

Modelages

[Philippe Nys](#)

Calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur
Mallarmé, *Le Tombeau d'Edgar Poe*

Perspectives

Vaste et (trop) ambitieuse perspective certainement que de tenter d'interpréter l'art des jardins d'un point de vue théorique dans l'horizon de son moment contemporain à partir de la Grèce antique. Moins vaste qu'il n'y paraît cependant et objet beaucoup plus modeste et limité, quoique complexe, si l'on prend comme point d'appui la manière dont certains scientifiques pensent les différentes théories de l'origine du « cosmos » quand ils en dressent le tableau historique. Xuan Thuan Trinh dit ainsi que le cadre épistémologique des *volumes* platoniciens (je souligne) tel qu'il est exposé dans le Timée - depuis le triangle jusqu'à la sphère parfaite en passant par la pyramide - fut opératoire et suffisant pour penser la création du monde jusqu'à la fin du XIX^{ème} siècle, moment où ce cadre vole en éclats, laissant place à de multiples théories scientifiques, depuis la théorie de la relativité jusqu'aux structures dissipatives en passant par les théories du chaos ou celle des catastrophes, pour nous limiter à la physique [1]. Avec deux accentuations historiques spécifiques - le XVIII^e siècle et le tournant du XIX^e siècle -, on peut prendre en considération le même cadre épistémologique (et la même révolution scientifique) pour l'art des jardins : non seulement il incarne et met en scène les mythes d'origine de la création du monde, non seulement il est un lieu métaphorique et poétique de convergence entre les arts et les sciences de la nature, de l'optique à la physique, mais aussi, plus profondément, l'art des jardins peut être défini, sur une part essentielle de lui-même, comme la mise en volume d'une « représentation » produisant une mise en forme et une expérience spatiale spécifiques à partir d'une sculpture, notamment celle du végétal (et donc de la lumière si l'on tient compte du fait que la racine grecque *phu* renvoie à la plante, à la croissance et à la lumière). Comme en physique, la situation contemporaine de l'art des jardins est le fruit de l'abandon et de l'éclatement du volume platonicien, in fine la sphère, modèle idéal de la mise en forme *sculpturale* (et architecturale) d'un monde, résolution de la mise en forme du vivant et du sensible sous l'ordre, l'articulation et l'agencement harmonieux, parfaitement réglé, d'une géométrie abstraite, éternelle et incorruptible [2]. On considérera donc ici, de manière délibérément assez étroite, l'art des jardins sous l'horizon du modelage et de la sculpture du vivant (non celui de l'eau ou du rocher même si ces deux éléments peuvent également être considérés sous cet angle) dans un sens actif c'est-à-dire poétique, non au sens de « l'objet » produit, dans la mesure où celle-ci peut être considéré comme

l'un de ses principaux aspects, tant d'un point de vue biologique et botanique que d'un point de vue poétique et plastique. Telle est l'hypothèse, simple dans son principe mais complexe d'un point de vue historique et esthétique dont je donnerai ici une première esquisse, une sorte de fiction théorique et généalogique jusqu'au tournant du XIX^{ème} siècle.

L'espace

Le cadre classique gréco-romain qui a régné jusqu'au XVIII^{ème} siècle est déterminé par deux éléments ou instruments théoriques principaux, intimement reliés entre eux : une théorie des arts fondée sur une interprétation de la représentation d'abord, autrement dit la *mimèsis* telle que Platon et Aristote l'instituent [3], la problématique de l'*ut pictura poesis* ensuite. Cette expression latine, énoncée par Horace dans l'épître aux Pisons, a été constamment reprise et adoptée au cours des siècles jusqu'aux études critiques contemporaines, notamment à travers la question de la description ou *ecphrasis*, « moment » clé de présentification ou de présentation d'une œuvre d'art qui la sort de son mutisme supposé en la parlant à sa place. Ce moment est particulièrement important pour un jardin in situ dans la mesure où il le légitime comme œuvre d'art mais par procuration en quelque sorte, par la médiation d'un autre art. Mais que l'on se méprenne pas, et prévenons immédiatement un possible malentendu sur le *statut* d'art de l'art des jardins : il ne s'agit pas de répéter ici « l'erreur » fustigée par un J.-P. Goux [4], celle de justifier un art qui aurait toujours été mineur, éternellement dans l'enfance et qui n'aurait jamais accéder à la maturité, par un autre art, toujours déjà majeur et donc adulte ou plutôt qui le devient dans la mesure où il en surmonte un autre : peinture, architecture, sculpture, musique, théâtre, danse, poésie, la liste peut s'allonger - presque - indéfiniment, comme on le peut voir depuis le XIX^{ème} siècle avec la photographie [5]. Comme il est impossible et vain de faire fi de ces malentendus qui sont récurrents et qu'il ne s'agit pas non plus de faire fi des différences entre les arts, il est peut-être plus intéressant et plus judicieux de pousser le plus loin possible le « *paragone* » [6] pour tester le rôle et la place joués par l'art des jardins dans ce qui ressemble autant à une vaste mosaïque démantelée qu'à une vieille peinture toute craquelée par le temps.

Plutôt que d'envisager les éléments relativement dispersés dans les dialogues de Platon, partons d'une petite phrase de la *Poétique* d'Aristote qui institue le cadre épistémologique général de la *mimèsis*, et, dans le même mouvement, celui de la relation entre les arts, l'*ut pictura poesis*, autre manière d'exprimer la question du « *paragone* ». Le poète (*poiètès*), dit Aristote, entendons le poète tragique, est imitateur du réel (*mimètès*, « auteur de représentations »), entendons auteur des re-présentations des actions de la nature humaine, comme le peintre (*zoographos*, littéralement l'écrivain du vivant) ou tout autre « artiste plastique » (*eikonopoios*, littéralement 'faiseur d'images') [7]. Aristote compare donc, positivement, la fabrication poétique du tragique, la forme par excellence de l'art par où s'opère la catharsis, au peintre et aux autres faiseurs d'images, expression générale mise au pluriel qui laisse les différents praticiens et auteurs de ces

