. A chaque fois que le focus de notre attention change, notre intentionnalité, la directionnalité de notre engagement vers l'espace qui nous entoure, change également. Notre curiosité, notre désir, se tournent vers de nouveaux objets ; nous ne sommes plus tendus vers notre but principal, mais vers ces nouveaux buts secondaires. Notre but distant (la fontaine au bout de l'allée) ne disparaît pas, mais passe à l'arrière-plan de notre curiosité devant celle, plus urgente, plus proche, éveillée par les statues le long des palissades...

⁴⁰ Wallon, analysant les expériences où les animaux doivent faire un détour pour atteindre un but, écrit : « L'utilisation du détour montre, elle aussi, cette étroite intégration du milieu à l'acte. ... Les essais de détour sont des gestes où l'animal ne cesse d'être présent ».

⁴¹ Pour Straus, « la formation des habitudes n'est en effet que le passage du possible à l'actuel, la perte de 'potentialités prospectives' » (Straus, *Sens des sens*, p. 316).

c) Surprises

Pendant que nous avançons, des choix inattendus s'offrent à nous : nous croisons une allée et un autre but lointain apparaît ; une ouverture dans la palissade qui longe l'allée nous invite à pénétrer dans un bosquet. Un nouveau désir naît en nous, pendant que l'ancien désir s'estompe, et nous changeons notre mouvement.

Ainsi, avec des promesses toujours nouvelles, le jardin nous garde en mouvement ; par notre mouvement, il se renouvelle constamment.

C - EXEMPLES : PARCOURIR LES BOSQUETS DE VERSAILLES

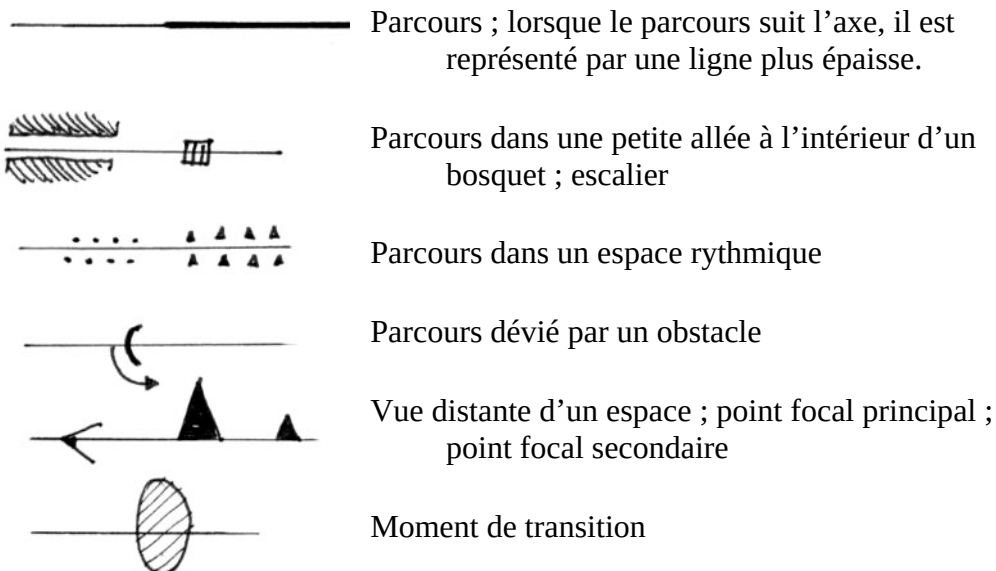
Chaque espace de Versailles est une combinaison unique de points focaux principaux et secondaires, d'éléments rythmiques, de délimitations spatiales et d'organisations axiales. Chaque bosquet propose plusieurs « chorégraphies », non seulement plusieurs itinéraires physiques, mais plusieurs manières de se proposer au jeu de notre attention. Les itinéraires que je propose ici pour six espaces du jardin ne sont que des exemples particuliers parmi plusieurs parcours possibles. Les descriptions des promenades ne proposent pas exactement la même expérience (dans la mesure de ce que les textes permettent de déduire).

Je propose pour chaque parcours deux analyses graphiques inspirées de celles présentées dans le chapitre précédent.

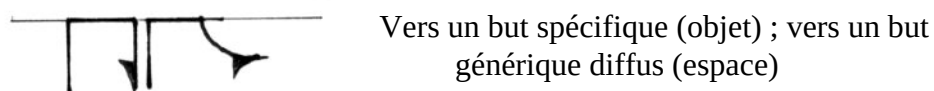
La première montre la succession des « moments » composant la promenade. Elle est une représentation sous la forme de deux lignes temporelles superposées. La ligne inférieure montre la succession des événements spatiaux : elle indique les caractéristiques spatiales du parcours (parcours sur l'axe de symétrie ou non, dans un espace étroit ou large, accompagné ou non d'éléments rythmiques. Elle montre également les déviations imposées par un obstacle, la présence de points focaux, et les « moments de transition ». La ligne supérieure indique l'orientation (la directionnalité) future.

Succession des « moments » de la promenade. Légende.

Parcours physique :



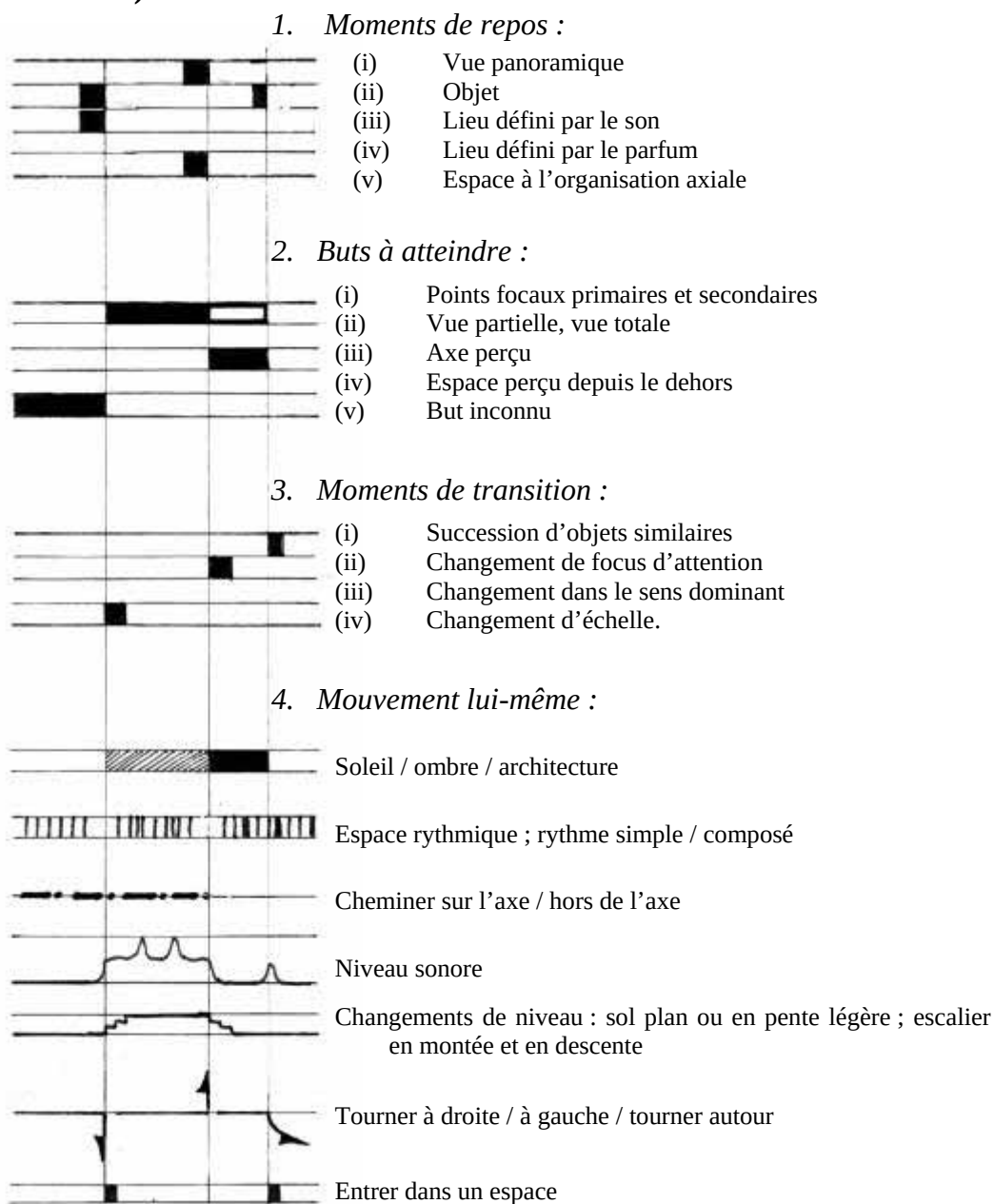
Orientation future :



La seconde analyse utilise un graphisme similaire à celui de la promenade de Louis XIV (figure 5.57). J'ai ici voulu représenter les différents « moments » de la promenade présentés précédemment.

Détail des « moments » de la promenade. Légende.

1)



1) Bosquet de l'Encelade

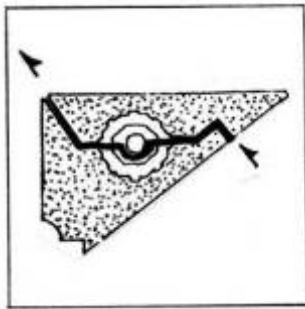


Figure 6.37 : Bosquet de l'Encelade.



Figure 6.38 : Bosquet de l'Encelade.



Figure 6.39 : Bosquet de l'Encelade.

Description

Nous pénétrons dans le bosquet de l'Encelade par une allée étroite qui forme un coude, puis un deuxième, ce qui empêche le visiteur de voir à l'avance ce qui l'attend (figure 6.37). Après le deuxième angle, l'espace central apparaît au-delà d'une arcade en treillis. L'expérience de pénétrer dans un espace nouveau est renforcé par la présence de cette arcade sous laquelle le visiteur doit passer. L'espace lui-même est fortement central, concentré autour de la fontaine du géant se noyant, un point focal principal très fort, autant par le sujet lui-même et l'expression de la statue, que par sa dimension relativement à celle de l'espace. Il n'y a pas de point focal secondaire ; les éléments décoratifs de l'espace sont tous des éléments rythmiques : les huit petits jets d'eaux autour de la fontaine centrale, les jets dans les huit vases à l'angle des marches, les arches de la pergola, les pots de fleurs accrochés au treillis (figure 6.41). Ces couches superposées de motifs rythmiques renvoient tous vers un axe de rotation central vertical. Comme nous sommes entrés dans l'espace par une arche, chacune des quatre arches nous apparaît comme des accès (entrée / sortie) potentiels, menant vers d'autres espaces situés au-delà (chaque sortie est une entrée dans un autre espace). S'il n'y avait eu que deux arches, correspondant aux deux accès existants, il serait apparu dans l'espace un axe de symétrie secondaire longitudinal. Mais les deux arches supplémentaires dissolvent cet

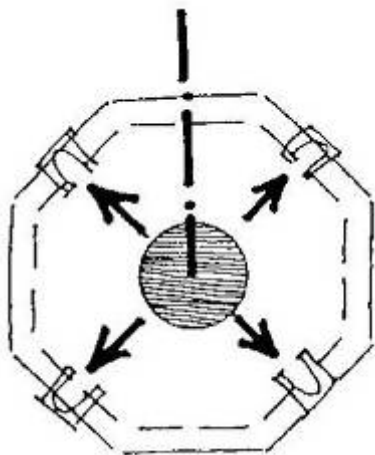


Figure 6.40 : Structure de l'Encelade.

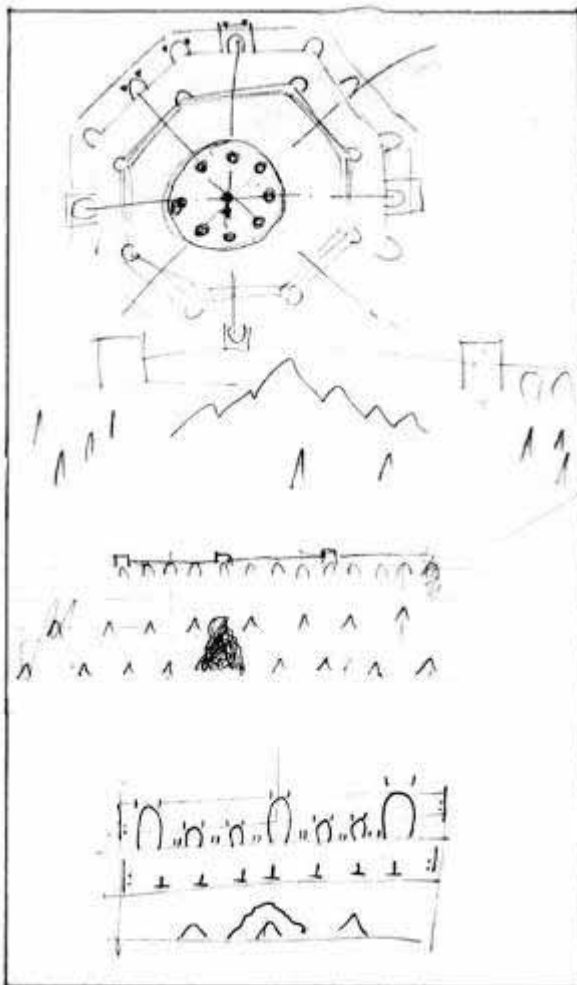


Figure. 6.41 : Bosquet de l'Encelade : rythmes.

axe en en créant un autre perpendiculaire et de même importance. Ainsi, le seul axe fortement présent est l'axe de rotation vertical (figure 6.40). Le bosquet possède trois espaces emboîtés les uns à l'intérieur des autres. L'espace inférieur, à côté du bassin, séparé de l'espace supérieur par quelques marches et les fontaines aux angles des marches. Au-dessus des marches, toutes les fontaines se trouvent du même côté du promeneur, de l'autre côté la pergola. Finalement, l'espace sous la pergola elle-même. Outre la délimitation spatiale, ceci crée un environnement sonore distinct quand les fontaines fonctionnent : nous déplaçant dans l'espace bas nous sommes entourés de bruit de fontaines des deux côtés, dans l'espace haut toutes les fontaines sont du même côté (sur notre gauche si nous faisons le tour par la droite, sur notre droite si nous faisons le tour par la gauche). Les environnements sonores différents, renforcés par le changement de niveau du sol et les délimitations spatiales – celle suggérée par les marches avec les vases et celle, physique, la pergola – offrent trois expériences spatiales différentes (figure 6.42).

Itinéraire (figure 6.43)

J'imagine que lorsque nous pénétrons dans l'espace, après un instant d'arrêt dans l'embrasement de l'arche de la pergola pour comprendre l'ensemble de l'espace dans lequel nous venons d'arriver, nous nous avançons directement vers le point focal principal : la statue du géant vue de face. Après avoir « consommé » ce désir, un

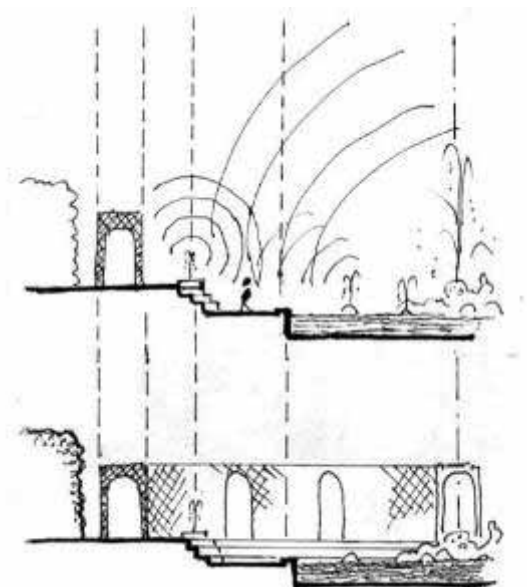


Figure. 6.42 : Bosquet de l'Encelade:
espaces définis par les sons des fontaines.

nouveau désir naît en nous, celui de voir la statue de tous les côtés, de faire le tour de la statue. Ce mouvement *autour du point focal principal* devient un mouvement circulaire *dans l'espace*. Ce mouvement est créé par la combinaison de l'axe central vertical et l'articulation des éléments rythmiques. (La première partie du mouvement est vers le point focal principal ; s'il n'y avait rien d'autre dans le bosquet, après en avoir fait le tour le visiteur quitterait simplement l'espace, ce second mouvement serait un simple « quitter », « s'en aller », comme si le jardin nous avait abandonné à nous-mêmes ; s'il y avait un axe longitudinal fort, nous suivrions probablement cet axe. Ici au contraire il y a un mouvement circulaire.

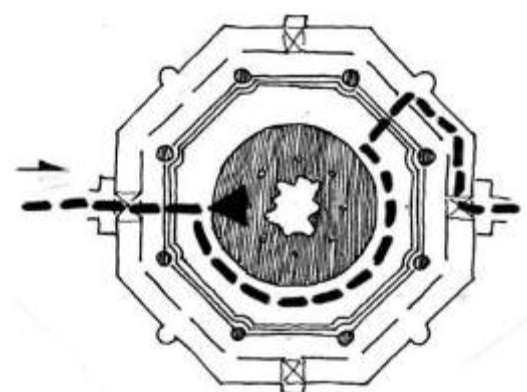


Figure 6.43 : Itinéraire dans le
Bosquet de l'Encelade.

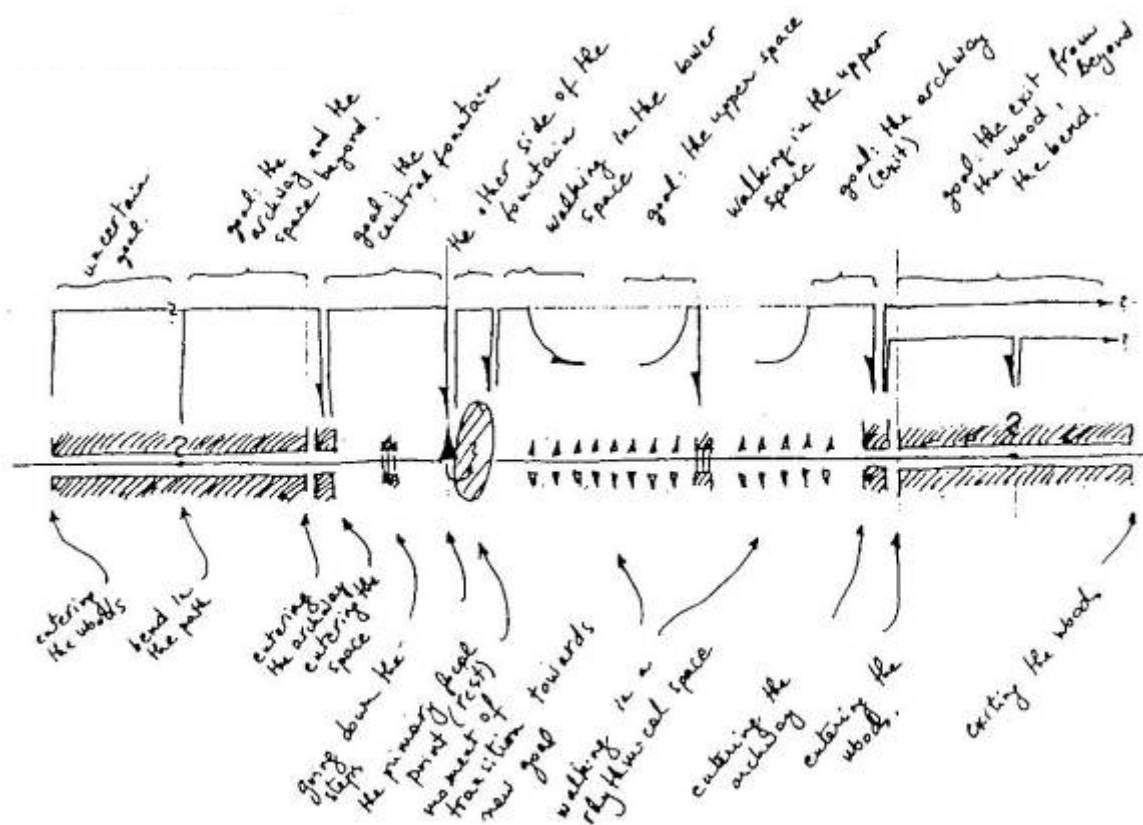
Lorsque nous sommes prêts à quitter l'espace, les arches de la pergola offrent une nouvelle promesse, une nouvelle possibilité : celle de pénétrer dans l'espace qu'elle enferme. Lorsque nous quittons la pergola pour pénétrer dans le bois, nous entrons dans un nouvel espace *au-delà*.

Note sur les promenades

Dans l'itinéraire que j'imagine, nous arrivons dans le Bosquet de l'Encelade par en bas, c'est-à-dire face à la statue. Si nous découvrons l'espace depuis l'autre côté, nous verrions d'abord le dos du géant, nous en ferions rapidement le tour pour le voir de face sans porter attention à l'espace qui nous entoure. Puis, l'ayant vu « entièrement », nous serions prêt à quitter la salle.

A l'inverse de ce que j'ai proposé, tous les itinéraires décrits pénètrent dans l'espace par le haut, apercevant d'abord la statue de dos. Louis XIV propose de faire le demi-tour de l'espace, puis de considérer la sculpture de face avant de sortir par en bas (§15). Ceci explique peut-être partiellement pourquoi les visiteurs ne semblent qu'à peine remarquer les autres éléments de la composition de la salle de verdure. Tessin apprécie le bosquet « pour le génie et sa grandeur (...) quoiqu'il n'y a pas beaucoup de choses ». Seuls Courtilz et dans une moindre mesure Corneille cherchent à décrire certains éléments de l'organisation rythmique de l'espace. Mais peut-être s'agit-il d'une erreur d'échelle : la statue, par sa dimension (quatre fois la taille réelle, selon Piganiol) et par son expression, offre une expérience tellement puissante (même sans la présence des jets d'eau) que tous les autres éléments de l'espace sont « effacés ».

Analyse graphique



(Voir Légende p. 272)

Figure 6.44 : Itinéraire dans le Bosquet de l'Encelade.

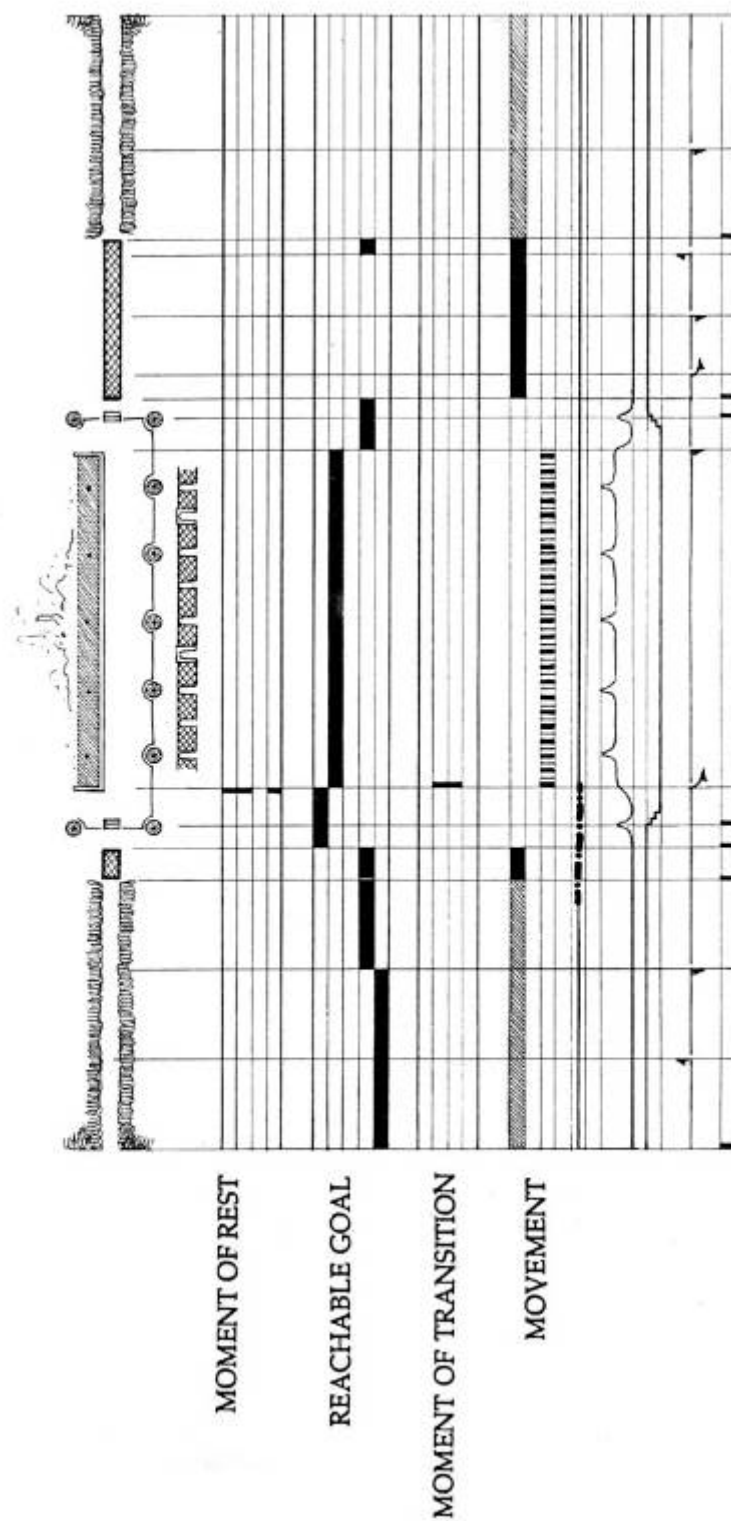


Figure 6.45 : Itinéraire dans le Bosquet de l'Encelade.

(Voir Légende p. 273)

2) Bosquet des Bains d'Apollon

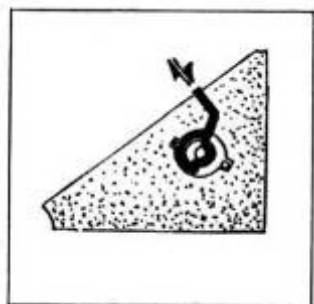


Figure 6.46 : Bosquet des Bains d'Apollon.

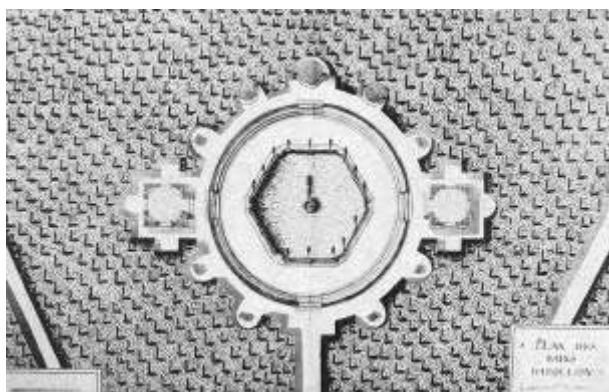


Figure 6.47 : Bosquet des Bains d'Apollon.

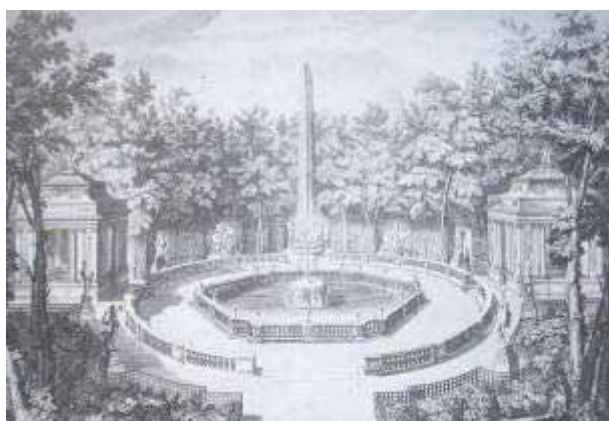


Figure 6.48 : Bosquet des Bains d'Apollon.

Description

Comme dans le cas de l'Encelade, nous pénétrons dans la salle de verdure après un coude dans l'allée (figure 6.46). L'espace, de forme circulaire, a un axe de symétrie vertical évident, grâce à la fontaine centrale et aux balustrades emboîtées – la balustrade hexagonale du bassin et la balustrade extérieure circulaire, entrecoupée de marches, séparant les deux niveaux d'allées. Dans son premier état, rien ne dérangeait cette organisation centrale – le seul élément asymétrique étant la statue centrale elle-même, représentant la Renommée. Plus tard, deux pavillons ont été ajoutés, mais comme c'étaient les deux seuls éléments suggérant une symétrie bilatérale, peut-être aussi parce qu'ils étaient en bordure du cône de vision quand on pénétrait dans l'espace, ils ne semblaient pas affecter la primauté de la circularité générale. Ceci a été changé avec l'addition des trois groupes des Bains d'Apollon (figures 6.47 et 6.48). Le groupe central, dans l'axe de l'arrivée dans le bosquet, était accompagné de chaque côté par les statues des chevaux disposés symétriquement. Le nouveau point focal qu'ils donnaient au bosquet faisait maintenant écho aux deux pavillons pour renforcer l'axe de symétrie bilatérale. En même temps, l'enlèvement de la statue centrale de la Renommée affaiblissait l'axe vertical, sans cependant le supprimer.

L'analyse suivante traite de cet état du bosquet.

Itinéraire (figure 6.50)

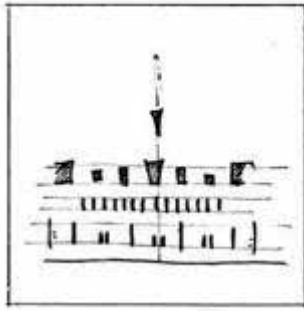


Figure. 6.49 : Eléments rythmiques du Bosquet des Bains d'Apollon.

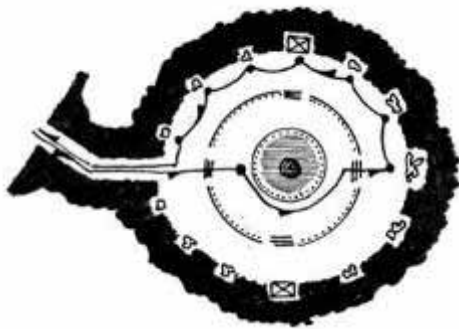


Figure 6.50 : Itinéraire dans le Bosquet des Bains d'Apollon.

Lorsque nous pénétrons dans l'espace, nous sommes confrontés à deux axes qui proposent offrent deux organisations axiales conflictuelles, antagonistes, du même espace. J'imagine qu'après un instant d'arrêt au moment où nous pénétrons dans l'espace, nous sommes attirés vers la balustrade centrale – cette attraction est renforcée par la possibilité de toucher l'eau sur la balustrade. Mais très vite l'attraction exercée par la statue d'Apollon devient dominante et nous cherchons à la rejoindre en faisant le tour de l'obstacle central (le bassin) (figure 6.51). Ensuite, une fois que notre curiosité est satisfaite, notre attention est capturée (notre désir éveillé) par les autres statues qui rythment la bordure de l'espace – et qui nous ramènent, de proche en proche, jusqu'à la sortie.

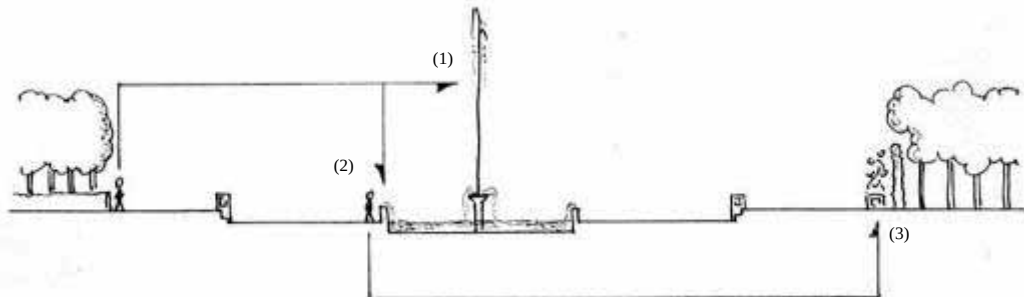


Figure 6.51 : Bosquet des Bains d'Apollon : changements de point focal.

- 1) Fontaine centrale
- 2) Balustrade avec bouillons d'eau
- 3) Groupe des Bains d'Apollon

Note sur les promenades

Cette manière de visiter le bosquet laquelle, j'imagine, serait la mienne s'il existait encore dans cette forme, diffère de celle des visiteurs par deux aspects.

Dans mon analyse, j'ai délibérément minimisé l'importance des pavillons qui me semblent déplacés dans cet espace du jardin, car par leur poids architectural ils induisent un déséquilibre dans l'organisation spatiale : comme l'écrit Liger, « à peine y fûmes-nous entrés que deux petits temples carrés de marbre blanc se présentèrent à nos yeux ». Je ne me suis

pas intéressée non plus aux nombreux bas-reliefs sur les deux balustrades et sur les pavillons, que les visiteurs les décrivent pourtant de manière minutieuse (Louis XIV indique qu'il faut « considérer les statues, cabinets et bas-reliefs »). Ce niveau de détail sculpté rajoute cependant une dimension (une échelle) supplémentaire à l'expérience de l'espace.

