
De la matière conquérante à la matière troublante

Les prouesses formelles au service du principe de dissimulatio artis dans
le jardin paysager de la deuxième moitié du XVIII^e siècle en France

*From conquering to disquieting conception of matter – The formal prowess and
the dissimulatio artis in the landscape garden at the end of the XVIIIth century*

Ilona Woronow



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/paysage/17683>

DOI : 10.4000/paysage.17683

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, « De la matière conquérante à la matière troublante », *Projets de paysage* [En ligne], 6 |
2011, mis en ligne le 14 juillet 2011, consulté le 01 juin 2021. URL : <http://journals.openedition.org/paysage/17683> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/paysage.17683>

Ce document a été généré automatiquement le 1 juin 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.

De la matière conquérante à la matière troublante

Les prouesses formelles au service du principe de *dissimulatio artis* dans le jardin paysager de la deuxième moitié du XVIII^e siècle en France

From conquering to disquieting conception of matter – The formal prowess and the dissimulatio artis in the landscape garden at the end of the XVIIIth century

Ilona Woronow

- 1 L'apparition de l'ingénierie sous le patronat de l'École des ponts et chaussées ainsi que les découvertes scientifiques dans des domaines comme la géologie, la vulcanologie ou la chimie sont des vecteurs importants d'une recherche poussée sur les propriétés de différentes matières au XVIII^e siècle. Ébahis par les analogies entre les formes organiques et inorganiques, entre les êtres vivants et inanimés, les philosophes matérialistes partagent l'enthousiasme des naturalistes, en considérant la matière comme dotée d'une sensibilité et d'une vie. D'Alembert commence son article dans l'*Encyclopédie* en affirmant sans équivoque : « MATIÈRE, f.f. (Métaph. & Phys.) Substance étendue, solide, divisible, mobile & passible, le premier principe de toutes les choses naturelles, & qui par ses différens arrangemens & combinaisons, forme tous les corps. » (Diderot, d'Alembert, 2008.)
- 2 Cette fascination pour la matière n'échappe guère aux créateurs de paysage. Selon le duc d'Harcourt, gouverneur de Normandie et autorité distinguée en matière horticole, la composition de jardin doit commencer par un rassemblement de coquillages, coraux, pétrifications, cristallisations, scories et d'autres matières reconnues pour leur expressivité (d'Harcourt, 1996). Il serait difficile d'indiquer un seul jardin dépourvu de rocher, véritable emblème paysager de l'époque. Les amateurs exaltent l'originalité des créations de la nature, en appréciant tout particulièrement leur apparence brute, non retouchée par la main de l'homme. Ainsi, la matière mise en avant dans les jardins se confond aux yeux émerveillés des Lumières avec la nature même.
- 3 Étudiée, recherchée, thématifiée, la matière n'en est pas moins truquée. Fabriqués souvent en vitesse, les édifices et les statues jardiniers sont souvent exécutés à partir de

matériaux économiques, ce qui d'ailleurs ne manque pas de soulever des controverses¹. À titre d'exemple, le marquis du Crest, le chancelier du duc d'Orléans, commande pour les parcs du Raincy et de Monceau des bâtiments d'une construction fort légère dont plusieurs ont rapidement été ravagés par une tempête. Appuyés sur des fondations en parpaing, les murs de ces édifices étaient en bois couvert de plâtre et finis en carton verni imitant la brique (Blaikie, 1997). La pratique courante de ce genre de *contrefaçons* démontre que la matière exhibée dans le jardin ne se distingue pas toujours par son authenticité. En revanche, elle attire infailliblement par son aspect visuel : charme, simplicité, singularité, élégance, etc.

