



XII<sup>èmes</sup>

RENCONTRES INTERNATIONALES  
MONACO ET LA MÉDITERRANÉE

JARDINS  
EN  
MÉDITERRANÉE

Le temps de l'Abondance  
Le temps des Vertus  
Le temps du Merveilleux

ACTES

MONACO 2024

Association Monégasque pour la Connaissance des Arts

**Jardins en Méditerranée**  
**Le temps de l'Abondance**  
**Le temps des Vertus**  
**Le temps du Merveilleux**

**Édité avec le généreux concours de la Société pour la Gestion des Droits d'Auteur**

**XII<sup>èmes</sup> RENCONTRES INTERNATIONALES  
MONACO ET LA MÉDITERRANÉE**

**Jardins en Méditerranée  
Le temps de l'Abondance  
Le temps des Vertus  
Le temps du Merveilleux**

**ACTES**

**MONACO 2024**

**Association Monégasque pour la Connaissance des Arts**

**Jardins en Méditerranée**  
**Le temps de l'Abondance**  
**Le temps des Vertus**  
**Le temps du Merveilleux**

**Actes du colloque organisé par l'Association Monégasque  
pour la Connaissance des Arts, soutenu par  
le Gouvernement Princier**

Placé sous le Haut Patronage de S.A.S. le Prince Albert II de Monaco,

la présidence d'honneur de  
Monsieur Mounir BOUCHENAKI  
ancien Sous-Directeur général pour la culture à l'UNESCO,  
Président par intérim du Comité scientifique d'ALIPH  
(Alliance internationale pour la protection du patrimoine  
dans les zones en conflit),

la direction de  
Madame Élisabeth BRÉAUD  
Présidente de l'Association Monégasque pour la Connaissance des Arts

Et en partenariat avec  
Institut océanographique de Monaco  
Commission nationale monégasque pour l'UNESCO  
Institut audiovisuel de Monaco  
Société pour la Gestion des Droits d'Auteur

*Colloque organisé sous la direction de*  
Madame Élisabeth BRÉAUD

Avec la participation des membres du Comité scientifique

M<sup>me</sup> Carole TALON-HUGON  
*Professeur de Philosophie à Sorbonne-Université,*  
*Directrice du Centre Victor Basch*

M<sup>me</sup> Ondine BRÉAUD-HOLLAND  
*Docteur en arts et sciences de l'art,*  
*Professeur à l'École Supérieure d'Arts Plastiques*  
*de la Ville de Monaco (ESAP)*

M. Vincent VATRICAN  
*Directeur de l'Institut audiovisuel de Monaco*

*et la collaboration de*  
M<sup>me</sup> Violaine BLONDE  
*Chargée de la communication*

M<sup>me</sup> Caroline MAGRO  
*Chargée de recherche*

M. Christophe AZEMAR  
*Chargé de la logistique*

M. Pascal VITIELLO  
*Chargé de la coordination*

*« Tu si minus ad nos, nos accurremus ad te : si hortum in bibliotheca habes, deerit nihil. »*

*Si tu ne viens pas chez moi, je courrai chez toi, si tu as un jardin et une bibliothèque rien ne nous manquera.*

CICÉRON, *Lettre à VARRON*

**ALLOCUTIONS DE BIENVENUE  
ET OUVERTURE DU COLLOQUE**

## ALLOCUTION DE BIENVENUE

Monseigneur,

Monsieur le Vice-Président du Conseil National, représentant la Présidente,

Madame le Secrétaire d'État,

Excellence, Monsieur le Conseiller spécial,

Madame et Monsieur les Conseillers de Gouvernement-Ministres,

Excellences, Madame et Messieurs les Ambassadeurs,

Madame le Conseiller au Cabinet de S.A.S. le Prince,

Monsieur le Conseiller de la Couronne,

Madame et Monsieur les Consuls,

Monsieur le Président d'honneur des *Rencontres Internationales Monaco et la Méditerranée*, cher Mounir Bouchenaki,

Madame la Présidente-Directrice des *Rencontres Internationales Monaco et la Méditerranée*, chère Elisabeth Bréaud,

Toutes autorités ici présentes,

Chers amis,

Accueillir les *Rencontres Internationales Monaco et la Méditerranée* est toujours un immense plaisir pour l'Institut océanographique. Et, pour cette douzième édition consacrée aux jardins en Méditerranée, je voudrais évoquer celui qui, à mes yeux, est peut-être le plus extraordinaire d'entre eux : la mer Méditerranée. Permettez-moi de citer le grand et incontournable historien de la Méditerranée, Fernand Braudel.

« Il faut l'imaginer, la voir avec le regard d'un homme de jadis : comme une barrière étendue jusqu'à l'horizon, comme une immensité obsédante, omniprésente, merveilleuse, énigmatique... À elle seule, elle est un univers, une planète. »

Le bassin méditerranéen est un univers riche d'une biodiversité exceptionnelle, ce que l'on appelle un « hot spot » de la biodiversité mondiale. Alors que cette mer représente moins de 1 % de la surface mondiale de l'Océan, elle constitue un des réservoirs majeurs de la biodiversité marine et côtière avec 30 % d'espèces endémiques et 10 % des espèces marines connues dans le monde.

Citons quelques-uns de ces habitats remarquables que sont les herbiers de posidonie, les fonds coralligènes, ainsi que certaines de ses espèces emblématiques, telles que le grand dauphin, la tortue caouanne, la grande nacre ou encore le corb ou le phoque moine *Monachus-Monachus*.

La mer Méditerranée fut l'un des jardins d'exploration du Prince Albert I<sup>er</sup> qui y navigua à moult reprises. De la Corse aux îles Baléares, en passant par la Sardaigne, la Sicile ou les côtes de l'Algérie et du Maroc, il aimait tester le matériel scientifique qu'il destinait à ses campagnes scientifiques hauturières estivales.

Je suis également très heureux de vous annoncer qu'après les récifs coralliens et, encore pour quelques mois, les régions polaires, le nouveau programme thématique de l'Institut océanographique sera, à partir de 2025, consacré à la mer Méditerranée. C'est un grand retour puisque nous lui avons déjà consacré plusieurs années au moment du centenaire du Musée, en 2010 et les années suivantes.

Ce programme se traduira par une grande exposition, la refonte d'une partie de l'aquarium, une méta-étude scientifique de synthèse, et différents colloques et conférences qui seront conjugués à une forte action internationale.

Notre objectif est double.

Le premier vise, encore et toujours, à sensibiliser le grand public en général et les jeunes en particulier, à cette mer qui, à l'instar de tous les océans de la planète, est grandement menacée, que l'on parle de pollutions, du changement climatique ou encore de la surexploitation de ses ressources. Le second objectif est de contribuer à ce que, dans le cadre de la COP 15, le grand changement, pris par les États sur la biodiversité, d'avoir 30 % d'aires marines protégées en mer d'ici 2030, puisse être décliné et se réaliser en Méditerranée.

Pour ce faire, nous entendons bien jouer notre rôle de diplomate, de médiateur entre tous les acteurs concernés dans les différents pays

des deux rives, à travers les initiatives prises par la Principauté de Monaco.

Les prochaines missions « Méditerranée », dans le cadre du projet « Explorations de Monaco », qui seront annoncées en avril prochain à Barcelone lors de la Conférence de la décennie de l’Océan, s’inscriront également dans ce schéma puissant.

