Du tableau à la scène : la couleur dans le jardin paysager en France

From painting to scene: colour in the French landscape garden

Ilona Woronow

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/paysage/23055>

DOI : 10.4000/paysage.23055

ISSN : 1969-6124

Éditeur :

École nationale supérieure du paysage de Versailles-Marseille, Institut national des sciences
appliquées Centre Val de Loire - École de la nature et du paysage, École nationale supérieure
d'architecture et de paysage de Bordeaux, École nationale supérieure d'architecture et de paysage de
Lille, Agrocampus Angers

Référence électronique

Ilona Woronow, « Du tableau à la scène : la couleur dans le jardin paysager en France », *Projets de
paysage* [En ligne], 4 | 2010, mis en ligne le 18 juillet 2010, consulté le 31 décembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/paysage/23055> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/paysage.23055>

Ce document a été généré automatiquement le 31 décembre 2021.

La revue *Projets de paysage* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons
Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Du tableau à la scène : la couleur dans le jardin paysager en France

From painting to scene: colour in the French landscape garden

Ilona Woronow

Introduction : pourquoi la couleur ?

« [...] l'aspect de la maison fut circonscrit dans un plat parterre découpé comme un échiquier, où le bariolage de sables de toutes couleurs, ne faisait qu'éblouir et fatiguer les yeux. »

Girardin, 1777

- 1 Tel est le souvenir que le propriétaire d'Ermenonville et l'auteur d'un traité notoire sur l'art des jardins, René-Louis de Girardin (1735-1808), a gardé des jardins de ses ancêtres. N'ayant pas oublié la profusion de cailloux multicolores dans le jardin régulier, et, sensibles à l'influence de l'esthétique puriste néoclassique privilégiant la sculpture comme modèle de tout art, le marquis de Girardin, ainsi que les autres théoriciens et créateurs des jardins de la deuxième moitié du XVIII^e siècle doivent se positionner au sujet d'une composante de paysage dont la présence imposante presse de l'inscrire dans l'économie générale de leur art.
- 2 Hormis la critique de la bigarrure et de la stérilité des parterres composés de matières inorganiques, les amateurs du jardin paysager abordent couramment la question de la couleur dans le contexte des fleurs¹. La réserve envers les parterres fleuris vise aussi bien leur symétrie, considérée comme signe de stase et d'ennui, que leur accumulation et exubérance chromatique repérées comme *fard*, *petitesse* et *coquetterie*. Aussi, Jean-Pierre Louis de Fontanes (1757-1821), l'auteur d'un poème descriptif, un genre très en vogue à l'époque, débat longtemps sur l'inutilité de l'introduction des fleurs dans les jardins, en concluant qu'il ne faut les accepter qu'avec modération (Fontanes, 1839). Cette solution est tout à fait dans l'esprit de l'époque. Les créateurs des jardins

remplacent les parterres faisant face aux demeures principales par des pelouses spacieuses et consacrent à la flore des espaces plus restreints.

- 3 À une époque de grandes transformations sociales, la méfiance à l'égard de la couleur, dont l'identification avec la flore est alors monnaie courante, s'explique par ses connotations avec l'excès, le luxe et la féminité. Écrivains et mémorialistes, Louis-Sébastien Mercier (1740-1814) et Mme Roland (1754-1793), comparent les femmes éduquées à plaire qui parodent dans les lieux publics aux « fleurs d'un parterre » (Mercier, 1781 ; Roland, 1840). De même, à la prairie émaillée de la ferme de Woburn, Thomas Whately (1726 – 1772), le premier théoricien de l'art des jardins dont l'œuvre a rapidement été traduite en français et a eu un grand impact sur le continent, oppose un paysage plus chaste (l'original *chaste*, ce que Latapie traduit par *mâle*), dominé par le vert foncé et donnant l'impression de grandeur (Whately, 1770 et 1771)².
- 4 La théorie artistique de l'époque rend aussi sa contribution à la méfiance vis-à-vis de la couleur. Nous songeons ici tout particulièrement au courant *non finito*, présent dans la pensée sur l'art depuis le début du XVIII^e siècle, prononçant un jugement fort critique au sujet des œuvres d'art achevées. À la fin du siècle, Mercier et un penseur néerlandais, François Hemsterhuis (1721-1790), soutiennent la prééminence des dessins et des esquisses sur les tableaux finis. Alors que le simple trait, expliquent-ils, étant un moyen extrêmement suggestif, est « tout pensée » et laisse une place pour l'imagination, la couleur, porteuse de l'idée de complétude, n'est pas capable de s'ouvrir sur l'infini (Manna, 2003). Or, la même distinction, fini-infini, trouve ses répercussions dans la littérature de jardins, par exemple dans la *Promenade, ou Itinéraire des jardins d'Ermenonville*, publiée anonymement en 1788. Une fois entré dans le bocage, dit l'auteur, le pinceau s'échappe de la main :

« C'est ici, Peinture, qu'il faut quitter tes pinceaux ; ce tableau n'est point fait pour toi, tu ne saurois rendre son effet séduisant : tes droits finissent lorsque la Nature cesse de parler aux yeux ; c'est à la Poésie à s'en emparer, lorsqu'elle parle à l'imagination ; c'est à la Poésie seule qu'il appartient de donner l'idée d'un bocage où rien n'est pittoresque, et où tout est enchanteur [...] » (anonyme, 1788).