images dans l'indéterminé d'une « même » catégorie. Ce cadre est donc relativement vide et « disponible », y compris dans la perspective du tragique si l'on considère la mise en intrigue des actions humaines comme passant nécessairement par les performances incarnées par l'acteur (et non seulement par le texte). Que « fait » un acteur en effet (et donc, aussi, un sophiste ou un rhéteur mais non le philosophe) si ce n'est forger sa voix, sculpter gestes, mimiques et corps de manière à (ap)porter et présenter sur scène des blocs textuels qui resteraient des blocs précisément, comme morts et gelés, s'ils n'étaient sculptés par ces « organes », instruments au service des effets de la présence vivante et « énergétique » [8] des tropes du discours ? Et de qui s'agit-il donc exactement quand Aristote parle des faiseurs d'images, ceux qui ne sont ni poètes ni peintres ? A qui pense-t-il ? Non pas sans doute tant au sculpteur ou à l'architecte qui produisent des volumes, donc des objets en trois dimensions, qu'au céramiste ou au potier qui, s'ils produisent des volumes, furent aussi à l'origine de performances techniques clés de la représentation picturale en Grèce antique, au moins jusqu'au V^e siècle avant J.C. [9] Or, il s'agit d'une peinture produite sur une surface extérieure courbe et lisse, et non pas sur une surface de mur, non lisse et plane, comme la peinture de chevalet ou les fresques, notamment romaines, si importantes pour interpréter l'art des jardins et la question du paysage. La conséquence est que « le chemin des peintres, comme le dit Héraclite, est droit et courbe » si l'on considère en effet qu'une ligne courbe est une ligne droite qui revient sur elle-même, à son origine : le peintre qui trace une ligne droite sur la surface extérieure d'une poterie trace une courbe et, finalement, potentiellement, un cercle mais invisible en tant que cercle perçu d'un seul coup d'œil. Mais il y a un gain, majeur : le tracement de cette courbe circulaire permet de prendre conscience et possession d'un volume, notamment d'un volume sphérique, ce qui engendre la maîtrise de la sphère et du cercle considérés par les Grecs comme des formes parfaites et achevées, des modèles idéaux des formes géométriques qui peuvent résister à toute déformation. Et il y a un deuxième gain : la nécessité (et la maîtrise) d'un mouvement du geste ou d'un corps (avant que ce ne soit celui de la forme elle-même) pour saisir la forme ou la représentation. La conception du temple grec et romain comme volume en découle. Modèle de l'art architectural pour des siècles et pour toute la tradition, couplé avec la colonne sculptée, le temple grec est la demeure du dieu, non celle des hommes recueillis et rassemblés dans un même lieu. Celui-ci n'est pas destiné à une expérience spatiale et visuelle de l'intériorité, il est conçu et construit pour constituer l'expérience, spatiale et corporelle, d'un volume architectural, mais vu et vécu par et depuis une extériorité, dans le parcours d'une « promenade », d'une déambulation (*l'ambulatio* latine), un rituel processionnel [10]. Ne se présentant pas frontalement mais de trois quarts, avec le profil de ses arêtes, le volume architectural appelle un mouvement tournant, non une pénétration. Il est fait et pensé pour qu'un regard et un corps « en fassent le tour » comme on fait le tour d'une poterie et comme on fera le tour d'une sculpture, une fois celle-ci détachée du mur et, sinon rendue autonome, du moins engendrant une spatialité propre, comme l'a bien vu notamment un philosophe comme Alain qui met explicitement cette perspective en relation avec l'art des jardins [11]. Si faire le tour du temple est bien un hommage rendu au dieu qui l'habite, ce geste équivaut aussi,

d'une certaine manière, à une prise de possession. Il équivaut à modeler un monde. Et plus encore. Comme l'a bien remarqué Anton Ehrenzweig : « Un potier me disait un jour qu'il cherchait à faire des pots dont l'intérieur paraîtrait plus grand que les pots eux-mêmes. Il rappelait que les cavernes indiennes donnaient la même impression paradoxale. Dans les cavernes de l'âge de la pierre, les artistes paléolithiques appliquaient à des passages inaccessibles un traitement que nous réserverions à des compositions architecturales plus vastes. Il est probable que la libre dissémination des peintures murales contrecarrait l'impression claustrophobique engendrée par les cavernes refermées sur elles-mêmes, et donnait au contraire un sentiment d'extension océanique illimitée. » [12] Pourquoi évoquer ce texte ? Pour deux raisons principales. La première est le rapport intime établi entre trois matrices plastiques - poterie, architecture, peinture -, autrement dit des relations entre différents arts établies par rapport à un tout qui, s'il les enveloppe, en est aussi le produit. La seconde porte sur la fabrication d'un espace creux « paradoxal » puisqu'il s'agit de faire paraître et sentir plus grand un espace clos, étroit et fermé grâce aux peintures sur les murs d'une paroi intérieure qui « expansent » cet espace réduit. Cette perspective relève tout à la fois d'une anthropologie existentielle de l'espace vécu et d'une mise en scène « esthétique ». Elle est à mettre en relation avec certaines interprétations du sentiment de « l'homme grec », archaïque et classique, par rapport à l'espace et plus largement à une perspective anthropologique philosophique générale. L'homme grec aurait eu une telle conscience et une peur panique de l'espace intérieur et profond qu'il aurait tout fait pour ne pas laisser apparaître un tel espace ou plutôt pour ne pas y entrer - si ce n'est de matière mythique - ou en sortir à tout prix, comme on le voit avec l'allégorie de la caverne. A Rome, par contre, les temples sont conçus pour être vus et perçus de face, avant d'y pénétrer, comme dans une grotte ou une crypte [13]. Au-delà, et pour cette raison, l'architecture romaine développe un esprit constructeur qui comporte des implications directes sur la peinture et l'art des jardins, peints et « in situ ». La peinture sur des surfaces planes et *intérieures* à un bâtiment a acquis une importance de plus en plus grande, notamment au cours du 1er siècle av. J.C. C'est ainsi que dans sa courte mais décisive présentation de l'histoire de la peinture romaine, Vitruve dit que la scène satyrique - à partir de laquelle se définit en grande partie la scène « paysagère », *l'ars topiaria* - se développa et domina la peinture à partir du moment où de grandes surfaces de mur furent disponibles, ce qui, remarquons-le, peut faire complètement oublier le mur et donc l'architecture, sauf s'il est peint en trompe l'œil, ce qui corse singulièrement les questions de représentation et les rapports entre intérieur et extérieur. Ce moment d'étalement maximal de la peinture - analogue au « all over » de l'expressionnisme abstrait - sur une surface plane est crucial. Pourquoi ? Non seulement parce que cette structure semble bien récurrente en histoire de l'art, qu'il s'agisse des arts plastiques ou de poétique, mais aussi parce que tout se passe comme si ce moment d'étalement d'un art le poussait à ses limites maximales, le faisait atteindre ses propres limites et le provoquait à toucher un autre art dans lequel il bascule et se transforme. Ajoutons que ce mouvement étant réversible, le problème est de savoir comment l'on passe d'un art à un autre, quel est le point de rupture, et quelles sont les modalités d'articulation ou de passage

entre un art et un autre. C'est ce que Deleuze a parfaitement pointé lorsqu'il parle de l'unité spatiale de l'art baroque qui se déploie à travers différents arts : peinture, sculpture, architecture, espace urbain et, ajouterons-nous, jardin et paysage [14].

La fiction théorique que je cherche ici à construire est donc de dire que la performance d'un « jardin » in situ fait sortir la peinture de son « cadre », plus exactement de son support plan, elle la pousse en quelque sorte à se transporter dans un autre medium, à produire in situ ce dont le medium plan est justement l'image ou la représentation. Le terme gréco-latin d' *ars topiaria* donne ici une précieuse indication. Trois éléments se cristallisent en effet dans la même expression : d'abord la peinture de paysage proprement dite - le « *topia* » - dont l'origine est grecque, le buis taillé géométrique in situ ensuite, proprement latin, le topiaire, autrement dit un des éléments de composition d'un jardin qui consiste en la transposition de la surface peinte en sculpture du vivant, l'art enfin, autrement dit la ou les techniques spécifiques nécessaires à la maîtrise *conjuguée* des deux premiers éléments, le paysage peint et le paysage construit. L'art topiaire désigne ainsi, par métonymie, l'élément déterminant la conception géométrique d'un ensemble plastique : en tant que buis taillé, l'art topiaire est l'expression d'un volume platonicien mais vivant. Dans la mesure où le motif pictural est une scène « naturelle », paysagère ou un « jardin », la traduction ou l'incarnation de cette scène devient un jardin ou une scène paysagère in situ, un espace volumétrique sculpté. On peut alors ajouter un paradigme dans l'ensemble qui se met en place, celui de la sculpture.