Elles se dérouleront dans certains pays du pourtour de la Méditerranée entre 2024 et 2030.

Dans son sous-titre, votre colloque évoque avec justesse « Le temps de l’Abondance, le temps des Vertus, le temps du Merveilleux ». Autrefois pensée comme une source inépuisable, la mer Méditerranée a cessé, depuis plusieurs décennies, d’être ce jardin luxuriant où les ressources abondaient, d’être cette mer indulgente qui ingérait nos déchets et pollutions en tout genre... Le temps de l’Abondance est désormais révolu, cédant progressivement la place au nécessaire temps des Vertus.

C’est un temps nouveau, consacré à la connaissance et dédié à l’action durable. Sans pour autant mettre *Mare Nostrum* sous cloche, nous cherchons à concilier préservation, activités économiques et loisirs durables, afin que notre chère Méditerranée retrouve son éclat et joue pleinement son rôle au sein de l’écosystème planétaire et qu’elle rejoigne ainsi le temps du Merveilleux. N’est-ce pas ce que nous espérons tous pour ce grand et magnifique jardin qu’est la mer Méditerranée ?

Robert CALCAGNO

*Directeur général de l’Institut océanographique,  
Fondation Albert I<sup>er</sup>, Prince de Monaco*

## PRÉSENTATION DU COLLOQUE

Monseigneur,  
Monsieur le Directeur général de l'Institut océanographique,  
Madame la Présidente et Directrice des *Rencontres Internationales Monaco et la Méditerranée* (RIMM),  
Excellences, Mesdames et Messieurs les Ministres,  
Excellences, Mesdames et Messieurs les Ambassadeurs,  
Mesdames, Messieurs et Chers Amis,

C'est avec un immense plaisir et un grand honneur que je me retrouve dans ce magnifique Musée océanographique pour la douzième fois en l'espace de plus de deux décennies ! Les RIMM font désormais partie des destinations prioritaires dans ma profession de conservateur passionné par le patrimoine mondial, culturel et naturel.

Je souhaite exprimer à S.A.S. le Prince Albert II de Monaco toute mon admiration et toute ma gratitude pour l'honneur qu'Il nous fait depuis le début de ce siècle, en confirmant Sa présence et en accordant Son appui à toutes les sessions des Rencontres dont les résultats ont réellement enrichi nos bibliothèques.

Le choix judicieux des thèmes abordés durant ces Rencontres a ouvert des horizons et des problématiques concernant la Méditerranée considérées aujourd'hui comme prémonitoires, si l'on songe aux recommandations faites ici même, il y a plus de 15 ans, par le Professeur Jean Jouzel à propos du changement climatique, devenu une des principales préoccupations du monde contemporain, et pas seulement dans notre région méditerranéenne.

Je voudrais exprimer mes remerciements à mon ami Monsieur Robert Calcagno, Directeur général de l'Institut océanographique

pour la chaleureuse hospitalité qu'il accorde aux sessions des RIMM dans cette salle prestigieuse dont le mobilier et les boiseries nous donnent l'impression d'être dans un écrin.

Madame Elisabeth Bréaud, Présidente et Directrice des RIMM, devenue, avec son époux, une amie très chère avec laquelle je suis en contact permanent, est sans aucun doute à la source du succès de cette entreprise culturelle reconnue par deux Directrices générales de l'UNESCO, Madame Irina Bokova et Madame Audrey Azoulay !

Pour les Rencontres de cette année, Madame Bréaud a choisi le thème des Jardins en Méditerranée, en les conjuguant en trois temps : celui de l'Abondance, celui des Vertus et enfin celui du Merveilleux. Elle nous fournit ainsi une trame tout à fait complète pour l'étude de la thématique des jardins, et l'appel fait aux plus éminents experts dans ces différents domaines est déjà le gage de la réussite de nos Rencontres.

Certes, le climat général dans le monde bouleversé dans lequel nous vivons n'incite pas à beaucoup d'optimisme, mais je me disais que ce thème des jardins pendant ces deux journées à Monaco va sans doute concourir à une forme d'apaisement et de sérénité à laquelle nous aspirons tous.

Pline l'Ancien, auteur d'une œuvre immensément riche, nous rappelle que : « *L'Antiquité n'a rien plus admiré que les jardins des Hespérides et des rois Adonis et Alcinous, ainsi que les jardins suspendus, œuvre de Sémiramis, ou de Syrus, roi d'Assyrie* » (Pline, *Histoire Naturelle*, XIX, 19, 4).

L'historien Pierre Grimal, père de Nicolas Grimal, actuel Secrétaire perpétuel de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, a décrit la transformation de l'atrium en péristyle, égayé de plantes vertes, de fleurs et de fontaines, début des jardins à la romaine et précurseur du jardin ibérique préislamique tel que décrit par Lucie Bolens, dans *Les jardins d'Al-Andalus* (publié aux Presses universitaires du Midi, 1992).

Lucie Bolens écrivait dans cet ouvrage, page 71 : « *Du x<sup>e</sup> au xv<sup>e</sup> siècle, depuis ce minuscule champ du pauvre qu'est le jardin populaire méditerranéen jusqu'à l'Alhambra de Grenade, Al-Andalus devient terre d'agriculture intensive, cultivée et gérée ; le jardin s'y modifie à un point tel que le stock végétal s'en trouve accru et totalement modifié, faisant des fleurs une culture industrielle, et du "pot" familial une nourriture "moderne", avant la Renaissance et avant l'Amérique.* »

Je souhaite mentionner, en ma qualité d'ancien responsable du patrimoine culturel à l'UNESCO, que les jardins historiques ont leur place dans l'approche patrimoniale à l'échelon international et par conséquent à l'échelle de la Méditerranée. C'est dans cet esprit qu'a été édictée à Florence, la charte dite de Florence qui propose une définition des « *jardins historiques* » : « *Une composition architecturale et végétale qui, du point de vue de l'histoire ou de l'art, présente un intérêt public.* » Cette définition est utile car la confusion est fréquente entre jardin ancien, jardin à l'ancienne et jardin historique.

Et les questions sont multiples.

« Qu'est ce qui constitue la valeur patrimoniale d'un jardin ? Quelle est sa valeur d'usage ? De quoi témoigne-t-il ? Comment en évaluer l'historicité ? »

Et avant tout, ces jardins historiques doivent continuer de fournir l'atmosphère qui leur est propre à chacun et à tous ceux qui les parcourent.

En France, un jardin est classé monument historique lorsqu'il est considéré important de le conserver dans le patrimoine national pour les souvenirs qui s'y rattachent ou pour sa valeur artistique.

C'est ainsi que 2 160 parcs et jardins sont protégés en France au titre des monuments historiques.

« *Depuis les débuts du jardinage en Europe, les jardins historiques ont véhiculé un message d'unité au-delà des frontières politiques, linguistiques et même climatiques. À différentes époques de l'histoire, la culture des jardins s'est établie et les plantes, les habitudes de culture et le dessin des parterres sont devenues une preuve vivante d'une culture européenne commune* » (extrait de *Itinéraire culturel du Conseil de l'Europe*, certifié en 2020).

Parmi les « *objets* » patrimoniaux, les jardins historiques sont bien ceux qui sont le plus impactés par l'évolution du climat et le réchauffement général de la planète qui en est une des principales conséquences.