La peinture et la poésie relèvent dans ce texte de deux genres de scènes jardinières différents, impliquant des modes de réception adaptés. Le premier, attirant l'attention du promeneur sur des points de vue agréables par la disposition réfléchie des bancs et des belvédères, est gai, visuel et coloré. Par contraste, le second, sérieux, auditif, imaginaire, souvent dominé par l'élément aquatique, invite le visiteur à une contemplation introspective. L'un convie à une jouissance des lieux, alors que l'autre prête l'imagination à s'envoler au-delà des limites du jardin. La couleur associée au premier s'avère une menace pour l'imaginaire. Aussi, l'imaginaire et l'image sont définitivement dissociés.

- 5 Cette méfiance vis-à-vis de la couleur, revenant systématiquement dans les descriptions de l'époque, nous a mené à nous interroger sur la manière dont elle se reflète dans la pratique des jardins. Comment fonctionne-t-elle dans l'art nécessairement soumis aux lois de la perception ? Nous proposons dans la présente étude de montrer différentes tactiques élaborées par les théoriciens, les créateurs et le public des jardins de la fin de l'Ancien Régime visant à accorder l'idéal de purisme chromatique à la difficulté de concevoir un paysage sans couleurs. Ainsi, nous avons dégagé trois contextes regroupant les tentatives de redéfinir le statut et la valeur de la couleur dans le paysage.

- 6 L'enjeu de cette étude s'inscrit dans un projet plus vaste de saisir les relations que l'art des jardins entretient avec d'autres disciplines artistiques à la fin du XVIII^e siècle. Plus précisément, la définition de la place attribuée à la couleur permet de jeter une nouvelle lumière sur les liens que cette forme d'art prétend avoir avec la peinture - un postulat, rappelons-le, quasi unanime et fondateur de la théorie en question (Le Ménahèze, 2000). Or, depuis Roger de Piles, la peinture est identifiée par son moyen artistique propre : la couleur (Lichtenstein, 1999). Comment mettre en œuvre la ressemblance entre les deux arts, en gardant sa réserve à l'égard de la couleur ?

La couleur mise à vu

- 7 Sous le patronage de la peinture, le jardin paysager cherche des effets illusoires de perspective, alors que ses aspirations à devenir un art libéral l'inscrivent dans la mouvance de l'art classique engageant à dissimuler l'entropie du temps (Nys, 2001). La couleur focalise ces deux ambitions dans l'arrangement de scènes panoramiques, la restriction aux vues lointaines étant celle de la peinture : un paysage conçu à l'instar d'un tableau demande une distance. Aussi, en tâchant de masquer le temps fugitif par celui de l'éternel printemps, les jardiniers explorent la diversité des couleurs de la nature.
- 8 Nombreux sont les commentaires de la couleur dans la constitution de ce qu'on appelle à l'époque « les tableaux de la nature ». Charles-Henri, le cinquième duc d'Harcourt, le gouverneur de Normandie, consacre un long passage de son *Traité de la décoration, des dehors, des jardins et des parcs*, resté inédit jusqu'à 1911, au bel arrangement des arbres en automne moyennant leurs couleurs (Harcourt, 1996). Un autre amateur dans la matière des jardins, Claude-Henri Watelet, graveur, peintre et propriétaire d'un jardin fort fréquenté à l'époque, Moulin-Joly, préconise dans son court *Essai sur les jardins* de ne disposer les fleurs que dans de grandes étendues (Watelet, 1774). Ces postulats théoriques trouvent facilement un écho auprès du public des jardins. Aussi, les visiteurs expriment le plaisir éprouvé face aux « spectacles de la nature » multicolores. Jacques-Antoine Dulaure (1755- 1835), l'auteur d'un guide des environs de Paris, ainsi que Nicolas Le Camus de Mézières (1721-1789), architecte, vantent unanimement les pirogues garnies de bandereaux et les carpes de Chantilly pour leur variété chromatique, en évoquant un monde féérique arrêté dans un moment de perfection (Dulaure, 1787 ; Le Camus de Mézières, 1783).
- 9 Ainsi, une fois mise à l'écart, la couleur semble libérée de ses connotations fâcheuses et apte à répondre aux exigences de l'esthétique puriste. Toutefois, on chercherait vainement une précision de teintes si vivement louées. Disposées selon les lois de l'harmonie et de la variété, les couleurs s'y valorisent mutuellement, au détriment de leurs valeurs singulières. Enfin, si nous évoquons la couleur dans ce contexte, c'est en termes de plaisirs optiques, puisque son rôle dans une vue lointaine est de charmer le regard du visiteur³. Aussi, il n'est pas surprenant que la contemplation de ce genre de scènes donne souvent lieu à des comparaisons avec la peinture.
- 10 La distance requise par le regard n'est pas limitée uniquement aux vues panoramiques. Une fois l'objet coloré rapproché, un autre recul est en jeu : celui d'observation. Nous songeons ici tout particulièrement aux jardins d'hiver et aux grottes rassemblant des « curiosités » végétales et minérales. Fruit de voyages et d'échanges scientifiques et commerciaux avec l'Angleterre, l'engouement pour la botanique et la minéralogie