Du modelage à la statuaire

Le cadre aristotélien et celui de la culture grecque de l'espace sont rendus plus signifiants si on le rattache au mythe d'origine de la « sculpture » ou, plus exactement, du portrait modelé (en grec *andriatopoita*) tel que le rapporte Pline l'Ancien aux chapitres 43 et 44 du livre 35 de son *Histoire naturelle* : « En voilà assez et plus qu'il n'en faut sur la peinture. Il serait convenable d'y rattacher ce qui concerne le modelage (*plasticen*). En utilisant lui aussi la terre, le potier Butadès de Sicyone découvrit le premier l'art de modeler des portraits en argile ; cela se passait à Corinthe et il dut son invention à sa fille, qui était amoureuse d'un jeune homme ; celui-ci partant pour l'étranger, elle entoura d'une ligne l'ombre de son visage projetée sur le mur par la lumière d'une lanterne ; son père appliqua de l'argile sur l'esquisse (*typum*), en fit un relief qu'il mit à durcir au feu avec le reste de ses poteries, après l'avoir fait sécher. C'est à cause de lui que les modeleurs reçurent le nom de *plastae* ». L'invention d'un moulage à partir d'un masque de cire, par contre, ne serait pas de Butadès mais d'un certain Lysistratus, d'où un certain flottement dans le texte sur l'identité de celui qui invente la sculpture proprement dite : « C'est encore lui (est-ce Butadès ou Lysistratus ?) qui imagina d'exécuter des moulages à partir de statues, et le procédé prit une telle extension qu'on n'exécuta plus aucune figure ou statue sans un modèle en argile. Ce qui indique que la science du modelage fut plus ancienne que celle de la fusion du bronze » [15]. Laissons en suspens la réponse à la question de savoir si le moulage précède ou non la sculpture, question qui fut discutée même si la réponse

semble évidente pour une sculpture cuite. Relevons plutôt que trois (ou quatre) matrices - la peinture, l'architecture et le modelage/sculpture - sont ici mises en place et surtout en relation les unes par rapport aux autres dans et ce, par un même dispositif spatial creux - une sorte de chambre ou de grotte - composé de trois éléments : une source de lumière, nécessaire à la fabrication et à la perception de l'ombre projetée, une scène quasi dramatique composée de trois personnages, trois figures emblématiques (un père, sa fille et l'amant de la fille) ensuite, un mur enfin, « pièce » maîtresse qui referme l'ensemble du dispositif sur lui-même puisque sans lui l'ombre projetée du visage aimé de l'amant ne pourrait se tracer et que, sans lui également, le moulage ne pourrait prendre corps. On remarquera que, dans ce dispositif tel qu'il est raconté, le résultat, à savoir la statue proprement dite, qui est l'objet visé par cette fable, n'apparaît pas en tant que telle mais seulement à travers des substituts, des préambules, le trait du dessin d'abord et le modelage ensuite. Remarquons également que, jusqu'à ce point du récit, la relation est duelle, le trajet ne concerne que le couple d'amoureux qui s'enlace une dernière fois avant le grand départ. Ce n'est qu'à partir du moment où le père (la loi du père) intervient que le corps « énamouré » disparaît pour faire place à son effigie, à son masque mortuaire. Les corps amoureux sont séparés, ils se détachent et se séparent l'un de l'autre, produisant une « chute », une sorte d'objet transitionnel voyageant entre les différents acteurs de cette scène, la statue qui naît des mains du potier Butadès et qui reste hors du dispositif, hors champ. La statue n'est pas seulement le fruit des mains du potier et de la cuisson, elle est aussi et plutôt le fruit d'une union quasi incestueuse et sublimée entre le père et sa fille.

Si, comme le montre aussi la célèbre anecdote entre Apelle et Protogène, le geste pictural ou plutôt le trait décisif est un dépôt qui est le résultat d'un trajet depuis une présence vivante et pleine projeté vers une trace infime, originaire des autres arts, le modelage provoque un mouvement inverse, une extraction depuis une surface (éventuellement peinte si l'on tient compte des divers sens de la *skiagraphia*) vers un volume plein (comme le mur) qui donne pesanteur, volume et matière à cette trace en produisant un double de la présence pleine, figé dans la quasi éternité de la pierre sculptée. La statue - et la statuaire - ne prennent corps qu'au bout d'un long processus d'enfantement, en suivant un cheminement exactement inverse à celui de l'allégorie de la caverne : une simple lumière d'abord, un corps « vivant et sentant » ensuite qui intercepte cette lumière, l'ombre de ce corps sur un mur ensuite, le dessin de contour de cette ombre du corps qui fixe son mouvement et met à plat l'épaisseur de ce corps pour en faire sinon une « image », du moins une *skiagraphia*, une écriture de l'ombre telle que Platon emploie le terme dans l'allégorie de la caverne [\[16\]](#), qui reprend corps et volume avec l'argile d'où naît un creux que viendra remplir la statue du « cher disparu ». Le trajet pourrait continuer, mais seulement fantasmatiquement, avec cette idée récurrente d'une statue qui se mettrait à marcher et qui deviendrait vivante. C'est là que, dans notre fantaisie généalogique, l'art des jardins vient prendre le relais, non pour court-circuiter le trajet mais pour le déployer à plein régime.

Du geste pictural à l'art des jardins

Du point de vue des relations entre les trois matrices, même si le début du texte affirme passer à un autre domaine que la peinture, celle-ci reste première par rapport au modelage et, plus encore, à l'architecture, réduite ici, de manière essentielle, à son élément fondateur et quasi abstrait, le mur, non la colonne. Elle l'est aussi, a fortiori, par rapport à l'art des jardins et du paysage. La peinture est considérée comme l'art de référence par rapport à un mur plein, autrement dit l'un des éléments constitutifs de l'architecture (en tout cas de l'architecture occidentale) et par rapport à la sculpture comme mise en forme idéale du corps humain et captation de la présence vive d'un être. L'architecture comme la sculpture apparaissent comme secondes par rapport à un premier trait, originaire - celui qui renvoie à la joute d'Apelle et de Protogène -, un trait qui saisit la trace d'un être aimé, vivant et présent mais qui va disparaître, comme le dira Baudelaire, par exemple, dans l'ordre du poétique [\[17\]](#).

Pourquoi la peinture est-elle considérée comme le premier des arts plastiques et donc comme l'art de référence pour l'ordre poétique du discours et *l'ut pictura poesis* alors que, sans une surface murale, neutre mais accueillante et disponible, le trait pictural ne pourrait se déposer et que, sans le modelé formé à partir d'une épaisseur « extraite » et décollée du mur, ce même trait ne pourrait s'incarner dans un volume sculptural ? Parce que les deux autres arts/mediums ne sont là que pour « servir » le geste pictural, seul capable de saisir et surtout de fixer, de manière fulgurante, à la hauteur de l'évanescence de son objet, la trace signifiante d'un être vivant. S'il n'y avait pas un premier trait de contour, la présence de l'ombre ne serait qu'événementielle, elle ne ferait que passer, elle serait impermanente et totalement immatérielle. Sans le dessin et le dépôt d'une trace, il n'y aurait rien, seulement une surface vide, un espace de non art, un simple mur - certes capable et prêt à accueillir l'art au sens de la captation d'une présence vive, mais non susceptible de réduire cette présence à une trace. Le mur seul est sans mémoire, semblable à la tablette de cire. Et la sculpture est elle-même seconde par rapport à l'architecture puisque sans le mur, il ne pourrait y avoir modelage. Le trait saisissant l'absence de l'être aimé détermine le travail du potier, une incarnation et une volumétrie, une empreinte et la possibilité de sa reproduction à partir d'un premier moule.