Nous voyons cependant dans les différentes descriptions les variations dans le jeu de l'attention passant d'un objet à l'autre, d'une symétrie à l'autre, d'une échelle à l'autre. Locke, qui vit le Bosquet (et l'apprécia) dans sa toute première forme, décrit le jet central, puis la balustrade qui l'entoure avec ses bouillons d'eau et ses bas-reliefs. Combes vit le bosquet avec les pavillons : il commence sa description par les deux balustrades, puis la statue centrale, ensuite seulement les pavillons et les statues du pourtour. Tessin commence à décrire ce qui avait changé depuis sa précédente visite : le groupe des Bains d'Apollon, le jet central d'où la Renommée avait été enlevée, puis ensuite les balustrades, les pavillons et les autres statues du pourtour. Courtilz alla d'abord voir l'un des pavillons, puis, restant sur la terrasse supérieur, les groupes des Bains d'Apollon ; il regarda les bas-reliefs de la balustrade supérieure puis ensuite seulement descendit vers la fontaine centrale avant de quitter le bosquet. Piganiol, comme ensuite Liger et Saugrain qui décrivent le dernier état du bosquet, commença également par l'un des pavillons, puis descendit les marches situées devant le pavillon pour aller voir la fontaine centrale et les bouillons de la balustrade, regarda les bas-reliefs puis remonta les marches pour faire le tour des statues.

Analyse graphique

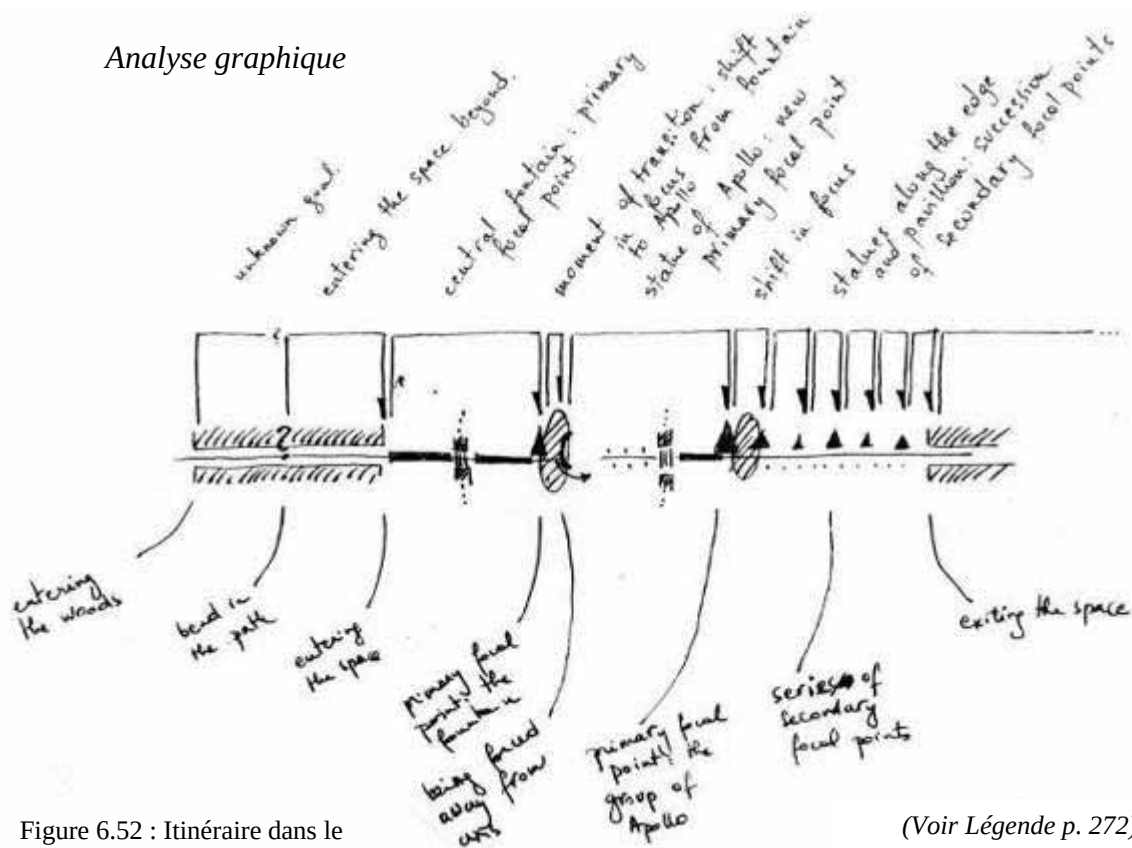


Figure 6.52 : Itinéraire dans le Bosquet des Bains d'Apollon.

(Voir Légende p. 272)

3) Bosquet de la Salle de Conseil

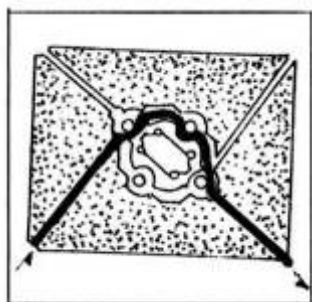


Figure 6.54 : Bosquet de la Salle du Conseil.

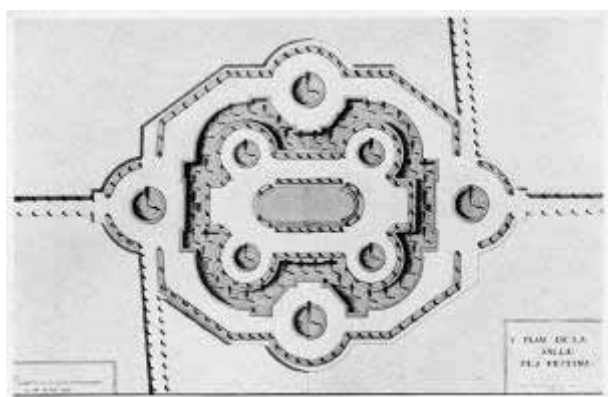


Figure. 6.55 : Bosquet de la Salle du Conseil.



Figure 6.56 : Bosquet de la Salle du Conseil.

La Salle du Conseil est un espace sans points focaux primaires ou secondaires ; c'est une composition rythmique tridimensionnelle, formée à partir de volumes découpés dans la masse des boisements, de dessin au sol (les bassins) et d'éléments verticaux (les fontaines et les topiaires) (figure 6.55 et 6.56). Une île occupe la plus grande partie de l'espace ; elle est parfois inaccessible, parfois accessible grâce à des ponts-levis.

Itinéraire

La description ci-dessous concerne le cas où les ponts-levis ont été retirés, et où nous devons donc faire le tour de l'île centrale.

Si nous pénétrons dans l'espace hors de l'axe, comme le proposent la plupart des descriptions (figure 6.54), j'imagine que nous serons immédiatement attirés vers l'axe de symétrie. Après avoir regardé l'espace depuis l'axe, nous pouvons avoir l'impression que nous avons tout vu, et nous sentir prêt à quitter l'espace. Mais pour atteindre la sortie de l'autre côté de la salle, nous devons quitter l'axe et contourner le bassin central. Notre déplacement est accompagné par les relations changeantes des différents éléments qui composent l'espace.

L'axe de symétrie perpendiculaire n'est pas une structure dominante de l'espace. Peut-être ne le remarquerions-nous même pas, si les bassins secondaires ne nous forçaient à un détour, à quitter un trajet qui nous semblait tout tracé. Cet « évènement » kinesthésique nous amène donc à remarquer l'axe, et éventuellement à nous arrêter pour regarder l'espace depuis cet autre point de vue. Nous pouvons ensuite continuer à marcher, à nous avancer vers la sortie, de nouveau accompagnés par les mêmes relations changeantes des différents éléments qui composent l'espace, mais se répétant maintenant dans l'ordre inverse. Et finalement, j'imagine que le visiteur s'arrêterait une dernière fois pour jeter un dernier coup d'œil depuis l'axe avant de quitter l'espace.

L'expérience de l'espace est différente lorsque des ponts-levis permettent l'accès à l'île. Regardant l'espace sur l'axe, nous voyons non seulement un espace composé complet (complètement ressenti, perçu, vu), mais à l'intérieur de cet espace, un autre espace dans lequel nous pouvons pénétrer (l'île). Une fois sur l'île, nous sommes entourés par les fontaines qui créent un environnement visuel et acoustique particulier. C'est l'un des rares endroits du jardin où nous avons accès au point où tous les axes de symétrie se croisent.

Note sur les promenades

Dans ce bosquet, où, pour reprendre l'expression de Tessin, il n'y a non plus « rien à voir », les quelques descriptions cherchent seulement à rendre le caractère rythmique de l'espace. D'après leurs descriptions, Courtilz et Corneille ont eu accès à l'île centrale. Courtilz s'y sent « entouré » par toutes les fontaines ; il mentionne sa crainte d'y rester enfermé si les ponts sont enlevés. Corneille décrit l'espace à partir du centre, par couche concentrique.

Par ailleurs le mot « salle » est utilisé indifféremment pour la salle de verdure (dont Corneille donne les dimensions) et l'île centrale (« On entre dans cette Salle & on en sort par deux ponts... »).

Analyse graphique : Salle du Conseil sans les ponts-levis

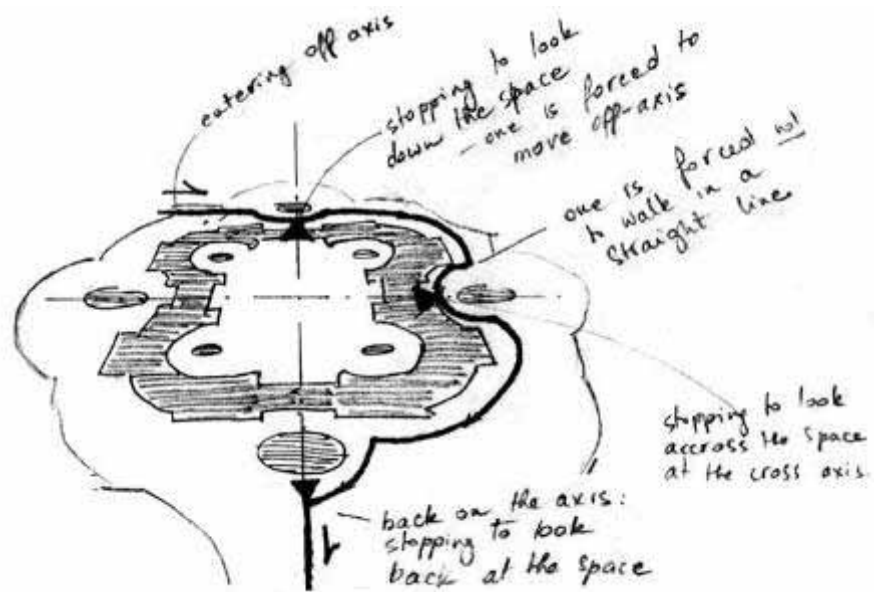
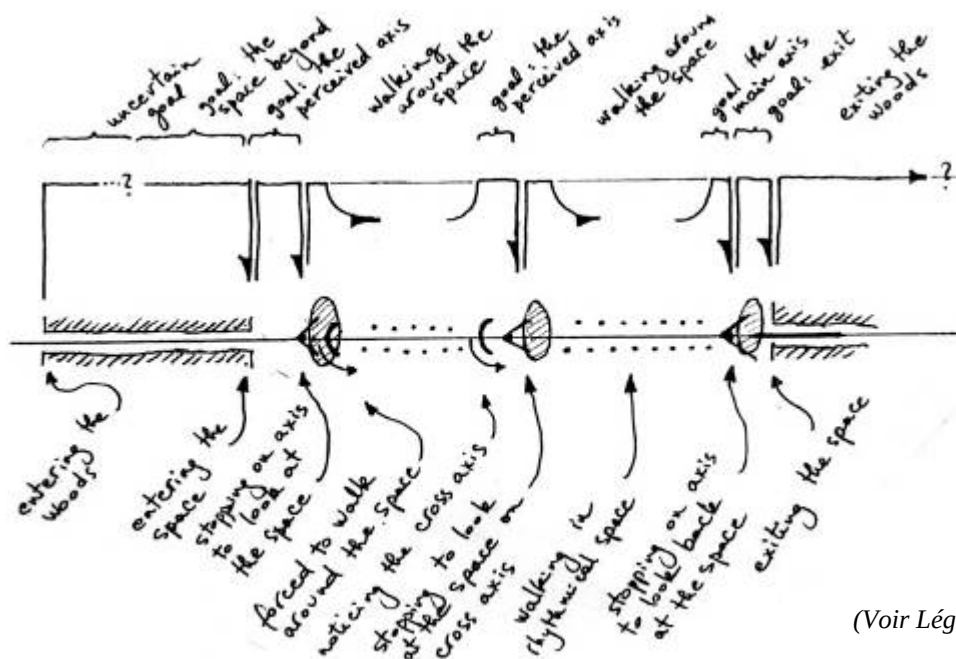


Figure 6.57 : Itinéraire dans le Bosquet de la Salle du Conseil.



(Voir Légende p. 272)

Figure 6.58 : Itinéraire dans le Bosquet de la Salle du Conseil.

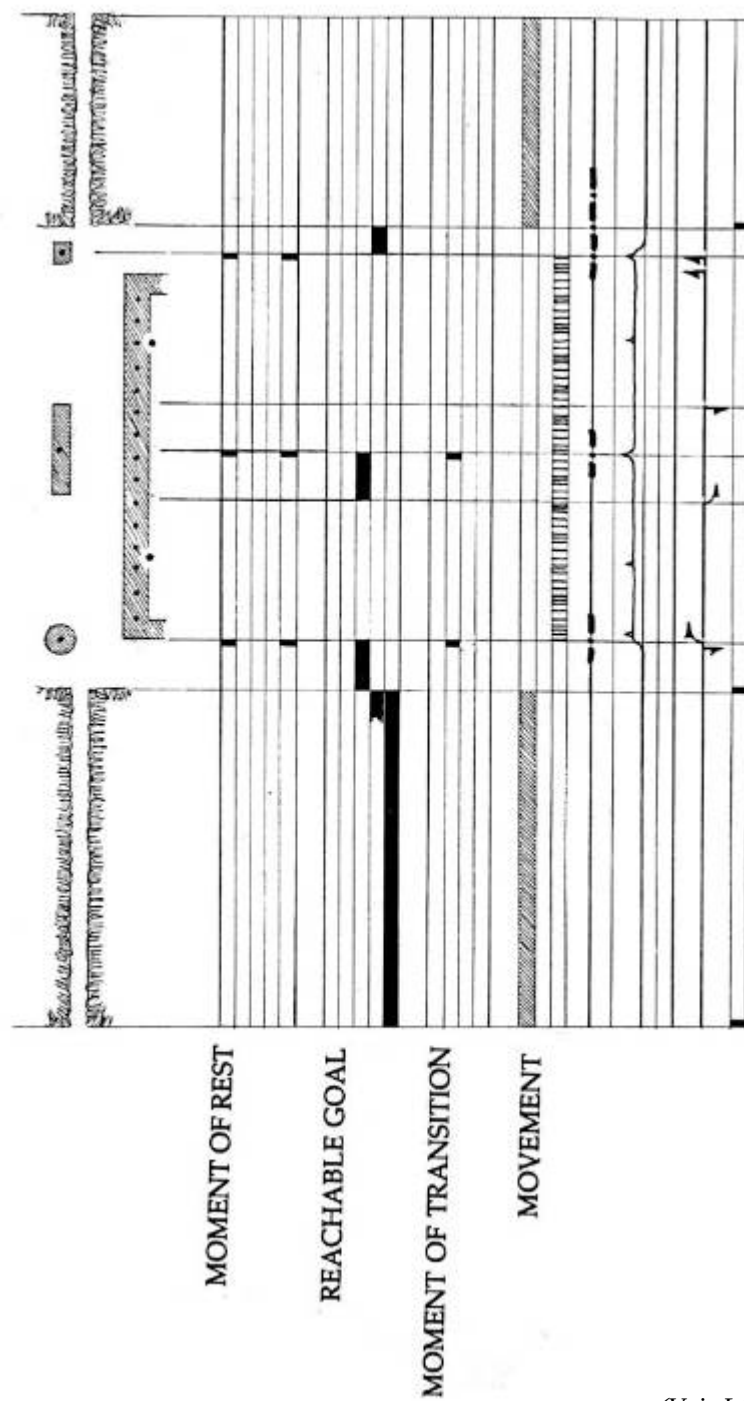


Figure 6.59 : Itinéraire dans le Bosquet de la Salle du Conseil.

(Voir Légende p. 273)

Analyse graphique : Salle du Conseil avec les ponts-levis

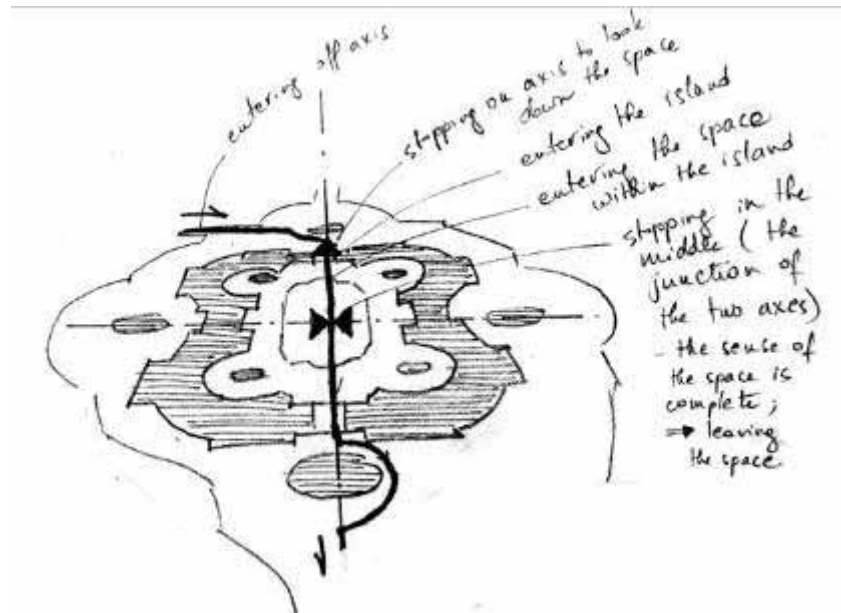


Figure 6.60 : Itinéraire dans le Bosquet de la Salle de Conseil (avec pont-levis).

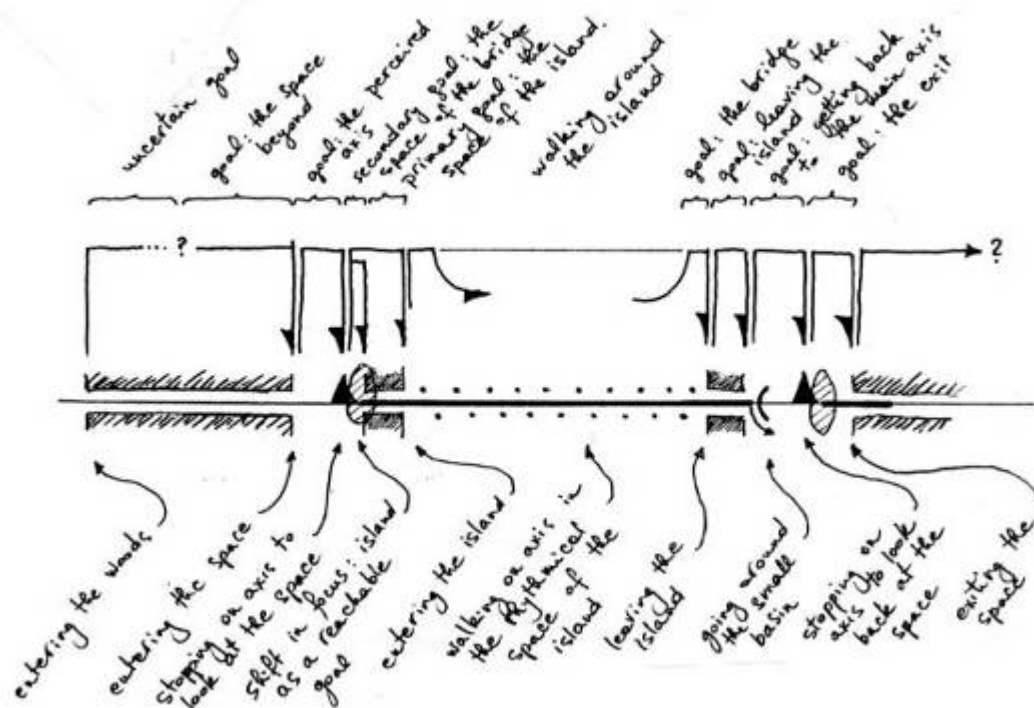


Figure 6.61 : Itinéraire dans le Bosquet de la Salle de Conseil (avec pont-levis).

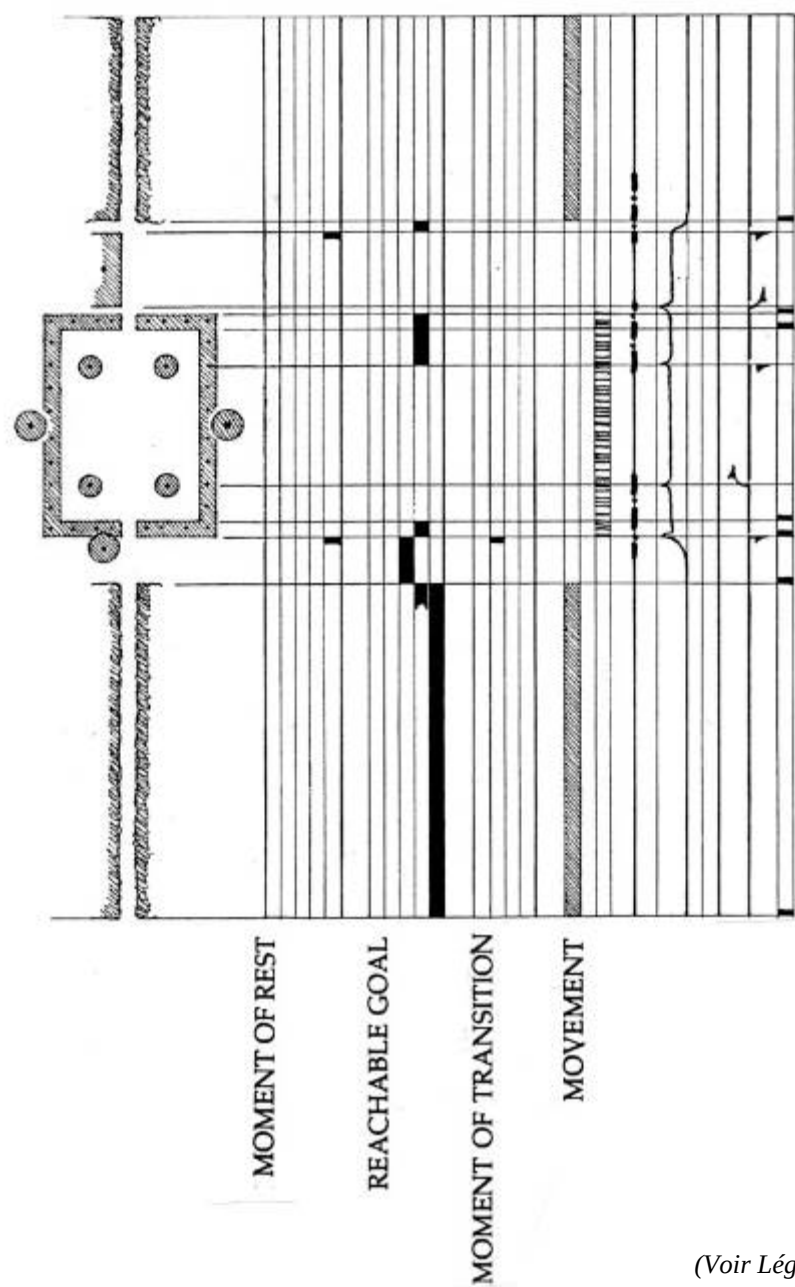


Figure 6.62 : Itinéraire dans le Bosquet de la Salle de Conseil (avec pont-levis).

(Voir Légende p. 273)

4) Bosquet des Trois Fontaines

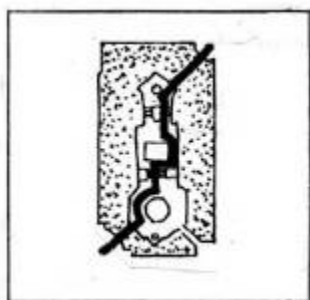


Figure 6.63 : Bosquet des Trois Fontaines.

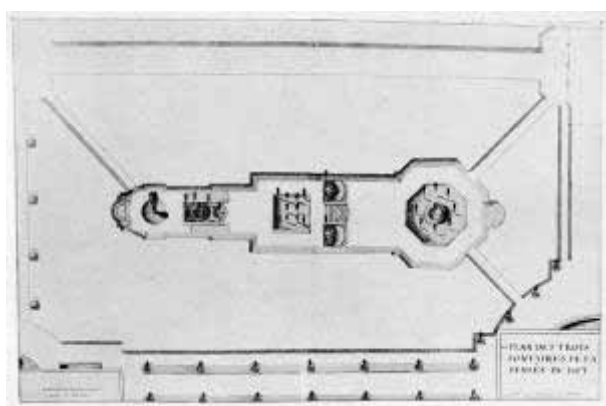


Figure. 6.64 : Bosquet des Trois Fontaines.

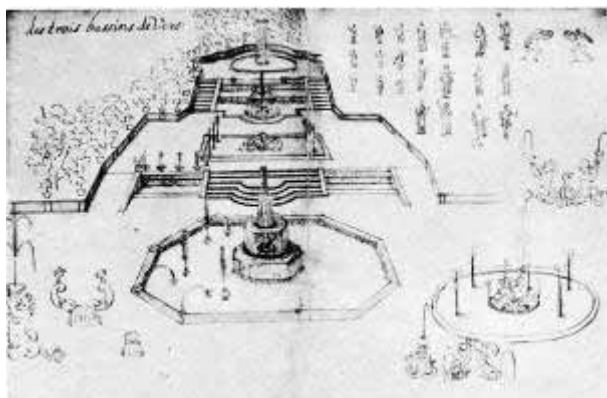


Figure 6.65 : Bosquet des Trois Fontaines.

Itinéraire (figures 6.63 et 6.66)

L'accès à l'espace se fait par un chemin qui est à 45° par rapport au quadrillage d'allées du jardin et à l'axe longitudinal de l'espace. La petite allée débouche dans l'espace central hors de l'axe longitudinal, mais directement sur la fontaine supérieure, déjà visible depuis l'extérieur du bosquet : nous voyons la fontaine qui se profile et s'offre comme « but à atteindre ». Mais dès que nous pénétrons dans l'espace, notre attention est détournée de la fontaine vers l'espace lui-même. Comme nous arrivons dans l'espace hors axe, j'imagine que le visiteur est immédiatement attiré par l'axe, et par la vue qui s'ouvre depuis le haut des marches (et de la cascade...). Il y a une compétition entre la fontaine du haut avec son axe vertical, et l'espace dans son ensemble avec son axe horizontal. De ce point de vue les fontaines des niveaux inférieurs apparaissent comme des buts accessibles. La descente (le passage entre chaque niveau) vers les niveaux inférieurs est elle-même un événement, avec la vue des cascades qui accompagne les marches et l'environnement sonore particulier qu'elles créent. La deuxième fontaine renforce la présence de l'axe longitudinal : j'imagine que le promeneur s'arrête sur l'axe pour regarder (dans l'axe) les cascades situées au-dessus et au dessous de lui, et les autres bassins, avant de continuer la descente. Le deuxième groupe de marches se trouve dans l'axe, le visiteur arrive à la troisième fontaine dans l'axe. Après avoir regardé la dernière fontaine, et après avoir jeté un dernier coup d'œil d'en.

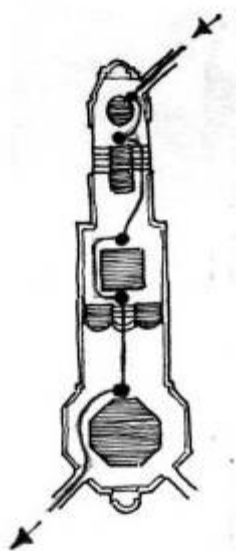


Figure 6.66 : Itinéraire dans le Bosquet des Trois Fontaines.

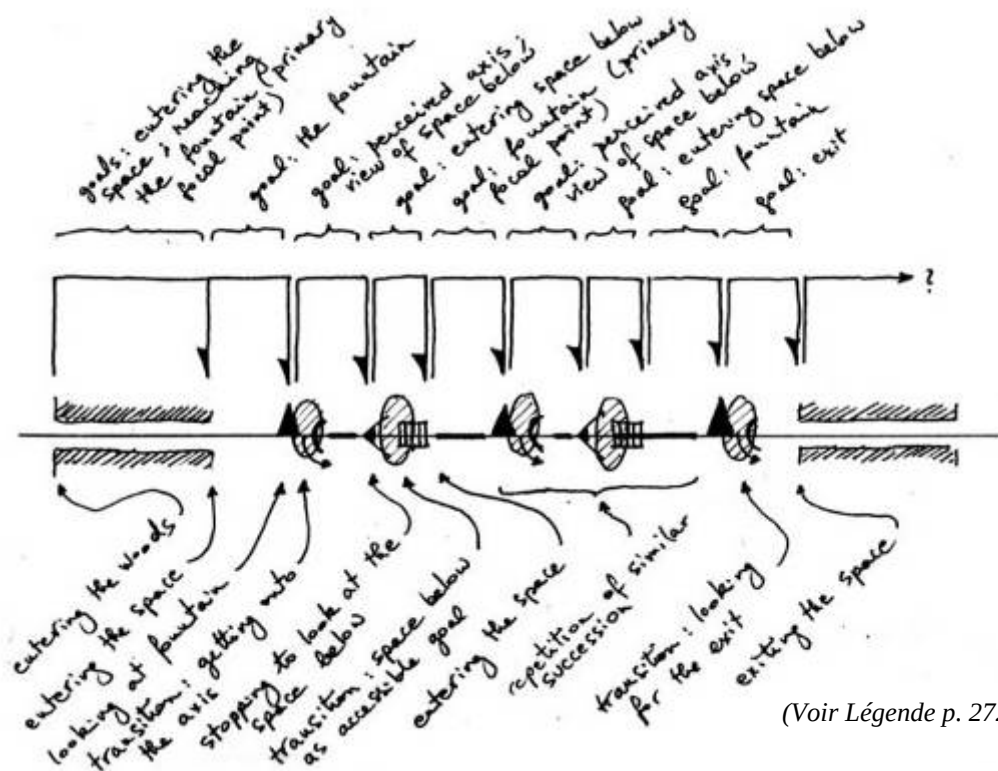
bas vers l'ensemble de l'espace, le visiteur est prêt à quitter la salle de verdure.

Note sur les promenades

Ce bosquet n'est en général pas décrit en détail, mais c'est celui où le son est le plus régulièrement mentionné.

Louis XIV propose un dernier coup d'œil sur l'ensemble de la salle de verdure avant de la quitter, c'est-à-dire *hors de l'axe*, qui est la seule façon de voir les trois fontaines simultanément. Il s'agit du seul exemple où une vue d'ensemble de l'espace n'est pas possible dans l'axe. C'est aussi (à ma connaissance) le seul bosquet pour lequel il existe une vue à vol d'oiseau qui ne soit pas une représentation dans l'axe.

Analyse graphique



(Voir Légende p. 272)

Figure 6.67 : Itinéraire dans le Bosquet des Trois Fontaines.

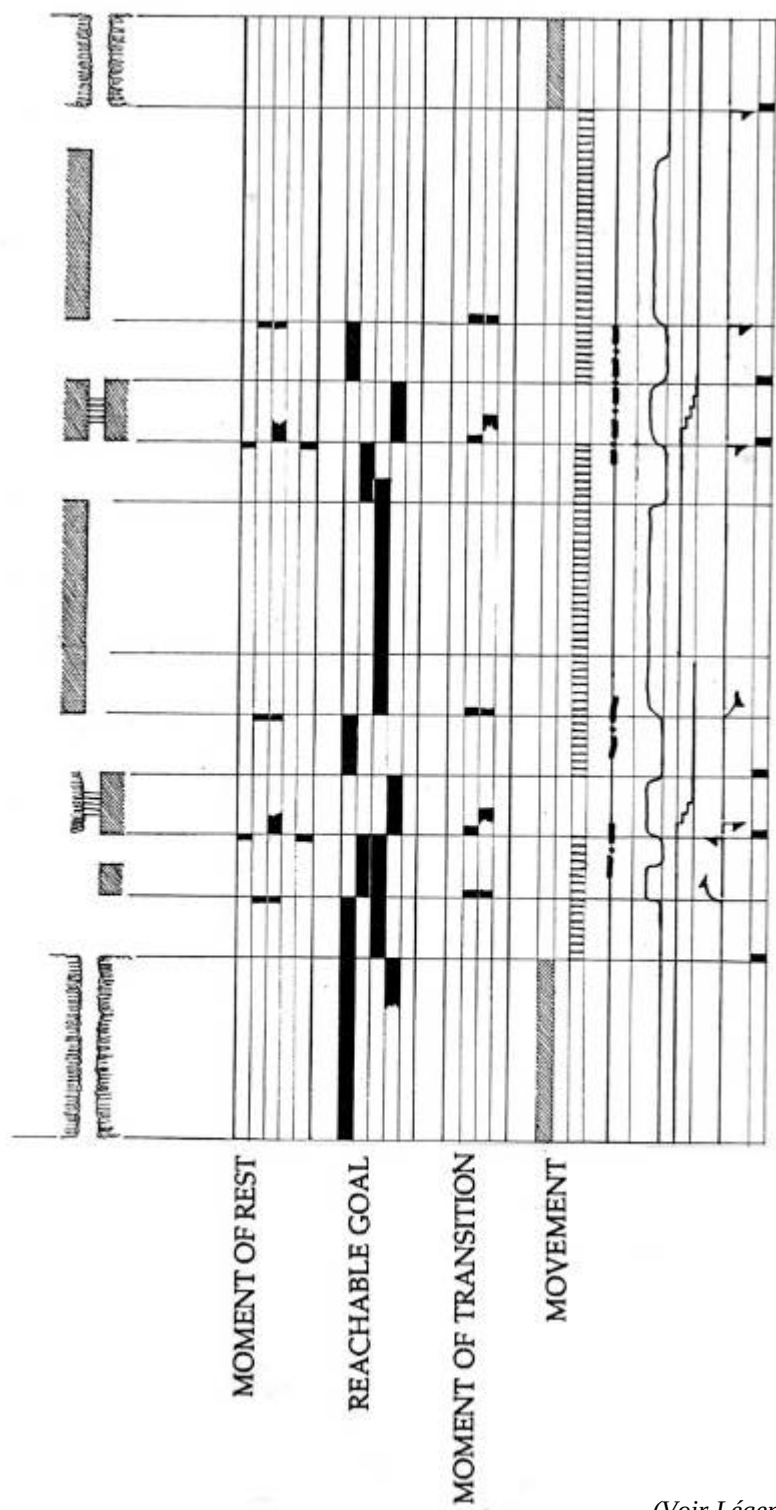


Figure 6.68 : Itinéraire dans le Bosquet des Trois Fontaines.