s'allie avec la nécessité de créer dans les jardins des lieux accessibles tout au long de l'année. De même, partisan fervent du « naturel », Thomas Blaikie (1751-1838), alpiniste et jardinier écossais travaillant, entre autres, pour le comte d'Artois et le duc d'Orléans, n'hésitera pas à aménager ces espaces enchantés dans lesquels l'exotisme s'allie avec l'indigène, l'organique avec l'inorganique, le naturel avec le supranaturel et l'artificiel. Dans le jardin d'hiver de Monceaux, raconte Luc-Vincent Thiéry, auteur d'un guide de Paris et de ses alentours, les plantes allogènes s'entremêlent avec des coraux et des « raquettes⁴ » artificielles ainsi qu'avec des peintures, des sculptures et des bas-reliefs colorés (Thiéry, 1787). L'apparition du « singulier », « piquant » et « bizarre » dans ce contexte – ces nouveaux « antidotes à l'ennui visuel », pour reprendre la formule heureuse de Barbara Stafford – imprime le plaisir optique d'un intérêt scientifique (Stafford, 1977). À travers cette confusion de catégories, les formes et les couleurs s'imposent au regard pour surprendre et éduquer, sans risque d'absorption du visiteur dans le spectacle de la nature. Ainsi, le recul nécessaire à l'étude légitime le décor multicolore. Enfermé dans un cabinet clos, exposé et mis au service de l'instruction, le sable rouge tapissant le sol de la grotte de Monceau n'a plus les mêmes connotations que « le bariolage de sables » dans le texte de Girardin.

- 11 Cette tactique de la mise à vu de la couleur est particulièrement frappante dans le choix des cabinets et des parterres unicolores de Monceau : les pavillons bleu, jaune et blanc, le cabinet contenant des objets transparents ainsi que les trois « jardins » – jaune, bleu et rose. Œuvre du lecteur du duc d'Orléans, Carmontelle (1717-1806), exécutée avant l'arrivée de Blaikie, ces dispositions sont un vrai manifeste coloriste de l'enthousiaste des « pays d'illusions » (Carmontelle, 1779). Carmontelle s'est publiquement opposé à la monotonie chromatique des jardins « à l'anglaise » (le vert de la nature rehaussé par la blancheur des bâtiments). Ainsi, ces créations semblent une déclaration de la valeur artistique de la couleur. De plus, Monceau semble réaliser par cela le projet éducatif dont Carmontelle parle dans la préface de son prospectus servant de guide Monceau :

« On a des Maîtres pour apprendre à parler, à danser, à chanter, &c. & l'on ne pense pas à apprendre à voir » (Carmontelle, 1779).

L'enjeu de la leçon de Monceau est essentiel car regarder, c'est sortir de l'état de l'ignorance :

« [...] les ignorants & les enfants veulent toucher à tout ce qu'ils voient, & c'est au bout de leurs doigts que sont leurs yeux » (*ibid.*)⁵.

- 12 Dans les vues lointaines ou dans les grottes, l'emploi de la couleur dans le jardin paysager se révèle donc une véritable apologie du regard⁶. Nous allons montrer maintenant comment, une fois libérée de l'apanage du regard, la couleur s'ouvre à de nouvelles alliances.

La polyvalence de la couleur

- 13 Amateur et collectionneur passionné des arts, Watelet distingue deux sortes de paysages champêtres, célébrant la mémoire des grands hommes et dévoués à la jouissance des sens. Comme chez l'auteur anonyme du guide d'Ermenonville, la couleur lui sert de critère de leur différenciation :

« Les treillages, les métaux choisis, les couleurs brillantes, les terres & les émaux précieux seroient réservés pour des décorations consacrées, plus particulièrement aux délices des sens, qu'aux plaisirs de l'ame » (Watelet, 1774).

Grâce à sa brillance, la couleur s'assimile à une texture polie de la matière. Son association avec les pierres précieuses contribuant à cette confusion revient dans son texte à plusieurs reprises :

« Les eaux destinées pour l'usage de ces bosquets y rouleroient sur le marbre & le porphyre, l'or & le bronze y étaleroient la Magnificence des couleurs & la perfection du poli » (*ibid.*).

Prêchant en vertu de la nature, Watelet condamne finalement l'excès de richesse et de raffinement artistique dont la démesure chromatique serait un des signes. Cependant, bien que camouflée, son admiration pour les lieux de délices sensuelles montre que la couleur garde pour lui une valeur artistique et qu'il apprécie surtout ses qualités lumineuses permettant de conjuguer les sensations visuelles et haptiques⁷.

- 14 De telles associations entre différentes données sensuelles sont nourries par la fascination de l'époque pour le fonctionnement des sens. Quant aux jardins, l'évocation de matières telles que l'or, l'argent, le corail, la nacre et autres pierres précieuses est sans doute un des moyens les plus courants d'osciller entre différents registres sensuels. Cependant, elle ne constitue pas pour autant le contexte unique pour ce genre d'alliances.