Nous sommes incapables aujourd'hui d'en anticiper précisément l'ampleur et ce nouveau paramètre est à rajouter à la complexité de l'équation initiale de la préservation d'un espace historique.

« *Il faut cultiver notre jardin* », dit Candide à Pangloss à la fin du célèbre conte philosophique *Candide ou l'Optimisme* ; Voltaire précise que le jardin d'Éden n'a pas été créé pour que l'homme trouve le repos, mais pour qu'il y travaille, qu'il exerce son talent.

Juste après la publication de *Candide*, Voltaire quitte sa demeure des « *Délices* » – le « *palais d'un philosophe avec les jardins d'Épicure* » – et fait l'acquisition du domaine de Ferney, près de Genève, où il passe ses vingt dernières années. Voltaire transforme alors la vieille bâtisse médiévale entourée de marécages en château cosu prolongé d'un jardin à la française.

Travail quotidien du jardinier, travail en amont du paysagiste ; certains jardiniers se sont révélés des artistes d'exception, ainsi André Le Nôtre, Claude Monet, et plus près de nous dans le temps, en 1958, le sculpteur et designer nippo-américain, Isamu Noguchi (1904-1988), qui a réalisé le « *jardin de la Paix* » dans l'enceinte de l'UNESCO.

À en croire la légende, Saint Fiacre est connu pour être le saint patron des jardiniers qui « *rien qu'en traînant son bâton au sol fit tomber des arbres pour créer un fossé près des cultures. Ce fut le miracle qui attira l'attention sur la sainteté de Fiacre qui dès lors est considéré comme le saint patron des jardiniers dans la culture chrétienne* » (extrait de *Les jardiniers les plus célèbres de l'histoire*, 13 août 2021, Réseau Agricole).

Jean Mus, paysagiste et Grand Prix d'architecture et du paysage en 2017 a écrit ces lignes : « *Quand le minéral rencontre le végétal et que le temps les sublime, l'image de la vie à la campagne se retrouve dans cette mise en scène. La Méditerranée rend visite au Paradis, la poésie s'empare de l'Histoire et la musique accompagne la vie quotidienne.* » C'est cet art de vivre que Jean Mus a voulu nous offrir pour partager les plaisirs de la terre et le bonheur des hommes.

Le paysagiste français Ferdinand Bac qui venait d'Allemagne a rappelé qu'en « *puisant dans l'art et la littérature et dans ses souvenirs de voyage, il a recréé dans son jardin des scènes paysagères évoquant la Grèce antique, l'Empire romain, l'Espagne arabe et catholique et l'Italie de la Renaissance* ».

« *Le poète est descendu en son jardin ! Le jardin, quelle plus sublime métaphore et réalité concrète pour décrire l'âme avide de paix et de réflexion* », s'exclame la poétesse Gabrielle de Lassus Saint Geniès.

Les jardins andalous, que l'on évoque souvent, ont effectivement été chantés par les poètes arabes qui ont rappelé le mythe d'un Paradis terrestre à jamais perdu.

« *Se détendre à l'ombre des citronniers en fleurs au parfum embaumant, tandis que l'eau miroite dans les vasques, c'est ainsi que le monde islamique médiéval s'imaginait le Paradis* », écrit l'autrice Shahrazade Zahi. « *Cette image du bonheur plane sur l'œuvre arabe,*

*élevant le jardin à une symbolique double, au temps où l'art du jardin connut une expansion inégalable dans le paysage hispano-mauresque et dans la pensée arabo-musulmane. »*

Dans le texte coranique on peut lire : « *Dans les jardins du Délice, ils se tiendront au milieu du jujubier sans épines et d'acacias bien alignés, ils jouiront de spacieux ombrages, d'une eau courante, de fruits abondants non cueillis à l'avance, ni interdits... Les croyants qui auront fait le bien seront dans les parterres fleuris des Jardins... »*

Et je terminerai cette brève introduction par la poésie d'Anne-Marie de Gaudin de Lagrange :

*Jardins ! O Paradis de ma rêveuse enfance,  
Eblouissant mes yeux encor !  
Mon cœur vous reconnaît parmi l'incandescence,  
De la mer et des Iles d'Or.*

Je vous remercie de votre bienveillante attention.

**Mounir BOUCHENAKI**

*Ancien Sous-Directeur général pour la culture à l'UNESCO,  
Président par intérim du Comité scientifique d'ALIPH (Alliance internationale  
pour la protection du patrimoine dans les zones en conflit)*

## ALLOCUTION DE BIENVENUE

*Mon Jardin fut doux et léger  
Tant qu'il fut mon humble richesse :  
Mi-potager et mi-verger,  
Avec quelque fleur qui se dresse  
Couleur d'amour et d'allégresse,  
Et des oiseaux sur des rameaux,  
Et du gazon pour la paresse.  
Mais rien ne valut mes ormeaux.*

Verlaine, *Amour* 1888

Monseigneur,  
Madame le Secrétaire d'État,  
Monsieur le Vice-Président du Conseil National,  
Madame, Monsieur les Conseillers-Ministres,  
Excellences,  
Mesdames, Messieurs les membres du Gouvernement,  
Monsieur le Président d'honneur,  
Monsieur le Directeur de l'Institut océanographique,  
Monsieur Baraton,  
Mesdames, Messieurs,  
Monseigneur,

Cette année encore, Vous nous faites l'honneur de Votre présence pour ouvrir la douzième édition des *Rencontres Internationales Monaco et la Méditerranée*, intitulée « Jardins en Méditerranée : le temps de l'Abondance, le temps des Vertus, le temps du Merveilleux ». Soyez-en remercié.

Avant d'introduire ce colloque, permettez-moi, Monseigneur, d'avoir une pensée émue pour Votre mère, la Princesse Grace,

qui aimait tant les jardins et les fleurs. J'ai eu le privilège de visiter en Sa compagnie de merveilleux jardins, dans le cadre des sorties et des voyages du Garden Club qu'Elle avait fondé. Ce sont ces souvenirs inoubliables qui m'ont inspirée pour choisir le thème de ces Rencontres.

Nous savons combien la préservation de l'environnement tient au cœur de Votre Altesse ! Elle ne ménage pas Sa peine, lors des grandes réunions internationales, pour lancer des actions concrètes afin de remédier aux méfaits du bouleversement climatique, qui risquent d'entraîner l'extinction complète d'une partie du Vivant.

C'est ce Vivant que nous voulons célébrer à travers la diversité, le charme et la beauté des jardins de la Méditerranée.

Au nom de toute l'assemblée, je Vous exprime notre gratitude et notre profonde admiration pour le combat que Vous menez.

Monsieur le Directeur général de l'Institut océanographique, cher Robert,

Je vous remercie d'accueillir une nouvelle fois les RIMM dans cette belle salle de conférences où se sont tenus tous nos colloques.

Évoquer l'art des jardins au sein du « Temple de la Mer » peut sembler paradoxal mais, s'il y a un élément qui rapproche cette thématique et les engagements du Musée océanographique, c'est bien l'eau, source essentielle de vie, qu'elle soit salée ou douce. La rareté de « l'or bleu » dans les pays méditerranéens a incité les hommes à inventer toutes sortes de systèmes pour le domestiquer afin de fertiliser la terre et de la rendre, associée au soleil, nourricière et féconde.

Conjuguons nos efforts pour préserver ces richesses !