- 4 En effet, parallèlement à leur passion pour la matière, les créateurs de paysages éprouvent un vif intérêt pour son revers traditionnel, la forme. Ils s'arrêtent longtemps sur la délicatesse du tracé sinueux, le charme fantaisiste des décorations moresques et chinoises et la simplicité des contours classiques. Tout projet paysager de l'époque comporte des méandres de chemins et de rivières, des bosquets et des lacs aux linéaments stylisés et des fabriques relevant d'une architecture fabuleuse. Cependant, séduisante dans sa beauté, sa finesse ou son étrangeté, la forme soulève deux problèmes. Premièrement, elle rappelle les arabesques et les bizarreries du style rococo desquelles les nouveaux jardins veulent se démarquer. Deuxièmement, elle attire l'attention sur le travail du paysagiste, en transgressant ainsi le principe majeur de l'esthétique jardinière faisant l'unanimité à l'époque : le déguisement de tout geste de l'intervention artistique (principe bien connu dans la rhétorique depuis l'Antiquité sous le nom de *dissimulatio artis*). « L'Art qui se montre détruit l'effet de l'Art », écrit Claude-Henri Watelet, graveur, amateur des arts et auteur de *l'Essai sur les jardins* (Watelet, 1774). Ainsi, tout traitement de la matière qui est, comme nous l'avons dit, un quasi-synonyme de la nature, devient problématique. Comment soutenir la recherche formelle sans heurter la pureté et l'authenticité de la matière ? Voici le défi des jardiniers de la deuxième moitié du XVIII^e siècle qui consistera à remplacer l'opposition traditionnelle par une complicité élaborée.
- 5 Ainsi, au secours de la forme vient la *matière parlante*. Les Lumières affectionnent les rochers couverts de signes ressemblant à une écriture méconnue. Les collectionneurs des *naturalia* conservent précieusement des lapides literati portant les traces de leur évolution géologique, comme le *granite graphique* dont la structure ressemble à des lettres tirées de l'alphabet arabe ou hébreu². À travers la manifestation de l'éloquence secrète de la matière, le paysagiste fait découvrir, en profondeur, la nature racontant sa propre histoire. Cette situation engendre un paradoxe inhérent au modelage de la matière conçu comme geste créateur : dans quelle mesure faire ressortir les pulsions propres à la matière peut-il être considéré comme acte inventeur et producteur de formes ? Or, le choix juste et ingénieux des matières dotées de formes remarquables non seulement n'empêchera pas, mais disposera même l'artiste à la participation de la créativité de la nature. Sous la tutelle de la matière présumée intacte, se tramera une recherche formelle sophistiquée³. Aussi, la mise en valeur de la matière devient un moyen de la *dissimulatio artis* déguisant les ambitions et les prouesses formelles des créateurs de jardins.
- 6 Ce double statut de la matière – contemplée dans son état « naturel » et explorée artistiquement – motive une dialectique de regards *a priori* contradictoires : le premier, creusant, traversant les strates temporelles successives du rocher et, le second, retenu par la singularité de son apparence, voué à parcourir un espace sans profondeur. La

promesse d'un sens caché *dans* la matière apprend à l'œil à pénétrer ses secrets, sans perdre le plaisir de glisser à sa surface. Exempte de toute corporéité, la matière fascinant les amateurs de jardins tend donc à se réduire à son apparence. Elle devient alors sans poids, sans facture, exprimant un silencieux *noli me tangere*. Pourquoi seul le premier regard est-il affirmé dans les textes de l'époque, alors que le second ne se dessine qu'en filigrane à travers la composition des jardins ? C'est la question à laquelle nous tenterons de répondre à la fin de cet article.

- 7 Afin de saisir l'articulation entre la nature résistante et l'élan créatif, nous proposons une étude des lignes de suture entre les objets relevant de la matière brute et les édifices aux formes élaborées. Nous conduirons notre analyse de leur rencontre dans trois configurations – la superposition, la mise en abyme et la cristallisation –, en nous appuyant sur des sources iconographiques et textuelles de l'époque. Telle une « signature » du paysagiste condamné par la théorie de l'époque à un « mutisme » artistique, ces interactions nous dévoileront quelques secrets du métier et de l'imaginaire de la fin de l'Ancien Régime.

Les superpositions

- 8 Commençons par le pavillon du Philosophe situé à Bagatelle qui, selon Jacques-Antoine Dulaure, auteur d'un guide connu à l'époque, relève de l'architecture gothique (Dulaure, 1787).

Figure 1. Pavillon du Philosophe situé dans le jardin de Bagatelle (Krafft 1829)



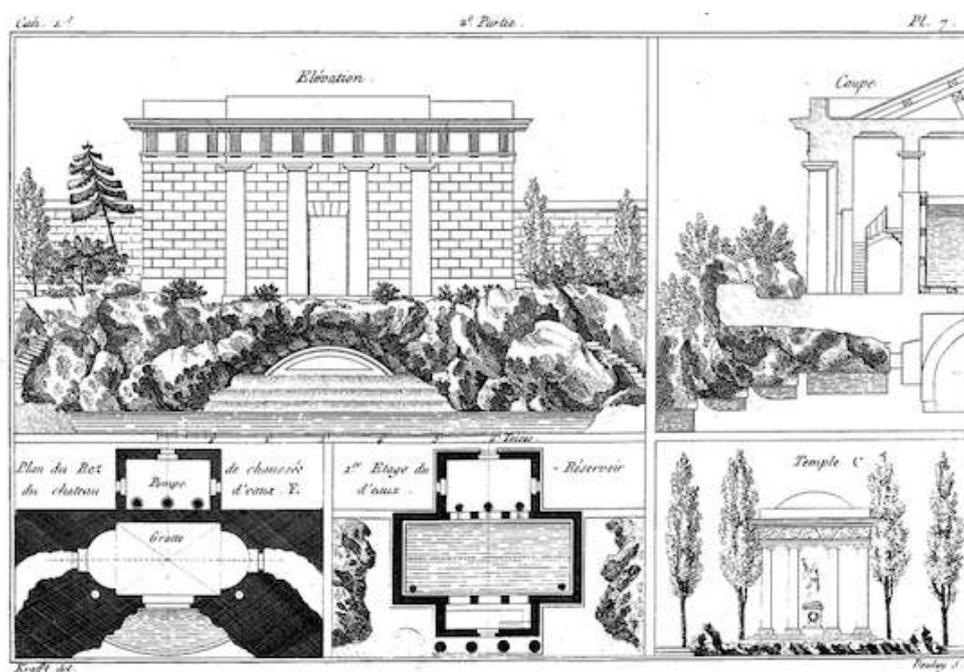
Source : Bibliothèque nationale de France.