- 15 En effet, dans le traité aux ambitions quasi scientifiques, *Théorie de l'art des jardins*, écrit par un ingénieur et « architecte paysagiste », Jean-Marie Morel (1728-1810), nous trouvons une autre manière d'associer les sensations. Inspiré par la théorie de Whately, son auteur décompose les objets de la nature en différentes propriétés physiques pour dégager ensuite leur influence sur l'homme. Il montre comment les nuances chromatiques précises s'attachent à l'aspect de la surface ou à la forme et contribuent à établir différentes catégories d'objets ou de paysage. Jointe à d'autres propriétés, la teinte acquiert un sens défini et contribue à ce qu'on appelle à l'époque « caractère », terme connotant une impression générale comme « mélancolie », « gaîté », « poésie », « pittoresque ». Noyée dans un sentiment global, la couleur perd son caractère propre. Nous en trouvons un exemple dans le chapitre dévolu à la végétation, où Morel évoque un bocage floral :

« asyle délicieux qui ne fait éprouver que d'agréables & douces émotions, & dont tous les objets portent la sérénité dans l'ame & la volupté dans tous les sens ! » (Morel, 1776).

Toutes sensations, les couleurs, la fraîcheur, les formes, les sons, la luminosité, se mettent ici mutuellement en valeur pour concourir au plaisir du promeneur.

- 16 En se figeant sous une forme solide (matérialisée en tant que pierre) ou/et dans un sens déterminé, comme nous l'avons vu chez Morel, la couleur devient polyvalente et peut s'adresser à plusieurs sens à la fois. Elle n'est plus réservée exclusivement au domaine de la vue. Évoquée dans le contexte du plaisir charnel éprouvé par le promeneur, rendue « tangible » et à la fois discrète par sa réunion avec d'autres propriétés du paysage, la couleur reste le péché mignon des amateurs du jardin paysager.

Les dégradés chromatiques et la couleur sublimée en lumière

- 17 Malgré ces essais dans le but de restituer la valeur esthétique et heuristique de la couleur, sa stase potentielle, par association avec le fard que nous avons évoqué au début de nos réflexions, n'en demeure pas moins une véritable hantise des théoriciens

de jardins. Pour cela, afin d'entraîner la couleur dans ce que Morel appelle « la marche générale de la nature » ainsi que dans la dynamique de la promenade, ces derniers cherchent à la marquer d'un caractère temporel, en la soumettant à la problématique de la perspective aérienne et des jeux de lumière⁸. En effet, les descriptions de l'époque montrent que les amateurs de jardins perçoivent souvent le paysage en termes de légères variations de tons ou, simplement, en termes d'ombres et de lumières, abstraction faite de toute valeur chromatique.

18 Une fois identifiée avec la lumière, la couleur ne s'adresse plus au regard du visiteur : la distance requise par l'œil est abolie. Contrairement à la couleur des vues lointaines et des « curiosités », la lumière « absorbe » le promeneur dans le paysage. Elle perd également ses connotations avec la matière qui la rendaient palpable et l'associaient à d'autres qualités sensuelles. En effet, les transitions fluides d'une teinte à l'autre, ainsi que les réflexions mutuelles entre divers objets engendrent des tonalités caractérisées comme « laqueuses », « vaporeuses », « languissantes », « mystérieuses », « douces », « touchantes », etc. La lumière intangible va au-delà du plaisir des sens.

19 Morel saisit bien la différence entre la force des couleurs nettes et la discrétion des transitions de tons : « Quelquefois forte & vigoureuse dans son style, tranchée dans ses couleurs, elle [la nature] nous frappe par la hardiesse de ses transitions, & nous surprend par la bizarrerie de ses contrastes. Souvent égale, tendre & fondue, elle nous plaît par élégance de son ensemble & la mollesse de ses contours & nous enchante par la douceur & l'accord de ses tons. » (Morel, 1776.) Si les couleurs spectaculaires frappent le regard, les insaisissables passages de tons produisent des effets plus doux et à la fois plus profonds. Aussi, les seconds engagent le promeneur à s'adonner au spectacle de la nature :

« Semblable à la scène dramatique, elle [la nature] maîtrise tous nos sentimens ; elle nous remue par des ressorts secrets & des rapports cachés, qui ravissent l'homme sensible. [...] » (*ibid.*)

20 Un tel purisme chromatique trouve sa culmination dans des scènes nocturnes, en s'achevant dans une quiétude sonore :

« [...] silence que produit l'absence du soleil. » (Whately, 1771.)

C'est dans ces moments que les textes mettent en valeur un plaisir perceptif :

« C'est alors qu'il est délicieux d'errer dans le bocage, de voir le gazon & les fils dont il est tapissé, tout brillans de rosée, d'écouter attentivement, & de n'entendre d'autre bruit dans l'air que celui d'une feuille sèche qui tombe doucement de l'arbre dont elle est détachée, de respirer la fraîcheur d'un beau soir, à l'abri du vent de nord & de la gelée » (*ibid.* ; c'est nous qui soulignons).

La pureté de la lumière aiguise les autres sens, en leur permettant non plus seulement de saisir mais de savourer des nuances étant à la limite du perceptible. Il n'y est plus question de sons, d'images et d'odeurs – impressions servant d'intermédiaires entre l'homme et la nature. C'est la perception même qui compte. Ainsi, la lumière, si ce n'est que par son absence, entraîne dans une action paradoxale : une fusion avec la nature.

De la peinture au théâtre

21 En incarnant le désir de mettre en scène le spectacle de la nature, le jardin paysager cherche à englober tous les moyens et effets artistiques, en dissimulant leurs différences. La spécificité des arts engagés dans ce projet est suspendue. Désormais, c'est leur orchestration au sein du jardin qui compte. La couleur sublimée en lumière

vient à l'encontre de ces aspirations. En effet, considérée comme véhicule visuel du temps, elle met en question la distinction spatio-temporelle leibnizienne, argument en chef des lumières pour la différenciation des arts (arts du temps et arts de l'espace). Ainsi, la couleur/lumière participe au grand rêve des amateurs du jardin paysager : la synthèse des arts (Mosser, 1992⁹).