Monsieur Alain Baraton,

Nous sommes heureux de recevoir le Jardinier en chef du Domaine de Trianon, du Grand Parc de Versailles et des Jardins de Marly ! Votre passion pour les jardins s'est manifestée très tôt et vous avez consacré votre vie aux plus beaux parcs et jardins de France. Votre connaissance de la nature a fait de vous l'un des spécialistes les plus connus de ces lieux enchanteurs.

Merci de nous offrir dans un instant votre conférence intitulée « L'influence du jardin méditerranéen ».

Monsieur le Président d'honneur, cher Mounir,

Vous savez combien, depuis les premières Rencontres, nous apprécions votre fidèle et amicale présence. Après votre brillante carrière au sein de l'UNESCO, vous êtes maintenant conseiller de la Directrice générale, et Président par intérim du Conseil scientifique d'ALIPH ; vous vous rendez d'un pays à l'autre pour veiller à la mise en œuvre de vastes opérations de reconstruction du patrimoine détruit par d'intenses conflits. Cependant, vous ne manquez jamais de répondre à mon appel pour assumer la présidence d'honneur de ces Rencontres. Sachez que ma gratitude vous est tout acquise pour votre aide si précieuse.

Mesdames et Messieurs les intervenants,

Vous avez accepté avec enthousiasme de participer à ces Rencontres.

Puis-je vous dire combien je vous en suis reconnaissante, et ce n'est pas sans fierté que je vois, dans votre présence, le résultat des efforts de notre petite équipe pour mettre en place ce colloque.

En 2022, les onzièmes Rencontres s'étaient penchées sur les îles de la Méditerranée, ces terres si singulières entre ombre et lumière. Nous avons accueilli Hubert Védrine, ancien ministre des Affaires étrangères qui, dans son allocution d'ouverture, avait évoqué l'aspect politique actuel du phénomène insulaire ; il avait parlé aussi de la guerre en Ukraine qui venait de débiter, le 24 février 2022, à la stupéfaction de tous et qui, hélas, se poursuit.

Depuis lors, de nombreux sujets d'inquiétude assombrissent nos pensées...

Pour échapper pendant deux jours aux tourments de notre temps, nous avons dédié ce colloque au Printemps (*tempus primum, le premier temps*), le temps de la jeunesse, de l'allégresse, le temps où la nature renaît. Nous ferons des haltes salutaires dans les jardins les plus représentatifs des rivages méditerranéens : jardins du Maroc et de l'Italie, de l'Espagne et de notre Riviera. Nous espérons ainsi partager avec vous, cher public, des moments d'harmonie et de sérénité et — pourquoi pas ? — de bonheur fugace. Ces jardins, qu'ils soient nourriciers, d'agrément, botaniques ou imaginaires, nous en apprendront beaucoup sur le dialogue inépuisable et fécond entre l'Homme et le Vivant.

Mais il sera question aussi de la relation étroite entre Nature et Culture.

La célèbre phrase que Cicéron adresse à son ami Terentius Varron : « *Tu si minus ad nos, nos accurremus ad te : si hortum in bibliotheca habes, deerit nihil.* » Le plus souvent traduite par : *Si tu ne viens pas chez moi, je courrai chez toi, si tu as un jardin et une bibliothèque, rien ne nous manquera*, m'a frappée.

Et j'ai imaginé ces deux hauts magistrats romains, si érudits, heureux de poursuivre leur dialogue loin de la turbulence de Rome, sous les frondaisons du jardin de Varron qui déjà, sous Pompée, étudiait en Espagne les pratiques de l'agriculture et de l'élevage, et qui créa à Rome les premières bibliothèques publiques.

C'est cet accord, peut-être idyllique, entre plaisir de la connaissance et plaisir esthétique que nous avons voulu mettre en lumière.

Cette image harmonieuse du corps et de l'esprit accompagnera les trois thèmes de ces deux journées où nous étudierons, sans souci de la chronologie, l'histoire des jardins, leurs dimensions matérielles ou spirituelles et leur apport au monde des idées.

Première facette de notre prisme de lecture, l'Abondance sera à l'honneur cet après-midi, avec l'eau comme élément primordial d'une nature façonnée en accord avec une ornementation somptueuse où dominant la puissance de l'imaginaire et la profusion d'une symbolique souvent ésotérique.

Point de théâtralité et de plaisir des sens, le temps des Vertus sera la deuxième facette de notre prisme de lecture, avec le souci d'ordonner, de cultiver ces jardins pour y faire croître plantes médicinales, fleurs et légumes, et y intégrer des symboles religieux ou profanes selon qu'il s'agisse de lieux d'étude ou de biens privés.

La matinée de demain y sera en partie consacrée, avec une ouverture sur la philosophie qui, dès les origines, a trouvé dans le jardin un espace où la pensée peut pleinement s'épanouir.

Je disais en introduction combien le jardin est nécessaire à nos corps puisqu'il nous nourrit ; il l'est aussi à nos esprits lorsqu'il devient lieu de méditation et de rêverie.

Et c'est le Merveilleux qui couronnera ce colloque. Temps enchanteur d'un Printemps éternel où tout est possible : l'artiste, démiurge mais parfait observateur, recrée la nature en la sublimant. Arbres, fleurs, fruits, oiseaux éternels deviennent un monde en soi, une illusion ensorceleuse, un fabuleux trompe-l'œil ornant les murs des plus belles demeures, de l'Antiquité à nos jours.

Re-création, sous les pinceaux des artistes ou création *ex nihilo*, telle est la question que pose la Bible, avec l'Éden originel et le Paradis eschatologique. Deux jardins auxquels chacun est libre de croire ou non, mais qui n'en constituent pas moins des sources d'inspiration aussi fortes qu'essentielles.

Notre dernière étape nous portera à nous émerveiller dans le jardin de Calypso, avec ces vers d'Homère :

*Au rebord de la voûte, une vigne en sa force déployait ses rameaux,  
toute fleurie de grappes,*

*et, près l'une de l'autre, en ligne, quatre sources versaient leur onde  
claire,*

*puis leurs eaux divergeaient à travers des prairies où verdoyaient  
persil et violettes.*

*Dès l'abord en ces lieux, il n'est pas d'Immortel qui n'aurait eu les  
yeux charmés, l'âme ravie (Homère, le Jardin de Calypso).*

Je souhaite que cette incursion dans l'art du jardin, enrichie par le cinéma demain soir, nous aide à mieux connaître et aimer la Méditerranée !

Pour conclure, je tiens à remercier le Gouvernement Princier pour sa générosité, mais aussi la SO.GE.DA, l'Institut audiovisuel de Monaco, les membres du Comité scientifique, la Fondation Prince Pierre de Monaco, mon équipe, ainsi que les partenaires de cette nouvelle édition des RIMM.

Je vous remercie.

Élisabeth BRÉAUD

*Présidente et Directrice des*

*Rencontres Internationales Monaco et la Méditerranée*

## OUVERTURE DU COLLOQUE

### Allocution de S.A.S. le Prince Albert II

Madame le Secrétaire d'Etat,  
Monsieur le Vice-Président du Conseil National,  
Excellences,  
Mesdames et Messieurs les membres du Gouvernement,  
Madame la Présidente des RIMM, chère Élisabeth Bréaud,  
Monsieur le Directeur de l'Institut océanographique,  
Monsieur le Président d'honneur, cher M. Bouchenaki,  
Mesdames, Messieurs,  
Chers amis,

C'est toujours avec infiniment de plaisir que j'accepte de prononcer l'allocution d'ouverture des *Rencontres Internationales Monaco et la Méditerranée*, qui nous enchantent, chaque fois, par les réflexions menées par d'éminents experts sur cette zone géographique, la nôtre, si particulière, si riche de ses contrastes, de ses beautés mais aussi de ses défis.