(Voir Légende p. 273)

5) Bosquet de l'Arc de Triomphe

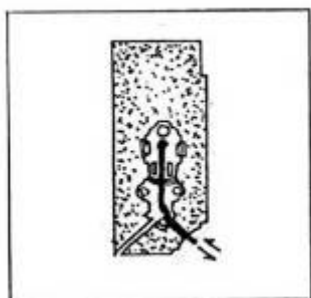


Figure 6.69 : Bosquet de l'Arc de Triomphe.



Figure. 6.70 : Bosquet de l'Arc de Triomphe.

Itinéraire (figures 6.69 et 6.71)

L'entrée dans l'espace central se fait, comme dans le cas du Bosquet des Trois Fontaines, par un chemin à 45° qui ne débouche pas exactement dans l'axe longitudinal. L'espace ne se révèle que lorsque nous y avons pénétré. Immédiatement, deux éléments rivalisent pour notre attention : d'un côté, vers notre droite, la salle de verdure tout en longueur, à l'organisation fortement axiale, couronnée à son extrémité supérieure par la fontaine de l'Arc de Triomphe ; à notre gauche, juste à côté de nous, la Fontaine de la France Triomphante.

J'imagine que ce qui nous attire d'abord est l'Arc de Triomphe, malgré son éloignement. La partie de la salle de verdure dans laquelle nous nous trouvons apparaît comme une sorte d'antichambre, que nous devons traverser pour accéder à l'espace supérieur dans lequel se trouve la fontaine. Le passage de l'« antichambre » à la « chambre » est renforcé par le changement de niveau (quelques marches) et la présence de deux goulettes qui réduisent d'autant l'espace physiquement accessible.

Les autres objets présents dans la salle de verdure, malgré leur importance, sont des points focaux secondaires. En remontant l'espace vers la fontaine de l'Arc de Triomphe, ils renforcent l'axialité de l'espace. Dans la descente, ils donnent une nouvelle vie à la promenade en s'offrant comme une succession de points d'intérêt. Le point focal final est la Fontaine de la France Triomphante qui se trouve dans l'axe entre les deux allées d'accès : ce sera notre ultime « but à atteindre » avant de nous retourner pour jeter un dernier coup d'œil à l'espace puis le quitter définitivement.

Note sur les promenades

Les descriptions se divisent en deux groupes. Certains (Combes et Courtilz) commencent en effet, comme dans la promenade que j'ai décrite, par se laisser séduire d'abord par l'Arc de Triomphe : ils remontent jusqu'à la fontaine (Courtilz note le passage entre l'« antichambre » et la « chambre ») ; puis en redescendant, regardent chaque objet

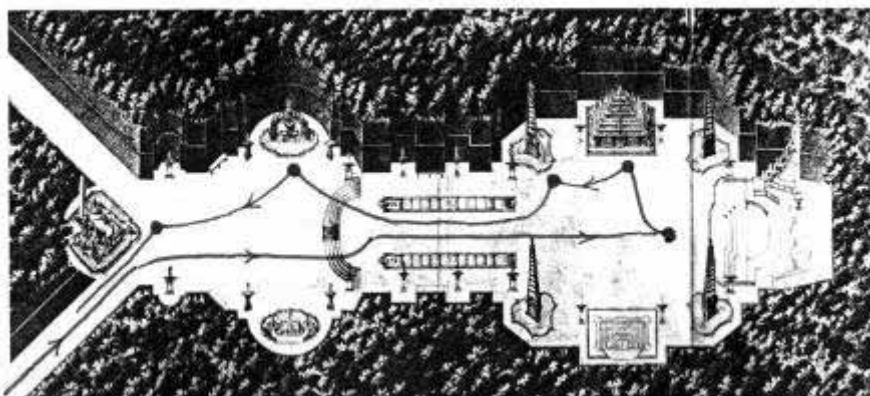
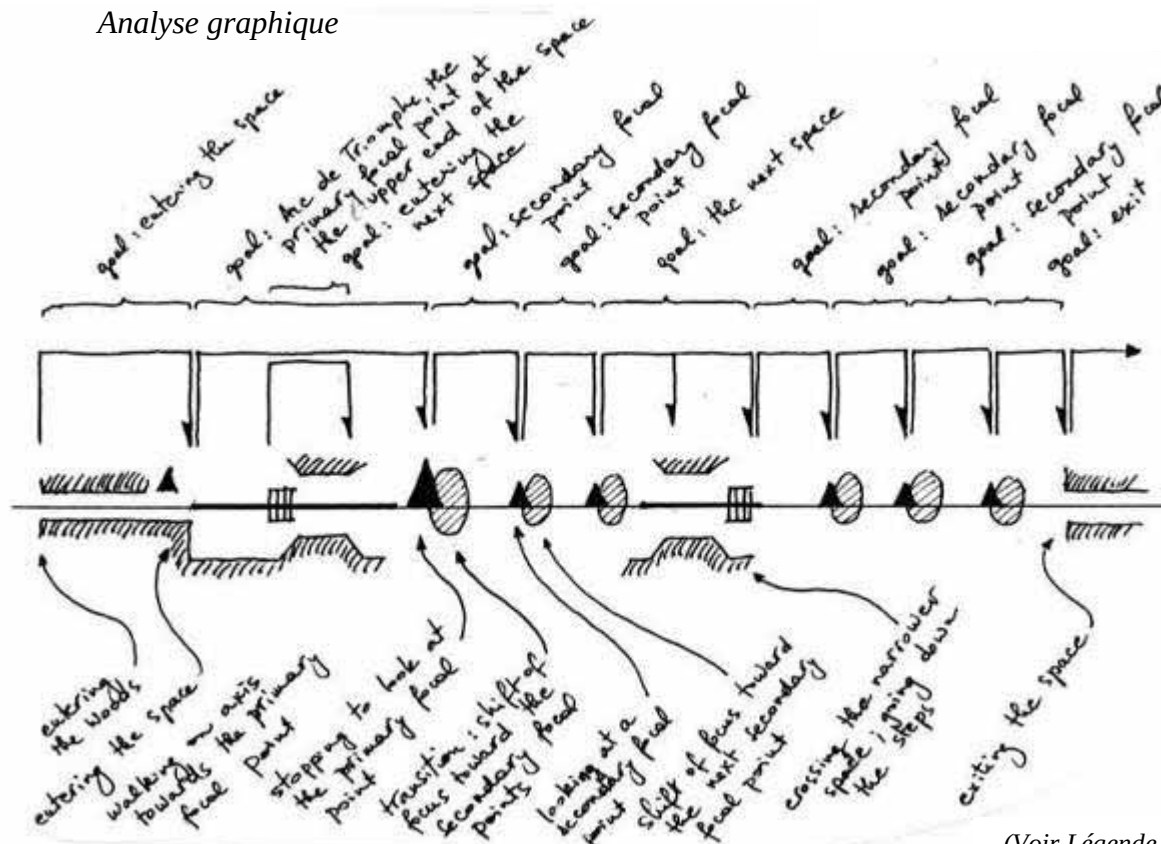


Figure 6.71 : Itinéraire dans le Bosquet de l'Arc de Triomphe.

secondaire en détail. Les autres (Tessin, Piganiol, Liger, Saugrain), se laissent au contraire séduire par la fontaine la plus proche – « A la première entrée, (...) l'on voit la France triomphante sur son char » (Tessin) ; « A

peine est-on entré dans ce Bosquet, qu'on trouve une Fontaine d'une beauté surprenante » (Piganiol) – puis, par chaque fontaine à proximité de laquelle ils passent, avant d'arriver jusqu'à l'Arc de Triomphe. Mais tout le long, celle-ci semble dominer le trajet : Saugrain situe toutes les fontaines par rapport à elle (« Plus près de l'Arc, vous verrez deux autres Fontaines... » ; « près de l'Arc, observez des deux côtés... » ; « enfin sur la hauteur examinez la beauté de l'Arc de Triomphe... »). L'effort de la montée vers la fontaine « posé[e] sur l'endroit le plus élevé du Bosquet », souvent notée, semble lui donner une valeur supplémentaire. Mais ensuite, pendant la descente, il ne reste plus rien à décrire.

Analyse graphique



(Voir Légende p. 272)

Figure 6.72 : Itinéraire dans le Bosquet de l'Arc de Triomphe.

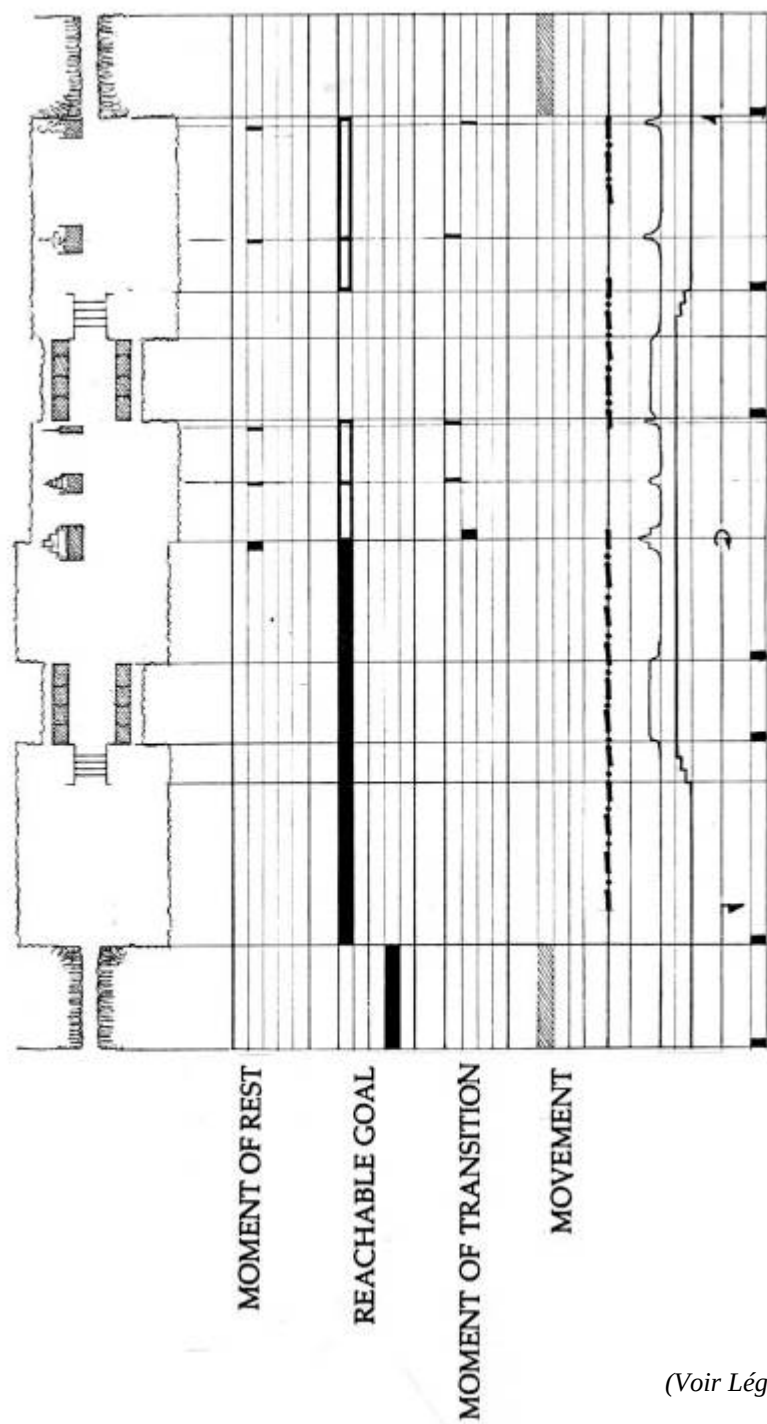


Figure 6.73 : Itinéraire dans le Bosquet de l'Arc de Triomphe.

(Voir Légende p. 273)

6) Parterre du Midi

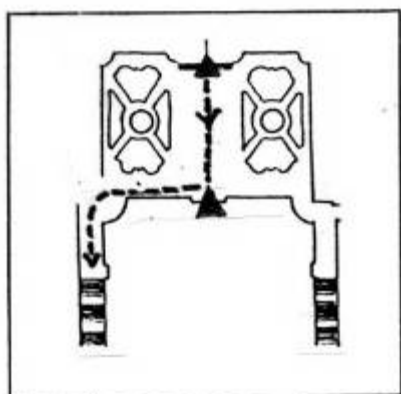


Figure 6.74 : Parterre du Midi.

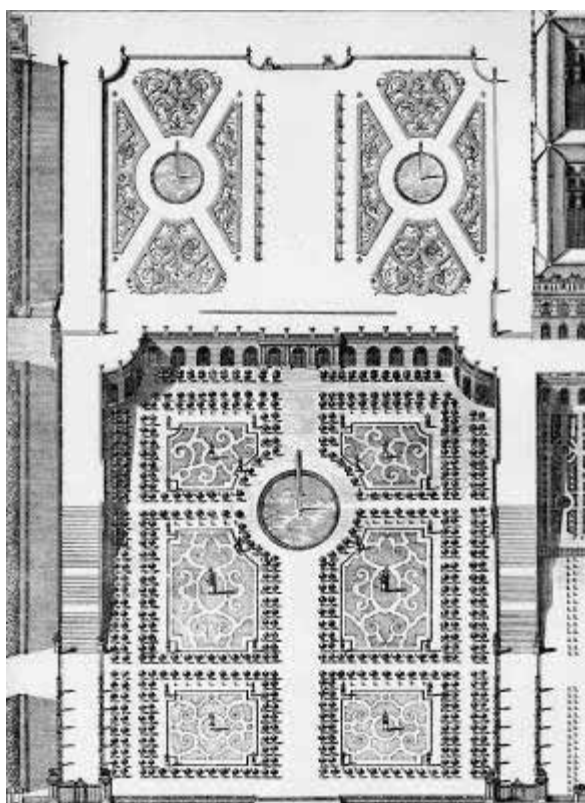


Figure. 6.75 : Parterres du Midi
et de l'Orangerie.

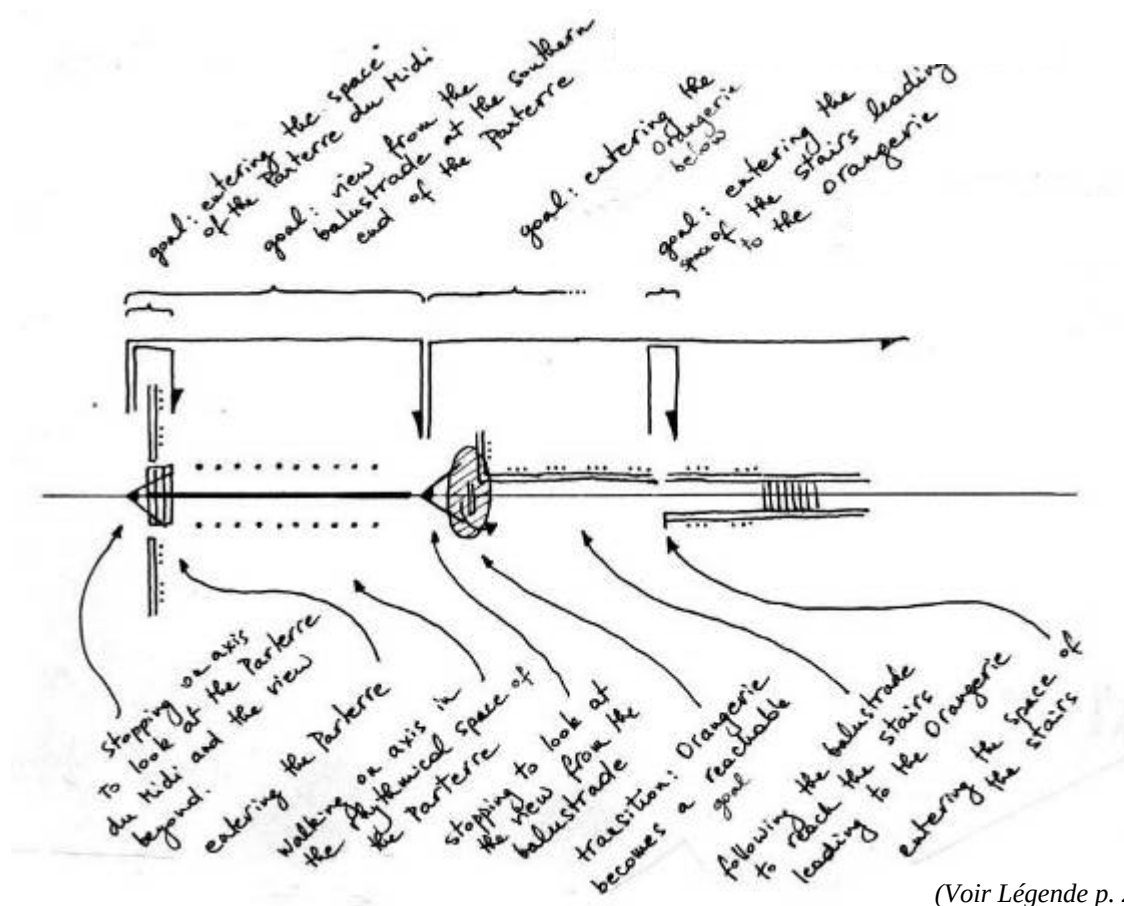
Si nous suivons l'itinéraire de Louis XIV, nous arrivons au parterre du Midi dans l'axe (figure 6.74). J'imagine que nous commençons par nous arrêter en haut des marches pour regarder le dessin du parterre et la vue vers le paysage au-delà (collines boisées de Satory). Ensuite, nous pénétrons dans le parterre en descendant les marches. La vue, au loin, semble incomplète : nous devinons un espace juste au-delà de la balustrade qui termine le parterre. Le Parterre lui-même n'a pas de points focaux primaires ni secondaires (peut-être les sculptures qui se trouvent aujourd'hui au centre des bassins peuvent-ils leur faire jouer un rôle de point focal secondaire ?), seulement des éléments rythmiques. Rien ne nous distrait de notre parcours le long de l'axe de symétrie, rendu vivant par les rythmes des topiaires autour de nous. Nous traversons tout le parterre jusqu'à la balustrade : alors soudain la vue complète nous apparaît : nous voyons au premier plan le parterre de l'Orangerie, encadré par deux murs de soutènement, plus loin le lac des Suisses et en arrière-plan les collines boisées.

Après avoir suffisamment contemplé la vue, nous pouvons remarquer que les murs qui forment le cadre du parterre de l'Orangerie sont des escaliers (les descriptions parlent de rampes) qui permettent d'y accéder. La « vue panoramique » devient alors un « espace accessible », et nous nous détournons de l'axe pour longer la balustrade en direction des marches.

Note sur les promenades

Tous les auteurs pénètrent dans le Parterre du Midi sur l'axe ; tous notent avec précision les différents éléments qui en marquent la délimitation : les perrons, les vases. Mais l'effet de surprise de l'Orangerie, parfois suggérée par l'itinéraire, n'est pas mentionné explicitement. Corneille écrit : « Quand on est presque à l'extrémité du même Parterre [du Midi], on trouve deux Escaliers qui font symétrie, ... » ; Saugrain décrit l'Orangerie avant de mentionner les rampes qui permettent d'y descendre. Seules les indications de Louis XIV sont claires : « En arrivant aux Sphinx [des deux côtés des marches qui permettent d'accéder au parterre dans l'axe] on fera une pause pour voir le parterre du Midi, et après on ira droit sur le haut de l'Orangerie d'où l'on verra le parterre des orangers et le lac des Suisses ».

Analyse graphique



(Voir Légende p. 272)

Figure 6.76 : Itinéraire dans le Parterres du Midi et de l'Orangerie

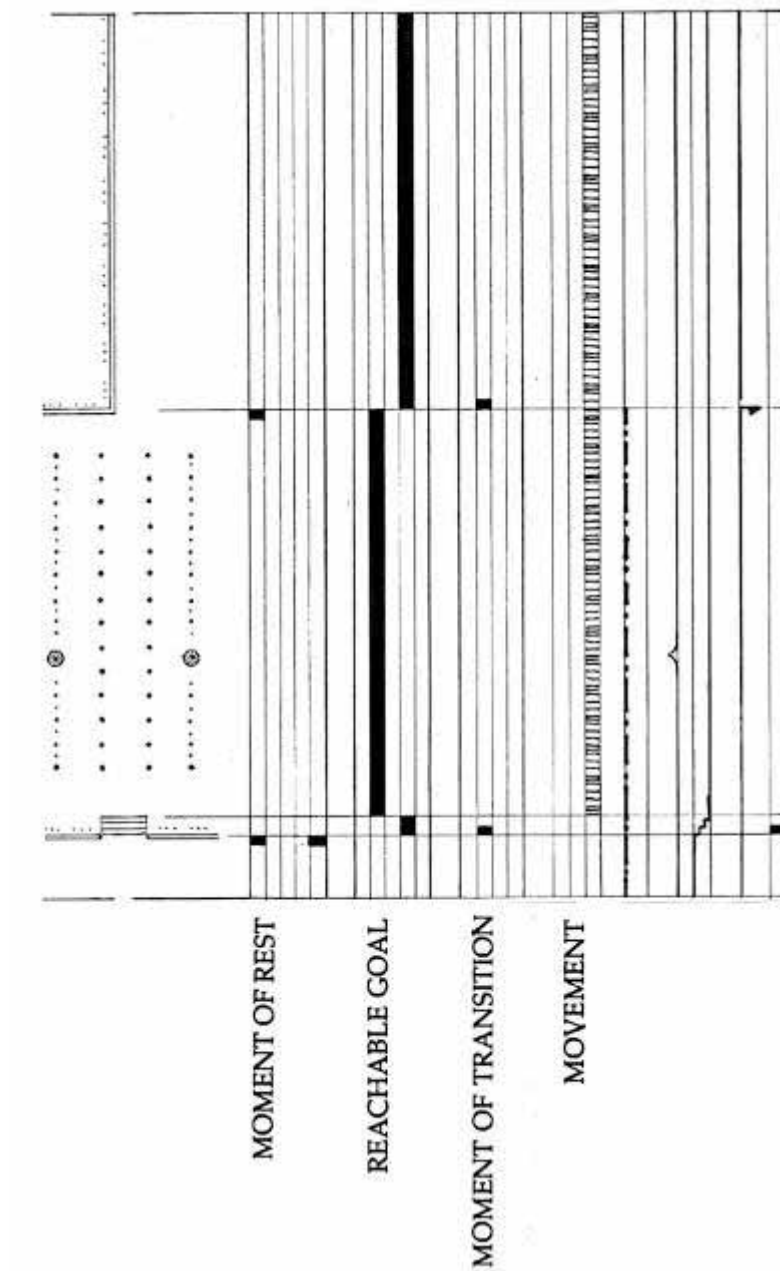


Figure 6.77 : Itinéraire dans Parterres du Midi et de l'Orangerie.

(Voir Légende p. 273)

D - CHOIX DANS LE JARDIN

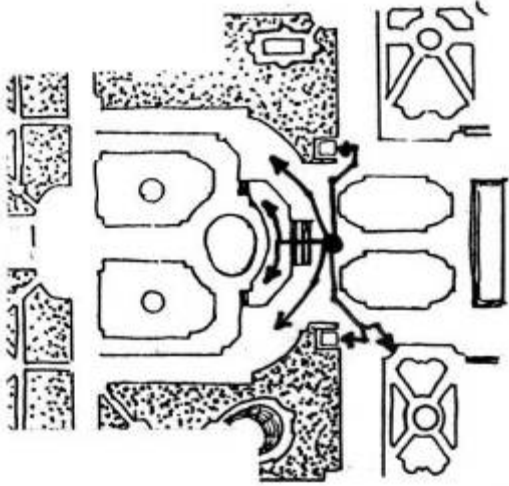


Figure 6.78 : Choix possibles en haut des marches de Latone.

Quand le promeneur se trouve au sommet du Fer à Cheval, de nombreuses possibilités s'offrent à lui : il se trouve face à plusieurs « buts à atteindre » : le Parterre de Latone devant lui, les Cabinets de chaque côté, les vues panoramiques vers le sud et le nord). Le choix dépendra de l'intérêt intrinsèque de ces différents buts (par exemple la fontaine imposante de Latone, ou les Cabinets à moitié cachés), combiné avec leur accessibilité (Latone est plus long à atteindre que les Cabinets, plus proches et au même niveau), et l'inspiration du moment.

Dans ce qui précède, il y a eu plusieurs fois question de choix proposés au visiteur pendant son parcours. *Dans les jardins de Versailles, en réalité, le visiteur doit constamment faire des choix* (figure 6.79). Chaque croisement d'allées, chaque endroit où l'axe est bloqué par un obstacle, sont des lieux de choix, où le visiteur peut décider librement de la direction qu'il veut prendre, à droite ou à gauche ; nous avons aussi parlé des « moments de transition », ces lieux du jardin qui proposent plusieurs modes de perception possible. A chacun de ces lieux, chacun de ces moments, le jardin s'adresse directement au promeneur. Chaque choix est un dialogue entre le promeneur et le jardin. C'est tout l'art du concepteur de proposer des « raisons » pour chaque choix et de créer ainsi les conditions d'une *conversation spatiale* riche et continue.

Plusieurs types de choix sont proposés par le jardin. Nous trouvons des choix entre deux ou plusieurs possibilités visibles ensemble dans un même espace et qui paraissent équivalents (par exemple le choix de contourner l'Encelade par la droite ou la gauche ; ou le choix, dans le Labyrinthe, entre deux allées de même largeur menant vers deux fontaines de même dimensions et apparaissant comme situés à la même distance du lieu de choix). Nous trouvons des choix entre des buts visibles, mais pas équivalents, comme dans l'exemple donné plus haut des marches en haut de Latone, où les raisons du choix sont pondérées par la dimension et l'intérêt apparent de l'objet, sa distance, sa situation dans l'espace, etc. ; ainsi que l'attraction différente d'un espace (le plaisir de descendre les rampes) et d'un objet

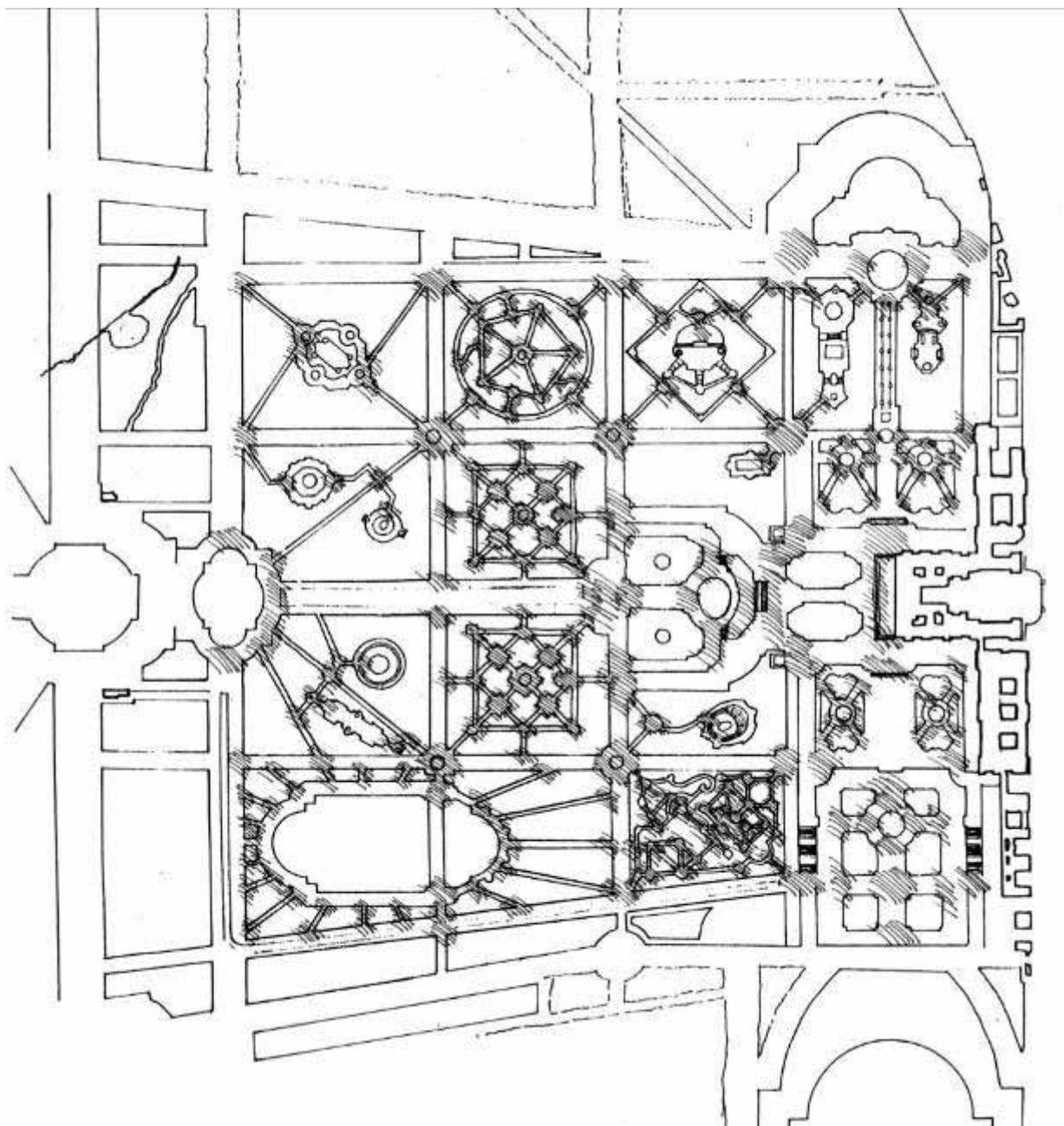


Figure 6.79 : Choix possibles dans le jardin.

(s'approcher de la Fontaine de Latone). Des choix non équivalents peuvent être plus simplement des choix entre objets de même type mais de niveau hiérarchique différent, comme par exemple entre allée principale et allée secondaire (figure 6.80). Finalement, nous trouvons aussi des choix entre buts connus et inconnus (entre deux buts inconnus car se cachant derrière un coude d'allée ; un but connu et un but inconnu, etc.).

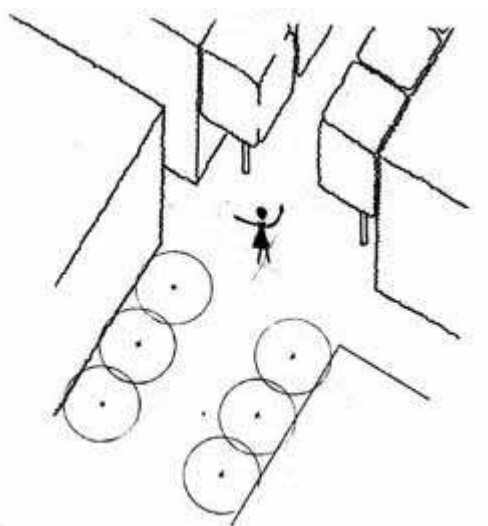


Figure 6.80 : Choix entre niveaux hiérarchiques différents.