Le (vrai) art, l'art véritable, celui qui atteint la vie, consiste à rejoindre non l'effet réduit à sa plus simple et première expression de présence mais la présence pleine et idéale par la sculpture, plus précisément la statuaire, autrement dit un objet en trois dimensions qui garde vivant en lui, dans son bloc sculpté, la mémoire du corps vivant et sentant. A l'autre bout de la chaîne (invisible) qui relie les arts entre eux, c'est donc le « même » écart qui se produit entre le vivant et l'œuvre de l'art. Cette chaîne et cette épaisseur sont l'un des lieux de l'histoire de l'art, l'une des métaphores du lieu de l'art, de son histoire et des relations entre les différents mediums, bref l'histoire de *l'ut pictura poesis*, où l'important n'est pas tant la portée de chacun des arts ou des arts réunis que celle du « ut », c'est-à-dire

l'amplitude et du sens (ontologique) du « comme ». C'est dans cette perspective et dans ce spectre (plutôt que dans un « cadre ») que se place l'art des jardins comme art plastique et tableau vivant in situ. Que « reste »-t-il en effet comme medium plastique si l'on enlève les trois matrices que sont la peinture, l'architecture et la sculpture ? D'un point de vue aristotélien et nietzschéen, sans doute le creux du site théâtral, dispositif destiné à la mise en scène du corps actif et interprétatif de l'acteur sculptant les organes de son appareillage corporel, depuis le souffle et les mimiques gestuelles jusqu'aux blocs textuels, ce dispositif conduisant à une « œuvre d'art totale » incluant un rapport fondamental au dehors de la *phusis* comme premier élément, « milieu » de l'apparition de tout phénomène. Et que « reste »-t-il comme espace et matières plastiques, si, en plus des trois matrices, l'on enlève aussi le lieu théâtral et le corps de l'acteur que figure aussi l'être aimé dans le mythe de Butadès ? Sans doute de simples matières premières comme l'eau, la plante, la lumière, la terre, autrement dit les différents éléments qui émanent de la *phusis* et à partir desquels surgit le *cosmos* tel que l'*ars topiaire* et le *locus amoenus* le peignent et le décrivent avant qu'ils ne soient traduits, cosmoplastiquement, in situ. Cette transposition du *locus amoenus poétique* en *locus amoenus plastique* passe par une différence fondamentale entre l'art grec et l'art romain, une différence qui permet d'interpréter le statut de l'art des jardins et des paysages non seulement du point de vue artistique et esthétique mais aussi du point de vue d'une expérience anthropologique de l'espace.

Si l'on « applique » le modèle ou le dispositif induit par le mythe de Butadès, les Romains ont modelé un volume spatial à partir d'un mur peint. Les Romains n'ont pas seulement traduits mimétiquement un motif naturel dans un espace à trois dimensions, ils ont aussi et d'abord traduit une surface peinte et plane dans un espace à trois dimensions. On comprend alors comment l'art des jardins quitte le modèle de la peinture de paysage pour se rapprocher de la sculpture « avant » de devenir lui-même un art sculptural (le statut et la position de l'art des jardins dans le cadre de l'*ut pictura poesis*, la manière dont un jardin dessiné (et plus tard « conçu ») et peut se traduire dans un espace plastique à n dimensions (et non pas seulement à trois dimensions), et l'horizon du jardin comme sculpture du vivant autrement dit au statut de l'effet de présence de l'élément végétal et la manière dont cette sculpture entre en relation avec notre propre corps vivant, sentant, en mouvement. Le modèle institué et fixé par le mythe de Butadès permet donc de rendre compte de l'art des jardins en tant que medium spécifique.

A partir du moment où il y a création d'un espace plastique volumétrique explicitement paysager et non plus seulement architectural, la question qui se pose est celle de savoir comment ce nouvel espace entre dans la dynamique de la *mimèsis* et de l'*ut pictura poesis* et s'il ne contribue pas à son éclatement, de par la spécificité de son statut. L'une des questions qui se pose est celle de savoir si l'art topiaire in situ est conçu comme et en fonction d'une profondeur ou si, au contraire, il combat l'effet (pervers) de l'illusion de la profondeur, comme le dit Platon de la *skiagraphia* comme trompe-l'œil, et si, à travers cette interrogation, il ne s'agit encore pas

d'autre chose. On peut trouver une réponse structurelle, voire structurale, à cette question qui permet de faire la différence entre l'art des jardins comme image et donc comme tableau et comme donc picturale ou l'art des jardins comme sculpture. C'est ici qu'intervient la fiction théorique appelée de mes vœux au début de cet article. Comme l'a dit Alberti, le premier sans doute qui a vu cette structure de manière aussi claire, il faut considérer la même différence entre sculpture par modelage ou par taille, par ajout ou par entaille, les deux axes qui parcourent et structurent toute l'histoire de cet art plastique en Occident. On peut, il faut, faire la même différence entre un jardin comme image, donc comme peinture et un jardin comme volume, donc comme sculpture, l'*ars toparia* romain se trouvant dans une position ambiguë et névralgique, modelage d'une image peinte dans un site qui ne doit pas encore être vu et interprété comme un espace volumétrique mais plutôt comme une image plate *en train de se faire* volume.

Quoiqu'il en soit des différentes réponses données au cours de l'histoire, le cadre de la *mimèsis* et de l'*ut pictura poesis* est opératoire et engendre une historicité de la relation entre les différentes matrices : il y a bien imitation et rivalité créatrices entre différents mediums, toute la visée de l'*ars topiaria* comme sculpture du vivant étant de rendre, dans son medium propre, tout à la fois l'effet de la peinture comme trait et l'effet de la sculpture comme volume. Il ne s'agit pas seulement de rejoindre l'effet de présence d'un autre art considéré comme référent et par rapport auquel l'art des jardins est ou serait toujours second, il s'agit de rejoindre l'autre art dans sa performance poïétique à travers la saisie du vivant, non plus seulement un être cher, aimé et désiré, non plus un corps humain mais un site, un *locus amoenus*, un paysage (également aimé et désiré) vu et conçu comme lieu d'une « cosmoplastie » et non plus seulement objet d'une contemplation ou d'un dire poétique. Néologisme inventé par Philon d'Alexandrie dans le *De plantatione* pour qualifier le dieu créateur, ce terme constitue, selon nous, une clé et un enjeu de premier ordre non seulement pour l'art des jardins mais aussi pour tous les arts plastiques et la fabrique « sculpturale » d'un monde [18].

Accomplissement, crise et hédonisme posthistorique

Sur la base et le sol antiques, que retenir de la théorie de la *mimèsis* et de l'*ut pictura poesis* telle que nous l'avons resituée et cela dans la perspective du tournant du XVIIIème et le moment contemporain de l'art des jardins ? Prenons les choses par la « fin », c'est-à-dire par Hegel. D'un point de vue esthétique, dans sa version officielle, le cadre classique gréco-romain a - apparemment - régné sans partage jusqu'au cœur du XVIIIème siècle, moment où il connaît un profond ébranlement explicite de ses fondements, une première crise « définitivement » entérinée par Hegel aussi bien du point de vue de la *mimèsis* que du point de vue des relations entre les arts [19]. Cet entérinement a été constamment repris en notre siècle sous les deux formules, celle de « la mort de l'art » parallèle à celle de « la fin de l'histoire », dans ce qu'il est convenu d'appeler, d'une expression endémique, la post histoire engendrant, selon Vilem Flusser, un hédonisme

posthistorique profondément ancré dans une domination de l'entropie, du retour - célébré - à l'informe [20].