- 9 Luc-Vincent Thiéry, auteur d'un autre guide, ne caractérise pas son style : « Cette retraite paisible est ornée des portraits des sept Sages de la Grece [...]. Le pavillon est bâti sur une roche qui renferme une grotte très-vaste ; dans cette grotte on trouve un beau choix des productions du regne minéral. » (Thiéry, 1788.) Au premier regard, les deux fabriques, l'édifice gothique et le rocher, sont apposées par contraste. La partie supérieure se veut « philosophique », ses éléments architecturaux révélant des sens cachés : « On voit, à travers les différentes couleurs de ces vitres, la nature sous diverses teintes : emblème des passions humaines & des différens états de la vie, qui font voir à l'homme le même objet sous différentes couleurs. » (Dulaure, 1787) Si le pavillon gothique invite à une méditation métaphysique, la grotte inférieure, conçue comme un épitome matériel de la terre, offre un plaisir immédiat des yeux entraînant une étude d'ordre physique. L'opposition entre métaphysique et physique se traduit aussi par d'autres contrastes. Le style gothique oppose visuellement sa légèreté de construction à la massivité de la roche. La finesse formelle accuse le caractère brut. Enfin, le décor dépouillé du pavillon contraste avec la richesse de matières du cabinet d'histoire naturelle.
- 10 Malgré l'évidence de ces contrastes, le créateur de cette composition cherche à les atténuer. Tout d'abord, il choisit deux styles qui, aux yeux des Lumières, paraissent complémentaires, relevant du même ordre – la nature. Si le rocher exhibe son aspect sauvage, le pavillon gothique légitime son naturel par ses origines sylvestres⁴. Ensuite, en mettant en place une balustrade suspendue donnant sur un escalier en colimaçon, l'artiste arrange une passerelle entre les deux expériences visées. Comme un entracte au théâtre, la balustrade, que Krafft décrit comme *rustique*, dissimule *naturellement*⁵ leurs divergences stylistiques. Le choix du style rustique soutient ici admirablement l'illusion de la nature recherchée et débattue avec passion par les Lumières. Le rustique joue en effet sur une ambiguïté bien saisie par Michel Racine :
- « Un jeu complexe, celui d'une histoire "naturelle" que l'on se raconte sans y croire tout à fait, parce que l'on sait toujours au fond de soi que la copie est "presque" le modèle, mais pas tout à fait [...]. C'est dans cette hésitation qu'est le plaisir, dans la succession de détails offerts par l'artiste comme autant de moyens pour prolonger le moment d'illusion, de doute, de déstabilisation chez le spectateur [...]. » (Racine, 2001.)
- 11 À côté de ces interactions formelles complexes s'élève un escalier qui, selon Dulaure, est « curieux par la hardiesse de sa construction » (Dulaure, 1787). C'est ici, à notre sens, que l'artiste pose de façon affirmée sa signature, en accusant sa présence par un parasol fantaisiste chinois.
- 12 La composition de Bagatelle ne se démarque pas d'autres créations de l'époque. La superposition d'un bâtiment fantaisiste sur un rocher non taillé est également investie au Raincy, à Bonnelles, à Rambouillet ou au parc de Saint-James voisin. Ses atouts esthétiques ne nous semblent pas la seule raison de son énorme popularité à la fin du XVIII^e siècle. Ce genre de composition permet également à l'artiste de décliner simultanément différents genres d'informalité : le brut, le non-classique, le primitif. L'artiste révèle sa maîtrise en apposant trois types de créations, plaidant chacun à sa façon non artistique, « naturels ». Ainsi, les limites entre la forme et la matière, l'art et la nature, restent délibérément brouillées. Nous pouvons donc conclure que l'exposition de la matière brute sert à la manifestation de l'informel à travers une joyeuse créativité artistique.