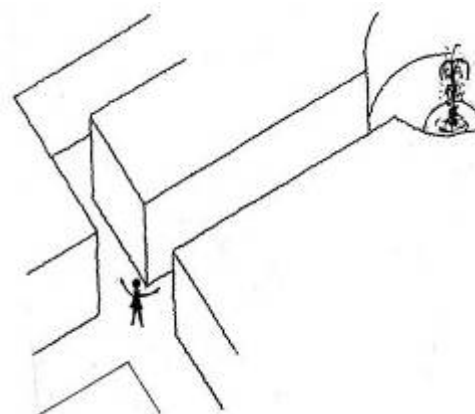
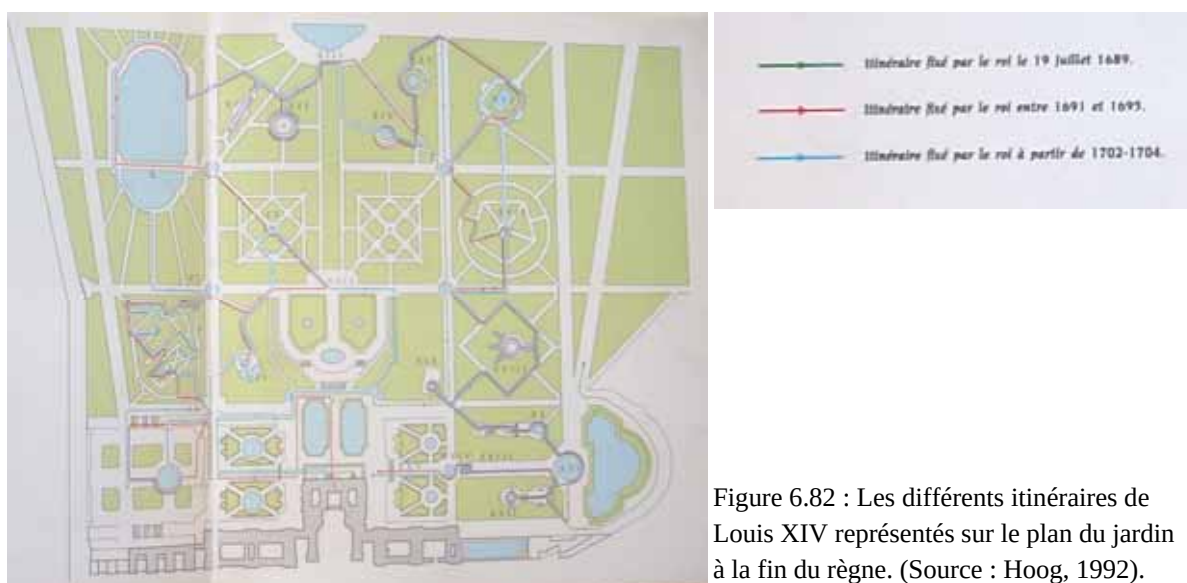


Figure 6.81 : Choix entre buts connus et inconnus.

Au début du XVIII^e siècle, il y eu une évolution majeure dans le goût, avec l'introduction de l'enfilade comme manière de relier les différentes parties du jardin⁴². C'est un mode d'organisation de l'espace que Le Nôtre semble avoir délibérément évité : il n'y a jamais de correspondance entre les chemins qui permettent de rejoindre les salles de verdure. Nous avons vu aussi que dans de nombreux bosquets, il y a un coude dans l'allée – nous avons vu son importance dans l'expérience de ces espaces, car il permet de cacher le « but à atteindre » de la promenade jusqu'au dernier moment. Dans le système de Le Nôtre, la structure du jardin, donnée par les allées, coexistait apparemment indépendamment avec les espaces intérieurs des bosquets. Les axes visuels dominants le long des allées n'étaient pas directement corrélés avec les nombreux « buts à atteindre » à l'intérieur des bosquets. *L'une des conséquences de cette organisation est qu'il n'existait pas d'itinéraire spatialement privilégié pour parcourir le jardin.*

⁴² Voir *supra*, chapitre 3.

Avec les enfilades, la structure d'ensemble du jardin pénètre à l'intérieur des bosquets. Les deux échelles de perception du jardin s'y retrouvent simultanément et entrent en concurrence. Il se crée alors un itinéraire privilégié, dominant : le cheminement direct d'une salle de verdure à l'autre. Bien que plusieurs itinéraires soient toujours possibles, une claire hiérarchie est établie. Cela se voit par exemple dans le dernier itinéraire de Louis XIV, écrit autour de 1705 : ici il propose de suivre l'enfilade établie entre l'Obélisque, la Montagne d'Eau et le Théâtre, même si cela implique de ne pas aller voir le Bassin de Flore.



L'enfilade a changé l'expérience de la promenade au point qu'une historienne des jardins a cru pouvoir opposer les « explorateurs actifs » des enfilades de Marly aux « spectateurs passifs » de l'espace théâtrale de Versailles⁴³.

Les descriptions des promenades à Versailles écrites au XVIIe siècle montrent bien que les visiteurs ont toujours été des « explorateurs actifs » du jardin. L'affirmation ci-dessus, tellement typique, est basée sur la supposition erronée que les jardins de Versailles n'avaient été créés que comme décor de fêtes. Cependant, elle montre bien que la nouvelle organisation de l'espace proposée par l'enfilade, inspirée de la distribution intérieure des pièces des hôtels particuliers et des maisons de plaisance, et préparée par les aménagements urbains, présupposaient une réinterprétation drastique de l'espace du jardin et de son expérience.

Pourrait-on considérer cette nouvelle « esthétique de la promenade » comme un principe avant-coureur du jardin paysager ? Bien que les deux « styles » soient profondément

⁴³ « The plan of unified bosquets with open spaces strung together enfilade marked a decisive break with the system used at Versailles (...). Instead of stationary spectators watching a theatre-like garden space, the plan of Marly suggests spectator who become active explorers of the garden scenery » (Rosasco, 1983).

différents dans leur esthétique visuelle, pourrait-on trouver une filiation ou un héritage lié à une nouvelle « esthétique de l'expérience spatiale » ? Tenir compte de cet aspect de *l'expérience esthétique totale* du jardin permettrait d'ajouter une dimension nouvelle et passionnante à l'histoire des jardins, et en particulier à ce moment crucial dans l'histoire des jardins européens du passage d'un vocabulaire formel « régulier » à un vocabulaire « naturel ».

CONCLUSION

Dans les chapitres qui précèdent, j'ai proposé un modèle de description de l'expérience de la promenade dans un espace construit. Ce modèle est fondé sur une certaine idée de la perception, c'est-à-dire de l'homme et de sa relation au monde. Je voudrais ici résumer quelques-unes de ces idées, et montrer leurs implications et les directions qu'elles permettent à la suite de ce travail.

A - PHENOMENOLOGIE ET PERCEPTION

Comprendre la « perception » est l'une des questions fondamentales que s'est toujours posées la philosophie, mais la façon de la poser a été fondamentalement transformée par les travaux d'Edmund Husserl¹, qui ont exercé une influence non seulement sur la philosophie, mais sur toutes les sciences de l'homme pendant tout le XXe siècle et jusqu'à aujourd'hui.

Depuis Aristote, l'étonnement face au monde tel qu'il est est le trait fondamental de la philosophie². La philosophie est donc un art de s'étonner et de poser des questions, c'est à quoi peut nous engager (nous, les non-philosophes) un dialogue avec elle. La lecture de Husserl m'a permis de fonder certaines de mes intuitions et de les approfondir ; de préciser et de mieux donner forme à mes questions. C'est cette sorte de dialogue que Berthoz et Petit ont mis en œuvre dans leur ouvrage commun *Phénoménologie et physiologie de l'action*³.

¹ Edmund Husserl (1859-1938). Pour une introduction à la pensée de Husserl, voir Housset, *Husserl et l'énigme du monde*. Pour une introduction à certains concepts clé, avec l'histoire de leur évolution dans la pensée de Husserl, voir Jacques English, *Le vocabulaire de Husserl*.

Pour une information générale sur Husserl, avec biographie, bibliographie et sources vivantes de réflexion sur son œuvre : www.husserlpage.com.

² Jeanne Hersch, *L'étonnement philosophique : une histoire de la philosophie*.

³ Berthoz et Petit, 2006. J'ai malheureusement eu accès trop tard à ce livre pour pouvoir l'intégrer dans mes réflexions. Il y a eu récemment plusieurs ouvrages écrits en commun dans cet esprit d'échange par un scientifique et un philosophe (par exemple Changeux et Ricoeur, 1998). Berthoz a préconisé le même dialogue lors de son intervention à la récente conférence à la mémoire de Merleau-Ponty qu'il a organisée au Collège de France.

1) La phénoménologie de Husserl

Husserl s'est continuellement étonné de l'attitude de l'homme face au monde qui l'entoure et dans lequel il vit, de l'évidence avec lequel il l'accepte « tel qu'il est », et de la manière dont il cherche à le connaître, en particulier par la raison. Ce qui l'a préoccupé, ce qu'il a cherché à comprendre, est le monde tel qu'il est vécu, tel qu'il fait sens pour l'homme qui le vit ; sa philosophie est une pensée « dont tout l'effort est de retrouver ce contact naïf avec le monde pour lui donner enfin un statut philosophique »⁴. Husserl a donc cherché (expression fameuse) à « retourner aux choses elles-mêmes », c'est-à-dire à étudier les « phénomènes » par lesquels les choses nous apparaissent, pour essayer ensuite de comprendre comment nous « constituons » le monde dans sa réalité, c'est-à-dire comment nous le construisons et nous lui donnons sens⁵.

« Toute conscience est conscience de quelque chose » : cette phrase qui semble évidente dans sa simplicité est le point de départ et le résumé de l'essence de toute la philosophie de Husserl. Mais pourtant, dit Husserl lui-même, « L'expression „conscience de quelque chose„ se comprend très bien en soi et pourtant elle est en même temps suprêmement incompréhensible »⁶. Toute sa vie a été consacrée à la description de plus en plus précise et élaborée de cette « *conscience de...* », afin de mettre à jour sa structure profonde et ses caractéristiques particulières.

Une de ces caractéristiques - c'est là, comme il le répète maintes fois, un de ses grands sujets d'étonnement - est ce que Husserl appelle la « synthèse d'identification » : l'identification par la conscience, en tant qu'objet unique, d'un objet perçu sous différents aspects, et par différents sens. La synthèse d'identification est une tendance téléologique de la conscience vers la constitution d'unités. Il s'agit de la structure fondamentale de l'intentionnalité en tant qu'intentionnalité donatrice de sens⁷.

Cette synthèse se déroule dans la durée ; l'objet s'y donne de façon continue, dans un flux de conscience toujours présent. Mais ce présent est un présent « épais »⁸, contenant en lui le passé immédiat qui s'éloigne mais qui le détermine (« rétention »), et un futur proche riche

⁴ Merleau-Ponty cité par Housset, p. 53

⁵ Evidemment, cette attitude réflexive est également un mode de relation au monde, mais différent : « nous sommes capables, revenant sur nous-mêmes et sur notre activité, de la réfléchir : elle devient alors thématique-objective au sein d'une activité nouvelle qui fonctionne de façon vivante, mais qui à son tour est non-thématique » (Husserl, *Crise*, p. 123). Heidegger fera un commentaire similaire dans *Etre et Temps*.

⁶ Cité par Housset, p. 71.

⁷ « Directement orienté sur l'objet et ce qui lui est propre, le regard traverse les apparitions de part en part et atteint ce qui apparaît continuellement dans leur unification continue – l'objet, validé dans son être sur le mode du 'présent soi-même' » (Husserl, *Crise*, § 28, p. 119).

⁸ Housset, p. 193.

de potentialités (« protention »)⁹. Ainsi chaque moment de la perception contient en lui la perception tout juste écoulée et la perception tout juste à venir anticipée. L'anticipation, ou l'ensemble des anticipations (qui participent comme un halo à la perception de tout objet) sont liés d'une part au mode de présentation de l'objet (et aux formes d'anticipations que ce mode d'apparition permet) et à la « liberté du sujet ».

Je ne vois qu'une seule face du cube à la fois, mais cependant je perçois les autres : je ne perçois jamais un objet physique dans sa totalité mais partiellement, comme par esquisses. L'évidence de l'objet spatial (le fait qu'il est perçu comme spatial) vient ainsi justement de ce qu'il se donne par « esquisses »¹⁰, c'est-à-dire jamais en une seule fois, mais toujours entouré d'un halo de potentialités, que Husserl a appelé « horizon ». L'objet perçu ne prend sens (unité) dans la perception que dans son horizon, dans lequel s'entremêlent la connaissance passée de l'objet (« passé sédimenté » qui me le rend familier et suggère des potentialités d'activité : je connais le poids du cube et je sais d'avance avec quelle tension musculaire je peux le soulever), ainsi que l'ensemble des perspectives inexplorées (les *protentions* d'il y a un instant) (je n'ai pas encore tendu le bras vers l'objet pour le saisir et le soulever, je peux encore choisir de ne pas le soulever, ou de m'en approcher pour mieux le regarder ou au contraire de m'en détourner...). Voici un cube que je reconnais comme envers un dé à jouer (un exemple favori de Husserl), par ce que j'en vois (sa taille, les quelques faces que j'aperçois blanches avec des points noirs, ...) qui suggère la forme d'un dé à jouer, ainsi que par sa situation (sur une table de jeu, entouré de personnes qui agissent envers lui comme un dé à jouer, le prennent et le soulèvent comme un objet ayant la forme, la dimension et le poids d'un dé à jouer, ...). J'ai envers lui dans mon projet futur, de le prendre à mon tour pour ensuite le jeter sur la table de jeu, et le geste futur pas encore déclenché se prépare en moi en fonction et en adaptation de toute la connaissance familière (« habitus » sédimenté) que j'ai du dé.

L'horizon pour Husserl est un terme encore plus large : c'est l'ensemble des potentialités de la conscience, qui comprend ce vers quoi mon attention est actuellement tournée (ce que je vise) (ici l'objet lui-même, par exemple ce cube, avec ses caractéristiques particulières (dimension, couleur, forme, poids), et les potentialités (de ma liberté) qui sont inhérentes à l'objet (ce que Husserl appelle « horizon interne »), mais aussi l'ensemble de la situation dans laquelle je vise l'objet, un moment dans la constitution génétique de ma conscience, (c'est-à-dire mon histoire propre) (ici ce que je sais déjà du jeu, mon expérience

⁹ « Au flux du présent vivant lui-même appartient toujours une région du passé immédiatement conscient, conscient dans l'immédiate résonance de la perception qui vient de s'évanouir ; de même une région du futur immédiat, de celui dont j'ai conscience comme à venir à l'instant, à la rencontre duquel le flux de la perception se hâte en quelque sorte ». (Husserl, *Philosophie Première*, cité par Housset, p. 195). Husserl a développé sa réflexion sur « la conscience intime du temps » dans ses cours de 1905, qui ont été publiés dans l'édition de Heidegger en 1917.

¹⁰ Traduction française généralement acceptée du mot allemand *Abschattung*, qui signifie plus précisément *adombration* (English, p. 54). Le terme sera repris par Merleau-Ponty.

de ce jeu ou de ce type de jeu, ma relation aux joueurs, la situation particulière – jeu entre amis ou jeu où se joue également mon sort, ...). Tous ces aspects et bien d'autres forment la trame entremêlée de cet instant d'intentionnalité qui forme un lien nécessaire entre le cube et moi : le cube est alors ce qu'il est pour moi et je suis ce que je suis dans ma relation à ce cube, en tant que conscience de ce cube. Sans cette relation au cube, le cube n'existerait par pour moi, et moi-même je serais autre, c'est-à-dire impliqué dans une autre relation, car comme être vivant je n'existe qu'en tant que « conscience de » quelque chose.

Un des aspects qui me semble ici essentiel est que la perception d'une chose implique plus que ce qui se donne aux sens : toute chose spatiale, pour être perçue dans une unité de sens, ne peut être perçue comme telle qu'avec son halo de potentialités en flux continu, dans le moment présent niché dans la série des tout juste passés et des tout juste à venir, corrélé à la fois par la structure de l'objet et par mes capacités perceptives (c'est-à-dire mes capacités motrices et sensorielles colorées par mon histoire personnelle et culturelle)¹¹.

Dans sa description de la perception d'objets spatiaux, Husserl insiste sur le fait que la base de la perception est le corps, « mon propre corps », centre d'orientation absolu par rapport auquel je perçois le cube (« ici » ou « là »), et capable de mouvement libre, passant de la « proximité » à « l'éloignement ». La constitution de l'objet comme *un* dans son horizon, est une constitution corporelle avant d'être intellectuelle : l'intentionnalité première est celle de l'ensemble des « je peux » et des « je ne peux pas » de mon corps (ce que Husserl a appelé « kinesthèses »)¹².

Voici quelques exemples pour illustrer la pensée de Husserl.

Lorsque nous percevons une chaise comme un objet pour s'asseoir, cette perception n'est possible qu'en tant que corrélation d'une histoire vécue, corporelle et culturelle : il nous

¹¹ Uexküll, dans son livre *Mondes animaux et monde humain* très plaisant à lire et très enrichissant, nous propose d'imaginer la perception d'un objet ou d'un environnement du point de vue particulier d'une tique, d'un chien, etc., avec son « halo de quasi-intentions » fonction des capacités sensorielles et des motivations particulières, à chaque espèce, dans sa spation-temporalité propre. Il nous fait remarquer que non seulement tel ou tel animal ne voit pas tout ce que nous voyons, mais que nous ne percevons pas tout ce que tel animal perçoit (par exemple les infrasons...) – et pourtant, nous avons, à notre niveau propre (niveau de l'espèce et de l'individu) l'impression de percevoir le monde qui nous entoure dans sa totalité : car ce que nous en percevons, et la façon dont nous le percevons, correspond parfaitement à ce que nous pouvons vouloir y faire

¹² *Idées*, Livre I, §40 et §150; *Idées*, Livre II, §18 et tout le chapitre III, §36 à 41 ; *Crise*, §28, §37 à 47, et l'appendice III, *L'origine de la géométrie*. Deux autres essais moins connus : *Notes pour la constitution de l'espace* (1934), publiées en 1940, et *Le monde du présent vivant et la constitution du monde ambiant extérieur à la chair* (1931), publié en 1945, publiés en France dans le recueil *La Terre ne se meut pas* en 1989. Le cours tenu par Husserl en 1907 sur la perception de l'espace n'a été publié qu'en 1973 dans le 16^e volume des *Husserliana* et traduit en français en sous le titre : *Chose et espace* en 1989.

On a longtemps opposé le point abstrait du « moi transcendantal » de Husserl à l'intentionnalité corporelle de Merleau-Ponty, mais la publication de ses notes inédites montrent la richesse de la réflexion de Husserl sur la corporéité (voir Petit, 1997 (a) ; Zahavi, 2003). Le traitement par Husserl de la spatialité semble cependant pour un certain nombre un des aspects les plus problématiques de sa pensée (voir Barbaras, 2006, reprenant Patočka, 2002).

a fallu grandir dans une société qui dans son évolution culturelle, a inventé des objets de type « chaise » pour pratiquer une posture particulière – s’asseoir – avec une certaine configuration de la position des membres, jambes, bassin, buste, etc. Il nous faut aussi l’expérience vécue de la relation des l’objet « chaise » par rapport à notre corps : la hauteur de l’assise par rapport à celle de nos genoux, sa largeur par rapport à la longueur de nos jambes, la dimension de nos fesses, ... Une connaissance de l’expérience du toucher de la surface de l’assise sur notre peau et nos fesses, (avec l’appui du poids de la partie supérieure de notre corps) (la mollesse du coussin, la dureté du bois ou du métal ; la température de la surface - métal, bois, pierre à l’ombre ou au soleil) : une connaissance corporelle (je sais corporellement que le métal au soleil devient brûlant), vécue, vivante, toujours en évolution, en renouvellement, en fonction de notre développement, de notre évolution corporelle propre (nous grandissons, vieillissons, certains mouvements deviennent possibles, puis difficiles, etc.), de notre histoire (nous nous sommes assis hier sur une surface métallique rendue brûlante par le soleil), de notre rencontre (une chaise d’un type nouveau que nous n’avons encore jamais vu mais que nous comprenons comme une chaise), de notre imagination (comment s’asseoir sur cette table ?). Primordialement objet servant à s’asseoir, la chaise renferme en elle d’autres possibilités coprésentes, secondaires mais s’avançant au premier plan selon la situation dans laquelle elle se donne : chaise pour y allonger ses jambes à l’horizontale, chaise pour mettre son sac (et ne pas le poser par terre), pour grimper dessus, (pour pouvoir s’asseoir sur la table, pour attraper un objet en haut de l’étagère). Au-delà de cette évidence « physique », « corporelle » (de ce qui nous apparaît comme évidence dans notre culture où l’objet « chaise » est omniprésent), la chaise peut posséder un sens culturel : on reconnaît son style, on peut y reconnaître l’imitation d’un style (chaise en plastique reproduisant le style Thonet). Cette connaissance / reconnaissance donne une dimension culturelle et sociale à la chaise, l’acte même de s’asseoir dans telle chaise et pas telle autre, de s’y asseoir de telle façon et pas de telle autre, devient un acte par lequel nous communiquons avec la société qui nous entoure. Cette communication peut être erronée, si nous nous trouvons dans un environnement culturel qui nous est étranger ; si nous nous trouvons dans celui qui nous est familier, nous asseoir devient un acte par lequel nous constituons notre propre culture, nous participons à sa constitution, à son évolution, à son développement.

Le « je ne peux pas » est l’autre face inséparable du « je peux ». Notre monde quotidien, dans lequel nous nous mouvons avec nos capacités corporelles propres, est un entrelacement constant de « je peux » et « je ne peux pas ». Toute inhomogénéité de l’espace inclut un « je peux » et un « je ne peux pas » ; tout être capable de se mouvoir se meut dans un espace inhomogène, car un espace homogène ne nécessite pas de mouvement. Pour imaginer un espace homogène, pensons à notre respiration : du point de vue de notre besoin d’oxygène, tout l’espace extérieur est homogène ; il n’y a pas de sens à distinguer un espace de « je peux » et « je ne peux pas » respirer. Dans notre perception de notre « espace respiratoire », notre capacité à nous déplacer ne joue aucun rôle. Ce n’est que lorsque nous nous trouvons par exemple dans un local en manque d’oxygène, que l’espace de la respiration devient

inhomogène et se divise en zone de « je peux » et « je ne peux pas » respirer - commandant alors un mouvement urgent vers la zone de « je peux ».

Un mur de quatre mètres de haut est pour nous, infranchissable. A moins de savoir voler, (ou d'être Superman), la question ne se pose même pas : nous sommes là devant ce mur avec l'évidence immédiate de son caractère infranchissable. Cela détermine notre perception des deux espaces situés des deux côtés du mur : celui dans lequel nous nous trouvons, avec l'évidence de l'existence d'un espace physique qui nous entoure, et de l'autre côté un autre espace, dont la « réalité » est pour nous d'un autre ordre, en tant qu'espace invisible et inaccessible. Ce « je ne peux pas accéder à cet espace » est un « je ne peux pas » absolu. Nous pouvons trouver dans un jardin récent un exemple troublant de « je ne peux pas » physique absolu : l'Ile du Jardin de Matisse à Lille.

Mais ce mur est un mur fait par les hommes, il est le fruit d'une intention humaine, et cela détermine notre attente à son égard. L'espace qu'il délimite et entoure a été ainsi distingué des ses alentours, singularisé pour être pratiqué différemment par celui qui l'a fait ainsi délimiter : nous imaginons qu'il doit sûrement y avoir un accès. Il est en effet rare de trouver des espaces entièrement fermés artificiellement à l'homme par l'homme¹³. Le « je ne peux pas » absolu devient un « je ne peux pas ici » porteur d'un « je peux » potentiel indéfini.

Nous longeons le mur et soudain y découvrons une porte : le mur – le même mur – ainsi que l'espace au-delà, immédiatement se transforment à nos yeux. L'obstacle cesse d'être obstacle-pour-le-corps, devient un simple obstacle-pour-les-yeux : il est devenu simplement, facilement, éminemment, évidemment (avec évidence), franchissable. L'espace situé de l'autre côté change de mode d'existence pour nous, « prend corps » comme espace pénétrable. Le même espace physique, longé d'un mur et longé d'un mur percé d'une porte cesse d'être le même espace perçu. Entre les deux, il y a un monde, c'est-à-dire un autre « être-au-monde ».

Mais, cherchant à ouvrir la porte, nous la trouvons fermée. Le « je peux » (franchir le mur) s'évapore. Nous retrouvons le « je ne peux pas » du début. Pas tout-à-fait cependant : ce n'est plus le « je ne peux pas » absolu de tout à l'heure : la porte, bien que fermée, porte en elle la promesse d'une possibilité : c'est le propre des portes, de pouvoir être ouvertes... Le « je ne peux pas » renferme la déception d'un « je-devrais-pouvoir », « je-pourrais-si »... Ici de nouveau l'espace en tant que perçu dans l'horizon des potentialités qu'il recèle pour l'homme seul (le simple promeneur sans échelle ni matériel d'escalade) est devenu autre ; et encore une fois, ce n'est pas un espace simplement spatial, mais également humain, car il dépend (dans son essence même) de celui qui a la clé de la porte...

¹³ Il y en a eu quelques exemples dans l'histoire... Mais les murs qui formaient frontière entre deux pays, les murs qui divisaient les villes avec également des portes : leur caractère d'infranchissabilité perdait son caractère spatial pour devenir humain, fermement gardé par des soldats en arme. Un exemple dans un jardin contemporain, moins belliqueux mais d'autant plus troublant, de « je ne peux pas » physique absolu : l'Ile du Jardin de Matisse à Lille, situé sur socle de béton d'une dizaine de mètres de haut.

Par ces exemples, je voudrais seulement montrer la richesse et la polysémie des formes créatrices de « je peux » et « je ne peux pas » qui nous entourent en tant qu'êtres vivants capables de nous mouvoir dans un environnement spatial. L'intentionnalité motrice du « je peux » me semble un aspect essentiel de toute analyse expérientielle d'un espace (composé ou pas). Toute réflexion sur l'espace perçu doit commencer ici. Mais c'est une réflexion que je n'ai rencontrée d'une manière tant soit peu développée que chez un seul auteur, Abraham Moles^{14,15}. Pour Moles, le jardin, « art de l'espace », est une des formes de l'archétype de l'organisation spatiale qu'il appelle « labyrinthe », c'est-à-dire une « structure topologique [où] la mobilité est contrainte et ce d'une façon suffisamment complexe pour échapper à l'entendement immédiat du sujet de cette mobilité »¹⁶. La structure du labyrinthe est telle que « la mobilité 'longitudinale' y est beaucoup plus grande que la mobilité 'latérale', une direction est à chaque instant favorisée et considérée comme libre, les autres étant contraintes, réduites ou annulées. C'est bien là l'essence du labyrinthe »¹⁷. Le labyrinthe est donc, en termes phénoménologiques, une forme particulière d'organisation spatiale de « je peux » et de « je ne peux pas » proposés au déplacement du corps, combiné à un « je peux » et un « je ne peux pas » visuel, n'offrant au visiteur qu'« une connaissance limitée d'un environnement visuellement limité ». Selon son champ de vision (et sa connaissance préalable des lieux), le promeneur se sent plus ou moins désorienté ; mais, clairement, « la dimension d'ordre et de désordre est encore une dimension subjective des contacts entre l'être et le jardin »¹⁸.

Moles distingue trois niveaux du domaine de vision : d'abord la « vision d'ensemble globale », où « le champ du regard englobe toute la structure » ; ensuite les « systèmes de couloirs, avec des parois opaques, impossibles à franchir et impossibles à deviner du regard, pour en connaître les ouvertures il faut les suivre » et où « le regard ne contribue pas à une quelconque maîtrise topologique » ; enfin les « ensembles labyrinthiques si fréquents dans notre vie quotidienne que sont les contraintes à la mobilité par des parois en quelque façon 'transparentes' ». Ces parois peuvent être symboliques, par exemple les « allées d'un jardin entre les pelouses bien soignées sur lesquelles il est interdit de marcher »¹⁹ :

¹⁴ *Labyrinthes du vécu* d'Abraham Moles, penseur indépendant que l'histoire du XXe siècle a transformé en « européen en errance » (pour reprendre un de ses termes), physicien, sociologue et esthète venu de la théorie de l'information vers l'analyse spatiale.

¹⁵ Michel de Certeau, dans son analyse des pratiques piétonnières quotidiennes, en parle au détour d'une phrase : « Un ordre spatial organise l'ensemble des possibilités (par exemple, par une place où on peut circuler) et d'interdictions (par exemple, par un mur qui empêche d'avancer). (...) Le marcheur actualise certaines d'entre elles ». (Certeau, 1990, p. 149). Egalement Jean Cousin, *L'espace vivant : Introduction à l'espace architectural premier*, qui propose une classification des espaces bâtis en fonction des possibilités corporelles qu'ils offrent.

¹⁶ Moles, *Labyrinthes du vécu*, 1982, p. 77. On peut compliquer les labyrinthes en leur ajoutant une dimension temporelle, par exemple « des portes qui sont ouvertes ou fermées à différents moments » (p. 82).

¹⁷ Moles, *ibid.*, p. 76.

¹⁸ Moles ajoute ces mots dans la bouche du promeneur désorienté : « Que m'importe dans ce labyrinthe où je me perds et dans lequel les issues et les allées me sont imprévisibles, de savoir qu'il est le savant produit d'un savant jardinier qui a planifié ce désordre apparent mais pour lequel ce jardin est l'expression d'un ordre qui m'est caché » (*ibid.*, p. 69).

¹⁹ Moles, *ibid.*, pp. 77-78.

Ici, deux facultés interviennent : la capacité motrice animée par une volonté d'exploration, ou de parcours, ou de progrès, et d'autre part une dominance visuelle qui, elle, outrepassa le domaine moteur immédiat. L'individu a dans son champ de conscience l'ensemble des contraintes et d'autre part, une idée sur ce qui se passe dans l'allée voisine, de l'autre côté du mur, dans un autre fragment de l'univers auquel il n'a provisoirement pas accès, mais où il pourrait avoir accès, où il pourra probablement avoir accès, et où par conséquence ses motivations motrices sont altérées, influencées au-delà de la simple démarche d'aller plus loin (...) [Son plaisir] met dans l'esprit de l'être autre chose que le jeu exploratoire de l'espace qui lui est, ici et maintenant, réellement offert, [il] le fait penser au futur, penser au possible, aux autres possibles, comme à des compléments des impossibles qui constituent sa situation présente. Le désir est au-delà du possible, il est motivation vers un futur, éventuellement vers une transgression²⁰.

2) Objets d'espace

Les descriptions de la perception d'objets spatiaux matériels (comme le cube, l'arbre, etc.) par Husserl, pourraient être appliqués dans certains cas à la perception de l'espace, ou plus précisément à ce que j'ai appelé dans l'introduction « espaces composés »²¹. J'appellerai ces objets de la perception des « objets d'espace ».

Leur constitution pour nous en tant qu'« objet d'espace », c'est-à-dire comme unité spatiale distincte de ce qui l'entoure, pourrait être décrite suivant les mêmes règles générales que celles de la constitution des objets spatiaux matériels.

L'essentiel, dans les deux cas, est la perception d'une unité, c'est-à-dire d'un ensemble doté d'une structure interne²², et distincte de ce qui l'entoure. Une des questions qui se pose est la constitution de l'unité, à travers la relation de l'unité à sa limite et à sa structure. (Nous avons vu sur l'exemple de Versailles que les espaces sont perçus comme des unités spatiales, quelque soit le point de vue d'où ils sont perçus, au cours d'un déplacement autour d'eux ou à l'intérieur ; et que la façon dont ils sont perçus dépend des possibilités de mouvement qu'ils

²⁰ Moles, *ibid.*, pp. 78-79. Moles appelle ces espaces aux limites transgressables des « semi-labyrinthes » : on peut transgresser, outrepasser les murs, au prix d'un effort plus ou moins grand (outrepasser un panneau « interdit de marcher sur l'herbe » (coût « moral »), sauter par-dessus un mur (effort physique), ... (p. 80). La question de la transgression me semble un aspect essentiel, que je n'ai pas étudié ici.

²¹ Voir *supra*, Introduction.

²² « Une structure d'espace suppose nécessairement pour son existence la présence d'éléments discernables et spatialement séparés », pour lesquels il est possible d'établir des « règles de description des relations » (Paillard, 1984, p. 14).

permettent). Les formes possibles que peut prendre la structure interne, la forme et l'opacité des limites, leur transgressabilité, et la façon dont elles informent la constitution de l'objet d'espace mériterait, il me semble, une réflexion plus poussée.

Ce rapprochement entre « objet matériel » et « objet de l'espace » permet peut-être de poser autrement la question de la perception de l'espace, sur un fond de spatialité commun aux deux²³. Sur ce fond commun, nous pouvons ainsi comparer les différentes formes d'intentionnalité que ces deux formes d'objets invitent. L'objet matériel nous fait face – l'objet d'espace nous englobe. L'objet matériel nous résiste – l'objet d'espace nous convie à pénétrer en lui. L'objet matériel invite le geste – l'objet d'espace invite le mouvement.

Peut-être ce dernier aspect est-il essentiel ; il pose la question de l'échelle spatiale et temporelle de la perception. Lorsque le philosophe parle de la perception d'objet, il pense à un objet tel qu'un dé – l'échelle de la main, de la préhension manuelle – ou à la table (pour citer deux exemples plus courants – à l'échelle de notre corps). Les intentionnalités qui les visent ont une même échelle temporelle, celle de la quasi instantanéité. Je désire prendre le dé dans la main, et déjà ma main se tend vers lui ; je désire m'asseoir à la table, et déjà je m'y suis assise – le retard éventuel entre mon projet et son exécution n'est dû qu'à un empêchement quelconque : il n'y a pas de chaise à côté de la table, je dois d'abord aller en chercher une à l'autre bout de la pièce. Le projet et l'action semblent prendre place dans un même instant présent. Autre chose est l'échelle spatiale et temporelle des « objets d'espace » : de par leur spatialité même, ils se saisissent dans la durée. Viser l'Orangerie non comme vue panoramique mais comme « objet d'espace » m'implique pour la durée de mon parcours pour y accéder.