Sans qu'une relation soit explicitement établie entre cet élément esthético-philosophique et l'art des jardins et du paysage, cet ébranlement se produit au moment même où cet art est au sommet de sa performance in situ [21] avant de connaître (ou de « subir ») une profonde transformation, un véritable tournant, à de multiples niveaux : technique avec la mécanisation de l'horticulture, politique et urbanistique avec l'institution du jardin comme espace public, esthétique avec la production de nombreux textes et traités dans toute l'Europe, pour nous limiter ici à quelques caractéristiques spécifiques, parmi les plus importantes. Réaliser la performance d'un jardin comme espace pictural en trois dimensions avait en effet été atteint, dans le maximum de ses effets et de son efficace esthétique, dans la tradition occidentale, au XVIII^{ème} siècle, au bout d'une évolution de trois siècles. Mais cela ne pouvait (et ne peut) se produire que si l'on respectait et croyait à l'opérativité des codes de l'imitation et de l'*ut pictura poesis*. De plus, un tel lieu, qui incarne le cercle et le cycle de la renaissance et des métamorphoses, aussi bien d'un point de vue symbolique que d'un point de vue matériel, communique et participe d'une sorte de magie qui opère au « niveau » de croyances profondes mettant en jeu la création du monde. A partir du moment où ces cadres esthétiques et épistémologiques sont radicalement contestés et perdus comme cadres de références, l'art des jardins ne peut que mourir en tant qu'art classique. Une mort exemplaire (et tragique) puisqu'il meurt au moment même où il atteint son acmé dans les codes de l'art classique. Incarnant le lieu de l'aura de l'art classique, le jardin, élargi au paysage au cours du XVIII^{ème} siècle, anticipe et participe ainsi de la perte d'aura caractéristique de l'art moderne et contemporain. C'est ce « nœud » que l'art des jardins incarnerait et permet de pointer. Il peut donc, de ce fait, constituer le référent symbolique, le moment de basculement de l'art classique dans un autre époque de l'art dans la mesure où il incarne l'ultime souffle de l'art classique. C'est cela que la position de Hegel énonce, mais de manière négative, conformément à sa dialectique ascensionnelle, verticale et finalement profondément platonicienne, puisqu'il *exclut* explicitement l'art des jardins comme art du système complet et clôturé des beaux-arts. Il y a là beaucoup plus qu'une contradiction, il y a une tension maximale qui ne peut se résoudre dans une dialectique (et une phénoménologie) de l'histoire, qu'elle soit hégélienne ou marxiste.

Cette tension avait été préparée avec la polémique, homérique et virgilienne, qui opposa les points de vue de Winckelmann et de Lessing. Celle-ci marque une scansion fondamentale dans l'interprétation et la portée de la théorie de l'*ut pictura poesis* et la théorie de l'imitation. Le nœud du débat ne se cristallise pas à partir d'un élément pictural ou architectural mais, très précisément, à partir d'un élément sculptural, l'interprétation du groupe du Laocoon, notamment le « détail » de la qualité expressive de la bouche ouverte incarnant le cri de douleur du père étouffé par la force du serpent, détail signifiant qui constitue le point de départ de la démonstration de Lessing [22]. Ce trou béant est crucial car il met au cœur de la forme classique la question de la maîtrise des forces

déformantes de l'informe, son surgissement qui est ici une sorte de rugissement silencieux et absolument pathétique. De la même manière que la situation poétique antique de l'art des jardins prenait un autre sens si on la mettait en relation avec le mythe de Butadès, la polémique entre Winckelmann et Lessing prend une toute autre dimension, un autre relief, si on la met en relation avec la situation que connaît l'art des jardins à la même époque, sans que, pour autant, Winckelmann et Lessing ou même les nombreux auteurs des traités de jardins qui émergent à l'époque n'en rendent compte. A l'époque, l'un des instruments du dispositif paysager est le *haha*, le saut de loup, cette limite rendue invisible en tant que telle qui a pour effet de créer une continuité et donc une transparence entre l'espace du dedans et l'espace du dehors en incluant - en captant - la campagne cultivée dans l'intériorité du lieu de manière à le composer avec ce « paysage emprunté ». Il ne s'agit pas de composer le jardin (ou le parc) à l'image d'une nature extérieure choisie parce qu'elle est « belle » ou d'une campagne ordonnée, abondante, signe de la richesse de son propriétaire, et qu'il s'agit d'imiter comme cela se trouve précisé dans de très nombreux traités de la seconde moitié du XVIII^{ème} siècle. Il ne s'agit pas d'un « à la manière de ». Il s'agit de composer l'espace du dedans en « incluant » dans le dispositif une scène extérieure, telle quelle, comme un tableau. Il y a là un jeu, une ruse, un dispositif qui gagne à être comparé à la technique du « paysage emprunté » japonais, le *shakkei*, mais avec une différence clé qui a pour effet de permettre de comprendre l'abîme radical qui sépare les deux traditions, abîme analogue à la sculpture du végétal dont on connaît l'étrangeté qu'il a provoqué quand il fut connu et, jusqu'à un certain point, apprécié des Européens. Quelle est la différence ? Si le *haha* fait disparaître les limites (horizontales) du jardin, ce qui donne l'impression d'une continuité et d'une dilution dans l'espace extérieur, le « *shakkei* », lui, n'apparaît qu'avec des cadres et des limites surajoutées au cadre déjà existant du jardin, comme le mur qui clôture l'espace. Le mur ne crée pas seulement une séparation entre une intériorité et un dehors, il crée aussi l'équivalent d'une surface peinte, un fond à partir duquel ou sur lequel se composent la mise en place des pierres, des végétaux sculptés (*karekami*), des mousses, le jeu de la lumière, etc., bref un ensemble d'éléments choisis et disposés pour composer un tableau en trois dimensions, mais de manière verticale et plane plutôt que de manière horizontale et profonde, de type perspectiviste. Un des exemples historiques les plus célèbres du Japon est le temple d'Ensuji au nord de Kyoto qui capte la montagne sacrée Hiei. Du fait d'un « sur cadrage » dû à l'entrelacement des poteaux de l'architecture avec les troncs des arbres du jardin, la montagne est rapprochée, elle entre littéralement dans le lieu dont elle achève la composition. En Occident, par contre, de manière idéale, le franchissement de la clôture est un trou béant, le regard est tout entier comme aspiré vers le dehors et toute la terre peut être vue comme un jardin ou le devenir, grâce à la technique. Un nouvel horizon surgit qui ouvre « définitivement » le monde à son modelage entier, à la manière du domaine d'Arnheim de Edgar Allan Poe. Pours fantasmes, sans doute, mais agissants, récurrents et profondément inscrits dans une couche anthropologique et culturelle de la « nature » humaine telle que la pense l'Occident, que cette image d'un dieu créateur modelant tout un monde, depuis Ovide jusqu'à Edgar Poe pour le versant poétique et littéraire, depuis Philon d'Alexandrie ou Posidonius

jusqu'à Vico et Marx en passant par Descartes, pour le versant philosophique, le « danger » étant de « claquemurer pour ainsi dire tout l'univers », pour suivre le mot, finalement prémonitoire, du marquis de Girardin [23], c'est-à-dire de muséifier et de geler (ou de pétrifier) tout un territoire dans un monde sans histoire(s).