La mise en abyme

- 13 Dans la tradition néoclassique, les mécanismes de la dissimulation de l'intervention artistique ont d'autres fondements esthétiques. Par une analyse fonctionnelle des éléments composant la cabane primitive, l'abbé Laugier réactualise la conception de l'architecture en tant qu'imitation de la nature (Laugier, 1753). Par sa sévérité et par sa manifestation de la fonctionnalité de chaque élément, la création néoclassique cherche à renouer les liens perdus entre l'art et la nature. Rappelons que Winckelmann admettait expressément ces liens, en soutenant que la perfection de l'art grec était déterminée par la perfection de la nature à laquelle puisaient ses concepteurs⁶. La matière en elle-même offre à l'artiste le trésor de ses paradigmes. Luttant pour l'épuration du goût après les abus du style rococo, amateur des arts, Charles-Nicolas Cochin préconise aux architectes de « respecter la beauté naturelle des pierres qu'ils tirent de la carrière, qui sont droites & à angles droit, & de vouloir bien ne les pas gâter pour leur faire prendre des formes qui nous en font perdre la moitié, & donnent des marques publiques du dérangement de nos cervelles » (Cochin, 1771). Toute belle forme est nécessairement enracinée dans la nature. C'est pour cela que la simplicité, voire le primitivisme dorique avec ses colonnes trapues, s'inscrit si bien aux yeux des Lumières dans un contexte rocheux naturel.
- 14 Monique Mosser a montré les interactions entre le rocher et la colonne dorique au sein de maints projets paysagers de l'époque, dans lesquels l'expressivité propre de la matière lui était « extirpée » moyennant une recherche formelle poussée (Mosser, 1983). L'architecture néoclassique y participe dans le jeu de l'illusion de la nature. Nous nous arrêterons ici sur une œuvre dans laquelle l'articulation entre la matière brute et l'art néoclassique reste manifestement tendue grâce à sa composition insolite.
- 15 Le dessin de Krafft représente un temple dorique sur l'eau, élevé sur des rochers dans un jardin près de Pont-de-l'Arche.

Figure 2. Le temple dorique occupant le centre du jardin près de Pont-de-l'Arche (Krafft 1810)



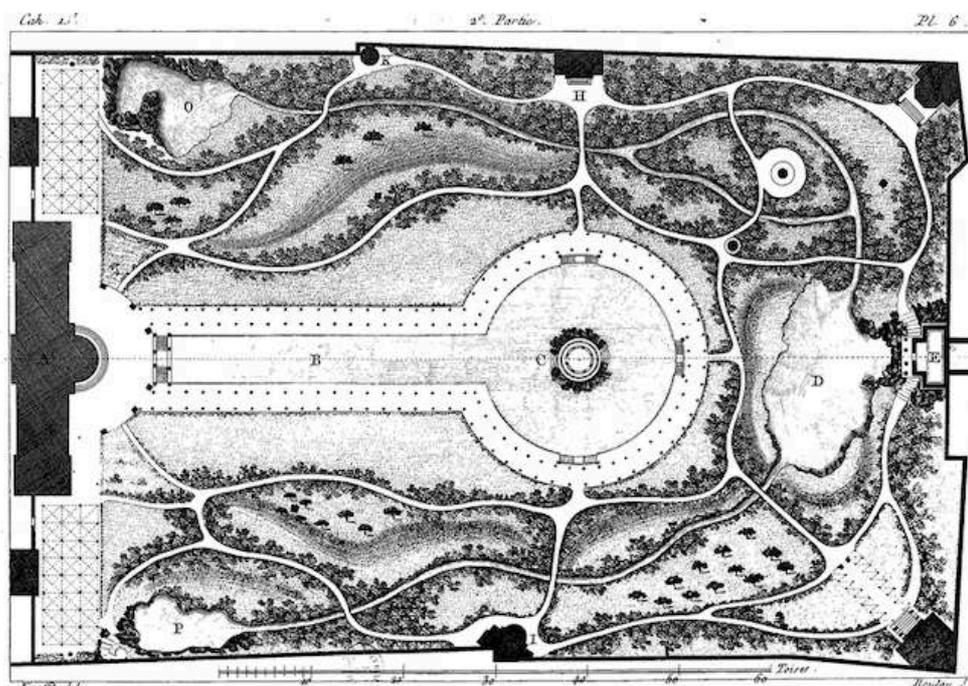
Source : Bibliothèque nationale de France.

- 16 Il a été construit par l'architecte Brumont pour le maire de Rouen en 1788 (Krafft, 1810). L'entourage rocheux suggère que l'édifice surgit directement des antres de la terre. La coupe latérale met en évidence l'infiltration de l'élément minéral dans le bâtiment, comme si l'architecte voulait faire ressortir dans son travail la sagesse constructive inhérente à la pierre, un désir exprimé par Claude Nicolas Ledoux :

« La pierre, sous la touche de l'art, éveillera un nouveau sentiment, développera ses propres facultés. » (Ledoux, 1804.)