Aussi, je veux ici d'abord remercier le comité d'organisation et notamment son chef d'orchestre, sa Présidente, Madame Élisabeth Bréaud, pour son engagement sans faille afin d'ouvrir nos esprits aux différentes facettes de cet espace méditerranéen que nous affectionnons tout particulièrement. Je vous remercie, chère Madame Bréaud, de votre hommage à ma mère, la Princesse Grace, qui aimait tant les jardins et les espaces naturels.

Je tiens également à saluer les différents orateurs – architectes, artistes, professeurs, historiens, écrivains – qui vont se succéder à la tribune et partager leurs visions et leurs analyses autour du thème

particulièrement enchanteur retenu cette année, celui des *jardins en Méditerranée*, ces splendides balcons surplombant *Mare Nostrum*.

Aménagés sous le règne de mon ancêtre Honoré V dans les années 1830, les Jardins Saint-Martin, qui jouxtent depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle le Musée océanographique, et bordent l'acropole que forme notre rocher, en sont un bel exemple.

Je remercie d'ailleurs M. Alain Baraton, Jardinier en chef honoraire du domaine de Versailles, de Trianon et de Marly, d'avoir accepté d'intervenir, pour la conférence inaugurale, sur le thème de « L'influence du jardin méditerranéen ».

Cela me permet également de saluer, à travers votre personne, la collaboration régulière qu'entretiennent les équipes du Palais princier en charge du patrimoine historique, avec les équipes de l'Établissement public du château de Versailles, notamment par le biais d'une action commune au sein du Réseau des Résidences royales européennes.

En épigraphe du programme de ces Rencontres, figure une courte citation de Cicéron, que vous venez de rappeler et de commenter brillamment, chère Madame Bréaud : « *Si tu as un jardin dans ta bibliothèque, rien ne nous manquera* ».

Ces belles paroles font écho, dans mon esprit, à celles d'un écrivain plus contemporain, Colette, dont nous venons de fêter le cent-cinquantième anniversaire de la naissance, en même temps que le centenaire de la naissance de mon père, le prince Rainier III ; et l'on sait la relation d'affection quasi filiale qui les liait.

Colette parlait de la Principauté, dans le compliment qu'elle adressait à mon père à l'occasion des cérémonies de son avènement en 1950, comme d'un « pays dont les frontières ne sont que fleurs », comme d'un « pays privilégié [...] où naissent pour être aussitôt encouragées les œuvres de tous les arts ».

Cette métaphore florale et horticole rappelle la vocation pluri-séculaire de la Principauté, constamment entretenue par mes ancêtres depuis des siècles, celle de promouvoir la culture et l'entente entre les nations, une culture méditerranéenne partagée, hors de tout nationalisme.

Sans plus attendre, je prononce l'ouverture officielle de ces Rencontres, et vous invite, selon la formule symbolique du conte de Voltaire, à continuer à « cultiver notre jardin », un jardin de paix dans lequel les pays qui bordent la Méditerranée auraient plus que jamais besoin de se retrouver.

Je vous remercie.

S.A.S. le Prince Albert II de Monaco

**CONFÉRENCE INAUGURALE  
DE M. ALAIN BARATON**

Jardinier en chef du Domaine de Trianon,  
du Grand Parc de Versailles et des Jardins de Marly

**L'influence du jardin méditerranéen**

Monseigneur,  
Mesdames, Messieurs,

Pendant plusieurs jours se tiendra ici même un colloque où il sera question des jardins en Méditerranée.

Pour en parler, des personnalités venues de tous les horizons, devant lesquelles prendre la parole est pour moi un honneur mais aussi un instant d'inquiétude quand on sait le niveau d'excellence réuni par Madame Élisabeth Bréaud, la Présidente et Directrice des *Rencontres Internationales Monaco et la Méditerranée*.

Je souhaiterais aussi dire mon émotion de m'exprimer devant Vous, Altesse Sérénissime, une émotion teintée du plaisir de savoir que le jardin est pour Vous un sujet de grande importance, Votre présence l'atteste.

Depuis quelques années, le jardin méditerranéen est à la mode. Pour sa beauté, bien sûr, et pour ses végétaux qui donnent du soleil dans des régions d'Europe où il fait défaut, mais aussi pour son élégance et son adaptation aux températures élevées, ou qui vont le devenir.

En réalité, ce jardin a toujours été source d'inspiration pour les créateurs, y compris les plus classiques. Pour le Versaillais que

je suis, son influence naît véritablement en 1494, quand Charles VIII décide de conquérir le royaume de Naples. Il découvre alors la beauté des jardins et fait part de son admiration à son frère resté au pays : « *Vous ne pourriez croire les beaux jardins que j'ai vus en cette ville car, sur ma foi, il semble qu'il n'y faille que Adam et Ève pour en faire un paradis terrestre, tant ils sont beaux et pleins de toutes bonnes et singulières choses.* »

Le jardin italien – car il s'agit de lui – ne cessera d'évoluer et, même si ce jardin ne représente qu'une parcelle du jardin méditerranéen, il va grandement contribuer à sa réputation.

Le chauvinisme est de toutes les époques et Olivier de Serres écrit en 1600 : « *Il ne faut voyager en Italie ni ailleurs, pour voir les belles ordonnances des jardinages, puisque notre France emporte le prix sur toutes nations, pouvant d'icelle, comme d'une docte école, puiser les enseignements d'une telle matière.* »

Si le jardin italien est un style, le jardin méditerranéen est devenu un projet pour nombre d'amateurs et de professionnels. Par exemple pour Jean Mus – à mes yeux l'un des plus grands paysagistes de ce siècle – il est « un lieu de rencontre et de fête où chacun, suivant ses propres références, trouvera les sensations qu'il recherche ».

Quand on pense au jardin de Méditerranée, on pense aux senteurs, aux couleurs, aux fleurs et aux arbres, à l'olivier, au cyprès et, bien sûr, à l'oranger, l'un des arbres symboles de cette partie du monde, bien que né en Asie. Si les Allemands et les Anglais furent des précurseurs dans l'acclimatation des agrumes loin de la Méditerranée, ce sont les Français qui vont s'intéresser aux orangeries ; on pense souvent que Versailles a montré l'exemple mais c'est une erreur, c'est le Château Gaillard, près d'Amboise, qui va d'abord se distinguer. Cette très belle propriété appartient à Charles VIII et le monarque, en son domaine, a su fait preuve d'innovation, on peut même dire d'audace pour créer le premier jardin de style Renaissance, y installer les premiers orangers jamais plantés dans un parc royal et, bien sûr, construire la toute première orangerie. Ce jardin est l'œuvre d'un moine napolitain hors du commun, Dom Pacello de Mercoliano.

Cet homme d'Église est alors, et à juste titre, considéré comme le plus grand jardinier de son époque.