- 22 Nous avons vu que le parallèle avec la peinture est opératoire quand il est question de capter le regard du promeneur, mais révèle ses limites dans les scènes du plaisir sensuel ou de la fusion avec la nature. Y a-t-il un art qui fournit des moyens ou des modèles quand la peinture défaille ? Or, l'étude du rôle de la lumière suggère la possibilité de tracer un parallèle avec l'art dramatique. En effet, l'emploi et la perception de la lumière par les praticiens et le public des jardins font montre d'une investigation poussée des dispositifs théâtraux. Aussi, une réflexion consacrée à ces derniers nous servira de conclusion.
- 23 Les tenants du jardin paysager insistent rarement sur les parentés avec le théâtre. En effet, malgré la vigueur de la critique plaidant en faveur de la « naturalisation » de ce dernier, l'emphase gestuelle et déclamatoire persiste toujours sur les tréteaux parisiens. C'est pour cela qu'au lieu des effets dramatiques, les théoriciens des jardins préfèrent parler des sentiments profonds éveillés par la perspective aérienne. La deuxième raison vient de la conviction que le jardin paysager est destiné aux promenades solitaires, dans lesquels tout spectateur est une *persona non grata*. Il s'agit, explique Watelet, des mises en scène engageant des « acteurs qui viennent librement y jouer leur personnage » (Watelet, 1774).
- 24 Et pourtant, les associations avec le théâtre surgissent régulièrement dans les textes sur les jardins. Nous avons déjà cité Morel comparant la nature à une scène dramatique. De même Watelet, en dépit de sa critique du rajustement de son comportement au regard d'un autre et de la convention, choisit pertinemment de parler des « acteurs » et d'un « jeu ». La persistance de la métaphore théâtrale induit à penser que les promenades champêtres prônées par le nouveau courant jardinier ne sont pas entièrement dépourvues de spectateur. Le promeneur même ne pourrait-il pas assurer ce rôle ? Si fasciné par les effets de brillance et de réflectivité, n'aperçoit-il pas des fois sa silhouette se démarquer sur la surface des eaux ou sa posture mimée par une statue disposée sur son chemin ? Ne se reconnaît-il pas dans l'inscription gravée sur un tronc d'arbre ? Ainsi, malgré la méfiance envers le théâtre, le jardin paysager garantit-il tout l'ensemble scénique.
- 25 Quels dispositifs théâtraux le jardin paysager applique-t-il moyennant la lumière ?
- 26 Il faut sûrement indiquer la capacité de la lumière à mettre en scène une fiction. En effet, révélant le temps de la nature, la lumière est souvent personnifiée et perçue à travers une histoire. Face au spectacle du coucher de soleil, Morel raconte :
 « [...] des millions de rayons s'échappent, &, par leur prodigieuse réfrangibilité, déploient ce qu'ils ont de plus pompeux & de plus éblouissant. Dans ces superbes instans, l'atmosphère est tout en feu, la terre brûle, la *Nature entière*, comme incendiée, participe aux teintes chaudes & vigoureuses de la lumière : ses rayons comprimés par le sombre nuage qui les couvre & les repousse, faisant effort pour se dégager, se précipitent d'un côté sur l'horizon qui brille de leur éclat [...] » (Morel, 1776, c'est nous qui soulignons).

En insistant sur « la *Nature entière* », Morel suggère ses propres engagement et complicité dans les péripéties du soleil. Ainsi, la lumière entraîne le promeneur dans sa dynamique narrative, en l'immergeant dans l'action opérée par le paysage¹⁰.

- 27 La lumière est aussi un outil remarquable dans l'acte de la mise en scène. Conscients de son potentiel dramatique, les paysagistes cherchent à explorer ses effets, qu'il s'agisse de ceux de contraste ou de passages graduels. La lumière intangible, venant d'une source cachée¹¹ et pénétrant insensiblement dans le paysage, est particulièrement efficace pour suggérer des idées et éveiller des sentiments auprès du promeneur.
- 28 De sorte, la lumière s'avère un moyen irremplaçable pour traduire le spectacle de la nature en celui de la promenade. Imperceptible dans son évidence, elle prête facilement à l'identification avec le paysage. Aussi, dans l'extrait suivant du guide de Dulaure décrivant Bagatelle, l'état d'âme et la scène environnante ne font qu'un :
- « La nuit vous environne, vous marchez dans l'incertitude ; mais bientôt un rayon de lumière fait renaître l'espoir : le trouble se dissipe, le jour vous éclaire [...] » (Dulaure, 1787).
- Les récits de l'époque, particulièrement ceux des visites inspirées par la tradition maçonnique imitant un voyage d'initiation, montrent que l'aménagement de la lumière non seulement détermine la décoration scénique, mais aussi guide les gestes et les mouvements de l'acteur-visiteur. Aussi, le jardin paysager met en scène une promenade ressemblant à un spectacle de pantomime empreint d'un paradoxe : suivant fidèlement les indications du paysage (donc de la nature), il n'en emprunte pas moins des gestes ritualisés et des rôles rendus conventionnels par la tradition.
- 29 Si nous cherchions des parallèles entre l'art des jardins et de concrètes réalisations théâtrales de l'époque, nous nous pencherions vers les formes dramaturgiques alternatives¹². Nous songeons ici tout particulièrement aux tableaux vivants et aux attitudes de Lady Hamilton, inspirés par différentes formes d'art (peinture, théâtre, sculpture). Comme les promenades champêtres, ils explorent à volonté la force expressive du geste et les effets de la lumière (Holmström, 1967). Mais ce qui les rend particulièrement attractifs pour une analogie avec le jardin paysager, c'est que, exécutés en solo, ils prétendent puiser leur inspiration dans les ressources intimes de l'artiste pour atteindre une force de signe naturel et universel, sans renoncer en même temps à une certaine dose de convention qui les rend compréhensifs. Ils fourniraient certainement des alliances convoitées à l'art de la promenade inspiré par le jardin paysager, s'ils jouissaient d'une plus grande popularité et surtout d'une renommée confirmée par la tradition. Toutefois, à l'époque où le jardin doit encore toujours justifier ses lettres de noblesse en tant qu'art libéral, le choix de l'alliance avec une forme d'art bien établie dans la tradition, la peinture, s'impose inévitablement.