Cependant, une fois mise en contexte, l'illusion de la nature s'avère précaire.

Figure 3. Le plan du jardin près de Pont-de-l'Arche (Krafft 1810)

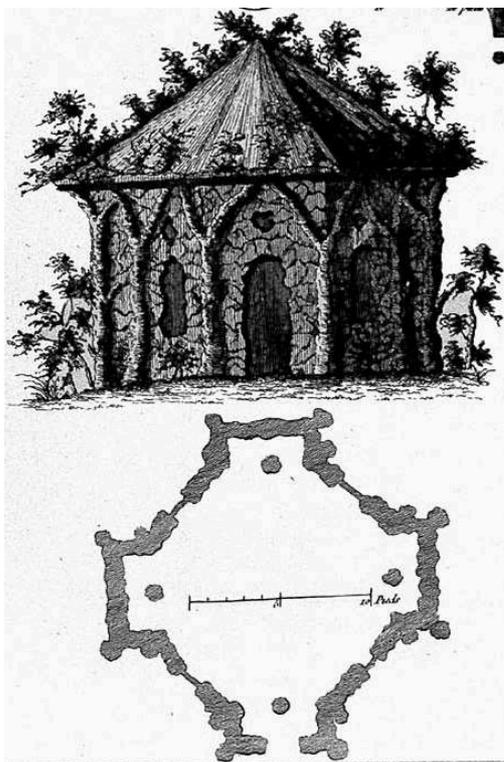


Source : Bibliothèque Nationale de France.

- 17 En effet, la composition est située au milieu géométrique d'un canal artificiel. Le plan du jardin fourni par Krafft met en évidence une véritable mise en abyme alternant les signes de la nature et de l'art. Dans un cadre disposé symétriquement, s'étend la nature libérée, telle qu'elle est conçue dans le jardin à l'anglaise avec ses chemins sinueux. Elle contient un canal – emblème par excellence du jardin régulier – qui abrite pour sa part une masse rocheuse servant ensuite de support à un temple néoclassique.
- 18 Par le jeu subtil entre l'illusion (à l'échelle des composants comme les chemins tortueux ou le temple) et la désillusion (à l'échelle de la composition de l'ensemble) de la nature, la matière brute participe ici à une création *formellement* très recherchée.
- 19 Grâce à son ambiguïté intrinsèque, l'emboîtement de ces constructions les unes dans les autres permet d'exposer facilement la parenté entre la matière brute et l'art. Mais, comme tout geste de mise en abyme, il n'en entraîne pas moins une désillusion. La signature artistique consiste ici en la *manifestation* du jeu subtil entre ces deux registres.

La cristallisation

- 20 Arrêtons-nous maintenant sur l'emploi de la matière organique dans le jardin paysager. Les fabriques rustiques en bois, fort prisées par les Lumières, semblent « pousser » directement de la terre.

Figure 4. Maison rustique (Le Rouge, 1776-1788) et détail d'une planche du IV^e cahier

Source : Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Rare Book Collection, Washington, DC.

- 21 Les éléments végétaux les composant se cristallisent sous des formes diverses. Poète et journaliste, Joseph-Antoine Cerutti (1792) les décrit en termes de sculptures :
- « On tailla dans le bois ce temple naturel
Vêtus de leur écorce, & rangés en portique,
Des chênes, façonnés avec un art rustique,
Servent de colonnade, & de banc, & d'autel »
- 22 Toutefois, l'appréhension des cabanes rustiques à travers le ciseau est très rare dans les textes de l'époque. Les Lumières préfèrent parler à ces occasions de la volonté de la nature : « Qu'on chasse tous les métiers des jardins [...]. Surtout point de charpente, point de treillage, de peinture, de cerceaux ; que les branches, de leur plein gré cherchent à se lier les unes aux autres » (Ligne, 1922).
- 23 La porte et la clôture de l'ermitage de Bagatelle, relate Dulaure, sont « formées » par des branches mortes, alors que des « arbres vivans sont les montans qui soutiennent ces rustiques bâtimens » (Dulaure, 1787). Les branches mettent en évidence le jeu de charges et d'appuis, tout en traçant en même temps des motifs irréguliers, rustiques. Par une fusion de fonctions, la matière organique cumule ici trois rôles : elle incarne à la fois le matériau, la charpente et la décoration. Le passage de la matière à la forme suspend leur opposition traditionnelle. Il y a dans ce choix, au-delà d'une simple revalorisation du caractère brut de la matière, nous semble-t-il, un silencieux anoblissement de l'ornement. Le contenu surgit sur la surface qui peut devenir porteuse de sens. La décoration n'est plus un simple ajout, elle incarne la substance des choses⁷. Ainsi, l'emploi de la matière végétale comme saisie sur le vif dans sa croissance et son développement devient le prétexte à une virtuosité formelle.