Cependant Paillard distingue « Espace des lieux » et « espaces des formes » : « ce dernier ne semble pas relever de la même géométrie de description. La perception et la mémoire des places relèvent de mécanismes différents de ceux de la perception et de la mémoire des objets [il cite ici un article sur la physiologie de la perception qui démontre l'existence d'une activité neuronale différente dans les deux cas]. Le rôle de l'activité motrice dans l'exploration de la forme n'est certainement pas le même que celui de l'activité mise en jeu pour la reconnaissance des lieux »²⁴. Peut-être les espaces composés peuvent-ils être perçus de deux manières : en tant que lieu, c'est leur intégration dans un cadre de référence plus large qui prime ; en tant qu'« objet d'espace », c'est leur structure interne qui leur donne une cohérence autonome²⁵.

²³ Un même rapprochement se retrouve aussi chez Heidegger, qui propose par exemple parmi les exemples d'« outils » dont il parle, la rue, comme « outil pour aller » (§24 [p.107]).

²⁴ Paillard, 1984, p. 16. Il note cependant (p. 222) que la question mérite d'être posée (« Dans cette perspective d'une dualité de processus de traitement des données spatiales, on pourrait également s'interroger sur le statut à donner à un instrument de lecture des formes spatiales qui nous paraît utiliser des règles de descriptions différentes de celles qu'utilisent les instruments sensorimoteurs de repérage des places dans l'espace des lieux »).

²⁵ J'ai eu l'occasion de présenter certaines de ces idées lors de différentes rencontres (Séminaire des doctorants, Département de Philosophie à Berkeley, 2006 ; Conférence sur l'Intentionnalité, Association hongroise de phénoménologie, Budapest, déc. 2007 ; Conférence on Kinaesthesia and Motion, Tampere, 2008 ; Séminaire au

B - PERCEPTION ACTIVE

1) Perception active en psychologie et en neuroscience

Avec le développement des sciences expérimentales au XIXe siècle, la perception est devenue un sujet d'études en psychologie et en physiologie, sans jamais cesser d'être questionnée par la philosophie.

Parmi les psychologues et des physiologistes, on peut citer à la fin du XIXe siècle en particulier Fechner, l'inventeur de la psychophysique et Lipps qui développa le concept d'empathie ; la psychologie de la forme pendant la première moitié du XXe siècle²⁶ ; après la deuxième guerre mondiale le behaviorisme, puis aujourd'hui son héritier plus « doux », la psychologie environnementale²⁷. Ces derniers assimilent l'homme (et tout organisme vivant) à une sorte d'instrument de mesure des stimuli qui l'atteignent et dont il faut comprendre le fonctionnement (Straus appellera ce genre de présupposé le « mécanocentrisme »)²⁸. Un vocabulaire hérité de la psychologie environnementale dans les années 60 se retrouve dans un grand nombre de travaux anglo-saxons sur l'espace perçu, même parmi les plus intéressants : il y est souvent question, par exemple, d'« observateur », mot qui implique une certaine distance entre la personne impliquée et la situation dans laquelle elle est impliquée. L'hypothèse de départ est souvent celle d'un observateur (ou d'un « spectateur ») « passif », qui est essentiellement un « œil » qui perçoit des stimuli visuels (souvent donné comme l'équivalent de « voir »). Retrouver la « participation active » de l'« observateur », devenu

Center for Brain Research, Copenhague, 2008) et il s'en est suivi des débats intéressants que j'espère avoir l'occasion de continuer dans le futur.

²⁶ Pour un résumé de ces courants de pensée et de leur relation avec les arts, voir Caliandro, 2004, et Gombrich, 1987, Introduction.

²⁷ Je reconnais que ma présentation du dernier siècle de l'histoire de la psychologie est extrêmement simpliste... Je voulais surtout noter l'essentiel des courants de pensée auxquels font références les ouvrages que j'ai pu lire sur la perception de l'espace en architecture et en urbanisme.

A la suite de la psychophysique et du behaviorisme, la psychologie environnementale cherche à être une « science exacte » ; elle croit donc avoir besoin d'entités mesurables, et elle en fabrique. Les recherches du type « préférences paysagères » où l'on montre au sujet de l'expérience des photographies de paysage dans un laboratoire parce que l'environnement est ainsi « contrôlé » sont pléthores (voir les conférences organisées annuellement par l'EDRA, Environmental Design Research Association). Ces recherches, outre leur manque de réelle rigueur (ce qui est mesuré est rarement questionné), pèchent aussi, de mon point de vue, par la vision de l'homme comme une sorte de « machine biologique » - une attitude contre laquelle Straus dans sa critique de Pavlov (dans les années 30) et Merleau-Ponty dans son attaque de l'intellectualisme (dans les années 40) se sont longuement battus.

²⁸ On retrouve aujourd'hui le même mécanocentrisme dans l'assimilation du cerveau à un ordinateur.

« participant », semble presque être une gageure : l'activité du « sujet » apparaît comme une hypothèse supplémentaire qu'il faut pouvoir défendre, car elle affaiblit la construction théorique²⁹. Cette approche conceptuelle, si prégnante encore aujourd'hui, m'est incompréhensible, au vu de mon expérience quotidienne de la vie que je crois partager avec les autres êtres humains. Je ne peux qu'être d'accord avec Wallon, lorsqu'il écrit (en 1938) :

*En dépit des intermédiaires accumulés par ses techniques entre lui et les choses, [l'homme] ne peut se soustraire à sa condition qui est d'appartenir à l'univers. Il n'est pas en son pouvoir de s'en faire le spectateur passif. Les images qu'il s'en donne n'ont pas d'autre garantie d'efficacité que d'être nées de son contact avec les choses*³⁰.

Nous pouvons ajouter, avec la belle expression de Maldiney : nous sommes à tout moment de notre vie, « requis par l'aventure »³¹.

Les travaux récents en neurophysiologie s'intéressent à ce que les recherches avaient auparavant négligé : cette présence active de l'homme – et de tout être vivant dans chaque instant de sa perception vivante.

Berthoz propose ainsi une nouvelle définition des sens et de la perception, que j'ai déjà partiellement citée plus haut :

*Je propose qu'on revienne à une classification des sens qui corresponde à des fonctions perceptives. Ainsi, aux sens du goût et de l'odorat, du toucher, de la vision, de l'audition, il faut ajouter, comme d'ailleurs le fait la langue commune, celui du mouvement, de l'espace, de l'équilibre, de l'effort, du soi, de la décision, de la responsabilité, de l'initiative, etc. Le sens est ainsi restitué comme une direction qui accompagne le sujet vers un but et qui est déterminé par lui*³².

²⁹ Par exemple dans la phrase de Lynch : « The observer himself should play an active role in perceiving the world and have a creative part in developing his image » (Lynch, 1960, p. 6)

³⁰ Wallon, 1938, Introduction.

³¹ Je reprends ici l'expression hors de son contexte. Maldiney écrit à propos de l'église Saint Charles de Borromini : « on n'embrasse pas d'un seul regard l'ensemble des figures qui concourent à la configuration de l'édifice, mais où que l'on se trouve, le regard est appelé par quelque chose, tandis qu'une autre disparaît. (...) La dimension dramatique [du baroque] est immanente à la surprise dans laquelle les contradictions, les interruptions, les métamorphoses, les émergences de la lumière jettent le spectateur, qui précisément n'est plus spectateur mais requis par l'aventure » (pp. 31-32). Cette phrase semble présupposer que hors du choc esthétique que provoque en nous la « surprise » de l'espace de l'église, nous resterions des spectateurs passifs ?

³² La description qui suit sur le rôle du cerveau précise le fonctionnement des sens : « Chacun de ces sens utilise, à des degrés divers et de façon dynamique, les capteurs dont il a besoin, et encore, certaines des propriétés de chaque capteur. Le cerveau filtre les informations données par les sens en fonction de ses projets propres. (...) le cerveau va interroger les capteurs en réglant la sensibilité, en combinant les messages, en présupposant des valeurs estimées, en fonction d'une simulation interne des conséquences attendues de l'action » (Berthoz, *Le Sens du mouvement*, 1997, p. 287).

Parmi les sens, Berthoz distingue ce qu'il appelle le « sens du mouvement » ou kinesthèse (nous retrouvons le mot de Husserl) : c'est « l'ensemble des capteurs sensoriels qui nous permettent d'analyser le mouvement et l'espace. (...) Nous verrons que celui-ci résulte de la coopération de plusieurs capteurs et exige que le cerveau reconstruise le mouvement du corps et de l'environnement de façon cohérente »³³.

Séparer les sens (mais combien sont-ils vraiment ?³⁴) n'a alors plus de sens, car leur traitement dans le cerveau est simultanée, combiné et filtré, en vue de construire une image cohérente de l'environnement pertinente par rapport aux projets de l'organisme. Le problème de la *cohérence* (c'est-à-dire « l'unité de la perception ») est pour Berthoz l'une des grandes énigmes du fonctionnement du cerveau – il rejoint en cela l'étonnement de Husserl devant la « synthèse d'identification »³⁵ : la cohérence n'est pas le fait d'une simple juxtaposition des informations provenant des différents capteurs sensoriels, mais d'une perception qui est nécessairement « interprétation », « construction dont les règles dépendent de facteurs endogènes et des actions que nous projetons »³⁶.

La perception n'est alors « pas seulement une interprétation des messages sensoriels : elle est contrainte par l'action, elle est simulation interne de l'action, elle est jugement et prise de décision, elle est anticipation des conséquences de l'action »³⁷. Si elle est décision, c'est qu'elle est acte :

*L'acte n'est pas le mouvement, l'acte est intention d'interagir avec le monde ou avec soi-même comme partie du monde L'acte est toujours poursuite d'un but, il est toujours soutenu par une intention. Il se fait donc organisateur de la perception, organisateur du monde perçu*³⁸.

Des idées similaires ont également été exprimées du point de vue de la psychologie, par exemple par Wallon :

³³ Berthoz, *ibid.*, p. 11.

³⁴ Question rhétorique que pose Berthoz, *ibid.*, p. 11.

³⁵ Berthoz cite également Aristote : « « Nous percevons les choses tout entières (...) Il a été prouvé que l'âme perçoit toutes les sensations par une seule et même faculté, qui réunit les informations de tous les sens : seulement cette faculté, tout en restant identique, change de manière d'être : c'est la même âme, mais autrement disposée » (Berthoz, *ibid.*, p. 65).

³⁶ Berthoz, *ibid.*, p. 101. Il s'agit d'une caractéristique fondamentale de la perception : « une représentation globale unifiée et cohérente de l'environnement spatial qui émerge soit directement de la manipulation motrice de notre monde sensible, soit indirectement des traitements qui opèrent sur les représentations internes que nous en avons constituée une exigence fondamentale pour l'adaptation des organismes à leur espace de vie » (Paillard, 1984, p. 224)

³⁷ Berthoz, *ibid.*, p. 15.

³⁸ Berthoz, *La décision*, 2003, p. 9. Par exemple, pour reprendre l'exemple du siège : « Quand nous percevons un objet, un fauteuil par exemple, nous croyons ne pas faire d'action à ce moment, car nous restons debout, immobiles en percevant le fauteuil. Il y a là une illusion, en réalité nous avons déjà en nous l'acte caractéristique du fauteuil, ce que nous avons appelé un schème perceptif, ici l'acte de nous asseoir d'une manière particulière dans ce fauteuil » (Berthoz, *Le Sens du mouvement*, 1997, p. 13).

*Dès cette première image des choses qu'est la perception, son rôle est essentiel. Souvent encore on définit la perception par sa correspondance stricte avec le réel, comme si elle en était le décalque dans le moment où elle se produit. Mais son analyse a montré combien l'excitant qu'il évoque est souvent loin de répondre à son contenu. Il est l'occasion qui entraîne une réaction complexe. Essentiellement cette réaction est une attitude, une préparation à l'acte avec tout l'ensemble des images que peut impliquer la situation correspondante*³⁹.

Dans ce qui suit, je voudrais insister sur certains aspects de la perception spatiale qui me semblent jouer un rôle important dans l'expérience offerte par le jardin.

2) Sens de l'orientation

La perception est psychomotrice, elle passe par le mouvement - geste ou déplacement. C'est donc aussi par le mouvement que nous structurons le monde (l'espace) qui nous entoure ; mais structurer l'espace veut dire aussi être capable de s'y orienter : notre orientation fondamentale – notre équilibre – dans le monde dans lequel nous vivons est aussi d'origine psychomotrice.

*Pour l'agent humain, le pouvoir de s'orienter dans et par ses actes, (...) est absolument originaire parce que constituant, et pour cet agent, et pour son monde. Le fait de devoir s'y orienter constitue l'espace comme champ pratique pour ses actions, dans la mesure où toute chose tient son sens ou valeur d'être des actions qui s'y rapportent*⁴⁰.

Etre désorienté – ou déséquilibré – sont parmi les sensations les plus angoissantes que nous puissions ressentir⁴¹. Straus parle de la « crainte » et de l'« horreur » liés au vertige, dont il analyse les conséquences comme une totale désintégration de la relation à l'espace :

³⁹ Wallon, 1970, p. 153.

⁴⁰ Petit, 1997 (a), p. 421.

⁴¹ « Le sens de son orientation correcte dans l'espace est ancré dans les profondeurs de l'homme. Ce type de connaissance engage en dernière analyse sa vie même et sa santé mentale. Etre désorienté dans l'espace est une aliénation. En cas d'urgence, l'écart entre un réflexe rapide et une seconde de réflexion peut décider de la vie ou de la mort » (Hall, 1998, p. 134). « Let the mishap of disorientation once occur, and the sense of anxiety and even terror that accompanies it reveals to us how closely it is linked to our sense of balance and well-being. The very word "lost" in our language means much more than simple geographical uncertainty; it carries overtones of utter disaster » (Lynch, 1960, p. 4).

Dans le vertige, la perception de l'espace se trouve modifiée avant même que la chute ne s'amorce et le continuum spatial paraît entièrement désintégré parce que rien ne relie plus l'ici au là. Et de fait il n'existe plus de véritable ici et de véritable là ; la profondeur, la hauteur et la distance prennent l'apparence de l'altérité la plus absolue en sorte que c'est l'endroit même occupé par l'homme atteint de vertige qui se transforme en perdant la fixité caractéristique de l'ici. L'homme atteint de vertige perd toute consistance⁴².

Il ajoute : « Le sol n'est ferme que pour celui qui s'appuie fermement dessus et qui, s'appuyant en outre fermement sur lui-même, est capable de se circonscrire lui-même face au monde d'une manière bien définie »⁴³. Cette formulation forte est rejointe par celle, plus poétique, de Levinas : « Le 'chez soi' n'est pas un contenant, mais un lieu où je peux, où dépendant d'une réalité autre, je suis, malgré cette dépendance, libre »⁴⁴.

Il faut être orienté pour être libre. Désorienté, je suis à la merci du monde.

La construction de l'espace dans lequel nous existons, donc nous nous orientons, est le fait de ce que l'on appelle souvent « intelligence pratique » (« cette intelligence qui fait ses preuves sans se formuler autrement qu'en trouvant la solution appropriée à chaque situation ») et que Wallon propose d'appeler « intelligence spatiale » :

Le nom d'intelligence spatiale serait plus précis et aurait plus de sens. C'est à l'extériorité de l'espace qu'est liée l'activité sensori-motrice, c'est dans l'espace que doivent s'exprimer des solutions dont la formule n'est ni verbale ni mentale ; c'est enfin à l'intuition de rapports qui existent ou pourraient exister dans l'espace que l'analyse des résultats constatés nous permettra de ramener l'intelligence des situations⁴⁵.

L'orientation requiert des savoirs autrement plus fondamentaux que de savoir lire une carte. Elle demande de savoir distinguer l'individuel et le général, l'un et le multiple, la partie et le tout, l'identique et le divers, le même et l'autre, l'ici et l'ailleurs – cette dernière distinction étant la plus primitive, sur laquelle se construisent les autres⁴⁶.

Chaque sens a sa propre spatialité, et donc son propre système de référence et sa propre hiérarchie d'échelle. Hall, par exemple, définit des « bulles d'espaces » à différentes échelles autour de chaque homme qui l'entourent et participent à son mode de communication avec

⁴² Straus, 1989, p. 417.

⁴³ Straus, *ibid.*, p. 357

⁴⁴ Levinas, *Totalité et Infini*, p. 7 ; cité par Sebbah dans sa contribution sur Levinas, dans Younès et Paquot, 2009, p. 259.

⁴⁵ Wallon, 1970, p. 42 (pour les deux citations).

⁴⁶ Wallon, 1941, p. 67. Nous retrouvons ici le « sentir » de Straus.

son environnement et les autres hommes⁴⁷. Ces distinctions spatiales se retrouvent au niveau des réactions physiologiques de l'organisme⁴⁸.

L'orientation suppose des repères ou des référentiels par rapport auxquels je peux m'orienter :

Il ne peut en être autrement pour les êtres vivants sensibles et actifs qui n'ont survécu sur cette terre que parce qu'ils sont équipés d'instruments adaptés à la lecture des relations spatiales entre les éléments discernables de leur univers sensible et parce qu'ils sont dotés de la capacité d'en extraire les régularités et les lois qui leur permettent d'agir avec efficacité dans et sur la structure d'espace qui leur est accessible⁴⁹.

On peut distinguer deux grandes familles de référentiels : les référentiels « égocentriques », liés (comme leur nom le laisse deviner), à notre corps et à ses mouvements, et les référentiels « allocentriques » ou « exocentriques »⁵⁰, indépendants de mon corps et de ma position dans l'espace, qui « [permettent] une manipulation mentale des relations entre les objets sans avoir à les référer en permanence au corps propre »⁵¹. Bien que certaines formes de référentiels égocentriques sont uniquement liés au « sentir », d'autres demandent déjà la possibilité d'une certaine abstraction, comme la division du monde en parties situées à ma gauche et à ma droite est liée à mon corps et à la direction de mon parcours, mais suppose déjà une certaine abstraction, une « réification [des] actes d'orientation »^{52, 53}. Nous avons vu

⁴⁷ Hall, 1998. Ceci vaut aussi pour les animaux, c'est-à-dire, encore une fois, pour les êtres vivants doués de mouvement.

⁴⁸ Berthoz, 1997.

⁴⁹ Paillard, 1984, p. 8.

⁵⁰ Le premier terme est de Berthoz, le second de Paillard. Voir Berthoz, 1997, chapitre 4. Straus parle d'espace « anthropologique » et « géométrique » (Straus, 1989, p. 627).

⁵¹ Berthoz ajoute : « De plus, le codage allocentrique est invariant par rapport à mon propre mouvement ; il se prête donc bien à la simulation interne, mentale, des déplacements » (Berthoz, 1997, p. 110).

⁵² Je voudrais citer Straus ici assez longuement, car ces paragraphes me semblent toucher plusieurs points fondamentaux :

« Pour reconnaître la droite de la gauche et pour les organiser en repères locaux dans l'espace il est indispensable que nous les dégagions de la particularité subjective et momentanée du sentir et que nous établissions une séparation entre le temps et l'espace. Il ne suffit donc pas que nous nous dirigions vers quelque chose, il faut encore que nous réifiions ces actes d'orientation pour qu'ils deviennent des directions.

L'orientation vers la droite ou la gauche est toujours un acte momentané et particulier mais je ne puis différencier la gauche et la droite entant que repères d'orientation à propos d'un objet ou par rapport à mon corps propre, que dans la mesure où je domine simultanément du regard la diversité et l'opposition mutuelle des directions. Lorsque je détermine le côté droit comme repère local, je dois être conscient au même moment du côté gauche, ce qui revient à dire que je dois également exécuter implicitement le mouvement vers la gauche qui est l'opposé du mouvement vers la droite. Pour établir la gauche et la droite je dois donc reconnaître l'opposition entre la gauche et la droite et pouvoir exécuter l'action positionnelle contraire.

La droite et la gauche sont toujours relatives à la direction principale suivie par un individu et la distinction que l'on peut établir entre elles dépend à la fois du point de vue de l'observateur et de cette direction même. (...) Cette façon d'organiser l'espace géographique est anthropologique et non géométrique. Les

au chapitre 4 que ces deux types de référentiels apparaissent dans les descriptions des promenades.

On distingue également deux formes de repérage, répondant aux questions : « où suis-je ? » et « comment puis-je atteindre mon but ? », et que Berthoz appelle « stratégie de carte » et « stratégie de route »⁵⁴. Dans son analyse du jardin-labyrinthe, Moles propose une hiérarchie des stratégies de route, selon l'« échelle de progression dans la connaissance du labyrinthe », c'est-à-dire du sentiment d'ordre et de désordre, d'orientation et de désorientation :

Connaissance d'une route de base permettant de se rendre d'un point essentiel en un autre

Processus d'agrégation permettant de réduire un trajet incertain à la route de base déjà connue

Deux ou plus routes de base avec leurs interconnexions

Connexions de routes secondaires avec les routes de base

Raccourcis pour les trajets importants

Raccourcis imaginés spontanément en utilisant des indices d'orientation globales (affiches, monuments, ...)

Redécouverte de routes de base en fonction non plus de leur simplicité géographique, mais de leur facilité de circulation permettant l'optimisation temporelle

*Découverte de lieux d'intérêt qui sont à l'écart des routes principales*⁵⁵.

indications que nous utilisons pour définir la gauche et la droite montrent en outre que nous nous insérons dans un espace objectif universel, que nous avons articulé en première instance à partir de nous-mêmes, mais cette articulation même se trouve objectivée, au moins en intention. La gauche et la droite deviennent de cette manière des repères spatiaux quasi objectifs des choses, et c'est sur les choses mêmes que nous les détectons à la façon d'attributs réels ». (Straus, 1989, pp. 626-627).

⁵³ L'évolution de notre perception spatiale au cours du développement, et en particulier ses transformations fondamentales apportées par l'acquisition du langage, sont magistralement décrites par Wallon. Le langage permet à l'homme non seulement d'élargir l'échelle de sa relation à l'espace (l'échelle de son orientation), mais transforme radicalement sa relation au successif et au simultané : « Comme le rythme, le langage doit se détailler dans le temps. Mais cette succession ordonnée suppose une simultanéité initiale, une intuition globale des parties qui auront à se distribuer d'une certaine façon dans la durée et qui doivent déjà occuper certaines positions réciproques. Ces positions sont, il va sans dire, purement idéales. Elles supposent un espace sublimé, mental. Et cet espace, distinct de l'espace concret qui se confond avec ce qui occupe actuellement le champ de la perception, est le milieu où doivent aussi pouvoir se dessiner, être imaginées des positions ou des trajectoires qui sont encore à réaliser. Un changement dans l'ordre spatial des choses, qui n'est pas une donnée effective et directe de la perception, échappe à la représentation chaque fois qu'il n'y a pas intuition d'un espace qui surpasse ce qui est, d'un espace en puissance » (Wallon, 1970, pp. 65-66). Il serait également intéressant de lire à ce sujet Piaget et Poincaré.

⁵⁴ Berthoz, 1987, chapitre 5 ; Paillard, 1984, p. 222.

⁵⁵ Moles, *ibid.*, p. 89.

Ce qui me semble intéressant dans cette proposition de Mole, est l'idée d'une succession d'*échelles d'orientation* : selon son degré de connaissance de l'espace, le visiteur peut se sentir orienté à certaines échelles et désorienté à d'autres. Plus généralement, il me semble que les échelles spatiales, comme l'espace perçu, se constituent en fonction de nos projets : elles structurent l'espace qui nous entoure en corrélation avec notre intentionnalité.

Nous nous trouvons donc face à une perception de l'espace qui est une « pluralité de lectures⁵⁶ », avec une combinaison de repères égocentriques et allocentriques, de stratégies et de mémoires spatiales de parcours et de cartes, se combinant entre elles à de multiples échelles en fonction de l'« horizon » intentionnel que possède pour nous l'espace que nous traversons.

Nous trouvons à Versailles, comme je l'ai indiqué plusieurs fois dans les chapitres précédents, une composition spatiale qui joue de façon raffinée avec cette « pluralité des lectures d'espace ». Ceci apparaît le plus clairement dans la promenade de Louis XIV.

Le « point de vue récapitulatif » qui apparaît dans plusieurs des promenades⁵⁷, est un point de jardin où se rejoignent plusieurs échelles de perceptions spatiales. Leur combinaison me semble jouer un rôle particulièrement important quant à l'orientation du promeneur, non seulement au moment présent de la vue le long de l'axe, mais rétrospectivement par rapport à la promenade qu'il a déjà faite et prospectivement par rapport au reste de sa promenade⁵⁸.

Lorsque après avoir parcouru les bosquets d'une moitié du jardin (côté sud ou côté nord) je débouche au bas de l'Allée Royale au Bassin d'Apollon et me retourne pour voir le château, mon « sens de l'orientation » retrouvé (j'ai enfin l'impression de « savoir où je suis ») est une perception de l'espace dans lequel je me trouve qui fait clairement intervenir mémoire et prédiction.

La vue qui s'ouvre à moi permet à mon « système référentiel » de s'étendre : il n'est plus limité au bosquet ou à l'allée où je me trouvais précédemment, il englobe tout le jardin, au-delà de ce qui en est vu, et peut-être même le paysage. Mais il ne s'agit pas pour autant d'un référentiel abstrait, cartographique, « cartésien », qui flotterait au-dessus de la surface de la terre ; il reste lié à ma présence au sol, en ce lieu particulier. Cette perception fait appel à mon souvenir, car de là où je suis je reconnais les lieux où je me trouvais tout à l'heure (le château, Latone) et d'où je voyais l'endroit où je suis maintenant. Mais elle est également prédictive : à partir de maintenant, « sachant où je suis » et comprenant le jardin comme symétrique des deux côtés de l'allée principale (parce que cet axe est également l'axe de symétrie du château, et parce que c'est mon attente, culturellement constituée, par rapport à ce type de jardin), mon déplacement, ma relation à l'espace qui m'entoure sera différente tant

⁵⁶ Paillard, 1984, p. 223.

⁵⁷ Voir *supra*, chapitre 4.

⁵⁸ Nous retrouvons ici le rôle de la mémoire pour prédire sur laquelle insiste Berthoz dans tous ses livres.

que je resterai dans le jardin. Dans la première moitié du parcours, chaque bosquet dans lequel je me trouvais successivement devenant alors tout mon monde. A partir de maintenant, chaque bosquet sera en même temps son monde en soi, et un monde à sa place définie dans la deuxième moitié du jardin, en relation spatiale (même si de manière implicite et approximative) avec les bosquets situés « du même côté » et ceux situés « à l'opposé ».

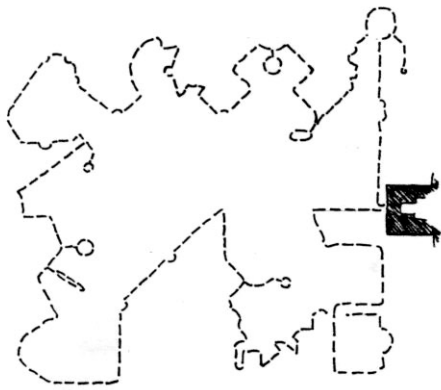


Figure C-1 : L'itinéraire de Louis XIV.

La mémoire qui participe à cette perception de l'orientation n'est pas seulement la mémoire du château (reconnu quand il est vu) mais la mémoire du trajet. A part certaines personnes qui ont un sens topographique très développé, il me semble que la complexité spatiale de l'itinéraire à travers les bosquets (par exemple l'itinéraire de Louis XIV, figure C-1) ne permet pas de reconstruire mentalement de façon précise l'organisation de l'espace. Mais la longueur du trajet, le passage des espaces clos à l'intérieur des bosquets aux espaces linéaires des allées, donnent une certaine image mentale des dimensions et de la structure de l'espace parcouru, qui facilite l'orientation dans le

demi-jardin opposé, encore inconnu mais déjà perçu comme similaire. La vision de l'axe principal permet également, en rétrospective, d'adapter le plan mental approximatif que j'ai pu me faire du demi-jardin que je viens de quitter : on peut supposer que la petite allée plusieurs fois traversée au cours du trajet passé est parallèle à l'Allée Royale, et donc que l'allée similaire qui existe probablement « de l'autre côté » le sera aussi.

Nous retrouvons ici le rôle de la mémoire décrit par Moles : celui qui ne voit qu'une partie de l'espace dans lequel il se déplace « est conduit [par là] à se reposer lourdement sur sa mémoire pour saisir la forme d'ensemble du lieu où il se trouve et la maîtriser 'cognitivement', c'est-à-dire garder dans son esprit l'ensemble de ses démarches antérieures au moment où il décide de sa démarche ultérieure, établir une corrélation entre son passé et son devenir moteur, comprendre spatialement »^{59, 60}.

⁵⁹ Moles, *ibid.*, p. 76.

⁶⁰ Le travail de l'urbaniste américain Kevin Lynch sur la « lisibilité » et l'« imageabilité » des villes (les deux termes sont souvent utilisés de façon interchangeable, alors que l'un fait appel à la compréhension dans la succession, l'autre dans la juxtaposition) est intéressant, mais inabouti. La typologie d'éléments spatiaux qu'il propose (les parcours, les nœuds, les secteurs, les limites et les repères) est un instrument de réflexion intéressant mais qui demande à être affinée. Cependant elle semble être d'une telle évidence qu'elle devient souvent dans la pratique une simple boîte à outil, utilisée comme une recette toute faite – si tant bien même qu'elle soit utilisée (Lynch, 1976 (1960)).

3) Donnée optimale

Une des particularités de la perception visuelle, est l'existence d'une apparence optimale (selon le mot qu'utilise Husserl) de l'objet : une perspective sur l'objet dans lequel il nous apparaît « tel qu'il est vraiment ». L'objet dans une apparition qui n'est pas l'apparition optimale est perçu comme apparaissant différent à cause d'un changement dans le monde physique (changement de lumière qui change la couleur apparente de l'objet vu), mais pas comme une transformation de l'objet⁶¹. Cela a été étudié par la psychologie de la forme, qui cherchait à comprendre quel aspect particulier d'un objet nous apparaît comme sa « forme propre », et pour quelles raisons :

Reconnaître la forme propre d'un objet, c'est réduire la variabilité des aspects sous lesquels il peut se présenter à une sorte de canon. Elle est identifiée à son aspect orthoscopique, c'est-à-dire à la vision qu'en donnerait son orientation exactement perpendiculaire à la ligne du regard. (...) Koffka (...) fait remarquer que, parmi tous les aspects de la chose, la vision orthostatique est à la fois fortuite et rare. Si elle l'emporte sur les autres c'est qu'elle se ramènerait à une structure particulièrement simple à saisir, [ou à une] forme régulière⁶².

Cette description est celle du concept géométrique de non-généricité :

Prélevés sur le fond d'une variabilité infinie (continue) de possibles, une symétrie, un contraste, un parallélisme, etc., sont non génériques. Ils sélectionnent parmi toutes les relations possibles des relations exceptionnelles, de probabilité nulle et par là même porteuses d'information. La non-généricité est le processus fondamental de production d'information morphologique dans une composition par essence continue et cette information purement immanente est le support du sens interprétatif.⁶³

Autrement dit, « les relations spatiales sont significatives et pertinentes lorsqu'elles sont non génériques, c'est-à-dire instables par rapport à des petites variations continues »⁶⁴.

⁶¹ Husserl, Idées II, § 18. « Dans la série des apparitions possibles, une donnée de chose a donc ce privilège, qu'avec elle se donne ce qui est relativement le meilleur de la chose en général et c'est elle qui reçoit le caractère de la donnée qui est tout particulièrement en rapport avec l'intention ; c'est sur elle que se dirige l'« intérêt » de façon prépondérante, c'est en elle que la tendance de l'expérience trouve son terme, se remplit, et les autres modes de donnée entretiennent un rapport intentionnel avec la donnée 'optimale' » (Husserl, Idées II, § 18, pp. 96-97).

⁶² Wallon, 1970, p. 189.

⁶³ Petitot, *Morphogenèse et esthétique*, 2004, p. 57.

⁶⁴ Petitot, *ibid.*, p. 57

Nous retrouvons cette caractéristique dans le cas des espaces symétriques : nous avons vu à quel point la perception d'un espace depuis son axe de symétrie, que nous soyons immobiles ou en mouvement, est *qualitativement* différente de sa perception depuis un autre point ; nous avons vu la force d'attraction de l'axe de symétrie perçu « là-bas », la puissance de l'expérience d'« ici », lorsque nous l'avons atteint, notre désir de nous retrouver sur l'axe pour « considérer », puis pour parcourir l'espace, et les « stratégies morphologiques » du jardin pour nous forcer à le quitter.

4) Cohérence et illusion

Berthoz remarque que peu de travaux ont été consacrés à la question de la cohérence de la perception. Peut-être, dit-il, parce que :

*La difficulté de bâtir une théorie de la cohérence, c'est qu'il n'y a sans doute pas une solution cohérente unique pour toute perception. Il y a souvent plusieurs façons d'agencer les données des sens pour construire une cohérence. C'est sans doute là un des grands secrets de la constitution des illusions*⁶⁵.