BIBLIOGRAPHIE

Anonyme, *Promenade ou Itinéraire des jardins d'Ermenonville, auquel on a joint vingt-cinq de leurs principales vues, dessinées & gravées par Mériqot fils*, Paris, Mériqot père, Gattey, Guyot, 1788.

Baridon, M., « The Garden of the Perfectibilists. Méréville and the Désert de Retz », dans Hunt, J. D. and Conan, M. with the assistance of Goldstein, C. (ed.), *Tradition and Innovation in French Garden Art. Chapters of a New History*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2002.

- Baridon, M., « Understanding nature and the aesthetics of the landscape garden », dans Calder, M. (ed.), *Experiencing the Garden in the Eighteenth-Century*, Bern, Peter Lang AG, International Academic Publishers, 2006.
- Boullée, E. L., *Architecture : essai sur l'art*, textes réunis et présentés par Pérouse de Montclos, J.-M., Paris, Herman, coll. « Miroirs de l'Art », 1968.
- Carrogis, L., dit Carmontelle, *Jardin de Monceau, près de Paris*, Paris, Delafisse, 1779.
- Conroy, P. V., Jr, « Dramatic Theory and Eighteenth-Century Gardens », *University of Toronto Quarterly*, n° 3, spring 1980, volume XLIX, p. 252-265.
- Dulaure, J.-A., *Nouvelle description des environs de Paris, contenant les détails historiques & descriptifs des Maisons Royales, des Villes, Bourgs, Villages, Châteaux, &c. remarquables par des usages ou des événements singuliers, & par des beautés de la Nature & des Arts*, seconde édition, vol. I, Paris, Lejay, 1787.
- Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers, 1751-1772.
- Fontanes, J.-P. L. de, *La Maison rustique dans Œuvres*, recueillies pour la première fois et complétées d'après les manuscrits originaux ; précédées d'une lettre de Châteaubriand, avec une notice biographique par M. Roger de l'Académie française, et une autre par M. Sainte-Beuve, Paris, L. Hachette, 1839, p. 186-265.
- Girardin, R.-L. de, *De la composition des paysages, ou des moyens d'embellir la Nature autour des Habitations, en joignant l'agréable à l'utile*, Genève, Delaguette, 1777.
- Harcourt, F.-H. d', « Traité de la décoration, des dehors des jardins et des parcs », précédé d'une introduction d'Ernest de Ganay, *Art de Basse-Normandie*, n° 107, Caen, 1996.
- Holmström, K. G., *Monodrama, attitudes, tableaux vivants. Studies on some trends of theatrical fashion 1770-1815*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1967.
- Hyde, E., « The Cultivation of a King, or the Flower Gardens of Louis XIV », dans Hunt, J. D. and Conan, M. with the assistance of Goldstein, C. (ed.), *Tradition and Innovation in French Garden Art. Chapters of a New History*, op. cit.
- Le Camus de Mézières, N., *Description des eaux de Chantilly et du Hameau*, Paris, l'auteur, 1783.
- Le Ménahèze, S., *L'Invention du jardin romantique en France 1761-1808*, préface M. Baridon, Neuilly-sur-Seine, Éditions Spiralithe, 2000.
- Lezay-Marnézia, C.-F.-A., *Les Paysages ou Essais sur la nature champêtre*, poème, nouvelle édition, revue, corrigée et considérablement augmentée, Paris, Louis, Libraire, 1800.
- Lichtenstein, J., *La Couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, 1999.
- Manna, E., « Discours contre la peinture et mise en question de la perception au tournant du XVIII^e siècle », dans Auraix-Jonchière, P. (études réunies et présentées par), *Écrire la peinture entre XVIII^e et XIX^e siècles*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2003.
- Mercier, L.-S., *Tableaux de Paris*, Hambourg, Virchaud et Compagnie, t. I, 1781.
- Morel, J.-M., *Théorie des jardins*, Paris, Pissot, 1776.
- Mosser, M., « La réunion des arts est dans le jardin », dans Rabreau D. et Tollon, B. (textes recueillis et présentés par), *Le Progrès des arts réunis 1763-1815 : mythe culturel, des origines de la Révolution à la fin de l'Empire ?*, actes du colloque international d'histoire de l'art, 22- 26 mai 1989, Bordeaux-Toulouse, Cercam, 1992.