Il est aussi un botaniste et va créer une variété de prunes qu'il baptise « reine Claude » en l'honneur de l'épouse de François I<sup>er</sup>.

Le roi aime tellement son jardinier qu'il lui offrira sa demeure contre un bouquet de fleurs d'oranger annuel. Dom Pacello meurt en 1534 après avoir été l'architecte des jardins royaux de trois rois de France, Charles VIII, Louis XII et François I<sup>er</sup>.

Un siècle plus tard, en 1663, moins de deux ans après avoir décidé d'agrandir le pavillon de chasse de son père à Versailles, Louis XIV demande à l'architecte Louis Le Vau de lui construire une orangerie, mais celle-ci se révèle très vite trop petite et est démolie en 1684 pour être remplacée par l'actuelle orangerie qui abritait, au plus fort de la royauté, jusqu'à 3 000 plantes présentées en caisse.

Aujourd'hui encore, près de 1 200 végétaux exotiques y sont entretenus, des orangers bien sûr, mais aussi des bigaradiers, citronniers, pamplemoussiers, grenadiers, lauriers-roses, kumquats et bien d'autres plantes. Le roi ne recule devant aucune extravagance pour satisfaire sa passion botanique. Dès la construction du Trianon de porcelaine, Louis XIV avait fait appel à Michel Le Bouteux, jardinier fleuriste précédemment en charge des jardins du duc de Vendôme, et apparenté à Le Nôtre dont il avait épousé une nièce. Le Bouteux mit en place des arabesques de buis taillés, entourées de gazon, un grand nombre de plantes et beaucoup de fleurs.

Colbert suit de près l'évolution des jardins et le duc de Luynes écrit : « *Il y avait une quantité prodigieuse de fleurs, toutes dans des pots de grès, que l'on enterrait dans les plates-bandes, afin de pouvoir les changer, non seulement tous les jours si on voulait, mais encore deux fois le jour si on le souhaitait.* » Pour fournir les végétaux, Arnoul, intendant des Galères de Marseille, est mis à contribution, avec mission de parcourir les rivages de la Méditerranée en quête de plantes rares qui seront ensuite acclimatées à Trianon. Il rapporte – ses notes sont précieuses – 3 000 jonquilles, 13 000 jacinthes, des tubéreuses, narcisses de Constantinople, jasmins d'Espagne et bien d'autres plantes encore.

À deux pas des parterres, au lieu-dit Le Boulingrin, Jean-Baptiste de la Quintinie aménage une serre de bois et de verre, démontable au printemps, où poussent en pleine terre des orangers bien sûr, mais aussi des citronniers, des grenadiers et autres arbustes méridionaux. Cette envie d'avoir à Versailles une ambiance méditerranéenne existe toujours. Nous avons créé, Alain Ducasse et moi, un potager où poussaient marjolaine, cumin, origan, romarin, sarriette, estragon, basilic, thym, coriandre, fenouil ou encore de l'ail. Ce n'était pas un potager, c'était la Méditerranée ! En 2022, un nouveau jardin voit le jour, le « jardin du parfumeur ». On y cultive le Géranium Rosat, l'Iris Pallida, le Jasmin à grandes fleurs, la Violette Victoria

Odorata cultivée non pour ses pétales mais pour ses feuilles, le Lys de la Madone, la Tubéreuse, une plante originaire du Mexique et du Texas qui s'est si bien acclimatée au climat méditerranéen qu'elle semble y être depuis toujours. On y fait aussi pousser la Rose *centifolia*, aux cent feuilles, fleur emblématique du pays de Grasse, et les lavandes qui arrivent à éclipser par leur senteur et leur beauté les buis, ifs et autres arbustes symboles du jardin à la française.

Déjà au xvii<sup>e</sup> siècle, l'eau de lavande était employée pour embaumer les appartements royaux. Un siècle plus tard, il en est installé de nombreux pieds dans les jardins de la Reine. Disposés comme les buis, ils délimitent les espaces plantés de fleurs et de légumes. La reine Marie-Antoinette aime tant les senteurs de lavande qu'il lui arrive, de temps à autre, de savourer au petit déjeuner un bol de chocolat parfumé à la lavande. Une plante qui plaît tant aux aristocrates n'aurait pas dû trouver grâce aux yeux des révolutionnaires ; mais il n'en fut rien, et la lavande sera célébrée le 14 messidor, à savoir le 2 juillet.

Le jardin méditerranéen, comme vous pouvez le constater, a marqué de son empreinte, avec ses plantes et son esprit, le parc de Versailles depuis ses origines. Il continuera de plaire aux générations de jardiniers qui me succéderont dans quelques années. Pour l'anecdote, nombre de jeunes gens qui viennent travailler aujourd'hui à mes côtés sont originaires d'Italie et du Sud de la France.

Le jardin méditerranéen a ainsi réussi, après avoir influencé le parc de Versailles, à recruter des ambassadeurs pour mieux le servir.

Je vous remercie.

Alain BARATON

*Jardinier en chef du Domaine de Trianon,  
du Grand Parc de Versailles et des Jardins de Marly*

**REMISE DU PRIX DES RIMM  
À M. LAURENT DEROBERT**

Artiste et Mathématicien

Cher Laurent,

Vous êtes mathématicien (*algébriste*) et docteur en sciences économiques, mais avant tout méditerranéen.

La Méditerranée, comme vous l'écrivez si joliment, vous la tenez de votre mère, Giulia, une Italienne née dans un village de pêcheurs non loin de la presqu'île de Circé, à Sperlonga.

C'est là que vous avez vécu les étés de votre enfance, connaissant la tristesse de la quitter et la joie, toujours intense, de la retrouver.

Au début de vos études, vous découvrez la géométrie grecque, la trigonométrie égyptienne, l'algèbre arabo-andalouse, qui vous conduisirent à approfondir votre connaissance des mathématiques.

Elles sont devenues pour vous « existentielles », c'est-à-dire capables de traduire des sentiments, des espérances et des doutes que vous mettez en équation, dont vous offrez des théorèmes et toutes sortes de représentations symboliques. Un travail d'une originalité folle dont vous avez rendu compte dans de nombreux ouvrages et qui a fait de vous une personnalité importante du monde de l'art contemporain. Parmi les lieux où vous avez été invité, je ne citerai que le palais de Tokyo et la Villa Médicis.

Votre amour de la Méditerranée s'est enrichi avec votre fascination pour les grands textes fondateurs : de la mythologie grecque à la Bible.

Et pour éprouver ce que les terres méditerranéennes donnent à sentir, vivre et penser, vous avez cheminé de Troie à Ithaque, de Carthage à Rome, de Jérusalem à Alexandrie.

Puis, accompagné de grands navigateurs (Eugène Riguiedel et Karine Fauconnier), vous avez appréhendé la mer jusqu'à cette magnifique expédition en Méditerranée pour aller, d'escale en escale, sur les traces d'Ulysse afin de recueillir les promesses des chants de l'Odyssee, la richesse de sa flore, ses trésors oubliés.

De cette expédition à but poétique et scientifique, vous avez ramené des trésors botaniques ; vous nous en parlerez avec émotion pour conclure le colloque avec une offrande : les graines de cette flore merveilleuse de ces îles mythiques.

Cher Laurent, c'est à l'amoureux de la Méditerranée, à l'homme de sciences mais aussi au poète que S.A.S. le Prince Souverain va remettre le prix des RIMM.