L'éclatement du cadre classique (et du volume platonicien) lève donc une sorte de refoulement, il dessine une ligne de démarcation que nous n'avons pas encore évoquée mais qui est fondamentale et (dé)fondatrice dans la définition des arts dans la tradition occidentale depuis Platon. Cette ligne (que trace l'art des jardins) ne passe plus entre les arts mineurs et les arts majeurs ni entre les arts mécaniques et les arts libéraux ni entre art et artisanat, mais plus profondément, plus radicalement aussi, entre ce qui est « de l'art » et de ce qui est du « non art ». De ce point de vue et contrairement à d'autres traditions, symptomatiquement dites « non » occidentales, donc des cultures définies de manière négative (même si par ailleurs, ces mêmes cultures avec ses productions sont considérées comme éminentes, avec le paradoxe d'un Orient producteur, avant l'Occident, d'un art des jardins et d'une tradition paysagère), cette différence caractérise pour une large part le moment contemporain dans ses œuvres, rejaillissant ainsi, sinon sur toute l'histoire de la tradition occidentale, du moins sur une période de l'art que l'on fait généralement commencer à la Renaissance et que l'on peut caractériser comme l'institution de l'histoire de l'art bâtie sur le socle théorético-philosophique et esthétique de l'Antiquité. A partir de ce socle, si les deux critères de la *mimèsis* et de l'*ut pictura poesis* fabriquent des différences, ce sont toujours des différences *entre* les arts, non « une » différence entre l'art et le non art qui est refoulée, sous entendue ou déniée. C'est ainsi que l'opposition art/nature se tient toujours, depuis Platon, *dans* le cadre de la *mimèsis* où la « nature » est toujours considérée comme un lieu possible de l'art et non comme un lieu de non art. Dans cette configuration, la position de l'art des jardins se trouvant tout à la fois à la limite et au cœur de la différence des arts, rencontre de manière privilégiée la problématique des œuvres contemporaines qui « nient » l'histoire de l'art et qui retrouvent, ce faisant, une différence *d'avant* la différence des arts *entre* eux, sans innocence, faut-il le dire, mais plutôt avec ironie.

Cette situation - dans son moment contemporain - est *inscrite* comme un chiffre secret dans le cadre épistémologique et esthétique qui se met en place à la Renaissance. Ses effets, et plus encore sa lecture, apparaissent aujourd'hui en pleine lumière dans la manière dont notre époque dessine ses horizons et temporalités, comme si un plus grand écart et une plus grande profondeur historique apparaissaient entre deux moments ou « époques » [24], l'une qui relèverait de l'histoire et donc de la créativité et de la liberté humaines, l'autre qui relèverait de la nature, donc de la « non histoire » et des cycles infiniment recommencés des matières premières qui composent le jardin, le paysage, une *part* des arts *in situ*, la *part maudite*. Ce grand écart ouvre aussi un nouvel espace permettant d'interpréter un art comme l'art des jardins et du paysage dans sa version classique, en amont *et*, dans le même mouvement, en aval, dans son versant contemporain. Partons d'une remarque et d'une thèse de Aloïs

Riegl. En témoignant d'un intérêt pour la nature en tant que matière périssable et imparfaite, l'art de la Renaissance avait pris pour modèle l'art hellénistique mais il y a, selon Aloïs Riegl, une différence fondamentale d'avec l'âge classique, il s'agit même d'une totale inversion, d'un retournement ou d'un véritable tournant. Cette nouvelle attitude éloigne doublement de l'Antiquité classique et de sa réplique renaissante. Caractérisée par l'idéalisation de la sculpture et de l'architecture visée de la transcendance et de la spiritualisation par l'art du divin dans le christianisme, la chair périssable est d'abord niée et l'on voit apparaître toute l'ambiguïté de la manifestation sensuelle du corps du Christ. Par ailleurs, il ne s'agit plus d'achever l'informe dans une forme spirituelle idéale ou un corps idéalisé, autrement dit dans la statuaire ou le volume architectural mais de laisser être cet inachèvement, le *non finito* comme on peut le voir avec les dernières œuvres de Michel-Ange. Il s'agit de *prendre le parti de l'informe* et cela à partir d'une nouvelle attitude mentale qui se développe à partir des sciences naturelles. Cette attitude nouvelle, c'est la curiosité [25], celle-ci se traduisant notamment dans les cabinets du même nom qui ont assumé, comme les jardins, jusqu'au tournant du XVIIIème siècle, le mariage des deux champs hétérogènes de la nature et de l'art en exposant et en juxtaposant toutes sortes d'éléments divers, relevant des différentes « ordres » de la nature [26]. Si la curiosité porte fondamentalement sur les choses naturelles, elle porte aussi sur les merveilles accomplies par la technique, conduite par l'idéal (aristotélien) de l'achèvement (merveilleux) de l'œuvre de la nature par la nature humaine, à condition que celle-ci possède et maîtrise tous les arts (au pluriel). L'œuvre « jardin » témoigne de cet accomplissement de tous les arts. Selon Riegl, le protestantisme, comme l'Islam, tira une conséquence extrême et radicale de ce double éloignement : ils déclarèrent tous deux que l'art serait désormais profane et non plus sacré. Cette formulation ne témoigne pas encore d'une autonomie de l'œuvre d'art ou d'un élément proprement contemporain - une volonté, paradoxale, de non art, une « non volonté d'art » -, mais seulement d'un détachement de l'œuvre de l'art vers le travail de ses propres formes et matières plutôt que vers la célébration ou l'incarnation du divin ou du sacré. Outre le fait que cette « désacralisation » correspond à une laïcisation de l'herméneutique, on peut y voir une première tentative de conquête du caractère autonome de l'œuvre d'art tel que Kant le formule dans la *Critique du jugement* où, dans un passage capital, séminal pour tout le XIXème et le XXème siècles, non pas seulement pour le jardin mais pour tous les arts, Kant définit la différence entre beauté libre et beauté adhérente. De ce point de vue, la statuaire est de l'ordre de la beauté utile, non de la beauté libre, elle reste soumise à un référent et à une finalité, par exemple une finalité de type social [27]. Au tournant du XIXème et du XXème siècle, la statuaire connaît une deuxième crise, liée au mouvement moderne dans les arts, en particulier l'architecture avec la question de l'ornement, et, de manière plus générale, la question de la modernité. Une nouvelle scène se met en place, diversifiée et complexe, qui constitue la toile de fond sur laquelle et à partir de laquelle, peu ou prou, se projettent jusqu'à aujourd'hui nombre d'éléments, œuvres et réalisations in situ, modernes et contemporains, réagissant de proche en proche sur l'ensemble de la fabrique du monde et des lieux. A côté de l'abstraction et de la transparence, de multiples formes

et expressions de l'art moderne et contemporain n'ont cessé de chercher la densité des matières, leur résistance, voire leur totale, obscure et inquiétante opacité. Si l'histoire de l'art moderne et contemporain est l'histoire d'une dématérialisation, elle est aussi l'histoire d'une fascination pour un retour à l'informe et aux matières premières. Cette double perspective correspond à ce que l'on a pu appeler l'histoire matérielle et immatérielle de l'art [28]. Deux éléments principaux, liés entre eux comme pouvaient l'être la *mimèsis* et *l'ut pictura poesis*, sont à envisager. Le premier porte sur le destin de la sculpture moderne et le second sur le caractère périssable, entropique et informe de la matière où se rejoignent la « sculpture moderne » et l'art des jardins et d'où émergent les parcs de sculpture, l'histoire du land art et aujourd'hui nombre de travaux d'arts dits « in situ ». A vrai dire, l'expression de « sculpture moderne » est, comme l'a bien relevé M. Rowell [29], pléonastique dans la mesure où, avant le surgissement de la sculpture, c'est à de la statuaire que l'on a affaire, autrement à une œuvre, une représentation dont le sens se trouve en dehors de l'œuvre elle-même. La sculpture, par contre, introduit l'autonomie de la forme et de la matière : elle est devenue autonome et libre de toute attache ou de tout référent. Employer le terme de sculpture moderne est donc pléonastique puisque celui de sculpture, à lui seul, permet de rendre compte de l'autonomie et d'un langage propres, détachés de tout référent. Qu'en est-il alors du destin de l'art des jardins dans la tradition occidentale dans son moment contemporain si l'on tient compte des différents éléments que nous avons mis en place, notamment le fait d'avoir choisi de mettre en rapport l'art des jardins avec le mythe d'origine de la « sculpture » du potier Butadès. Ce n'était pas seulement pour donner les conditions d'interprétation minimales du statut du « jardin » dans l'antiquité romaine, c'était aussi pour préparer les conditions d'interprétation de la situation telle qu'elle bascule dans la seconde moitié du XVIIIème européen et telle qu'elle détermine, pour partie, le tournant de la fin du XIXe siècle et la situation contemporaine : celle d'un temps qui navigue aujourd'hui entre destruction et « cosmoplastie ».