Myers, K., « Visual fields: theories of perception and the landscape garden », dans Calder, M. (ed.), *Experiencing the Garden in the Eighteenth-Century*, Bern, Peter Lang, 2006.

Nys, P., « Modelages », *Revue canadienne d'esthétique : Esthétique face aux jardins*, vol. 6, automne 2001.

Roland, M., *Mémoires de Mme Roland*, nouvelle édition revue sur les textes originaux, avec notes et éclaircissements par J. Ravenel, t. I, Paris, Auguste Durand, 1840.

Stafford, B. M., « Toward Romantic Landscape Perception: Illustrated Travels and the Rise of "Singularity" as an Aesthetic Category », *Art Quarterly*, n.s. I, 1977, p. 89-124.

Thiéry, L.-V., *Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris, ou Description raisonnée de cette ville, de sa Banlieue & de tout ce qu'elles contiennent de remarquable*, Paris, Hardouin et Gattey, 1787.

Tyszczyk, R., *The story of an architect king: Stanislaw Leszczynski in Lorraine 1737-1766*, Oxford, Peter Lang, 2007.

Watelet, C.-H., *Essai sur les jardins*, Paris, Prault, Saillant, Pissot, 1774.

Watelet, C.-H., *L'Art de peindre. poème avec des réflexions sur les différentes parties de la peinture*, Paris, Guerin, H.-L. et Delatour, L.-F., 1760.

Whately, T., *L'Art de former des jardins modernes ou l'art des jardins anglois, à quoi le Traducteur a ajouté un Discours préliminaire sur l'origine de l'art, des Notes sur le Texte, & une Description détaillée des Jardins de Stowe, accompagnée du Plan*, traduit par F.-de- Paule Latapie, Paris, Charles-Antoine Jombert, 1771.

Whately, T., *Observations on modern gardening*, edited with introductory notes by J. D. Hunt, New York, London, Garland Publishing 1982. Réimpression de l'édition de 1770, *The English Landscape Garden*.

NOTES

1. On connaît bien le rôle important que ces dernières jouent dans l'iconographie du jardin de Louis XIV, ainsi que dans la constitution de l'image royale elle-même. Dans le but de cacher toutes les traces de périclissement et du passage du temps, les fleurs remplissent les parterres versaillais tout au long des saisons. De fait, dans le jardin régulier, elles deviennent le signe matériel de l'âge d'or, en symbolisant l'éternel printemps et évoquant l'immutabilité, la fertilité et l'abondance. Hyde, E., « The Cultivation of a King, or the Flower Gardens of Louis XIV », dans Hunt, J. D. and Conan, M. with the assistance of Goldstein, C. (ed.), *Tradition and Innovation in French Garden Art. Chapters of a New History*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2002.

2. Écrivain et enthousiaste du rousseauisme, Claude-François-Adrien de Lezay-Marnésia (1735 -1810) considère que la conception d'un jardin naturel n'était possible qu'au moment de la séparation des deux sexes et de l'émancipation des hommes « [...] vivant d'avantage entre eux, ils s'habituent à des idées plus fortes, à des entretiens plus nerveux ; ils savent mieux se suffire ; leurs conceptions sont plus grandes, et ils se préparent de plus vrais plaisirs. Le goût si aimable et si pur de la campagne renaît parmi eux ». Lezay-Marnésia, C.-F.-A., *Les Paysages ou Essais sur la nature champêtre*, poème, nouvelle édition, revue, corrigée et considérablement augmentée, Paris, Louis, Libraire, 1800.

3. Notons au passage qu'une autre influence, celle de l'architecture visionnaire, fait s'estomper la couleur dans les vues lointaines derrière la pureté des formes géométrales. Michel Baridon a montré l'importance des vues circulaires, n'étant limitées que par l'horizon, dans la composition des jardins et des parcs de la fin du XVIII^e siècle. Pris d'un endroit élevé, ces panoramas reflètent

le désir des lumières d'arriver à un état de perfection sociale figurée par le cercle. Par la contemplation du paysage du sommet de la demeure d'Ermenonville ou de la fameuse tour du Désert de Retz, le rêve d'embrasser la totalité de la nature se conjugue avec une vision utopique de la société. Aussi, la perception panoramique du paysage peut-être également presque totalement dépourvue de couleurs. Baridon, M., « The Garden of the Perfectibilists. Méréville and the Désert de Retz », dans Hunt, J. D. and Conan, M. with the assistance of Goldstein, C. (ed.), *Tradition and Innovation in French Garden Art. Chapters of a New History*, op.cit.

4. Raquette est « espece de figuier d'Inde qui croît aux îles Antilles [...]. La *raquette* est un arbrisseau haut communément de dix à douze piés ; on l'appelle *raquette aux îles*, à cause que ses feuilles sont épaisses, rondes, & piquantes comme une *raquette* de paulme, sans cependant que les trous traversent. Son fruit est de la grosseur & de la figure d'une noix verte ; on le pele pour le manger [...] », *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers*, 1751-1772, vol. XIII, p. 811.