Conclusion

- 24 D'une simple superposition, par une mise en abyme jusqu'à une identification, les relations entre la matière brute et les éléments dotés d'une forme artistique révèlent leurs limites, dans une évidente tendance à l'effacement de la matière. Exaltée quasi unanimement par les Lumières, cette dernière subit toutes sortes de transformations et de façonnements pour devenir signifiante, pour devenir une forme. Sans doute, y a-t-il dans ces jeux avec l'illusion une expression du plaisir créatif des « jardineurs » de l'époque. Mais peut-être y a-t-il aussi d'autres raisons à chercher du côté du paysage urbain.
- 25 Si la matière s'efface dans un milieu particulièrement propice à étaler son état brut, authentique, originel, c'est parce que la passion pour elle pourrait être doublée d'une inquiétude. Non sans embarras, en 1753, l'abbé Laugier énumère les difficultés matérielles auxquelles l'architecte doit faire face : « des amas confus de décombres incommodes, des tas immenses de matériaux informes, un bruit effroyable de marteaux, des échaffauds périlleux, un jeu effrayant de machines, une armée d'Ouvriers sales et crotés » (Laugier, 1753).
- 26 Louis-Sébastien Mercier, célèbre chroniqueur de Paris, laisse un témoignage dans son *Bonnet de nuit* de l'angoisse qu'éveille à son époque l'idée des émanations telluriques (Mercier, 1999). En effet, enfouie sous sa frêle couverture, la nature active dans les entrailles de la terre est considérée comme un amas confus, un réservoir de miasme qui, sans intervention de l'homme, empesteraient le monde. Or, bien installée dans l'imaginaire des Lumières, l'idée des dégagements souterrains n'apparaît dans les textes de l'époque qu'à propos du paysage citadin, en particulier celui de Paris. Ainsi, l'image combinée de la ville morbide et immorale à la fois a fort contribué au mouvement du retour à la nature, à la campagne. Sur le plan du développement urbain, cette angoisse se traduit par l'exigence d'hygiène et de propreté qui incline les architectes à paver les rues de Paris. C'est elle aussi qui explique la popularité du plâtre reconnu à l'époque comme un écran contre les impuretés gisant dans la terre (Corbin, 1986 ; El-Khoury, 1997).
- 27 Peut-être donc derrière les propos moralistes, l'exagération de la différence entre la corruption de la ville et la pureté de la campagne cacherait au fond un sentiment de malaise. Finalement, la campagne et la ville s'étendent sur la même terre et malgré le travail assidu des agriculteurs et des jardiniers, elles partagent potentiellement aussi les mêmes risques. Participant des agitations souterraines, la matière brute mise à nue rappellerait trop ostensiblement ses origines. C'est pour cela que les Lumières racontent et écoutent avec un tel enchantement, pour emprunter la notion de Monique Mosser, *le roman de la matière* (Mosser, 2004). Une fois mise en forme, à savoir *représentée*, la matière n'est plus inquiétante. Et quel lieu offrirait un meilleur cadre pour exercer son illusion, si ce n'est la nature et son *pays d'illusion favori* : le jardin ?