Les illusions optiques ont été longuement étudiées par la psychologie de la forme, car elles mettent en lumière certaines caractéristiques des formes visuelles qui nous permettent de saisir une forme comme forme⁶⁶. Nous avons vu plus haut l'exemple du vase de Rubin, exemple connu de « bistabilité » visuelle, c'est-à-dire nous apparaissant comme une chose ou une autre, mais jamais les deux à la fois. J'ai proposé l'exemple du Bosquet des Trois Fontaines comme exemple de « bistabilité » spatiale ; la façon dont nous en percevons la composition, organisée selon un axe longitudinal qui relie les trois niveaux du bosquet, ou selon une succession d'axes verticaux individuels, nous le fait parcourir différemment, même si nous suivons la même trajectoire : notre relation aux éléments qui structurent l'espace que nous parcourons selon notre interprétation de la relation spatiale qui existe entre eux. Evidemment, comme dans le cas des illusions optiques, nous pouvons choisir l'une ou l'autre manière de percevoir l'espace au cours de notre parcours. Il me semble que l'une des richesses de l'expérience qu'il nous offre est justement ce jeu de libre balancement perceptuel qu'il nous permet⁶⁷.

⁶⁵ Berthoz, 1997, p. 101

⁶⁶ On connaît peu en France l'« approche écologique » du psychologue américain J.J. Gibson (1979), qui a repris et approfondi à partir des années 60 les travaux des premiers psychologues gestaltistes.

⁶⁷ Ce jeu d'illusion peut être cependant angoissant : « Non reconnaissance et reconnaissance simultanées produisent un déséquilibre psychique d'où sort la peur, comme du déséquilibre physique » (Wallon, 1970, p. 167).

C - ESTHETIQUE

Le jardin est presque entièrement absent du discours sur l'art et sur l'esthétique. Lorsqu'il est mentionné, c'est rarement en tant que *projet esthétique sur l'espace*⁶⁸. Moles s'en indigne : « Le Jardin appartient à l'Art et il est remarquable que cette idée – que personne ne conteste – soit restée quasi stérile en Occident pendant si longtemps », et il propose (avec, j'imagine, l'ombre d'un sourire) une méthode pour mesurer le plaisir esthétique que produit un jardin : « le Chef-Jardinier n'a jamais été aussi bien payé que Rubens, bien qu'il soit à peu près certain que le produit global : {plaisir per capita} x {nb de visiteurs} x {temps passé} qui pourrait être une bonne mesure de l'efficacité jardinière, soit bien supérieur à celui de tous les musées du monde »⁶⁹.

Si donc le jardin est une œuvre d'art spatiale, quel type d'expérience esthétique rend-il donc possible ? En tant qu'œuvre spatiale, il se découvre dans le temps par le mouvement. Ni la « spatialité pure » (qui est une illusion permise par la forme de la spatio-temporalité de notre regard), ni la « temporalité pure » (celle de notre écoute) ne permettent de rendre compte de la spatio-temporalité manifeste du mouvement et des expériences que celle-ci permet : il s'agit donc de construire une esthétique qui ne soit ni celle du regard (comme pour la peinture)⁷⁰ ni celle de l'écoute (comme pour la musique).

La relation entre espace et mouvement comme moyen d'appréciation de cet espace est étonnement peu présente dans la littérature théorique sur les arts de l'espace, tels que l'architecture, l'urbanisme, et encore moins l'art des jardins. Non pas qu'elle ne fut instinctivement perçue⁷¹ – mais elle ne devint un thème de réflexion qu'à partir du dernier quart du XIXe siècle, au moment où l'on commença à penser l'architecture et l'urbanisme en

⁶⁸ Je ne citerai que deux exemples récents de philosophes s'intéressant de près au jardin. Pour Nys, son « statut esthétique puissant » vient de ce qu'il est « un lieu de la synthèse des arts » (Nys, 1999, p. 12). Pour Saint Girons, 2008, le jardin « toujours clos et déterminé » est son reste d'enfance (p.93), ou le lieu symbolique du microcosme ; son analyse de l'expérience esthétique spatiale ne traite que d'architecture et de danse (chapitre V).

⁶⁹ Moles, *ibid.*, p. 68.

⁷⁰ Nous l'avons vu dans l'introduction, on a souvent analysé le jardin comme une succession de tableaux, c'est-à-dire une succession d'expériences visuelles. L'expérience esthétique visuelle est souvent traitée comme « statique » et « instantanée ». Evidemment, même le tableau n'est pas vu dans l'« instant » : malgré l'impression que l'on peut en avoir d'une reconnaissance immédiate (l'ensemble du tableau apparaît dans notre champ de vision). Mais la physiologie de l'œil a montré son mouvement constant. L'historien d'art Francastel parle du parcours des yeux (*La figure et le lieu*, cité par Panerai, p. 31) ; Kandinsky décrit ses tableaux sous la forme d'une « promenade picturale » (Caliandro, 2004).

⁷¹ Présentant son propos dans *Apprendre à voir l'architecture*, Zevi note : « parcourant certains bâtiments ou ensembles urbains du passé, il est difficile de ne pas croire à la sensibilité spatiale des constructeurs ».

terme d'espace⁷². A la fin du XIXe siècle se développa en Allemagne une recherche sur « les effets perceptifs engendrés par les formes et les couleurs et par leurs relations spatiales ». Il s'agissait d'une recherche menée par des théoriciens de l'art et par des psychologues pour essayer de comprendre les effets expressifs des formes elles-mêmes (« formes », c'est-à-dire volumes et couleurs). Cette approche, qui privilégiait les sensations du corps, permit une réflexion sur l'art qui s'ouvrait non seulement à la perception visuelle, mais à la perception corporelle dans son ensemble⁷³. Ces textes commencent seulement aujourd'hui à être connus en France⁷⁴.

Bien que ne cherchant pas à « rendre compte (...) de l'expérience du corps vivant et expressif »⁷⁵ et se fondant sur une théorie du texte, certaines recherches en sémiotique de l'architecture offrent une réflexion intéressante en proposant de « considérer l'objet en son déchiffrement, en son parcours »⁷⁶. L'analogie avec le texte peut nous donner des pistes de réflexion intéressantes pour réfléchir à l'espace, car l'expérience de l'espace par le mouvement, de même que l'expérience du texte par la lecture, se déroule dans une succession temporelle qui doit pouvoir révéler au promeneur/lecteur une structure composée d'éléments juxtaposés.

Créé à partir du mot grec *aisthesis* (αἴσθησις) signifiant « sensation » pour désigner une théorie du sensible comme moyen de connaissance, le mot « esthétique » été amené à désigner la réflexion philosophique sur l'art et sur le beau, questionnements qui bien évidemment existaient avant lui.⁷⁷ Sans entrer dans les nombreuses nuances des théories esthétiques, je noterais seulement les liens nécessaires entre théories esthétiques et théories de la perception⁷⁸. On s'attendrait donc, en particulier parmi les penseurs de l'esthétique proches

⁷² Moravansky propose un bref résumé dans l'introduction de l'édition en langue hongroise du recueil de textes sur l'espace architectural. On trouvera également un résumé dans (illustré de manière charmante) dans Bloomer et Moore (1977) et Moore et Allen (1981).

⁷³ Caliandro, 2002, 2004.

⁷⁴ Pour n'en citer que quelques uns, traduits ces dernières années : Semper, 2007 (1834-1869) ; Wölfflin, 2004 (1886) ; Sitte, 1980 (1889). Parmi les théoriciens qui eurent le plus d'influence : le psychologue Lipps, qui développa le concept d'empathie ; le sculpteur von Hildebrandt ; l'historien de l'art Schmartzow. Quelques textes sont traduits dans le recueil de Salvini, 1988. Pour une synthèse de cette période de la pensée allemande sur l'espace, voir Mallgrave et Ikononou, 1993.

⁷⁵ Mangematin, *Le sens du lieu*, Introduction, p. 6.

⁷⁶ Rénier, *Espace et représentation*, 1982, p. 18.

⁷⁷ Pour une présentation succincte de l'évolution du sens du mot, voir Escoubas, 2004, Introduction. Chaque livre d'introduction à l'esthétique (par exemple Bouveresse, 1999 ; Escoubas, 2004 ; Ferry, 1990 ; Jimenez, 1997 ; Schaeffer, 1992 ; Sherringham, 1992) en donne une image différentes, preuve de la richesse du concept.

⁷⁸ Par exemple, la psychologie de la forme (Gestalt) a beaucoup influencé certains historiens de l'art, tels Arnheim ou Gombrich.

de la phénoménologie, d'une bonne connaissance des réflexions et des savoirs scientifiques sur la perception, ce qui n'est pas toujours le cas⁷⁹.

Les développements récents dans la théorie de la perception, que j'ai esquissés ci-dessus, insistent sur le caractère actif de toute perception, et sur le rôle central qu'y joue la motricité libre. Il me semble que cette « théorie motrice de la perception », pour reprendre l'expression de Berthoz, permet de fonder une théorie de la promenade comme expérience esthétique. Je me contenterai d'en esquisser quelques aspects.

La relation entre les sens et l'expérience artistique est analysée par Valéry avec finesse et originalité :

Le caractère le plus manifeste d'une œuvre d'art peut se nommer inutilité (...). Ainsi la plus grande part de nos sensations sont inutiles au service de nos fonctions essentielles, et celles qui nous servent à quelque chose sont purement transitives, et échangées au plus tôt contre des représentations, ou des décisions, ou des actes.

D'un autre côté, la considération de nos actes possibles nous conduit à juxtaposer (sinon à conjuguer) à l'idée d'inutilité ci-dessus précisée, celle d'arbitraire. Comme nous recevons plus de sensations qu'il est nécessaire, nous possédons aussi plus de combinaisons de nos organes moteurs et de leurs actions qu'il n'en est besoin, strictement parlant. (...)

Ceci dit, on peut faire correspondre à chaque individu un domaine remarquable de son existence, constitué par l'ensemble de ses « sensations inutiles » et de ses « actes arbitraires ». L'invention de l'Art a consisté à essayer de conférer aux unes une sorte d'utilité ; aux autres, une sorte de nécessité.

Mais cette utilité et cette nécessité n'ont pas du tout l'évidence ni l'universalité de l'utilité et de la nécessité vitales dont il a été parlé plus haut. Chaque personne les ressent selon sa nature et en juge, ou en dispose souverainement⁸⁰.

Parmi nos « impressions inutiles », celles que l'on considèrera comme « esthétique » ont quelques caractéristiques particulières :

⁷⁹ Escoubas, dans l'introduction de son livre destiné à des étudiants en études supérieures, décrit les sens comme des unités de fonctionnement indépendantes « chacun étant claquemuré en lui-même (la vue n'entend rien, l'oreille ne voit rien, etc.) » dont la convergence vers « un même sentiment (...) de plaisir ou de peine » est objet d'étonnement (Escoubas, 2004, p. 8). Déjà Merleau-Ponty critiquait cette façon de poser la question, qui consiste à séparer en morceaux pour s'étonner ensuite de la possibilité du tout. Le philosophe Jean-Luc Petit s'étonne de même de la distance qui existe entre recherche philosophique et scientifique sur le même thème de la perception (Petit, 1997 ; Berthoz et Petit, 2006).

⁸⁰ Valéry, *Notions générales sur l'art*, conférence prononcée en 1935, § IV-VI.

La vue, le toucher, l'odorat, l'ouïe, le mouvoir, nous induisent (...) de temps à autre, à nous attarder dans le sentir, à agir pour accroître leurs impressions en intensité ou en durée. Cette action qui a la sensibilité pour origine et pour fin, cependant que la sensibilité la guide aussi dans le choix de ses moyens, se distingue nettement des actions de l'ordre pratique. (...) Il en est tout autrement dans le domaine de sensibilité exclusive dont nous traitons : la satisfaction fait renaître le désir ; la réponse régénère la demande ; la possession engendre un appétit croissant de la chose possédée : en un mot, la sensation exalte son attente et la reproduit, sans qu'aucun terme net, aucune limite certaine, aucune action résolutoire puisse directement abolir cet effet de la réciproque excitation.

Organiser un système de choses sensibles qui possède cette propriété, c'est là l'essentiel du problème de l'Art ; condition nécessaire, mais fort loin d'être suffisante⁸¹.

Valéry mentionne cinq sens, où il a remplacé le traditionnel cinquième (le goût) par « le mouvoir ». Dans le paragraphe suivant, il décrit l'expérience esthétique d'une forme volumétrique par la combinaison des sens du toucher et du mouvoir.

Palper un objet, ce n'est que chercher de la main un certain ordre de contacts ; si, reconnaissant ou non cet objet (et d'ailleurs, négligeant ce que nous en savons par l'esprit) nous sommes engagés ou induits à reprendre indéfiniment notre manœuvre enveloppante, nous perdons peu à peu le sentiment de l'arbitraire de notre acte, et celui d'une certaine nécessité de le répéter naîtra en nous. Notre besoin de recommencer le mouvement et de parfaire notre connaissance locale de l'objet nous signifie que sa forme est plus propre qu'une autre à entretenir notre action. Cette forme favorable s'oppose à toutes les formes possibles, car elle nous tente singulièrement de poursuivre sur elle un échange de sensations motrices et de sensations de contact et forces, qui, grâce à elle, se font comme complémentaires les unes des autres, les pressions de la main et ces déplacements s'appelant les uns les autres⁸².

Si je cite cet extrait si longuement, c'est qu'il est rare de lire des descriptions esthétiques qui ne soient pas essentiellement visuelles. Mais pour Valéry, il est clair que tous nos sens, en combinaison variées les uns avec les autres, sont à même de nous offrir des sensations esthétiques, « inutiles » et « arbitraires », dont « la satisfaction fait renaître le désir » :

⁸¹ Valéry, *ibid.*, § VII.

⁸² Valéry, *ibid.*, § IX.

*Si nous observons les possibilités de mouvements et d'efforts indépendantes de toute utilité, nous trouvons qu'il existe dans le groupe de ces possibilités, une infinité d'associations entre sensations tactiles et sensations musculaires, par lesquelles se réalise la condition de correspondance réciproque, de reprise ou de prolongement indéfini dont nous avons parlé*⁸³.

Rappelons-le, nous ne pouvons plus aujourd'hui parler des cinq sens traditionnels : « il faut [leur] ajouter (...) les capteurs vestibulaires, les propriocepteurs des muscles, des articulations, (...) ; aux sens du goût et de l'odorat, du toucher, de la vision, de l'audition, il faut ajouter, comme d'ailleurs le fait la langue commune, celui du mouvement, de l'espace, de l'équilibre, de l'effort, du soi, de la décision, de la responsabilité, de l'initiative, etc. »⁸⁴. Tout autant que les cinq sens traditionnels, *chacun de ces sens est susceptible de nous offrir une expérience esthétique*. De plus, et c'est peut-être l'essentiel, « le sens est ainsi restitué comme une direction qui accompagne le sujet vers un but et qui est déterminé par lui »⁸⁵ : *c'est ici que nous trouvons l'affirmation de la possibilité d'expérience esthétique qu'offre l'intentionnalité motrice*.

Pour Maldiney, l'esthétique doit être une « esthétique de l'œuvre d'art en fonctionnement dans l'acte de sa constitution et de sa donation ». L'expérience esthétique est un « surgissement de sens », proche de l'expérience du sacré, qui nous enlève à l'espace et au temps quotidien, nous emmène là où subjectivité et objectivité se confondent⁸⁶. Les « moments de repos » (l'« *ici* ») décrits dans le chapitre 6 me semblent correspondre à cette caractérisation de Maldiney⁸⁷.

La question qui se pose alors est celle de l'émergence du sens. En quoi les formes spatiales ont-elles un sens ? ou plutôt, en quoi la perception des formes spatiales en tant que perçues leur donne-t-elle un sens ? Ensuite, « d'où vient le supplément »⁸⁸ qui fait d'une perception une perception esthétique ?

⁸³ Valéry, *ibid.*, § IX.

⁸⁴ Berthoz, 1997, p. 287.

⁸⁵ Berthoz, 1997, p. 287.

⁸⁶ Maldiney cite l'historien des mythes grecs Kerényi : « Tout ce que comportent de tels instants, chaleur, fraîcheur, spontanéité, s'élève ainsi au-dessus de la précarité ordinaire. (...) Ils sont de part en part pénétrés par la chaleur de la vie, imprégnés d'idées saisissantes. L'élément créateur ne leur fait pas défaut. Ces temps, on les appelle fêtes ». Au moment de cette expérience, « la distinction du subjectif et de l'objectif perd absolument toute importance. (...) la présence est devenue plus présente, parce qu'elle se déploie dans un lieu sans partage » (*L'art l'éclair de l'être*, pp. 175-176).

⁸⁷ Les « moments de repos » comme moments de surgissement de sens, les « moments de repos là-bas », comme promesse de sens.

⁸⁸ « Comment peut-on passer des formes empiriques aux formes esthétiques ? D'où vient le supplément d'esthétique par rapport au perçu ? » (Petitot, 2002, p. 49).

La réponse qu'apporte Petitot est une réponse structuraliste : « le sens immanent émerge des corrélations fonctionnelles entre tout et parties dans l'œuvre. (...) On reconnaît ici le principe structuraliste de base du primat des écarts différentiels qui permet à une œuvre de posséder une structure et donc d'être autonome, autrement dit de contenir en elle-même les principes et les règles de son interprétation ». Les lois formelles de cette structure sont « les symétries qui soutiennent l'intelligibilité, les oppositions qui font que de 'fins écarts' rendent manifestes de 'forts contrastes' (principe morphologique d'instabilité), etc. Elles ne sont intelligibles que si on considère l'œuvre comme 'autonome et close sur elle-même'. Sans principe d'autonomie et sans clôture, il devient impossible d'extraire les relations de symétrie et d'opposition et les significations perceptives non-conceptuelles s'évanouissent »⁸⁹.

C'est bien le cas du jardin. Nous l'avons vu dans les traités, puis dans les descriptions, l'expérience du jardin est celle de la (re)connaissance d'une composition spatiale se déployant dans un espace délimité et se dévoilant dans une succession temporelle qui lui donne intelligibilité : il s'agit bien du sens du « plaisir des yeux et de l'esprit » que décrivent tous les auteurs du XVII^e siècle.

Ce « plaisir des yeux et de l'esprit », nous l'avons vu en analysant les textes, n'est pas le plaisir d'un spectateur immobile, mais celui d'un promeneur en mouvement. Pour étayer cette intuition, certains chercheurs se sont penchés sur les relations entre la danse et le jardin⁹⁰. Ce rapprochement peut être intéressant, à condition que le mouvement n'y soit pas étudié pour lui-même, comme « mouvement expressif générateur d'une forme » (« morphocinèse »), mais en fonction de son intentionnalité propre, qui intègre aussi un mouvement dirigé vers un but (« topocinèse »), but rendu possible justement par le mouvement lui-même⁹¹.

Dans sa description de l'archétype spatial du labyrinthe, Moles distingue le labyrinthe « intrinsèque », dans lequel les « structures topologiques (...) n'ont aucune qualité perceptive autre que leur qualité d'obstacle contraignant : tout ce qu'on peut faire c'est de la longer jusqu'au prochain coude ou 'nœud' », et le labyrinthe « extrinsèque », qu'il appelle aussi « esthétique ». Dans ce dernier, « les murs ou les parois, tout en étant des contraintes à la mobilité, sont en même temps sources de richesse sensorielle (...). [Ils] fournissent à chaque

⁸⁹ Petitot, 2002, pp. 49 et 55. Les symétries dont il s'agit ici ne sont pas seulement les symétries bilatérale ou centrale.

⁹⁰ La danse connaît aujourd'hui un regain d'intérêt théorique (voir par exemple Louppe, 2004). Récemment un numéro double des Carnets du Paysage y a été consacré (*Comme une danse*, n°13-24, 2007). Il contient en particulier l'article de Brunon, cité en introduction, « Lieux scéniques et chorégraphies du parcours : les jardins de Versailles et la danse sous Louis XIV ». Dans son article Brunon ne s'intéresse à l'itinéraire de Louis XIV pas tant comme mouvement dans le jardin que comme exemple particulier des relations entre espace et pouvoir. (Voir également la contribution de Louppe dans *André Le Nôtre, fragments d'un paysage culturel*, 2005).

⁹¹ La distinction des mouvements en fonction de leur intentionnalité est importante, car « sur le plan des programmes moteurs, un mouvement dirigé vers un objectif spatial (pointage d'une cible) n'obéit par aux mêmes règles d'organisation qu'un mouvement expressif générateur d'une forme (écriture par exemple). La distinction entre topocinèse et morphocinèse paraît donc justifier la recherche de mécanismes de différents traitements des relations d'espace » (Paillard, 1984, p. 16).

instant à celui qui parcourt [le labyrinthe] des motivations diverses à aller plus loin, à s'arrêter, à revenir sur ses pas, qui n'ont rien à faire directement avec la motivation cinétique de la structure labyrinthique »⁹².

Dans cette description du jardin-labyrinthe, nous voyons la multiplicité des intentions motrices potentielles dans un jeu entrelacé de possibilités et de contraintes à différentes échelles⁹³. J'y vois, avec Moles, l'essence du caractère esthétique du jardin.

Ce que nous devinons dans cette courte description est la relation complexe entre la structure formelle du jardin (avec les « je peux » et les « je ne peux pas » qu'elle implique), et les stratégies de découverte de l'espace auxquelles elle invite les visiteurs. Nous pouvons rencontrer cette forme d'analyse dans la théorie de la réception appliquée à la littérature, en particulier celle développée par Wolfgang Iser et Umberto Eco⁹⁴. Il peut sembler à première vue surprenant de chercher à comprendre la structure de l'expérience spatiale par le détour d'analyses de l'expérience de la lecture⁹⁵. Mais la métaphore de la promenade pour décrire la lecture est chose courante⁹⁶. Est-ce un même plaisir de la déambulation ? « Le texte est lu pas à pas »⁹⁷, écrit Eco. Le jardin, comme le texte écrit, est là, et attend son lecteur / promeneur.

Dans *Lector in Fabula*, Eco décrit un « Lecteur modèle » (Iser parle de « Lecteur implicite ») qui est supposé par le texte⁹⁸, et auquel ce dernier propose différentes stratégies de lecture possible, lui demandant une « coopération textuelle interprétative » pour « actualiser des intentions virtuellement contenues dans l'énoncé »⁹⁹. Il me semble qu'il serait possible de proposer une analyse presque parallèle de la promenade dans un jardin : nous pourrions supposer un « Promeneur modèle » (ou « Promeneur implicite ») auquel le jardin proposerait des stratégies spatiales d'« initiatives interprétatives » et de « prévisions qui sous-

⁹² Moles, 1982, pp. 76-77.

⁹³ Nous trouvons par exemple un tel jeu d'échelles avec les statues qui bordent les allées (voir la description de Liger, qui commence par descendre l'Allée royale et continue (à la descendre) en allant de statue en statue). Cependant, avec les copies remplaçant les originaux, ce jeu des échelles est bouleversé. Lorsqu'on regarde la statue de près, on ne ressent plus l'émotion du travail de la pierre ; Versailles, qui retrouve enfin l'échelle des bosquets, perd (en partie) l'échelle des sculptures.

⁹⁴ Iser, *L'acte de lecture* (malheureusement la traduction française rend le texte peu compréhensible) ; Eco, *Lector in Fabula*. Les deux ouvrages ont été originellement publiés dans les années 70 (Voir également l'ouvrage plus ancien d'Ingarden, *L'œuvre d'art littéraire*). Conan (2005) propose de mettre en œuvre une théorie de la réception des jardins baroques, mais sa démarche se situe plutôt dans la lignée de Jauss d'une approche historique de la réception.

⁹⁵ L'étude de la sémiotique des textes a également inspiré la sémiotique de l'architecture (*supra*, p. 324).

⁹⁶ Par exemple Eco parle de « promenade inférentielle » et de la « cohérence d'un parcours de lecture » (1985, chapitre 7). On trouve aussi la métaphore inverse : Lynch parle de la « lisibilité » de la ville, Rénier de l'espace urbain comme « texte ». Le danger est dans ce cas de trop s'attacher aux mots et de rechercher un sens symbolique compris par la pensée rationnelle, ce qui reviendrait à nier la différence entre les deux formes de pensée, pensée du langage et pensée corporelle.

⁹⁷ Eco, 1985, p. 142.

⁹⁸ « Le texte postule son destinataire comme condition *sine qua non* de sa propre capacité communicative concrète mais aussi de sa propre potentialité significatrice » (Eco, 1985, p. 64).

⁹⁹ Eco, 1985, p. 78.

tendent l'interprétation » en fonction de ses « compétences encyclopédiques de promeneur », etc¹⁰⁰. L'intérêt d'une telle analyse serait d'offrir un cadre théorique affiné pour décrire les différents moments de la « perception promenée » du jardin et la manière dont le jardin propose un dialogue au promeneur. Elle permettrait de montrer la manière dont, dans le cas du jardin, « la perception esthétique fonde l'objet esthétique, mais en lui faisant droit, c'est-à-dire en se soumettant à lui ; elle l'achève en quelque sorte, elle ne le crée pas »¹⁰¹.

Les « moments de transitions » révèlent, me semble-t-il, une caractéristique essentielle du jardin comme œuvre d'art : ils montrent que le jardin est, selon le mot d'Umberto Eco, une « œuvre ouverte », c'est-à-dire une œuvre dont le message est « fondamentalement ambigu », où « une pluralité de signifiés coexistent en un seul signifiant »¹⁰². L'art contemporain recherche justement « cette ambiguïté [qui] devient aujourd'hui une fin explicite de l'œuvre », mais il s'agit d'une propriété nécessaire de toute œuvre. « Il faut entendre ici par 'œuvre' un objet doté de propriétés structurales qui permettent, mais aussi coordonnent, la succession des interprétations, l'évolution des perspectives »¹⁰³. On ne serait mieux définir le jardin, composition de « je peux » et de « je ne peux pas », « permettant » et « coordonnant » le mouvement : le promeneur, par chacun de ses choix, renouvelle son interprétation du sens du jardin.

Lorsque le promeneur suit un chemin tout tracé, il peut se laisser guider, s'absenter du lieu, devenir négligent, inattentif ; « il peut y avoir des perceptions imparfaites, maladroites ou inachevées par la faute de l'exécution (...), des circonstances, (...) du spectateur, lorsqu'il est distrait, ou même simplement, faute d'éducation, inhabile »¹⁰⁴. Mais lorsqu'un obstacle se présente devant nous, lorsqu'un choix s'offre à nous, notre présence au lieu est exigée : la

¹⁰⁰ On pourrait jouer un jeu similaire avec Iser, plus proche dans son vocabulaire de l'approche phénoménologique, mais qui comprend d'une manière similaire la relation du texte à son lecteur (du jardin à son promeneur).

¹⁰¹ Dufrenne, 1953, p. 9.

¹⁰² Eco, *L'œuvre ouverte*, p. 9.

¹⁰³ Eco, *ibid.*, p. 10. Plus loin, Eco ajoute : « Une forme est esthétiquement valable justement dans la mesure où elle peut être envisagée et comprise selon des perspectives multiples, où elle manifeste une grande variété d'aspects et de résonances sans jamais cesser d'être elle-même. (...) En ce premier sens, toute œuvre d'art, alors même qu'elle est forme achevée et 'close' dans sa perfection d'organisme exactement calibré, est 'ouverte' au moins en ce qu'elle peut être interprétée de différentes façons sans que son irréductible singularité en soit altérée. Jouir d'une œuvre d'art revient à en donner une interprétation, une exécution, à la faire revivre dans une perspective originale » (p. 16).

¹⁰⁴ Dufrenne, 1953, p. 21. Peut-on être inhabile en promenade ? Le désintérêt à partir du XVIII^e siècle pour les expériences qu'offrent potentiellement les espaces symétriques peut-il être conçu comme une forme d'inhabileté cheminatoire (pour reprendre le terme d'Augoyard) ? Car alors, en effet, comme le prouve l'ennui dont parlent ces promeneurs, « ces perceptions manquées (...) empêchent l'objet esthétique d'apparaître » (p. 21). Pour reprendre les termes d'Eco, on pourrait aussi dire que les « compétences encyclopédiques » des promeneurs avaient changé : ils n'avaient plus les mêmes références « intertextuelles » (les mêmes « dictionnaires de base » des formes spatiales, les mêmes « règles de co-référence », etc.), que celles du Promeneur modèle supposé par les créateurs des jardins réguliers.

question (spatiale) est urgente, elle requiert notre entière attention. Dans l'œuvre ouverte qu'est le jardin, « l'intensité de la coopération requise peut devenir un élément d'évaluation esthétique de l'œuvre »¹⁰⁵ ; l'expérience esthétique se condense au moment de la décision où « l'œuvre d'art obtient la perception qu'elle sollicite et qu'elle mérite »¹⁰⁶. Par notre choix, qui est, selon les mots de Ricoeur, « surgissement de projet »¹⁰⁷, nous prenons notre responsabilité de promeneur en consacrant l'œuvre¹⁰⁸.

« Le jardin se présente comme jeu, comme un jeu proposé délibérément au visiteur-promeneur, comme une énigme spatiale à résoudre, dans lequel la façon de poser les règles du jeu est en fait plus importante que les arbres et les plantes qui servent à le matérialiser »¹⁰⁹. A nous d'y jouer, comme un enfant, en nous laissant aller à « une exploration jubilante ou passionnée »¹¹⁰.

D - EN CONCLUSION

Tout le travail de cette thèse consistait à montrer qu'en effet on ne peut comprendre le jardin sans le comprendre à partir du sens du mouvement, saisi comme acte porteur d'une intention et organisateur de la cohérence de la perception.

L'exemple étudié, Versailles, s'est montré particulièrement riche en enseignements et m'a permis de construire un modèle cohérent de l'expérience du jardin par la promenade. Mais je ne crois pas que la validité de ce modèle soit limitée à Versailles ou même aux jardins réguliers. Bien que cette analyse soit basée sur le jardin de Versailles, je suis convaincue que cette approche est plus générale et peut être utilisée pour comprendre n'importe quel jardin et même tout espace composé.

Je serais intéressée par la poursuite de cette réflexion sur d'autres jardins composés selon d'autres vocabulaires formels. En particulier, à partir de la fin du XVIIIe siècle et du début du XIXe siècle, à la suite des réflexions de Baumgartner, Kant, Lessing, Goethe, s'est développée une esthétique de la forme dynamique en développement, qui n'a pas pu ne pas avoir d'effet sur l'esthétique des jardins ; le roman de Goethe, *Les Affinités électives*¹¹¹, fut

¹⁰⁵ Eco, 1985, p. 153.

¹⁰⁶ Dufrenne, 1953, p. 9.

¹⁰⁷ Ricoeur, *Le volontaire et l'involontaire*, 1950.

¹⁰⁸ Dufrenne, 1953, p. 2.

¹⁰⁹ Moles, *ibid.*, p. 73. Le jeu est chose sérieuse ! Dans *Vérité et méthode*, Gadamer propose aussi le jeu comme modèle de l'expérience esthétique.

¹¹⁰ Wallon, 1970, p. 62.

¹¹¹ Goethe, *Les affinités électives*, *Die Wahlverwandschaften* (publié en 1809).

probablement lu par tous les amateurs-créateurs de jardin de l'époque. Par ailleurs, dès la fin du XVIII^e siècle, la théorie de Hirschfeld mettait l'accent sur le mouvement comme mode de perception primordial du jardin¹¹².

Je n'ai qu'une connaissance superficielle des jardins japonais, mais tout ce que j'ai pu en lire insiste sur le rôle important de tous les sens, et en particulier des sens tactile, haptique et kinesthésique, dans leur appréciation. Je citerai ici une description de E. T. Hall, évidemment particulièrement sensible aux caractéristiques proxémiques d'un espace¹¹³ :

Les Japonais (...) ont fait preuve d'une ingéniosité particulière dans l'art d'agrandir l'espace visuel par une intensification des sensations kinesthésiques [(note de l'auteur) leurs jardins ne sont pas conçus pour être appréhendés seulement par la vue : un nombre peu commun de sensations musculaires participe à la saisie d'un jardin japonais au cours d'une promenade]. Le visiteur est périodiquement obligé de surveiller ses pas, tandis qu'il cherche son chemin parmi les pierres irrégulièrement espacées qui permettent la traversée d'un étang. A chaque caillou, il lui faut s'arrêter et regarder vers le sol pour découvrir son prochain perchoir. Même les muscles du cou sont délibérément mis à contribution. Levant les yeux, le visiteur est captivé par un spectacle qui se trouve interrompu dès qu'il bouge son pied pour prendre un nouveau point d'appui¹¹⁴.

Il n'est pas étonnant que le « jardin japonais »¹¹⁵ fascine tant concepteurs (et visiteurs) européens, car ils y rencontrent une pratique de l'esthétique des sens absente en Europe.

Mais revenons pour finir à Versailles. On a trop longtemps insisté sur le seul aspect de la volonté royale. Mais est-ce vraiment la seule lecture possible et valable des jardins ?

Car à côté de la littérature chantant la figure du roi, il y avait, au Grand Siècle, toute une autre littérature : celle des « moralistes », dont Louis Van Delft propose une belle apologie¹¹⁶. Ces recueils de textes brefs, d'essais et de pensées, apparemment décousus, sur « l'humaine condition », proposaient une « manière de lire toute nouvelle », « qui s'apparente à la promenade, la flânerie, (...) [à la] déambulation ». « De ce parcours que chaque lecteur est pleinement libre d'organiser à sa guise naissent des rencontres, des associations, des

¹¹² Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst*, publié en 1779 ; voir aussi l'article de Parshall, 2003.

¹¹³ Hall inventa le terme de « proxémie » pour désigner « l'ensemble des observations et théories concernant l'usage que l'homme fait de l'espace en tant que produit culturel spécifique » (1998, p. 13).

¹¹⁴ Hall, p.73.

¹¹⁵ Parler de « jardin japonais » est aussi révélateur et simplificateur que de parler de « jardin à la française », car ce terme unique couvrant des siècles d'histoire gomme toutes les fines différenciations spatiales développées au cours de l'histoire des jardins du Japon.