Une rose précieuse enfermée dans un écrin de gypse, comme sait si bien en sculpter Frédérique Nalbandian.

Élisabeth BRÉAUD

*Présidente et Directrice des  
Rencontres Internationales Monaco et la Méditerranée*



Élisabeth Bréaud, S.A.S. le Prince Albert II de Monaco, Laurent Derobert, Frédérique Nalbandian, Mounir Bouchenaki – © Palais Princier de Monaco.

Monseigneur,  
Monsieur le Président d'honneur,  
Madame la Présidente,  
Chers amis,

C'est un très grand honneur, et un grand bonheur de recevoir cette offrande de la Méditerranée. Mais si ce sont mes mains qui la reçoivent, en vérité c'est toute une équipe qui doit être ici reconnue. Une équipe d'enthousiastes, de navigateurs philologues, botanistes et poètes, en fait une équipe de cueilleurs-chanteurs avec qui j'arpente les rives de la Méditerranée dans le seul but de lire le monde à hauteur de brins d'herbe et de fleurs des champs. Et effectivement, nous avons

commencé par l'*Odyssée*, en allant sur les rives opportunes cueillir les feuilles, les fleurs, les fruits et surtout les semences de toutes les plantes nommées par Homère, depuis les thuyas de Calypso jusqu'aux asphodèles des Enfers, depuis les vergers de Nausicaa jusqu'à la forêt de Circé. En vertu du serment prononcé ici il y a deux ans de revenir avec un jardin d'odyssée promis, un recueil de toutes les graines de la flore homérique. Et demain, nous tiendrons ce serment puisque, dans une petite amphore de terre d'Ithaque, nous insérerons les quarante graines de l'*Odyssée* qu'ensuite nous confierons à la Bibliothèque du Rocher, pour qu'un jardin repose dans une bibliothèque, dans l'espérance d'un verbe qui en éclore.

Mais je voudrais saisir cette occasion pour remercier les RIMM et leur bienveillante équipe, d'avoir fait advenir un projet plus insolite encore que celui-là.

C'était il y a deux ans aussi, que je rencontrais ici même le frère Olivier-Thomas Venard qui professe à l'École biblique et archéologique française de Jérusalem. Or ensemble, à table (les tables sont importantes pour les RIMM !), nous avons conçu l'idée de poursuivre cette lecture botanique jusque dans les textes sacrés, et de méditer sur toutes les plantes qui fleurissent dans les Écritures saintes, afin d'entreprendre une sorte d'édition botanique de la Bible. Depuis, nous avons travaillé avec Christian Venard à Monaco, sœur Marie-Graine [sœur Marie-Reine Fournier, NDLR] à Jérusalem et tous les cueilleurs-chanteurs pour en initier la parution. Et aujourd'hui, nous produisons son premier opus, le *Cantique des cantiques*, édité comme un Chant de Fleurs magnifique et un subtil élixir.

Cela pour vous dire que jamais je n'oublierai que c'est sur ce rocher, à Monaco, qu'est née cette aventure ; et nous serions infiniment honorés, Monseigneur, si Vous acceptiez d'être Le Parrain de ces éditions botaniques de la Bible.

Enfin, je voudrais dire que nous recevons ce Prix des *Rencontres Internationales Monaco et la Méditerranée* comme une reconnaissance certes, mais surtout comme un encouragement, presque comme une injonction à aller plus loin, plus profondément encore dans nos rêveries et recherches poétiques. Shakespeare disait, en parlant de toutes les aventures humaines : « *Ils échouèrent parce qu'ils n'avaient pas commencé par le rêve.* »

Ce n'est certes pas William Shakespeare qui en est l'auteur, mais Nicolas Shakespeare, un romancier du xx<sup>e</sup> siècle, mais qu'importe ! La phrase est magnifique et nous sert de devise : toujours commencer par le rêve...

Aussi, puisse cette offrande des RIMM nous encourager à rêver plus fort encore nos aventures intellectuelles et affectives.

Merci de tout cœur !

Laurent DEROBERT  
*Artiste et Mathématicien*

# **LE TEMPS DE L'ABONDANCE**

## LE JARDIN MAROCAIN : L'EAU DOMESTIQUÉE

Dans leur quête du Paradis Perdu (*al-firdaws al-mafkud*), les Arabo-musulmans ont donné à l'art des jardins une impulsion nouvelle, chargée de symbolisme et de signification ésotérique. Représentation du Paradis sur Terre, le jardin arabe est né de l'eau, source de vie.

L'eau, omniprésente, prend une multitude de formes et de symboles : composition structurée par quatre canaux évoquant les quatre fleuves du Paradis, bassin-miroir, lieu de passage entre la Terre d'ici-bas et l'Univers divin, etc.

Au Maroc, de très beaux jardins témoignent de cette abondance de l'eau et de la richesse de ce savoir-faire arabo-musulman. Véritables villes-jardins, les *médinas* se sont développées autour d'une multitude d'espaces plantés, hiérarchisés autour de l'eau, allant du *riad* privatif à l'intérieur des demeures, aux grands vergers extra-muros (*jnan*), en passant par les *agdal*, vergers clos irrigués, et les *arsa* situés à l'intérieur des remparts des *médinas*. C'est grâce à la maîtrise de l'hydraulique et à l'agronomie que la création des jardins a été possible.

« Ces jardins reçoivent la vie, non de l'eau qui tombe du ciel, mais de celle qui sort de la terre... », cite l'écrivain marocain Ahmed Sefrioui.

L'art de domestiquer l'eau, tant à l'échelle du territoire qu'à l'échelle des jardins, trouve son apogée dans deux villes impériales historiques : Marrakech et Fès. Ces deux villes se distinguent comme de véritables cités de l'eau. Leur création et leur développement furent intimement liés et conditionnés par la maîtrise des ressources en eau existantes. Chacune s'inscrit dans une logique différente. Marrakech, la cité du sud au climat semi-aride, a su exploiter ses eaux souterraines, tandis que Fès, cité du nord au climat tempéré, est né des eaux abondantes de ses *oueds* (rivières).

Les jardins almohades du XII<sup>e</sup> siècle de l'*Agdal* et de la *Ménara*, à Marrakech, sont les plus belles illustrations encore vivantes de cet art de la science de l'eau. Reconnus patrimoine mondial par l'UNESCO, ils témoignent du système ingénieux, développé dès le XI<sup>e</sup> siècle, pour capter les eaux souterraines et les acheminer à la surface.

### Les « eaux cachées » de Marrakech

Marrakech, véritable oasis dans le désert, étonne par la végétation luxuriante de sa palmeraie et de ses innombrables jardins. Pourtant, l'eau est rare. Les pluies sont peu fréquentes et les deux rivières qui bordent la ville au nord et à l'est sont des cours d'eau à très faible débit.

Pour comprendre la naissance de l'art de la maîtrise de l'eau et des grands jardins de Marrakech, il faut remonter au XI<sup>e</sup> siècle, lors de la création de la ville en 1071 par la dynastie almoravide (1061-1147). Le paysage était alors un paysage de plaine aride, inhospitalier, couvert d'une végétation spontanée de jujubiers épineux, de palmiers nains, d'oliviers sauvages, etc.

Les Almoravides ont su choisir avec justesse le site de la future cité, au carrefour de ressources en eau, au bord d'un *oued* (*Issil*) qui lui servait de trop-plein et à plus de 30 kilomètres de la montagne de l'Atlas, au sud.