Pour conclure tout provisoirement cette esquisse, disons que l'exploit de l'art des jardins est profondément paradoxal. D'un côté, cet art reste tout à fait classique - au sens le plus général du terme, non dans un sens stylistique opposé ou complémentaire au baroque par exemple - dans la mesure où il atteint et réalise la perfection d'un paysage idéal peint avec le vivant, comme on peut le voir de manière magistrale avec Stourhead par exemple qui reste l'un des premiers (et derniers ?) sommets atteints du genre. Considéré comme peinture et sculpture d'un vivant végétal, l'art des jardins se réalise lui-même en tant qu'œuvre d'art et en tant qu'art majeur puisqu'il traduit et incarne, dans le médium du végétal, le programme de *l'ut pictura poesis* et de l'imitation. D'un autre côté, parallèlement à la prise de conscience dramatique que les civilisations sont mortelles à travers ces deux événements que sont les fouilles des ruines de Pompéi et le tremblement de terre de Lisbonne au XVIIIème siècle, ces tableaux vivants sont périssables et profondément mortels, un jardin (ou un paysage) in situ n'étant « faits » que de matières naturelles périssables, au sens littéral et non métaphorique du mot. Mieux, à la différence de l'architecture ou de

tout autre art, ils engendrent ou plutôt ils produisent des déchets, des scories de toutes sortes. Cette dimension de la pourriture, du déchet, du périssable est cependant constamment recyclée et métamorphosée, elle peut et doit être constamment surmontée d'un strict point de vue pragmatique et technologique, cette dimension étant aussi surmontée et dépassée par une série de stratagèmes comme lorsque le tableau est figé dans le reflet et le miroir des eaux avant de s'effacer et de s'enfoncer dans les eaux de l'oubli, l'oubli du retour inéluctable et catastrophique vers l'informe comme on peut le lire de manière magistrale dans la chute de la maison Usher à partir de la lézarde fatidique qui zèbre la façade de la maison. L'idéal de l'art classique est à son sommet mais un sommet paradoxal, puisqu'il se réalise avec des matières périssables métamorphosées en tableau vivant, un sommet qui symbolise une victoire conquise in extremis, de justesse, sur les forces de la mort et de l'entropie. L'une des questions - dont la réponse restera à jamais dans l'indécidable - est celle de savoir si ce tableau vivant est une image morte qui cherche désespérément à fixer un modèle idéal peint dans son moment d'éternelle perfection que le jardin in situ ne rejoindrait jamais puisqu'il n'est fait « que » de matières périssables ou si, au contraire, cet art, très exactement placé aux *limites* des autres arts, saisit, précisément par la spécificité de son medium, la limite atteinte par les autres arts parce qu'il travaille la matière même du vivant. Ce qui rend l'art des jardins si profondément mélancolique et admirable - en tant que tel, non en tant que style - c'est ce moment d'indécidabilité conduit et main-tenu entre des matières mortes métamorphosées en art vivant, victoire sur les forces entropiques, et la défection de toute façon inéluctable engendrée par la mort et le retour à l'informe, à l'indifférencié.

[1] Xuan Thuan Thrin, *Le chaos et l'harmonie : la fabrication du réel*, Paris : Fayard, 1997.

[2] Pour une mise en perspective de cet élément avec l'art des jardins, je renvoie à mon article « De la pensée à l'état sauvage » paru dans les actes du colloque du Musée d'art contemporain de Montréal, 2000, p. 143-167.

[3] Ajoutons que La poétique d'Aristote contient aussi en elle, de manière profonde, un point de vue anthropologique sur une « pulsion » de représentation qui peut et doit être mise en relation avec l'expérience spatiale provoquée par le jardin in situ : « Dès l'enfance les hommes ont, inscrites dans leur nature, à la fois une tendance à représenter (*mimesthai*) - et l'homme se différencie des autres animaux parce qu'il est particulièrement enclin à représenter et qu'il a recours à la représentation dans ses premiers apprentissages - et une tendance à trouver du plaisir (*charis*) aux représentations (4 – 48b4-6). » N'est-il pas significatif aussi que Walter Benjamin définisse l'imitation de la manière suivante : « La nature crée des ressemblances. Qu'on songe seulement au mimétisme. Mais c'est chez l'homme qu'on trouve la plus haute aptitude à produire des

ressemblances. Le don qu'il possède de voir la ressemblance n'est qu'un rudiment de l'ancienne et puissante contrainte à se faire ressemblant et à se comporter comme tel. Il ne possède peut-être aucune fonction supérieure qui ne soit conditionnée de façon décisive par le pouvoir d'imitation », Walter Benjamin, « Sur le pouvoir d'imitation », *Mythe et poésie*, traduction de Maurice de Gandillac, Paris : Denoël, 1971, p. 49 - 52. Pour une approche de la question de l'art des jardins par rapport à la mimésis, voir Philippe Nys, *Le jardin exploré, une herméneutique du lieu*, volume I, Paris, Besançon : Editions de l'Imprimeur, 1999 et « L'état d'un lieu », dans *Paysage. Etat des lieux*, Bruxelles : Editions Ousia, coll. Recueil, 2001.

[4] Jean-Paul Goux, *Les jardins de Morgante*, Paris : Payot, 1989, p. 57 : « Il détestait, il ne supportait pas ces discours, toutes ces théories élaborées depuis toujours et dont le principe général consistait uniquement à légitimer l'art des jardins par une comparaison avec un autre art, supposé plus noble puisqu'il servait de garant, comparaison qui n'était en réalité qu'une réduction, une soumission à des normes entièrement étrangères à la vérité même du jardin; il ne supportait pas l'idée que le jardin eût à être légitimé, et encore moins qu'on prétendît le faire en fabriquant des analogies avec d'autres arts, il détestait l'idée que le jardin eût quelque chose à voir avec la peinture, ou avec l'architecture, ou avec la sculpture, ou avec le théâtre, ou avec la poésie, ou avec la rhétorique, puisqu'on était là, disait-il, avait raconté Wilhem, comme au temps de Watelet, à croire que " le noble, le rustique, le triste ou le sérieux " pouvaient être des modèles de compréhension et de composition des jardins, ou même bien entendu avec les arts décoratifs, il détestait ces mots de paysagiste ou de jardiniste ou d'architecte paysagiste par lesquels ses collègues croyaient fin ou pertinent de désigner leur activité, comme si le vieux mot et le beau mot de jardinier n'avait pas été beaucoup plus juste et beaucoup plus riche de sens, tout chargé qu'il était de tout le poids d'une immémoriale expérience, en sorte d'ailleurs qu'il ne fallait pas s'étonner d'observer une parfaite coïncidence historique entre la disparition dans l'usage de ce terme de jardinier et la crétinisation de l'art des jardins ... »

[5] Si l'on adopte la position philosophique d'un Vilem Flusser qui est de situer l'invention de la photographie à la hauteur de l'écriture (alphabétique ou non), on imagine aisément que les relations entre une représentation d'un site et le site « lui-même » appellent à elles seules un développement spécifique qui engage toute l'interprétation de ce « dispositif » qu'est l'appareil photographique.