5. Le Camus de Mézières évoque un piège qu'un artiste a aménagé à Chantilly pour punir les mains indiscretes : « On voit s'élancer du pourtour de la rampe de gazon qui environne cette fontaine, des jets qui y sont cachés pour surprendre les spectateurs trop indiscrets qui semblent n'être contents qu'autant qu'ils touchent grossièrement ce qui n'est fait que pour les yeux. » Le Camus de Mézières, N., *Description des eaux de Chantilly et du Hameau*, Paris, l'auteur, 1783, p. 106.

6. Il n'en sera pas de même pour le terrain coloré du jeu de bague – une invitation à un jeu de société, car « Un François ne se suffit point à lui-même », Carrogis, L., dit Carmontelle, *Jardin de Monceau, près de Paris*, Paris, Delafisse, 1779, p. 3.

7. Sa position à ce sujet est d'autant plus intéressante que Watelet est aussi l'auteur de nombreux textes consacrés à la peinture, dans lesquels la couleur évoque l'expression des sentiments, la vitalité, la recherche des beaux effets et la nature. C'est aussi dans le chapitre sur la couleur de *L'art de peindre* que le futur théoricien de l'art des jardins insère une vignette représentant une figure féminine imitant le paysage entourant. Watelet, C.-H., *L'Art de peindre. Poème avec des Réflexions sur les différentes parties de la peinture*, Paris, Guérin, H.-L., et Delatour, L.-F., 1760.

8. Pour cela, ils encouragent souvent de réduire la distance de l'homme vis-à-vis de la nature pour transformer l'expérience visuelle du jardin en une expérience existentielle : « L'ame qui s'étend avec les regards, jouit à la vérité, mais d'une manière vague, des beautés qui l'égareront trop loin d'elle. Il faut qu'elle soit entourée de plus près, pour être inspirée ; il faut que moins distraite, elle éprouve dans une douce rêverie, des sensations dont elle prenne plaisir à se rendre compte. » Alors, dans l'intimité du paysage, les détails bariolés révélant leur futilité, les nuances optiques peuvent être perçues en termes de *chiaroscuro*. Watelet, C.-H., *Essai sur les jardins*, Paris, Prault, Saillant, Pissot, 1774, p. 155.

9. Certes, l'imaginaire de la synthèse des arts n'est pas exclusivement spécifique au discours sur les jardins. Il est présent dans les écrits visionnaires sur l'architecture de l'époque, il se faufile également dans la théorie de la musique et de la poésie. Le jardin jouit seulement d'un privilège : son intimité avec la nature.

10. Sur les implications de la fiction dans le jardin paysager, voir l'ouvrage de Sophie Le Ménahèze *L'Invention du jardin romantique* (2000). Sur la fiction dans le jardin du roi Leszczyński, voir le livre de Renata Tyszczyk intitulé : *The story of an architect king : Stanislaw Leszczyński in Lorraine 1737- 1766*, Oxford, Peter Lang, 2007.

11. À part de nombreuses descriptions de jardins, il est intéressant de relire dans ce contexte les réflexions de Boullée sur les moyens de dissimuler la source de la lumière dans l'architecture. Cf. Boullée, E. L., *Architecture : essai sur l'art*, textes réunis et présentés par Pérouse de Montclos, J.-M., Paris, Herman, coll. « Miroirs de l'art », 1968.

12. Cette conclusion s'oppose à celle de P. V. Conroy qui cherche des parallèles entre le jardin paysage et un drame bourgeois.

RÉSUMÉS

Les théoriciens du jardin paysager en France dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle en appellent volontiers à la peinture comme modèle de leur art. Le paysagiste, expliquent-ils, doit savoir explorer divers moyens picturaux, dont la couleur. Cependant, le contexte néoclassique, assimilant la couleur au *bariolage* et à la *coquetterie*, nécessite sa redéfinition. Aussi, en tant que qualité visuelle, la couleur est admise dans l'arrangement des vues lointaines ou comme moyen d'éducation. Dans les scènes de plaisirs sensuels, elle s'empreint d'autres qualités physiques, comme la texture des matières ou l'arôme des lieux. Dans d'autres contextes, enfin, la couleur étant marginalisée, les nuances visuelles sont perçues en termes de jeux de lumière. L'exploration de la dynamique du clair-obscur rapproche l'art des jardins de l'art dramatique.

Theorists of the XVIIIth-century French landscape garden readily appeal to painting as a model for their art. The garden-architect is obliged to explore divers pictorial means, one of which is colour. Meanwhile, since colour within the neoclassical movement connoted *bariolage* and *coquetterie*, a redefinition became necessary for its integration in the landscape garden. Therefore, conceived as a visual quality, colour is admitted in panoramic views or as an educational device. In scenes depicting sensual pleasures, colour acquires other physical qualities, like material texture or odor. Finally, in other contexts, the colour being marginalized, the visual qualities are perceived in terms of light nuances. Exploration with *chiaroscuro* relates the art of gardens to theater.

INDEX

Keywords : XVIIIth century aesthetics, landscape and its reception, colour, theater, correspondence of arts

Mots-clés : esthétique du XVIIIe siècle, réception du paysage, couleur, théâtre, correspondance des arts

AUTEUR

ILONA WORONOW

Ilona Woronow est doctorante en histoire et esthétique de l'art des jardins, attachée au Centre de recherche sur l'imaginaire, université Stendhal, Grenoble.

iworonow[at]yahoo[dot]fr