BIBLIOGRAPHIE

- Baltrušaitis, J., *Aberrations. Essai sur la légende des formes*, Paris, Flammarion, 1983.
- Blaikie, T., *Sur les terres d'un jardinier. Journal de voyages 1775-1792*, traduit par J. Barrier, Paris et Besançon, Les Éditions de l'Imprimeur, 1997.
- Blondel, J.-F., *L'Homme du monde éclairé par les arts* (réimpression de l'édition d'Amsterdam 1774), Genève, Minkoff Reprint, 1973.
- Cerutti, J.-A.-J., *Les Jardins de Betz, poème*, Paris, Desenne, 1792.
- Cochin, C.-N., *Œuvres diverses ou Recueil de quelques pièces concernant les arts*, Paris, chez J. A. Jombert père, tome I, 1771.
- Cohn, D., « L'ornement, un outil théorique ? La ceinture d'Aphrodite », dans Ceccarini, P., Charvet, J.-L., Cousinié, F. et Leribault, C. (réunis par), *Histoires de l'ornement*, Paris/Rome, Klincksieck, 2000, actes du colloque de l'Académie de France à Rome, villa Médicis, 27-28 juin 1996
- Corbin, A., *Le Miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social XVIII^e-XIX^e siècles*, Paris, Flammarion, 1986.
- Diderot, D., d'Alembert, J. le R., (sous la dir. de), *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, University of Chicago, ARTFL Encyclopédie Projet, Winter 2008 Edition, URL : <http://encyclopedie.uchicago.edu/>.
- Dulaure, J.-A., *Nouvelle description des environs de Paris* (2^e édition) Paris, chez Lejay, 1787, vol. I et II.
- El-Khoury, R., « Polish and Déodorize : Paving the City in Late-Eighteenth-Century France », *Assemblage*, n° 31, 1997, p. 6 -15.
- Harcourt, F.-H. d', « Traité de la décoration, des dehors des jardins et des parcs », précédé d'une introduction de E. de Ganay, *Art de Basse-Normandie*, n° 107, Caen, 1996.
- Krafft, J.-C., *Plans des plus beaux jardins pittoresques de France, d'Angleterre et d'Allemagne, et des édifices, monumens, fabriques, etc. qui concourent à leur embellissement, dans tous les genres d'architecture, tels que chinois, égyptien, anglois, arabe, moresque, etc., dédiés aux Architectes et aux Amateurs*, Paris, Charles Pougens, 1810, deuxième partie.
- Krafft, J.-C., *Recueil d'architecture civile, contenant les plans, coupes et élévations des châteaux, maisons de campagne, et habitations rurales, jardins anglais, temples, chaumières, kiosques, ponts etc., etc. situés aux environs de Paris et dans les départemens voisins, avec les décorations intérieures et le détail de ce qui concerne l'embellissement des jardins*, Paris, Bance aîné, 1829.
- Laugier, M.-A., *Essai sur l'architecture*, Paris, chez Duchesne, 1753.
- Ledoux, C. N., *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, Paris, chez l'auteur, 1804.
- Le Rouge, G.-L., *Détails de nouveaux jardins à la mode*, Paris, chez Le Rouge, 1776-1788.
- Lezay-Marnésia, C.-F.-A., *Les Paysages, ou Essais sur la nature champêtre : poème*, Paris, Louis, Libraire, 1800.

Ligne, C.-J. de, *Coup d'œil sur Belœil et sur une grande partie des jardins de l'Europe*, introduction et notes du comte E. de Genay, avec un portrait gravé sur bois par Ouvré, Paris, Éditions Bossard, 1922.

Mercier, L. S., *Mon bonnet de nuit*, suivie de *Du théâtre*, édition établie sous la direction de J.-C. Bonnet, Paris, Mercure de France, 1999.

Mosser, M., « Allégorie naturelle et poétique tellurique dans les jardins pittoresques de l'Europe des Lumières et de l'illuminisme », dans Brunon, H., Mosser, M. et Rabreau, D. (textes recueillis et présentés par), *Les Éléments et les métamorphoses de la nature. Imaginaire et symbolique des arts dans la culture européenne du XVI^e au XVIII^e siècle*, Bordeaux, William Blake & Co./Annales du centre Ledoux, coll. « Architecture », 2004, tome IV, p. 379-406 ; actes du colloque international de l'Opéra de Bordeaux, 17-21 septembre 1997.

Mosser, M., « Le rocher et la colonne. Un Thème d'iconographie architecturale au XVIII^e siècle », *Revue de l'art*, n° 58/59, 1983, p. 53-74.

Pommier, E., « Winckelmann et la vision de l'Antiquité classique dans la France des Lumières et de la Révolution », *Revue de l'art*, n° 83, 1989, p. 9-20.

Racine, M., *Jardin « au naturel ». Rocailles, grotesques et art rustique*, Arles, Actes Sud, 2001.

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 dans les Maisons Royales, Châteaux, lieux de plaisance, établissements publics, villages & séjours les plus renommés aux environs de Paris avec une indication des Beautés de la Nature & de l'Art qui peuvent mériter l'attention des curieux*, Paris, Hardouin & Gattey, 1788, t. I.

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

NOTES

1. Par exemple, le prince de Ligne accepte les matières luxueuses ou les matières primitives, en dénigrant les compromis producteurs de médiocrité. Averti des contraintes budgétaires de certains propriétaires, il écrit « [...] que le lierre et la vigne vierge cachent l'ignoble de la brique : j'aimerais encore mieux des murs de chaume ». Ligne, C.-J. de, *Coup d'œil sur Belœil et sur une grande partie des jardins de l'Europe*, introduction et notes du comte E. de Genay, Paris, Éditions Bossard, 1922, p. 212. « Le plomb et la terre cuite sont l'objet d'une raillerie courante » constate Lezay-Marnézia. Cf. Lezay-Marnézia, C.-F.-A., *Les Paysages, ou Essais sur la nature champêtre : poème*, Paris, Louis, Libraire, 1800, p. 37-38 ; Blondel, J.-F., *L'Homme du monde éclairé par les arts* (réimpression de l'édition d'Amsterdam 1774), Genève, Minkoff Reprint, 1973, t. I, p. 27-28.