[6] Rappelons que le mot *paragone* signifie exemple, modèle et que c'est avec ce terme que l'on désignera au XVIème siècle la querelle entre peintres, dessinateurs et sculpteurs sur le fait de savoir quel devait être l'art supérieur aux autres.

[7] Aristote, *La Poétique*, 25- 60b, traduit du grec par Dupont-Roc et Lallot, Paris : Editions du Seuil, 1980, p. 129.

[8] Cette question est centrale car elle met en jeu la différence entre

energeia (description) et *enargeia*, puissance d'illusion en acte, autrement dit façonnement, modelage. Sur ce point, voir l'article de Francis Goyet, « De la rhétorique à la création : hypotypose, type, pathos », dans *La rhétorique : enjeux de ses résurgences*, sous la direction de Jean Gayon, Jean-Claude Gens et Jacques Poirier, Bruxelles : collection Ebauches, Ousia, 1998, p. 46-67.

[9] Voir notamment le chapitre XVI du livre de John White, *Naissance et renaissance de l'espace pictural* (1957), traduit de l'anglais par Catherine Fraixe, Paris : Adam Biro, 1992 et Françoise Frontisi-Ducroux, *Du masque au visage*, Idées et Recherches/Flammarion, 1995.

[10] Voir Vincent Scully, *The Earth, the Temple and the Gods*, New Haven et London : Yale University Press, 1979, dont les analyses ont été reprises par Christian Norberg-Schulz dans son ouvrage majeur *La signification dans l'architecture occidentale*, trad. fr., Liège : Mardaga, 1977.

[11] Alain, *Système des beaux-arts*, Paris : Gallimard, 1926, livre VI, *De l'architecture*, II, des perspectives, p. 174 : « L'art du jardinier s'est conservé le mieux parce que la nature même des objets interdit alors de chercher de belles formes pour un spectateur immobile; nul ne regarde un jardin d'en haut, comme on regarderait un dessin. Le jardinier cherche donc naturellement des perspectives, des avenues, de beaux tournants, des disparitions et des apparitions, des découvertes, des ouvertures. De là ces escaliers, ces terrasses, des détours où il vous conduit, qui renouvellent l'aspect des mêmes choses et agrandissent ces lieux tranquilles. Les statues, les corniches, les pilastres y aident aussi, en marquant dans ces masses de verdure des points mobiles qui développent les profondeurs. Une des lois de l'architecture serait donc de rendre la grandeur sensible.

[12] Anton Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art* (1967), traduit de l'anglais par Francine Lacoue-Labarthe et Claire Nancy, préface de Jean-François Lyotard, Paris : Gallimard, 1974, p. 221.

[13] Dans son livre, *Espace, temps, architecture* (trad. fr., Bruxelles : La Connaissance, 1963) Siegfried Giedion détermine trois grandes étapes dans le développement de l'architecture. Pour lui, la première étape, égyptienne et grecque, se caractérise par l'interaction des volumes, la seconde par la recherche d'un espace creusé, intérieur. Il est tout à fait significatif de relever que, pour Giedion, cette nouvelle conception débutent par les Romains pour se poursuivre jusqu'à la fin du XVIIIème siècle, moment de basculement de l'art des jardins comme tableau transparent, pur voile.

[14] Gilles Deleuze, *Le pli, Leibnitz et le baroque*, Paris : Editions de Minuit, 1988, p. 166-168.

[15] Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, texte établi, traduit et commenté par Jean-Michel Croisille, Paris : Les Belles Lettres, 1985 : *Butadès ou le mythe d'origine de la sculpture*, XXXV, xliii, 151-152.

[16] Les travaux de J-J. Pollitt, V-J. Bruno et E.-C. Keuls comme ceux de A.

Rouveret se sont efforcés de faire le point sur cette question difficile et très controversée : contour d'une ombre chinoise, clair-obscur, confusion avec *skènographia*, juxtaposition de couleur de type pointilliste, monochrome, telles sont les thèses en présence.

[17] Nous pensons ici au poème *À une passante* et plus particulièrement au quatrain suivant : Un éclair ... puis la nuit ! Fugitive beauté / Dont le regard m'a fait soudainement renaître, / Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ? / Ailleurs, bien loin d'ici ! trop tard ! jamais peut-être !

[18] Pour une mise en perspective et un développement de cette question, voir notre prochain volume *De la cosmoplastie, herméneutique du lieu*, II (en cours d'achèvement).

[19] Hegel, *Esthétique*, 3ème partie, introduction, Flammarion, 1979, 3ème volume, p. 20 : « Ces cinq arts [c'est-à-dire, dans une progression ascendante vers l'immatériel : architecture, sculpture, peinture, musique, poésie] forment le système défini et articulé de l'art réel et effectif. Il existe certes en dehors d'eux d'autres arts tels que la danse, l'art des jardins, etc., mais ce sont des arts incomplets (...) de même que dans la nature, les genres hybrides, les amphibiens, etc., au lieu de témoigner de l'excellence de la nature, attestent seulement son impuissance à maintenir les différences ayant leur raison d'être dans la chose même, et qu'elle abandonne ainsi à l'action déformante et mutilante des conditions et influences extérieures, de même l'art n'est pas exempt de formations intermédiaires, plus ou moins hybrides, qui peuvent d'ailleurs, à défaut de perfection, ne pas manquer de mérite et d'attrait ». De plus, comme l'art des jardins est défini, selon Hegel, par l'imitation de la nature, il ne peut que produire un chef d'œuvre de technique, il ne s'agit en aucun cas d'art dont la finalité est spirituelle et non une imitation formelle de la nature.

[20] Vilem Flusser, *Choses et non choses. Esquisses phénoménologiques* (1993), traduit de l'allemand par Jean Mouchard, Editions Jacqueline Chambon, 1996, voir notamment un texte intitulé « Bouteilles ».

[21] La chose est connue et reconnue depuis longtemps par les historiens mais il existe finalement peu d'analyses qui relient cet acquis historique avec les théories esthétiques et philosophiques de l'art. Pour une telle perspective, voir Stéphanie Ross, *What Gardens mean*, Chicago and London : The University of Chicago Press : 1998, particulièrement la dernière partie.

[22] Lessing, *Laocoon*, édition française intégrale, avant-propos de Hubert Damisch, Hermann, 1990.

[23] Marquis de Girardin, *De la composition des paysages*, Seyssel : Champ Vallon, 1979, 1984, 2e édition.

[24] Ce processus d'approfondissement et d'écartèlement est analogue à

celui que pointe Hans Blumenberg pour définir la Renaissance qui «sous la pression de l'objectivation historique avait reculé de plus en plus profondément dans le Moyen Age, et avait continué à s'imbriquer toujours plus en lui , *La légitimité des temps modernes*, traduit de l'allemand par Marc Sagnol, Jean-Louis Schlegel et Denis Trierweiler avec la collaboration de Marianne Dautrey, Paris : Gallimard, 1999, p. 533-535.

[25] Pour l'histoire de la curiosité, voir les travaux de Hans Blumenberg, notamment la troisième partie de *La légitimité*, *ibid.*

[26] Adaglisia Lugli, *Naturalia et mirabilia. Les cabinets de curiosité en Europe*, traduit de l'italien par Marie-Louise Lentengre, préface de Roland Recht, Paris : Adam Biro, 1998, p. 229.

[27] Emmanuel Kant, *Critique du jugement*, traduit de l'allemand par Philonenko, Paris : Vrin, 1965.

[28] Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris : Bordas, 1994.

[29] Margrit Rowell, dans *Qu'est-ce que la sculpture moderne ?*, Paris : Centre Georges Pompidou, 1989.