¹¹⁶ Van Delft, *Les moralistes. Une apologie*, 2008. Voir aussi Darmon, 2009.

connexions indéfiniment nouvelles »¹¹⁷. Pour Van Delft, cette nouvelle forme de lecture est d'une modernité qui, par delà trois siècles, a trouvé sa forme contemporaine dans la « navigation » que permettent les supports numériques.

On a pu dire parfois que le « désordre » des bosquets de Le Nôtre est un reste baroque, qui fit ensuite (et enfin) place à un goût plus classique et plus « moderne » dans sa sobriété. Mais ne pourrait-on pas, nous aussi, lire Versailles autrement, comme justement un jardin très contemporain, en avance sur son temps et sur le nôtre, fait de fragments de jardins décousus, dont la découverte est une déambulation de forme indéfiniment ouverte et condamnée à demeurer indéfiniment fragmentée, tout en restant greffée sur le thème majeur d'une organisation rationnelle de l'espace ? Versailles, jardin dont le « grand récit » tant célébré se perd dans l'innombrable possible des petits récits personnels ?

Cette interprétation n'est qu'un jeu de l'esprit, bien sûr, mais les œuvres d'art du passé, comme les opéras de Rameau¹¹⁸, comme les jardins de Versailles, ne doivent-elles pas éliciter de tels jeux de l'esprit (et des sens) pour continuer à vivre avec nous – et nous, à vivre d'elles ?

¹¹⁷ Van Delft, *ibid.*, pp. 357, 358.

¹¹⁸ Ces opéras connaissent aujourd'hui une renaissance avec des chorégraphies contemporaines, grâce au travail de William Christie.

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE GENERALE

- ADORNO (Theodor), « L'essai comme forme », *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 2009.
- ALAIN, *Système des Beaux-Arts*, Paris, Gallimard, 1998 (1920).
- ANGYALOSI (Gergely), *Kritikus határmezsgyén*, [études de critique littéraire], Debrecen, Csokonai kiadó, 1999.
- ALEXANDER (Christopher), *A Pattern Language: Towns, Buildings, Construction*. USA, Oxford University Press, 1977.
- APPLEYARD, LYNCH, MYER, *The View from the Road*, The MIT Press, Cambridge MA, 1964.
- ARASSE (Daniel), *Le détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Champs-Flammarion, 1996 (1992)
- ARISTOTE, *Poétique*, trad. M. Magnien, Paris, Poche, 1990.
- ARNHEIM (Rudolf), *Dynamique de la forme architecturale*, trad. M. Schoffeniels-Jeunehomme et G. Van Cauwenberge, Liège-Bruxelles, Mardaga, 1986 (1977).
- ASHIHARA (Yoshinobu), *Exterior Design in Architecture*, New York, VNR, 1970. (1962).
- AUGOYARD (Jean-François), *Pas à pas : essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain*, Paris, Seuil, 1979.
- BACHELARD (Gaston), *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1989 (1957).

- BACON (Edmund), *Design of Cities*, Viking Press, 1974, (revised edition) (1967).
- BALTRUSAITIS (Jurgis), *Anamorphoses, ou la magie artificielle des effets merveilleux*, Cambridge, 1977.
- BARASCH (Moshe), *Theories of Art : From Plato to Winkelman*, New York, New York University Press, 1985.
- BARBARAS (Renaud), *Le désir et la distance. Introduction à une phénoménologie de la perception*, Paris, Vrin, 2006.
- BARBARAS (Renaud), *La perception : essai sur le sensible*, Paris, Vrin, 2009 (1994).
- BARTHES (Roland), *L'empire des signes*, Paris, Seuil, coll. Points, 2007 (1970).
- BARTHES (Roland), *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. Points, 1973.
- BATAILLE (Georges), *L'expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 2008 (1978).
- BERGSON (Henri), *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Presses Universitaires de France, (coll. Quadrige), 2008 (1896).
- BERNARD (Michel), *Le corps*, Seuil, Paris, 1995 (1972).
- BERTHOZ (Alain), *Le sens du mouvement*, Paris, Editions Odile Jacob, 1997.
- BERTHOZ (Alain), *La décision*, Paris, Editions Odile Jacob, 2003.
- BERTHOZ (Alain), PETIT (Jean-Luc), *Phénoménologie et physiologie de l'action*, Paris, Editions Odile Jacob, 2006.
- BESNIER (Jean-Michel), *Histoire de la philosophie contemporaine*, Paris, Grasset, 1993.
- BLOOMER (Kent C.) et MOORE (Charles W.), *Body Memory Architecture*, New Haven: Yale University Press, 1977.
- BOLLNOW (Otto F.), *Human Space*, tr. Christine Shuttleworth, Hyphen Press, 2009 (1963).
- BONNEFOY (Yves), *Rome 1630 : l'horizon du premier baroque*, Paris, Flammarion, 1970.
- BORGES (Jorge Luis), *Le jardin aux sentiers qui bifurquent*, in *Fictions*, Paris, Gallimard, 1974 (1941).
- BOUANICHE (Arnaud), *Gilles Deleuze, une introduction*, Paris, Pocket, 2007.
- BOUDON (Philippe), *Introduction à une sémiotique des lieux*, 1981.
- BOUVERESSE (Jacques), *Wittgenstein : la rime et la raison. Science, éthique et esthétique*, Paris, Minuit, 1973.
- BOUVERESSE (Renée), *L'esthétique expérimentale*, Paris, Ellipses, 1999.
- BROOK (Peter), *L'espace vide*, trad., Paris, Seuil, 1977.
- BRUNON (Hervé) et MOSSER (Monique), *Le Jardin contemporain : Renouveau, expériences et enjeux*, Scala, 2006.

- BUCI-GLUCKSMANN (Christine), *La folie du voir*, Paris, Galilée, 1986.
- CALIANDRO (Stéfania), dir., « Perceptions », *Tangence*, n°69, 2002.
- CALIANDRO (Stéfania), « Empathie et esthésie : un retour aux origines esthétiques », *Revue Française de Psychanalyse*, vol. 68, 3, 2004.
- CARRERI (Francesco), *Walkspace : Walking as an aesthetic practice*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
- CARRUTHERS (Mary), *Le livre de la mémoire*, trad. D. Meur, Macula, 2002 (1990).
- CASEY (Edward S.), *The Fate of Place : Getting Back into Place*, Berkeley, University of California Press, 1997.
- CASSIRER (Ernst), *Essai sur l'homme*, tr. N. Massa, Paris, Minuit, 1975 (1944).
- De CERTEAU (Michel), *L'invention du quotidien. 1. L'art de faire*, Paris, Gallimard (coll. Folio), 1990 (1980).
- CHANGEUX (Jean-Pierre), RICOEUR (Paul), *Ce qui nous fait penser - La nature et la règle*, Paris, Odile Jacob, 1998.
- CHANGEUX (Jean-Pierre), *Du vrai, du beau, du bien*, Paris, Odile Jacob, 2008.
- CHARMATZ (Boris), *Je suis une école : expérimentation, art, pédagogie*, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2009.
- CHOAY (Françoise), *Espacements : l'évolution de l'espace urbain en France*, Milan, Skira, 2003.
- CHOAY (Françoise), *Pour une anthropologie de l'espace*, Paris, Seuil, 2006.
- CHOISY (Auguste), *Histoire de l'architecture*, Genève, Slatkine (Reprints), 2008, (1899).
- CHRETIEN (Jean-Louis), *La joie spacieuse : essai sur la dilatation*, Paris, Minuit, 2006.
- CLERO (Jean-Pierre), *Théorie de la perception : de l'espace à l'émotion*, Paris, PUF, 2000.
- CORBIN (Alain), COURTINE (J.J.), VIGARELLO (G.), dir., *Histoire du corps*, Paris, Seuil, 2005.
- COUSIN (Jean), *L'espace vivant : Introduction à l'espace architectural premier*, Paris, Moniteur, 1980.
- DAGOGNET (François), *Le Corps*, Paris, P.U.F., 2008.
- DAMASIO (Antonio R.), *L'erreur de Descartes*, (1994).
- DASTUR (Françoise), « Pour une phénoménologie de l'événement : l'attente et la surprise », dans *Etudes phénoménologiques*, n°25, 1997.
- DAVILA (Thierry), *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*, Paris, Éditions du Regard, 2002.
- DECROUX (Etienne), *Paroles sur le mime*, Paris, Librairie Théâtrale, 1963.

- DESPORTES (Marc), *Paysages en mouvement*, Paris, Gallimard, 2005.
- DETIENNE (Marcel), VERNANT (Jean-Pierre), *Les ruses de l'intelligence : la mètis des Grecs*, Paris, Flammarion, 2009 (1974).
- DUFRENNE (Mikel), *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, T. I, Paris, PUF, 1953.
- ECO (Umberto), *L'oeuvre ouverte*, trad. C. Roux de Bézieux, Paris, Seuil (Essai), 1965 (1962).
- ECO (Umberto), *Lector in fabula*, trad. M. Bouzaher, Paris, Seuil (Essai), 1985 (1979).
- ENGLISH (Jacques), *Le vocabulaire de Husserl*, Paris, Ellipses, 2002.
- ESCOUBAS (Eliane), *L'esthétique*, Paris, Ellipses, 2004.
- Espaces d'Action, Espaces de Perception*, Séminaire inter-disciplinaire sur la Cognition, Université Technologique de Compiègne, Dpt. Technologie & Sciences de l'Homme, janvier 2003.
- FERRY (Luc), *Homo aestheticus: l'invention du goût à l'âge démocratique*, Paris, Grasset, 1990.
- FOCILLON (Henri), *La vie des formes* (1943), Paris, PUF, coll. Quadrige, 1984.
- FONTAINE (Philippe), *L'action*, Paris, Ellipses, 2007.
- FOUCAULT (Michel), *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.
- FOUCAULT (Michel), *Des espaces autres*, dans *Dits et Ecrits IV*, Paris, Gallimard, 1994.
- FUAN (Yi-Tu), *Topophilia*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, NJ, 1974.
- GADAMER (Hans-Georg), *Vérité et méthode*, trad. P. Fruchon, J. Grondin et G. Merlio, Paris, Seuil, 1996 (1960)
- GIBSON (James J.), *The Ecological Approach to Visual Perception*, Boston, Houghton Mifflin, 1979.
- GIEDEON (Sigfried), *Espace, temps, architecture*, tr. I. Lebeer, F.-M. Rosset, Paris, Denoël, 1990 (1941).
- GOETZ (Benoît), *La dislocation : architecture et philosophie*, Paris, Ed. de la Passion, 2001.
- GOMBRICH (Ernst), *L'Art et l'illusion : psychologie de la représentation picturale*, tr. G. Durand, Paris, Gallimard, 1987 (1960).
- GRABAR (Oleg), *The Mediation of Ornament*, Princeton University Press, Princeton, NJ, 1992.
- GRONDIN (Jean), *Introduction à Hans-Georg Gadamer*, Paris, Le Cerf, 1999.
- GROS (Frédéric), *Marcher, une philosophie*, Paris, Carnets Nord, 2009.

- GUBLER (Jacques), *Motion, emotions : themes d'histoire et d'architecture*, Gollion (Suisse), Infolio, 2003.
- GÜNZEL (Stephen) et DÜNNE (Jörg), *Raumtheorie - Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Suhrkamp Verlag, 2006.
- HAJNÓCZY (Gábor), *Vallum és intervallum. Az építészeti tér analitikus elmélete*, [Théorie analytique de l'espace architectural] Budapest, Akadémiai Kiadó, 1992.
- HALL (Edward T.), *Le langage silencieux*, Paris, Seuil (coll. Point), 1998, (1959).
- HALPRIN (Lawrence), *The RSVP Cycles : creative processes in the human environment*, New York, George Braziller, 1970.
- « Lawrence Halprin : The Choreography of Private Gardens », numéro special, *Studies in Historic Gardens*, 27:4, 2007
- HAMMAD (Manar), *Lire l'espace, comprendre l'architecture : essais sémiotiques*, Limoges, PULIM, 2006.
- HAMMOND (Michael), HOWARD (Jane), KEAT (Russell), *Understanding Phenomenology*, Oxford, Blackwell, 1991.
- HARGITTAI (Magdolna), HARGITTAI (István), *Visual Symmetry*, Singapour, World Scientific Publisher, 2009.
- HEIDEGGER (Martin), *Etre et Temps*, trad. François Vezin, Paris, NRF, Gallimard, 1986.
- HEIDEGGER (Martin), *Etre et Temps*, trad. Emmanuel Martineau, édition numérique, <http://metataphysica.free.fr/Heidegger/Etre%20et%20Temps.pdf>, 1985. (consulté le 18 août 2008).
- HEIDEGGER (Martin), *De l'origine de l'œuvre d'art*, (conférence 1935), dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. Wolfgang Brokmeier, Paris, Gallimard, 1986? 2002 ? (1949).
- HEIDEGGER (Martin), *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. Wolfgang Brokmeier, Paris, Gallimard, 2002 (1986).
- HEIDEGGER (Martin), *Bâtir habiter penser*, in *Essais et conférences*, trad. André Préau, Paris, Gallimard, trad. Jean-Pierre Cornetti, 1958.
- HERSCH (Jeanne), *L'étonnement philosophique : une histoire de la philosophie*, Paris, Folio Essai, Gallimard, 1981.
- HERSEY (George), *Architecture and Geometry in the Age of the Baroque*, Chicago, University of Chicago Press, 2001.
- HILDEBRAND (Adolf), *Le problème de la forme dans les arts plastiques*, Paris, L'Harmattan, 2002 (1893).
- HILLIER (Bill), HANSON (Julienne), *The Social Logic of Space*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- HOUSSET (Emmanuel), *Husserl et l'énigme du monde*, Paris, Seuil, 2000.

- HUSSERL (Edmund), *Idées directrices ... I*, trad. P. Ricoeur, Paris, Gallimard, 1950
- HUSSERL (Edmund), *Idées Directrices ... II*, trad. E. Escoubas, Paris, PUF, 1982.
- HUSSERL (Edmund), *Chose et espace, Leçons de 1907*, trad. J.F. Lavigne, Paris, PUF, 1989.
- HUSSERL (Edmund), *La terre ne se meut pas*, trad. Franck, Pradelle, Lavigne, Paris, Minuit, 1989 (1931).
- HUSSERL (Edmund), *Leçon pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, trad. H. Dussort, Paris, PUF, 1996.
- HUSSERL (Edmund), ed. Donn Welton, *The Essential Husserl: Basic Writings in Transcendental Phenomenology*, Bloomington, Indiana University Press, 1999.
- HUSSERL (Edmund), *Méditations cartésiennes*, trad. G. Pfeiffer et E. Levinas, Paris, Vrin, 2001 (1931)
- HUSSERL (Edmund), *La crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*, trad. Gérard Granel, Paris, coll. Tel, Gallimard, 2004 (1976).
- IHDE (Don), *Experimental Phenomenology : an Introduction*, New York, Putnam, 1977.
- INGARDEN (Roman), *L'œuvre d'art littéraire*, trad. P. Secretan, (1983).
- ISER (Wolfgang), *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, trad. Evelyne Sznycer, Sprimont, Mardaga, 1997 (1976).
- ITTELSON (William H.), *Visual Space Perception*, NY, Springer, 1960.
- JACCARD (Pierre), *Le sens de la direction et l'orientation lointaine chez l'homme*, Paris, Payot, 1932.
- JAUSS (H. R.), *Pour une esthétique de la réception*, trad. C. Maillard, Paris, Gallimard, 1978.
- JIMENEZ (Marc), *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Paris, Gallimard, Folio, 1997.
- JOUSSE (Marcel), *L'anthropologie du geste*, Paris, Gallimard, 1974.
- KAHN (Louis), *La construction poétique de l'espace*, Paris, Le Moniteur, 2003.
- KANT (Emmanuel), *Critique de la Faculté de juger*, tr. A. Philonenko, Paris, Vrin, 1979.
- KAUFMANN (Pierre), *L'expérience émotionnelle de l'espace*, Paris, Vrin, 1999 (1969).
- KEPES (George), *Language of Vision*, Chicago, Paul Theobald, 1944.
- KOESTLER (Arthur), *The Act of Creation*, Hutchinson & Co, London, 1964. En français
- KÖHLER (Wolfgang), *Psychologie de la forme : Introduction à de nouveaux concepts en psychologie*, Paris Gallimard, 1964 (2000).
- KOYRÉ (Alexandre), *Du monde clos à l'univers infini*, Paris, Presses Universitaires de France, 1962
- LABAN (Rudolf), *La maîtrise du mouvement*, trad., Arles, Actes Sud, 1994.

- LANNOY (Jean-Luc), *Langage, perception, mouvement : Blanchot et Merleau-Ponty*, Grenoble, Millon, 2008.
- LE BRETON (David), *Eloge de la marche*, Paris, Métailié, 2000.
- LECOQ (Jacques), *Le corps poétique*, Arles, Actes Sud, 1997.
- LE CORBUSIER, JEANNERET (Pierre), *Œuvres complètes de 1929-1934*, Zurich, les Editions d'Architectures, 1964.
- LE DANTEC (Jean-Pierre), *Dédale le héros : situation de l'architecture contemporaine*, Paris, Balland, 1992.
- LEFEBVRE (Henri), *Eléments de rythmanalyse. Introduction à la connaissance des rythmes*, Paris, Syllepse, 1992.
- LEVINAS (Emmanuel), *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Paris, Vrin, 2006 (1949, 1967).
- LIVET (Pierre), *De la perception à l'action*, 2000. -
- LOUPPE (Laurence), *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 2004.
- LYNCH (Kevin), *The Image of the City*, Cambridge, MIT Press, 1960.
- LYNCH (Kevin), *L'image de la cité*, trad. M.F. et J.L. Vénard, Paris, Dunod, 1976 (1960).
- MALDINEY (Henri), *L'art l'éclair de l'être*, éd. Comp'Act.
- MALDINEY (Henri), *Regard Parole Espace*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1973, 1994.
- MALDINEY (Henri), *Topos Logos Aisthesis*, in : *Le sens du lieu*, Bruxelles, Ousia, 1996
- MALLGRAVE (Harry Francis) et IKONOMOU (Eleftherios), dir., *Empathy, Form, and Space. Problems in German Aesthetics, 1873-1893*, Londres, The Getty Center for History of and the Humanities, 1993.
- MALPAS (Jeff), *Heidegger's Topology : Being, Place, World*, Cambridge, MA, MIT Press, 2007.
- MANDOUL (Thierry), *Entre raison et utopie: L'Histoire de l'architecture d'Auguste Choisy*, Bruxelles, Mardaga, 2008.
- MANGEMATIN (Michel) [et al.], ed., *Le sens du lieu*, Bruxelles, Ousia, 1996.
- MANZANO (Michela), dir., *Dictionnaire du corps*, Paris, P.U.F., 2007.
- MARIN (Louis), *Portrait du roi*, Paris, Minuit, 1981.
- MATORÉ (Georges), *L'espace humain : L'expression de l'espace dans la vie, la pensée et l'art contemporain*, Paris, Le Vieux Colombier, 1962.
- MERLEAU-PONTY (Maurice), *Phénoménologie de la Perception*, Paris, Gallimard, 1981 (1945).

- MESCHONNIC (Henri), *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier, 1982.
- MICHAUD (Yves), *Critères esthétiques et jugement de goût*, Paris, Hachette, 2005 (1999).
- MINKOWSKI (Eugène), *Le temps vécu*, Paris, PUF, 2005 (1933).
- MOLES (Abraham A.), *Théorie de l'information et perception esthétique*, Paris, Flammarion, 1958.
- MOLES (Abraham), ROHMER (Elizabeth), *Psychologie de l'espace*, Paris, Casterman, 1972.
- MOLES (Abraham), ROHMER (Elizabeth), *Labyrinthes du vécu. L'espace : matière d'action*, Paris, Librairie des Méridiens, 1982.
- MOORE (Charles W.), MITCHELL (William T.), TURNBULL (William Jr.), *The Poetics of Gardens*, Cambridge, MA, The MIT Press, 1993 (1988)
- MORAN (Dermot) et MOONEY (Timothy) dir., *The Phenomenology Reader*, London, Routledge, 2002
- MORAVÁNSZKY (Ákos), *A tér [L'espace. Recueil de textes]*, Budapest, TERC, 2007.
- MOSSER (Monique) et NYS (Philippe), *Le Jardin, art et lieu de mémoire*, Besançon, Editions de l'Imprimeur, 1995.
- NANCY (Jean-Luc), *Corpus*, Paris, Métailié, 2000.
- NAUDIN (Jean), *Phénoménologie et psychiatrie*, Marseilles, P.U. du Mirail, 1997.
- NICOD Jean, *La géométrie dans le monde sensible*, Paris, Alcan, 1923.
- NOE (Alva), *Action in Perception*, Boston, MIT Press, 2004.
- NORBERG-SCHULZ (Christian), *L'Art du lieu, architecture et paysage, permanence et mutations*, tr. A. Guglielmetti, Paris, Le Moniteur, 1997.
- NYS (Philippe), *Le jardin exploré : une herméneutique du lieu* (vol. 1), Besançon, Editions de l'Imprimeur, 1999.
- PAILLARD (Jacques) dir., *La lecture sensorimotrice et cognitive de l'expérience spatiale : directions et distances*, Paris, CNRS, 1984.
- PANERAI (Philippe), *Analyse urbaine*, Marseilles, Parenthèses, 1999.
- PANOFSKY (Erwin), *La perspective comme forme symbolique*, Paris, Éditions de Minuit, 1975 (1927).
- PAQUOT (Thierry), *Des corps urbains : sensibilités entre béton et bitume*, Paris, Autrement, 2006.
- PAQUOT (Thierry), YOUNES (Chris), dir., *Le territoire des philosophes. Lieu et espace dans la pensée au XXe siècle*. Paris, La Découverte, 2009.
- PATOČKA (Jan), *Qu'est-ce que la phénoménologie ?*, trad. E. Abrams, Grenoble, Millon, 2002

- PELLEGRINO (Pierre), *Le sens de l'espace, I : l'époque et le lieu*, Paris, Anthropos, 2000.
- PELLEGRINO (Pierre), *Le sens de l'espace, III : les Grammaires et les Figures de l'Etendue*, Paris, Anthropos, 2003.
- PEREC (Georges), *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1985.
- PETIT (Jean-Luc), « Pertinence neurophysiologique d'une phénoménologie de l'orientation », in PETIT (Jean-Luc), dir., *Les neurosciences et la philosophie de l'action*, Paris, Vrin, 1997 (a).
- PETIT (Jean-Luc), dir., *Les neurosciences et la philosophie de l'action*, Paris, Vrin, 1997 (b).
- PETITOT (Jean), dir., *Naturaliser la phénoménologie : Essais sur la phénoménologie contemporaine et les sciences cognitives*, Paris, CNRS Editions, 2002.
- PETITOT (Jean), *Morphogenèse et esthétique*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2004.
- PIERCE (Charles-Sanders), *Ecrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978.
- PINOK et MATHO, *Expression corporelle, mouvement et pensée*, Paris, TEMP, 1994 (Vrin, 1970).
- PLESSNER (Helmut), « Anthropologie der Sinne », *Gesammelte Schriften III*, Francfort, Suhrkamp, 1980.
- POINCARÉ (Henri), *La science et l'hypothèse*, Paris, Flammarion, 1968.
- PROUST (Marcel), « Sur la lecture », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Coll. Pléiades, 2004.
- POUSIN (Frédéric), « De la chorégraphie à l'architecture du paysage: noter pour concevoir », *Comme une Danse, Les Carnets du paysage* n° 13-14, pp. 22-47, 2007.
- RAPOPORT (Amos), *Culture Architecture et Design*, tr. S. El Sayegh, Gollion (Suisse), Infolio, 2003 (2000).
- RASMUSSEN (Steen Eiler), *Découvrir l'architecture*, Fernandville, Editions du Linteau, 2002.
- RENIER (Alain), dir., *Espace et représentation : penser l'espace*, Paris, Editions de la Villette, 1982.
- RENIER (Alain), « De la forme passive de l'architecture de l'espace aux formes actives des architectures de lieux », *Sémiotique et Architecture*, Paris, Centre d'études et de recherche architecturales, 1978.
- RICHIR (Marc), *Le corps*, Paris, Hatier, 1983.
- RICOEUR (Paul), *Philosophie de la volonté I : Le volontaire et l'involontaire*, Paris, Aubier, 1950.
- RICOEUR (Paul), *A l'école de la phénoménologie*, Paris, Vrin, 2004 (1986)
- RICOEUR (Paul), *Parcours de la reconnaissance*, Folio Stock Gallimard, 2004.

- RITTER (Joachim), *Paysage : Fonction de l'esthétique dans la société moderne*, trad. G. Raulet, Besançon, Editions de l'Imprimeur, 1997.
- SAINT GIRONS (Baldine), *L'acte esthétique*, Paris, Klincksieck, 2008.
- SALVINI (Roberto), dir., *Pure visibilité et formalisme dans la critique d'art au début du XXe siècle*, (Textes de : K. Fiedler, A. von Hildebrand, A. Riegl, A. Schmarsow, H. Wölfflin, A.E. Brinckmann, B. Berenson, Clive Bell, Roger Fry, A. Stokes, J. Mesnil, H. Focillon, R. Longhi, L. Venturi ; traduit par Erika Dickenherr, C. Jatosti, Alain Pernet, A. Real-Charrière), Paris, Klincksieck, 1988.
- SANSOT (Pierre), *Du bon usage de la lenteur*, Paris, Payot, 1998.
- SCHELLER (Karl Gottlob), *L'Art de se promener*, trad. P. Deshusses, Paris, Payot Rivages, 1996.
- SCHILDER (Paul), *L'image du corps, Etude des forces de la psyche*, tr. F. Gantheret et P. Truffert, Paris, Gallimard, 1980 (1923 en allemand, 1935 en anglais).
- SIMMEL (Georg), *Philosophie du paysage* (1913), dans *La tragédie de la culture*, Rivages, 1988.
- SITTE (Camillo), *L'art de bâtir les villes - l'urbanisme selon ses fondements artistiques*, trad. D. Wiczorec, Editions de l'Equerre, 1980 (1889).
- SOLNIT (Rebecca), *L'art de marcher*, trad. O. Bonit, Arles, Actes Sud, 2002.
- SOMMER (Robert), *Personnal Space: the Behavioral Basis of Design*, Englewood Cliffs, N.J., Prentice Hall, 1969.
- SOURIAU (Etienne), *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 2004.
- SPIRN (Ann Whiston), *The Language of Landscape*, New Haven, Yale University Press, 1998.
- STEINER (George), *Martin Heidegger*, Chicago, University of Chicago Press, 1991.
- STRAUS (Erwin), *Phenomenological Psychology*, trad. Erling Eng, New-York, Basic Books, 1966.
- STRAUS (Erwin), NATANSON (Maurice) et EY (Henri), *Psychiatry and Philosophy*, New-York, Springer-Verlag, 1969.
- STRAUS (Erwin), *Du Sens des Sens*, trad. G. Thinès et J.-P. Legrand, Grenoble, Editions Jérôme Millon, 1989 (1935).
- STRAUS (Erwin), « Les formes du spatial », trad. M. Gennart, dans *Figures de la subjectivité*, ét. réunies par J.F. Courtine, Ed. CNRS, 1992.
- TANIZAKI (J.), *Eloge de l'ombre*, Paris, Publications Orientaliste de France, 1977.
- TENGELYI (László), *L'expérience retrouvée*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- THIEL (Philip), *People, Paths and Purposes: Notations for a Participatory Envirotecture*, Seattle, University of Washington Press, 1997.

- THINES (Georges), *Phénoménologie et science du comportement*, Bruxelles, Mardaga, 1980.
- TIBERGHIE (Gilles A.), « Lawrence Halprin : danse et mouvement du monde », *Comme une Danse, Les Carnets du paysage* n° 13-14, pp. 22-47, 2007.
- Von UEXKÜLL (Jacob), *Mondes animaux et monde humain*. trad. P. Muller, Paris, Denoël, coll. Agora, 2004 (1934).
- ULLMANN (Tamás), *La genèse du sens : signification et expérience dans la phénoménologie génétique de Husserl*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- VALERY (Paul), *Ecrits sur l'art*, Paris, Club des Libraires de France, 1962.
- VOIGT (Vilmos), *Bevezetés a szemiotikába [Introduction à la sémiotique]*, Budapest, Loisir, 2008.
- VYGOTSKI (Lev), *Psychologie de l'art*, tr. F. Sève, Paris, La Dispute, 2003 (écrit 1925, publ. 1965).
- WALLON (Henri), *La Vie mentale*, Éditions sociales, Paris, 1938.
- WALLON (Henri), *L'évolution psychologique de l'enfant*, 1941.
- WALLON (Henri), *De l'acte à la pensée*, Champs-Flammarion, 1970 (1942).
- von WEIZSÄCKER (Viktor), 1940, *Le Cycle de la structure*, trad. M. Foucault et D. Rocher, Paris, Desclée de Brouwer, 1958. [Original: *Der Gestaltkreis. Theorie der Einheit von Wahrnehmen und Bewegen*. Leipzig 1940]
- WELTON (Don), ed., *The Essential Husserl: Basic Writings in Transcendental Phenomenology*, Bloomington, Indiana University Press, 1999.
- WELTON (Don), *The Other Husserl: The Horizons of Transcendental Phenomenology*, Bloomington, Indiana University Press, 2000.
- WEYL (Hermann), *Symmetry*, Princeton University Press, 1952.
- WHYTE (William H.), *City : Rediscovering the Center*, New York, Doubleday, 1988.
- WITTGENSTEIN (Ludwig), *Conférence sur l'éthique*, Paris, Folio, 2008.
- WÖLFFLIN (Heinrich), *Prolégomènes à une psychologie de l'architecture*, trad. Bruno Queysanne, Paris, éd. La Villette, 2004 (1886).
- YANTIS (Steven), ed., *Visual Perception : Essential Readings*, Philadelphia, Psychology Press, 2001.
- YATES (Frances Amelia), *L'art de la mémoire*, trad. D. Arasse, Paris, Gallimard, 2008 (1966).
- YOUNES (Chris) dir., *Henri Maldiney : Philosophie, art et existence*, Paris, Cerf, 2007.
- YOUNES (Chris) dir., *Architecture au corps*, Bruxelles, Ousia, 1998.
- ZAHAVI (Dan), *Husserl's phenomenology*, Stanford, Stanford University Press, 2003.

ZEVI (Bruno), *Apprendre à voir l'architecture*, trad. L. Trichaud, Editions de Minuit, 1959 (1957).

ZIESEL (John), *Inquiry by Design : Tools for Environmental Behavior Research*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

BIBLIOGRAPHIE JARDINS - VERSAILLES

SOURCES PRIMAIRES

d'AVILER (Augustin Charles), *Cours d'Architecture*, Paris, 1691.

version utilisée : publication de 1720 de l'édition augmentée de 1710.

Tome 1 : <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/daviler1720bd1>

Tome 2 : <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/daviler1720bd2>

BOYCEAU DE LA BARAUDERIE (Jacques), *Traité du jardinage*, Paris, 1638.

version utilisée : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k85648g.r=boyceau.langFR>

COMBES, *Explication historique de ce qu'il y a de plus remarquable dans la maison royale de Versailles*, Paris, 1681, 1695.

CORNEILLE (Thomas), *Dictionnaire Universel Geographique et Historique*, Tome I, Paris, chez Coignard, 1708.

COURTILZ DE SANDRAS (Gatien), *La vie de Jean-Baptiste Colbert, ministre d'Etat sous Louys XIV Roy de France*, Cologne, 1695.

DENIS (Claude), *Explication de toutes les Grottes, Rochers et fontaines du Chateau Royal de Versailles*, Paris (manuscrit), (Bibliothèque Nationale, Ms. fr. 2348), ca. 1674 -1675.

DEZALLIER D'ARGENVILLE (Antoine Joseph), *La théorie et la pratique du jardinage*, Paris, 1709.

Edition de 1709 : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb303393324/description>

DEZALLIER D'ARGENVILLE (Antoine Joseph), *La théorie et la pratique du jardinage*, Paris, 1747.