2. Cf. 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. 93. Baltrušaitis, J., *Aberrations. Essai sur la légende des formes*, Paris, Flammarion, 1983, p. 55-89.

3. Ces idées sont dans l'air du temps. Les débats autour de la légitimité de l'intervention artistique sur la nature sont au cœur de la théorie de l'époque et cela dans toutes les formes d'art. Les théoriciens de la deuxième moitié du XVIII^e siècle conviennent que l'imitation de la nature ne devrait pas aller à l'encontre de la « volonté de la nature », pour emprunter l'expression de Claude-Henri Watelet. Or, l'art des jardins offre un excellent cadre pour mettre ce principe à l'épreuve. C'est probablement aussi une des raisons qui ont favorisé son insertion dans le cercle des arts libéraux.

4. Les Lumières identifient les origines du style gothique à l'imitation des formes observées dans les forêts. Cf. Baltrušaitis, J., *Aberrations. Essai sur la légende des formes*, op. cit., p. 90-113.
5. La balustrade en bois est décorée par un motif géométrique simple. On peut en déduire que le plaisir de l'illusion de la nature n'est pas fondé sur une ressemblance mais plutôt sur l'impression de simplicité, sur l'allusion (culturelle) à l'art primitif.
6. Pommier, E. « Winckelmann et la vision de l'Antiquité classique dans la France des Lumières et de la Révolution », *Revue de l'art*, n° 83, 1989, p. 13.
7. Sur l'évolution du rôle de l'ornement depuis Aristote jusqu'à Kant et Schiller cf. Cohn, D., « L'ornement, un outil théorique ? La ceinture d'Aphrodite », dans Ceccarini, P., Charvet, J.-L., Cousinié, F. et Leribault, C. (réunis par), *Histoires de l'ornement*, Paris/Rome, Klincksieck, 2000, actes du colloque de l'Académie de France à Rome, villa Médicis, 27-28 juin 1996.

RÉSUMÉS

L'intérêt des naturalistes et des philosophes du XVIII^e siècle pour la matière n'échappe pas aux créateurs de paysage. La fascination pour la matière brute a aussi son envers, la forme, dont la beauté séduit les amateurs de jardins. Or, en imposant le déguisement de tout geste d'intervention artistique, le principe de *dissimulatio artis* présidant à la théorie esthétique de l'époque corse la coexistence de ces deux tendances. Considéré comme acte d'agressivité envers la matière, le modelage est proscrit au créateur de paysage. Quel geste reste-t-il alors au paysagiste pour surmonter le décalage entre la matière brute et la forme artistique ? Pour répondre à cette question par une analyse des sources iconographiques et textuelles de l'époque, nous interprétons les lieux de tension entre l'informe et la forme à travers trois configurations : superposition, mise en abyme et cristallisation. Finalement, la comparaison du discours sur la matière dans le contexte urbain et de campagne nous amène à interpréter les prouesses formelles comme réponse à la deuxième facette de la fascination, l'inquiétude.

The fascination for raw matter, essential in XVIIIth century science and philosophy, influences garden enthusiasts. Meantime, the interest in new artistic tendencies focuses their attention on development of original forms. Matter represents for them untouched nature, the objective of any landscape project of this time. By contrast, form connotes an artistic intervention which, according to the *dissimulatio artis* principle, must be concealed. Thus, theoretically, the coexistence of these two tendencies gives rise to a contradiction. What options will be left to the practicing gardener in his quest to tackle the gap between unprocessed material and artistic form ? An analysis of textual and iconographical period sources will help us understand the sites of resistance between the formal and the informal elements of the garden. We examine their relationship in three configurations : superimposition, mise en abyme and crystallization. To conclude, comparing the discourse on matter in both urban and rural settings allows us to interpret formal achievements as a response to the second facet of fascination – anxiety.

INDEX

Mots-clés : matière, esthétique des Lumières, illusion de la nature, représentation, jardin paysager

Keywords : matter, XVIIIth century aesthetics, illusion of the nature, representation, landscape garden

AUTEUR

ILONA WORONOW

Doctorante en quatrième année de thèse au Centre de recherche sur l'imaginaire, université de Grenoble. Elle prépare une thèse sous la direction de Michaël Jakob. Son intitulé : « L'idée de la correspondance des arts dans la théorie et la pratique de l'art des jardins 1760-1808 ». Ses domaines de recherche sont l'histoire des idées, l'esthétique, l'histoire des jardins.
iworonow[at]yahoo[dot]fr