Edition de 1747 : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb303393355/description>

- EVELYN (John), *The Diary of John Evelyn*, édité par BRAY (William), London, Everyman's Library.
- FELIBIEN (André), *Les fêtes de Versailles : chroniques de 1668 & 1674* ; reprint, Paris, Editions Dédale, Maisonneuve et Larose, 1994.
- FELIBIEN (André), *Description sommaire du château de Versailles*, Paris, 1674 (édition de 1685).
- FELIBIEN (André), *La Description du château de Versailles*, Paris, 1685.
- KRAUS (Johann Ulrich), *Der Irrgarten zu Versailles*, Augsburg, 1690.
- LA FONTAINE (Jean), *Le songe de Vaux*, Paris, 1669.
- LA FONTAINE (Jean), *Les amours de Psyché et Cupidon*, Paris, 1669.
- LE CLERC (S.), *Le labyrinthe de Versailles*, Paris, 1677, 1679, 1680. Reprint, Paris, 1981.
- LIGER (Louis), *Le voyageur fidèle, ou Le guide des étrangers dans la ville de Paris, qui enseigne tout ce qu'il y a de plus curieux à voir... avec une Relation en forme de voyage des plus belles maisons qui sont aux environs de Paris...*, Paris, 1715.
- LISTER (Martin), *A Journey to Paris in the Year 1698*, Reprint, Urbana, University of Illinois Press, 1967 (Londres, 1699).
- LOCKE (John), *Locke's travels in France, 1675-1679*. Publié par J. Lough, Cambridge, 1953.
- LOUIS XIV, *La manière de montrer les Jardins de Versailles*, introduction Suzanne Hoog, Paris, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1982.
- LOUIS XIV, tr. C. Thacker, *Garden History*, vol. 1, 1, sept. 1972.
- MOLLET (André), *Le jardin de plaisir*, postcript Michel Conan, Paris, Le Moniteur, 1981 (Stockholm, 1651).
version utilisée : <http://architectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Notice/INHA-FR543.asp?param=>
- MOLLET (Claude), *Théâtre des Plans et Jardinages*, Paris, 1652.
<http://architectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Auteur/MolletC.asp?param=>
- NEMEITZ (Joachim Christoph), *Séjour de Paris, c'est-à-dire Instructions Fidèles, pour les Voyageurs de Condition*, Leyde, 2^e édition, 1727.
- PERRAULT (Charles), *Le Labyrinthe de Versailles*, reprint, postface M. Conan, Paris, Le Moniteur, 1982. (Paris, 1677).
- PERRAULT (Charles), *Le Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les Arts et les Sciences*, T.1, Paris, J.-B. Coignard, 1688. (Reprint, Slatkine, 1971).
- PIGANIOL DE LA FORCE, *Nouvelle description des chasteaux et parcs de Versailles et Marly*, Paris, 1701 (édition de 1730).
- SAINT-SIMON, *Mémoires, 1691-1723*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1983.

- de SCUDERY (Madeleine), *La promenade de Versailles*, Genève, Slatkine Reprints, 1979 (Paris, 1669).
- de SEVIGNE (marquise de), *Correspondance*, Paris, Gallimard (coll. Pléiade), 1972.
- TESSIN (Nicodème), « Relation de la visite de Nicodème Tessin à Marly, Versailles, Clagny, Rueil et Saint Cloud en 1687 », in : JOSEPHSON (Rugnar) et FRANCASTEL (Pierre), *Revue de l'Histoire de Versailles*, pp. 149-167, 274-300, 1926.

SOURCES SECONDAIRES

- ADAM (Antoine), *Histoire de la littérature française au XVIIIe siècle*, Paris, Albin Michel, 1997 (1956).
- ADAMS (Williams Howard), *The French Garden 1500-1800*, New York, George Brazillier, 1979.
- ALLAIN (Yves-Marie), CHRISTIANY (Jeanine), *L'art des jardins en Europe : l'évolution des idées et des savoir-faire*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2006.
- APOSTOLIDES (JM), *Le Roi-machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris, Editions de Minuit, 1981.
- ARIZZOLI-CLEMENTEL (Pierre), *Le Nôtre à Versailles, Vues et plans des jardins*, Paris, Alain de Gourcuff Editeur, 2000.
- ATGET (Eugène), QUESNEY (Daniel), *Miroirs : reconstitution photographique*, ARP Editions, Bruxelles, 2001.
- BABELON (Jean-Pierre), «La restauration des jardins de Versailles», *Monumental*, 4, 1993.
- BALTRUSAITIS (Jurgis), *Anamorphoses*, Paris, Flammarion, 1996 (1955).
- BARBET (Louis), *Les grandes eaux de Versailles*, Paris, 1907.
- BARIDON (Michel), *Les Jardins : Paysagistes-Jardiniers-Poètes*, Paris, Robert Laffont, 1998.
- BARIDON (Michel), *Histoire des Jardins de Versailles*, Arles, Actes Sud, 2003.
- BEAUSSANT (Philippe), *Versailles, Opéra Paris*, Gallimard, 1981.
- BECK (Annie), *Genèse de l'esthétique française moderne*, Paris, Albin Michel, (1984), 1994.

- BENETIERE (Marie-Hélène), *Jardin : vocabulaire typologique et technique*, Paris, Centre des monuments nationaux/Editions du Patrimoine, 2000.
- BENICHOU (Paul), *Morales du Grand Siècle*, Paris, Gallimard, 2008 (1948).
- BENOIST (Luc), *Histoire de Versailles*, Paris, Presses Universitaires de France (Collection Que sais-je), 1973.
- BENOIST-MECHIN, *L'homme et ses jardins, ou les métamorphoses du Paradis terrestre*, Paris, Albin Michel, 1975.
- BERGER (Robert W.), « Versailles in verse: some notes on Claude Denis's "Explication" », *Journal of Garden History*, vol. 4, 2, 1984 (a).
- BERGER (Robert W.), « Review Essay : Manière de montrer les jardins de Versailles », *Journal of Garden History*, vol. 4, 4, 1984 (b).
- BERGER (Robert W.), *In the Garden of the Sun King : Studies on the Park of Versailles under Louis XIV*, Washington DC, Dumbarton Oaks, 1985.
- BERGER (Robert W.), « Tourists during the Reign of the Sun King: Access to the Louvre and Versailles. On the Anatomy of Guidebooks and other printed Aids », in MAUNER (George), dir., Paris, *Center of Artistic Enlightenment. Papers in Art History from the Pennsylvania State University*, IV, 126-43, University Park, Pennsylvanie, 1988.
- BERGER (Robert W.), *A Royal Passion: Louis XIV as Patron of Architecture*, Cambridge, MA, Cambridge University Press, 1994.
- BERGER (Robert W.), HEDIN (Thomas F.), *Diplomatic tours in the gardens of Versailles under Louis XIV*, Philadelphia, PA., Univ. of Pennsylvania Press, 2008.
- BEYLIER (Hubert), *Treillages de jardin, du XIV^e au XX^e siècle*, Paris, Centre de Recherche sur les Monuments Historiques, 1993.
- BLAY (Michel), HALLEUX (Robert), *La science classique, XVI^e-XVIII^e siècle, Dictionnaire critique*, Paris, Flammarion, 1998.
- BLUCHE (François), dir., *Dictionnaire du Grand Siècle*, Paris, Fayard, 1990.
- BLUNT (Anthony), *Art and architecture in France, 1500 to 1700*, Harmondsworth, Penguin Books, 1953 (1970).
- BONNAURE (Pierre), « Un plan de Le Nôtre pour Versailles ? », *Polia*, n°3, printemps 2005.
- BORGERHOFF (Elbert B.O.), *The Freedom of French Classicism*, Princeton, Princeton University Press, 1950.
- BOTTINEAU (Yves), *Versailles, miroir des princes*, Paris, Arthaud, 1989.
- BOYER (Marc), *Histoire générale du tourisme du XVI^e au XXI^e siècle*, Paris, Harmattan, 2005.
- BRAY (Bernard), « Le dialogue comme forme littéraire au XVII^e siècle », *Cahier de l'Association internationale des études françaises*, n°24, 1, 1972.

- BRIX (Michael), *André Le Nôtre, magicien de l'espace : tout commence à Vaux le Vicomte*, Versailles, Artlys, 2004.
- BRUNON (Hervé), dir., *Le jardin, notre double : sagesse et déraison*, Paris, Autrement, 1999.
- BRUNON (Hervé), « Manières de (dé)montrer les jardins de Versailles », *Les Carnets du paysage* n° 9-10, pp. 389-400, 2003.
- BRUNON (Hervé), « Lieux scéniques et choréographies du parcours : les jardins de Versailles et la danse sous Louis XIV », *Comme une Danse, Les Carnets du paysage* n° 13-14, pp. 22-47, 2007.
- BRUNON (Hervé), « André Mollet, Le Jardin de plaisir (1651) », in *Les Livres d'architecture. Manuscrits et imprimés publiés en France, écrits ou traduits en français (XVI^e siècle - XVII^e siècle)* [base numérique], sous la direction : Frédérique Lemerle et Yves Pauwels, Tours, Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, mise en ligne le 7 octobre 2007 (consulté le 3 juillet 2009) <http://architectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Notice/INHA-FR543.asp?param=>
- BRUNON (Hervé), « Claude Mollet, Théâtre des plans et jardinages (1652) », in *Les Livres d'architecture. Manuscrits et imprimés publiés en France, écrits ou traduits en français (XVI^e siècle - XVII^e siècle)* [base numérique], sous la direction : Frédérique Lemerle et Yves Pauwels, Tours, Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, mise en ligne le 7 octobre 2007 (consulté le 3 juillet 2009) <http://architectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Auteur/MolletC.asp?param=>
- BRUNON (Hervé), MOSSER (Monique) et RABREAU (Daniel), dir., *Les métamorphoses de la nature. Imaginaire et symbolique des arts dans la culture européenne du XVI^e au XVIII^e siècle*, Bordeaux, William Blake & Co. / Art & Arts, 2004.
- BURKE (Peter), *Louis XIV : les stratégies de la gloire*, Paris, Seuil, 1995 (1992).
- CALLIES (Anne), HEITZMANN (Annick) et MARIAGE (Thierry), « Système d'abduction d'eau », in : *Monuments Historiques*, CL-CLI, 1987.
- CARTUYVELS (Sabine), « Préface », in A.-J. DEZALLIER, *La théorie et la pratique du jardinage*, Arles, Actes Sud / ENSP, 2003.
- CASTEX (Jean), *Lecture d'une ville : Versailles*, Paris, Le Moniteur, 1980.
- CASTEX (Jean), *Renaissance, baroque, classicisme*, Paris, La Villette, 2003.
- CAUMONT (Gisèle), « Manière de graver les jardins », *La main du jardinier, l'œil du graveur : Le Nôtre et les jardins disparus de son temps*. Gravures du Musée de l'Ile-de-France. Exposition du 17 juin au 18 septembre 2000.
- CHARAGEAT (Marguerite), « André Le Nôtre et ses dessins. L'optique en son temps. », *La gazette illustrée des amateurs de jardins*, 1953-1954
- CHARAGEAT (Marguerite), « André Le Nôtre et l'optique de son temps. Le grand canal de Tanlay par Pierre Le Muet », *B.S.H.A.F.*, 1955-1956.

- CHARAGEAT (Marguerite), « Pourquoi Le Nôtre a-t-il créé, à Versailles, le Grand Canal ? », *Jardin des Arts*, n° 42, 1958.
- CHARAGEAT (Marguerite), *L'art des jardins*, Paris, Presses Universitaires de France, 1962.
- CHARBONNIER (Pierre), *Les anciennes mesures locales du Bassin Parisien et du Nord, d'après les tables de conversion*, (Ed.) (2008) 40 p., manuscrit auteur, consulté le 12 juillet 2009, http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/13/58/49/PDF/Charbonnier_V2_mesure_de_Paris.pdf
- « Comme une danse », *Carnets du Paysage*, n° 13-14, 2007.
- CONAN (Michel), « Eloge de la grenouille : le paysage dans les jardins à la française du XVIIe siècle », *Journal of Garden History*, vol.11, 4, 1991.
- CONAN (Michel), *Dictionnaire historique de l'art des jardins*, Paris, Hazan, 1997.
- CONAN (Michel), dir., *Perspectives on Garden Histories*, Washington DC, Dumbarton Oaks, 1999.
- CONAN (Michel), dir., *Landscape Design and the Experience of Motion*, Washington DC, Dumbarton Oaks, 2003.
- CONAN (Michel), *Essais de poétique des jardins*, Leo S. Olschki, 2004.
- CONAN (Michel), dir., *Baroque Garden Cultures: Emulation Sublimation Subversion*, Washington DC, Dumbarton Oaks, 2005.
- CONSTANS (Claire), *Versailles, château de la France et orgueil des rois*, coll. Découvertes, Paris, Gallimard, 1989.
- CONSTANS (Martine), dir., *Jardiner à Paris au temps des rois*, Paris, Action Artistique de la Ville de Paris, 2003.
- CORAJOU (Michel), COULON (Jacques), LOZE (Marie-Hélène), *Versailles : lecture d'un jardin*, Ministère de l'Urbanisme et du Logement, 1982.
- CORNETTE (Joël), dir., *Versailles : le pouvoir de la pierre*, Paris, Tallandier 2006.
- CORPECHOT (L.), *Les jardins de l'intelligence*, Paris, 1912.
- du CREST (Sabine), *Des fêtes à Versailles : les divertissements de Louis XIV*, Paris, Editions Aux Amateurs de Livres, 1990.
- DARMON (Jean-Charles), *Philosophies du divertissement*, Paris, Desjonquères, 2009.
- Van DELFT (Louis), *Les moralistes : une apologie*, Paris, Gallimard/Folio essais, 2008.
- DENIS (D.), « Du Parterre aux Promenades : une scène pour la littérature au XVIIe siècle », *Revue du XVIIe siècle*, CCIX, 2000, pp. 655-669.
- DENNERLEIN (Ingrid), *Die Gartenkunst des Régence und des Rokoko in Frankreich*, Worms, Werner'sche Gesellschaft, 1981.
- DENNIS (Michael), *Court and Garden : from the French Hôtel to the City of Modern Architecture*, Cambridge MA, MIT Press, 1986.

- Dessins du Nationalmuseum de Stockholm : Versailles & les Maisons Royales : 1. 300 dessins des collections Tessin-Harleman et Cronstedt : 2. Tapisseries du Garde-Meuble. Mobilier, objets d'art, véhicules du Château de Versailles.* Catalogue d'exposition, Exposition au Château de Versailles, Juin-Novembre 1951.
- DEWALD (Jonathan), *Aristocratic experience and the origins of modern culture ; France 1570-1715*, Berkeley, University of California Press, 1993.
- DUNLOP (Ian), *Versailles*, London, Hamilton, 1970.
- ELIAS (Norbert), *La société de cour*, Paris, Calmann-Lévy, 1974.
- FALGUIERES (Patricia), « Philosophes au jardin : une promenade sceptique », dans : FARHAT (Georges), dir., *André Le Nôtre, fragments d'un paysage culturel. Institutions, arts, sciences et techniques*, Sceaux, Musée de l'Ile de France / Conseil Général des Hauts-de-Seine, 2005.
- FARHAT (Georges), « Le Nôtre : anamorphoses, topographies et territoires », *Pages Paysages*, pp. 44-53, N°8, 2000-2001
- FARHAT (Georges), dir., *André Le Nôtre, fragments d'un paysage culturel. Institutions, arts, sciences et techniques*, Sceaux, Musée de l'Ile de France / Conseil Général des Hauts-de-Seine, 2005.
- FAUCHEUX (Louis Etienne), *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'œuvre d'Israël Silvestre précédé d'une notice sur sa vie*, 1969.
- FERRAND (Franck), *Ils ont sauvé Versailles. De 1789 à nos jours*, Paris, Perrin, 2003.
- FICHET (Françoise), *La théorie architecturale à l'âge classique. Essai d'anthologie critique*, Bruxelles, Mardaga, 1979.
- FRIEDMAN (Ann), « The evolution of the Parterre d'Eau », *Journal of Garden History*, vol. 8, 1, 1988.
- FRIEDMAN (Ann), « What John Locke saw at Versailles », *Journal of Garden History*, vol. 9, 4, 1989.
- FUMAROLI (Marc), *Le poète et le roi : Jean de la Fontaine en son siècle*, Paris, Edition de Fallois, 1997.
- FUMAROLI (Marc), ZUBER (Roger), *Dictionnaire de littérature française du XVIIe siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.
- GAEHTGENS (Thomas W.), « Le musée historique de Versailles », in : NORA (Pierre), *Les lieux de mémoire*, Volume III, 1, Paris, Gallimard, 1986.
- GAEHTGENS (Thomas W.), HOCHNER (Nicole), *L'image du roi : de François 1er à Louis XIV*, Paris : MDH, 2006.
- de GANAY (Ernest), *André Le Nôtre 1613-1700*, Paris, Vincent, Fréal & Cie, 1962.
- GARRIGUES (Dominique), *Jardins et jardiniers de Versailles au Grand Siècle*, Seyssel, Champ Vallon, 2001.
- GEBELIN (François), *Versailles*, Alpina, 1964.

- GOLDSTEIN (Claire), *Vaux and Versailles: The Appropriations, Erasures, and Accidents That Made Modern France*, Philadelphia, PA., Univ. of Pennsylvania Press, 2007.
- GOTHEIN (Marie Luise), *Geschichte der Gartenkunst*, Georg Olms Verlag AG, 1997 (1914).
- GRAAFLAND (Arie), *Versailles and the Mechanics of Power. The subjugation of Circe, an essay*, Rotterdam, 010 Publishers, 2003.
- GRIMAL (Pierre), *L'art des jardins*, coll. *Que sais-je ?*, Paris, PUF, 1954.
- GROMORT (Georges), *L'art des jardins*, Paris, Massin, 1983 (1953).
- GUIBERT (M. J.), « Louis XIV et ses jardins : règlement autographe du roi pour la visite des jardins de Versailles », *Revue de L'histoire de Versailles et de Seine-et-Oise*, I, pp. 9-14, 1899.
- GUIFFREY (Jules), *André Le Nostre*, Paris, 1913.
- HAMBY (Damien), « L'homme de Vaux-le-Vicomte », *Pages Paysages*, pp. 52-59, N°9, 2002-2003.
- HARBISON (Robert), *The Built, the Unbuilt and the Unbuildable: in pursuit of architectural meaning*, Cambridge, MA, MIT Press, 1991.
- HARRISON (Robert), *Jardins : réflexions sur la condition humaine*, tr. F. Naugrette, Paris, le Pommier, 2007.
- HAUTECOEUR (Louis), *Les jardins des dieux et des hommes*, Paris, Hachette, 1959.
- HAZLEHURST (F. Hamilton), *Jacques Boyceau and the French Formal Garden*, Nashville, Tennessee, Vanderbilt University Press, 1966.
- HAZLEHURST (F. Hamilton), *Gardens of Illusion : the Genius of André Le Nostre*, Nashville, Tennessee, Vanderbilt University Press, 1980.
- HAZLEHURST (F. Hamilton), « Le Nostre and Optical Illusion », *Via*, vol. 6, pp. 116-129, 1983.
- HEDIN (Thomas F.), « Versailles and the "Mercure Galant" », *Gazette des Beaux-Arts*, n°1479, 1992.
- HEDIN (Thomas F.), « Le Nostre to Mansart : transition in the gardens of Versailles », *Gazette des Beaux-Arts*, n°1547, p. 191-344, 1997.
- HEDIN (Thomas F.), SANDGREN (Folke), "Deux voyageurs suédois visitent Versailles sous le règne du Roi-Soleil," *Versalia* 9 (2006): 86-113.
- HIMELFARB (Hélène), *Saint-Simon, Versailles, les arts de cour*, Paris, Perrin, 2006.
- HIMELFARB (Hélène), « Versailles, fonctions et légendes », in : NORA (Pierre), *Les lieux de mémoire*, Volume II, 2, Paris, Gallimard, 1986.
- HOOG (Simone), *Louis XIV: Manière de montrer les Jardins de Versailles*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1982.

- HUNT (John Dixon), *Garden History : Issues, Approaches, Methods*, Washington DC, Dumbarton Oaks, 1992.
- HUNT (John Dixon), *L'art du jardin et son histoire*, Paris, Odile Jacob, 1996.
- HUNT (John Dixon), CONAN (Michel), dir., *Tradition and Innovation in French Garden Art : Chapters of a New History*, Philadelphia, PA., Univ. of Pennsylvania Press, 2002.
- HUNT (John Dixon), « "Lordship of the Feet": Towards a Poetics of Movement in the Garden », pp. 187-213, in : CONAN (Michel), dir., *Landscape Design and the Experience of Motion*, Washington DC, Dumbarton Oaks, 2003.
- JACOBSON (Antoine), dir., *Anthologie des bons jardiniers. Traités de jardinage français du XVI^e au XIX^e siècle*, Paris, Flammarion, 2003.
- JEANNEL (Bernard), *Le Nôtre*, Paris, Fernand Hazan, 1985.
- JELICOE (Geoffrey, JELICOE (Susan), GOODE (Peter), LANCASTER (Michael), dir., *The Oxford Companion to Gardens*, Oxford, Oxford University Press, 1986.
- JESTAZ (Bertrand), *Jules Hardouin-Mansart. Vie et œuvre*, Paris, Picard, 2008.
- KARLING (St.), « The importance of André Mollet and his Family for the Development of the French Formal Garden », in : Dumbarton Oaks, 1974.
- KAUFMANN (Emil), *Architecture in the Age of Reason : Baroque and Post-Baroque in England, Italy and France*, New York, Dover Publications, 1968.
- KEMP (Martin), *Geometrical Perspective from Brunelleschi to Desargues : a Pictorial Means or an Intellectual End ?*, Oxford, Oxford University Press, 1985.
- KENNA (Michael), *Le Nôtre's gardens*, Santa Monica, CA, RAM Publications, 1999.
- KRAUSE (Katharina), *Die Maison de Plaisance : Landhäuser in Ile-de-France, 1660-1730*, München, Deutsche Kunstverlag, 1996.
- LABLAUDE (Pierre-André), *Les jardins de Versailles*, Paris, Editions Scala, 1995.
- La main du jardinier, l'œil du graveur : Le Nôtre et les jardins disparus de son temps. Gravures du Musée de l'Ile-de-France*. Exposition du 17 juin au 18 septembre 2000. (commissaire de l'exposition, Gisèle CAUMONT – elle a écrit un article sur les gravures), Sceaux, Musée de l'Ile-de-France, 2000.
- LAROZE (Catherine), *Une histoire sensuelle des jardins*, Paris, Olivier Orban, 1990.
- LECOQ (Anne-Marie), « La symbolique de l'Etat : les images de la monarchie des premiers Valois à Louis XIV », in : NORA (Pierre), *Les lieux de mémoire*, Volume II, 2, Paris, Gallimard, 1986.
- LE DANTEC (Denise), LE DANTEC (Jean-Pierre), *Le Roman des Jardins de France*, Paris, Bartillat, 1987.
- LE DANTEC (Jean-Pierre), « Traités et non-traités », in Mosser (Monique) et Nys (Philippe), *Le jardin, art et lieu de mémoire*, Besançon, Editions de l'Imprimeur, 1995.

- LE DANTEC (Jean-Pierre), *Jardins et paysages : textes critiques de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Larousse, 1996.
- LE DANTEC (Jean-Pierre), *Le Sauvage et le régulier : art des jardins et paysagisme en France au XIXe siècle*, Paris, Le Moniteur, 2002.
- LE DANTEC (Jean-Pierre), *Jardins et paysages : une anthologie*, Paris, La Villette, 2003.
- LE GUILLOU (Jean-Claude), *Versailles, histoire du château des rois*, Paris, Edition des Deux Coqs d'Or, 1988.
- Le Nôtre, un inconnu illustre?* Paris, Monum-Editions du Patrimoine, 2003.
- LEONARD-ROQUE (Véronique), dir., *Versailles dans la littérature. Mémoire et imaginaire aux XIXe et XXe siècles*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2005.
- LE ROY-LADURIE (Emmanuel), *Saint-Simon, ou le système de la Cour*, Paris, Fayard, 1997.
- Les jardins de Versailles et de Trianon, d'André Le Nôtre à Richard Mique*, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon (15 juin-27 septembre 1992), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1992.
- Les maîtres de l'eau : d'Archimède à la machine de Marly*, Musée-Promenade de Louveciennes, 2006.
- LOUPPE (Laurence), « Danses : de l'usage des sols aux XVIIe et XVIIIe siècle », dans : FARHAT (Georges), dir., *André Le Nôtre, fragments d'un paysage culturel. Institutions, arts, sciences et techniques*, Sceaux, Musée de l'Ile de France / Conseil Général des Hauts-de-Seine, 2005.
- MacDOUGALL (Elisabeth B.), HAZLEHURST (Franklin H.), dir., *The French Formal Garden*, *Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture III*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1974.
- MARIAGE (Thierry), *L'univers de Le Nôtre*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1990.
- MARIE (Alfred), *Jardins français classiques des XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, Vincent, Fréal & Cie, 1949.
- MARIE (Alfred), « Le sentiment de la nature dans l'art au XVIIe siècle », *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes françaises*, 6 :1, pp. 41-48, 1954.
- MARIE (Alfred), *Naissance de Versailles : le château, les jardins*, Paris, Vincent, Fréal & Cie, 1968.
- MARIE (Alfred), MARIE (Jeanne), *Versailles au temps de Louis XIV*, Paris, Imprimerie Nationale, 1976.
- MARIN (Louis), *Le portrait du roi*, Paris, Minuit, 1981.
- MAROTEAUX (Vincent), *Versailles, le roi en son domaine*, Paris, Picard, 2000.

- MEDVEDKOVA (Olga), *Jean-Baptiste Alexandre Le Blond : architecte 1679-1719 : de Paris à Saint-Pétersbourg*, Paris, A. Baudry et Cie éd., 2007.
- MOINE (Marie-Christine), *Les fêtes à la Cour du Roi Soleil, 1653-1715*, Paris, Editions T. Lanore, 1984.
- MOLIERE, *Les plaisirs de l'Ile Enchantée*, in : *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1971.
- [monumental], Dossier Versailles, semestriel 2, 2005.
- MOSSER (Monique) et NYS (Philippe), *Le jardin, art et lieu de mémoire*, Besançon, Editions de l'Imprimeur, 1995.
- MOSSER (Monique) et TEYSSIER (Georges), *Histoire des jardins de la Renaissance à nos jours*, Paris, Flammarion, 2002.
- MOSSER (Monique), « André Le Nôtre : mémoire, mythe, histoire », in : *Le Nôtre, un inconnu illustre?* Paris, Monum-Editions du Patrimoine, 2003.
- MUKERJII (Chandra), *Territorial Ambitions and the Gardens of Versailles*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- NERAUDAU (Jean-Pierre), *L'Olympe du Roi Soleil*, Paris, Les Belles Lettres, 1986.
- de NOLHAC (Pierre), *Le grand parc et les eaux de Versailles*, Paris, 1985.
- de NOLHAC (Pierre), *Les jardins de Versailles*, Paris, Manzi, Joyant et Cie, 1913 (1906).
- NORA (Pierre), *Les lieux de mémoire*, Volume II, 2, Paris, Gallimard, 1986.
- ORSENNA (Eric), *Portrait d'un homme heureux : André Le Nôtre (1613-1700)*, Paris, Fayard, 2001.
- PARSHALL (Linda), « Motion and Emotion in C.C.L. Hirschfeld's "Theory of Garden Art" », pp. 35-51, in : CONAN (Michel), dir., *Landscape Design and the Experience of Motion*, Washington DC, Dumbarton Oaks, 2003.
- PEROUSE DE MONTCLOS (Jean-Marie), *Histoire de l'architecture française : de la Renaissance à la Révolution*, Paris, Mengès, 1989.
- PEROUSE DE MONTCLOS (Jean-Marie), POLIDORI (Robert) (photographies), *Versailles*, Paris, Place des Victoires, 2001.
- PETITFILS (Jean-Christian), *Fouquet*, Paris, Perrin, 2009.
- PINCAS (Stéphane), *Versailles, un jardin à la française*, Paris, La Martinière, 1995.
- POETE (Marcel), *Au jardin des Tuileries : l'art du jardin, la promenade publique*, Paris, A. Picard, 1924.
- POLIZZI (Gilles), « Présentation », COLONNA (Francesco), *Le songe de Poliphile*, Paris, Imprimerie Nationale, 1994.

- POLIZZI (Gilles), « Au royaume du Nôtre : le mythe du jardinier et l'esthétique de Versailles chez La Fontaine », dans : FARHAT (Georges), dir., *André Le Nôtre, fragments d'un paysage culturel. Institutions, arts, sciences et techniques*, Sceaux, Musée de l'Ile de France / Conseil Général des Hauts-de-Seine, 2005 (b).
- POMMIER (Edouard), « Versailles, l'image du souverain », in : NORA (Pierre), *Les lieux de mémoire*, Volume II, 2, Paris, Gallimard, 1986.
- RACINE (Michel), dir., *Créateurs de jardins et de paysages en France de la Renaissance au début du XIXe siècle*, Arles-Versailles, Actes Sud- Ecole Nationale Supérieure du Paysage, 2002.
- RICHARDT (Aimé), *Les savants du Roi-Soleil*, Paris, François-Xavier de Guibert 2003.
- ROSASCO (Betsy), « The Sculptures of Marly and the Program of Versailles: Considerations of their Relationship and Meaning », *Journal of Garden History*, vol. 3, 4, 1983.
- ROSASCO (Betsy), « The Sculptural Decorations of the Garden of Marly, 1679-1699 », *Journal of Garden History*, vol. 4, 2, 1984.
- ROSTAING (Aurélia), « André Le Nôtre et les jardins français du XVIIe siècle : perspectives de recherche et 'vues bornées' », *Revue de l'Art*, n°129, 3, 2000.
- ROSTAING (Aurélia), *Les jardins de Le Nôtre en Ile-de-France*, Paris, Editions du Patrimoine, 2001.
- ROUDAUT (Richard), *Le Nôtre*, Lyon, Parangon, 2006.
- SABATIER (Gérard), *Versailles ou la figure du roi*, Paris, Albin Michel, 1999.
- SAISSELIN (R.G.), « The French Garden in the Eighteenth Century ; from Belle Nature to the landscape of time », *Journal of Garden History*, vol. 5, 3, 1985.
- SALVADORI (Philippe), *La chasse sous l'Ancien Régime*, Paris, Fayard, 1996.
- SALMON (Xavier), *Pomp and Power : French drawings from Versailles*, London, Wallace Collection, 2006.
- SANTINI (Chiara), *Il giardino di Versailles : natura, artificio, modello*, Bologna, Leo S. Olschki, 2007.
- SARMANT (Thierry), *Les demeures du Soleil : Louis XIV, Louvois et la Surintendance des Bâtiments du Roi*, Seyssel, Champ Vallon, 2003.
- SAULE (Beatrix), *Versailles triomphant : une journée de Louis XIV*, Paris, Flammarion, 1996.
- SCHNAPPER (Antoine), *Tableaux pour le Trianon de Marbre, 1688-1714*, Paris, Mouton, 1967.
- SCULLY (Vincent), *Architecture : the Natural and the Manmade*, New York, St. Martin's Press, 1991.
- SEZNEC (Jean), *La survivance des dieux antiques*, Paris, Flammarion, 1999 (1939).

- SOULLARD (Etienne), « Les eaux de Versailles sous Louis XIV », *Hypothèses*, 1997, pp. 105-114.
- STAGL (Justin), *A History of Curiosity: theories of travel, 1550-1800*, Harwood Academic Publisher, 1995.
- STEENBERGEN (Clemens), WOUTER (Reh), *Architecture and Landscape, the Design Experiment of the Great European Gardens and Landscapes*, Amsterdam, Prestel, 1996.
- SZAMBIEN (Werner), *Symétrie goût caractère : théorie et terminologie de l'architecture à l'âge classique 1550-1800*, Paris, Picard, 1986.
- TAYLOR-LEDUC (Suzanne) dir., *Studies In The History Of Gardens And Designed Landscapes*, vol. 18, 1, 1998 (a).
- TAYLOR-LEDUC (Suzanne), « A new Treatise in XVIIth century garden history: André Félibien' 'Description de la Grotte à Versailles' », *Studies In The History Of Gardens And Designed Landscapes*, vol. 18, 1, 1998 (b).
- THACKER (Christopher), *The History of Gardens*, Berkeley, CA, University of California Press, 1979.
- THEBAUD (Philippe), CAMUS (Anne), *Dicovert : Dictionnaire des Jardins et Paysages*, Paris, Arcature, 2005.
- THOMPSON (Ian H.), *The Sun King's Garden: Louis XIV, Andre Le Notre and the Creation of the Gardens of Versailles*, Bloomsbury Publishing, 2006.
- TIBERGHIE (Frédéric), *Versailles, le chantier de Louis XIV*, Paris, Perrin, 2006 (2002).
- TOCANNE (Bernard), *L'idée de la nature en France, deuxième moitié du XVIIe siècle*, TRIVISANI-MOREAU (Isabelle), *Dans l'empire de Flore : La représentation romanesque de la nature de 1660 à 1680*, Tübingen, Günther Narr Verlag, Biblio 17, n°126, 2001.
- TURCOT (Laurent), *La promenade à Paris au XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard, 2007.
- VERDIER (Thierry), *Augustin-Charles d'Aviler, architecte du roi en Languedoc 1653-1701*, Montpellier, Les presses du Languedoc, 2004.
- VERIN (Hélène), *La gloire des ingénieurs. L'intelligence technique du XVIe au XVIIIe siècle*, Paris, Albin Michel, 1993.
- VERLET (Pierre), *Versailles*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1961.
- VIROL (Michèle), *Vauban : de la gloire du roi au service de l'Etat*, Seyssel, Champ Vallon, 2003.
- WALTON (Guy), *Louis XIV's Versailles*, Chicago, University of Chicago Press, 1986.
- WEBER (Gerold), *Brunnen und Wasserkünste in Frankreich im Zeitalter von Louis XIV*, Worms, Werner'sche Verlagsgesellschaft, 1985.

- WEISS (Allen S.), *Miroirs de l'infini. Le jardin à la française et la métaphysique du XVIIe siècle*, Paris, Seuil, 1992.
- WHITMAN (N.T.), „Myth and Politics: Versailles and the Fountain of Latona”, in John. C. Rule, dir., *Louis XIV and the Craft of Kingship*, Columbus, Ohio State University Press, 1979.
- WIEBENSON (Dora), *The Picturesque Garden in France*, Princeton, Princeton University Press, 1978.
- WIMMER (Clemens Alexander), *Geschichte des Gartentheorie*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989.
- WOODBIDGE (Kenneth), *Princely Gardens: the Origin and Development of the French Formal Style*, New York, Rizzoli, 1986.