Comme aujourd'hui, deux solutions étaient possibles pour mobiliser les ressources en eau nécessaires pour répondre aux besoins croissants de la ville : soit exploiter la nappe souterraine, soit dériver et acheminer l'eau des rivières.

Ce fut d'abord l'eau du sous-sol qui fut exploitée en puisant dans la nappe phréatique. Les hydrauliciens arabes du Moyen Âge parlaient des « eaux cachées » de Marrakech. Cette eau provient de la fonte des neiges des montagnes de l'Atlas. Elle s'écoule en continu entre la couche de conglomérat qui forme le sol primaire et qui descend en pente douce, et la surface du sol à pente plus forte. Les Almoravides vont exploiter cette différence de pente et mettre au point un système de galeries drainantes (*khattara*) pour capter les eaux de la nappe phréatique et les acheminer à la surface jusqu'aux jardins. Ces galeries furent ponctuées, tout le long de leur parcours, de trous d'aération et d'entretien.

La première *khettara* de Marrakech fut construite à l'époque du calife Ali Ibn Yûsuf (1106-1143) par l'ingénieur musulman Ubayd Allaâh Ben Yûnus. Grâce à cette nouvelle technique, les jardins et les vergers se multiplièrent, les populations s'installèrent, contribuant au peuplement de la cité et à son embellissement.



FIG. 1 – Schéma de captation et d'acheminement des eaux souterraines par le système de *khettaras* et de *séguias*, dessin M. Bennani.

Au XII<sup>e</sup> siècle, les Almohades vont compléter ce réseau de *khettaras* en introduisant une nouvelle technique qui consistait à dériver et à conduire l'eau des *oueds* environnants, grâce à des aqueducs (*séguias*), permettant ainsi d'acheminer l'eau sur plusieurs dizaines de kilomètres. La combinaison des *khettaras* et des *séguias* permit aux souverains almohades de transformer des centaines d'hectares de terre aride en immenses vergers fertiles, nourriciers.

Au début du XX<sup>e</sup> siècle, en arrivant à Marrakech, les Français découvrent une véritable « cité-jardin ». Les deux tiers de l'espace urbain étaient alors occupés par des jardins (*Arsa* et *Jnan*), avec une densité de soixante mètres carrés d'espaces verts par habitant, pour soixante-cinq-mille habitants<sup>1</sup>. Un réseau extrêmement complexe de *khettaras* et de *séguias* alimentait la *médina* et irriguait les jardins, à l'intérieur et à l'extérieur des remparts. La *médina* et ses espaces extérieurs étaient structurés, comme on le voit sur le plan des Guides Bleus de 1919, par un faisceau de drains parallèles, orientés sud-est/nord-ouest en direction des montagnes. Ce réseau d'eau souterrain et de surface a orienté non seulement la distribution des jardins, mais également le développement de la ville.

1. Mohammed El Faïz, *Jardins de Marrakech*, Actes Sud, Arles-Paris, 2000, p. 146.

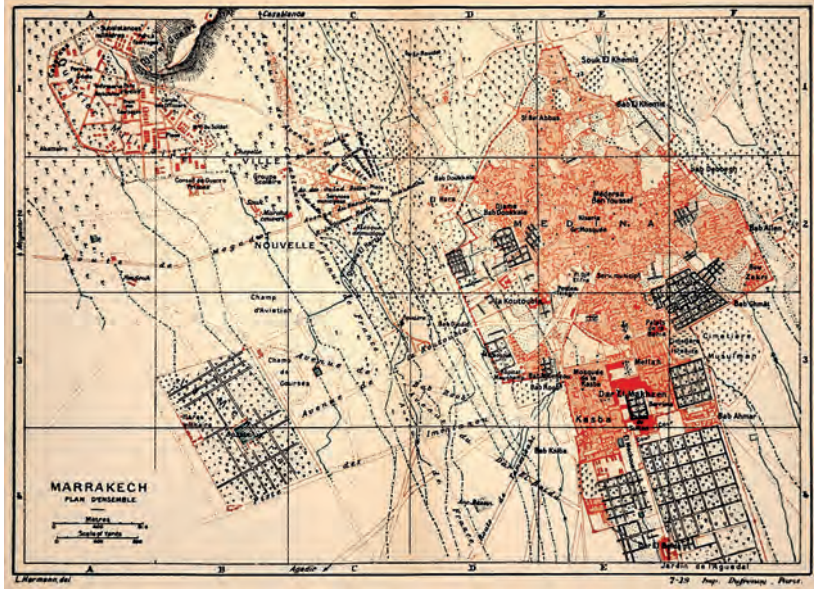


FIG. 2 – Plan d'ensemble de Marrakech vers 1918, montrant le réseau hydraulique, la palmeraie au nord et à l'est ainsi que les grands jardins de la *Ménara* et de l'*Agdal* à l'ouest et au sud, *Maroc*, « Guides bleus », Paris, Librairie Hachette, 1<sup>ère</sup> édition, 1919.

### **La médina de Marrakech, un développement orienté par l'eau**

Fondée au XI<sup>e</sup> siècle par les Almoravides, la *médina* forme un vaste quadrilatère d'environ deux kilomètres et demi de long sur près de deux kilomètres de large. La forme générale de l'enceinte qui délimite la *médina*, très irrégulière, fut en grande partie déterminée par l'écoulement des eaux : la face est, qui suit les méandres de l'*oued* Issil, et la face ouest sont parallèles et suivent toutes les deux l'orientation sud-est/nord-ouest du réseau hydrographique.

L'enceinte almoravide fut, par la suite, prolongée au sud de la *médina*, autour de l'*Aguedal* qui s'allonge suivant l'orientation sud-est/nord-ouest des *séguias*.

À l'intérieur de la *médina*, les rues et ruelles suivent également une logique liée aux circuits de l'eau. Il semblerait en effet, que le tracé des voies orientées nord-sud, dans le sens de la pente naturelle du terrain, suive le parcours des *séguias* et des canalisations, et ce, pour des raisons pratiques d'entretien. C'est ce qui expliquerait le tracé relativement régulier des rues de la *médina* de Marrakech. Concernant

l'alimentation en eau de la *médina*, elle était assurée par les *séguias* et les *khettaras*, par l'intermédiaire de canalisations étanches (*qadous*). Certaines *khettaras* servaient à irriguer les jardins, d'autres à alimenter les habitations et les espaces publics en eau potable (fontaines, mosquées, maisons, hammams, salles d'ablutions, etc.).

L'eau s'écoulant du sud vers le nord, alimentait, en priorité, les palais et les jardins situés au sud, avant d'être distribuée entre les quartiers de la *médina* ; marquant ainsi un clivage nord-sud très net entre la ville du pouvoir au sud (palais, *kasbah*, *Aguedal*, etc.) et la ville du commerce au nord. Ce clivage lié à l'eau se retrouvait également à l'intérieur de la *médina*, où l'on distinguait les grandes propriétés près des remparts sud, en amont de l'écoulement des *séguias*, et le reste de la population.

### **L'Agdal de Marrakech, l'apogée de l'art des grands jardins irrigués**

La dynastie almohade (1130-1269) marque l'apogée de l'art des jardins du Maroc. C'est à leur époque que furent créés les grands jardins périurbains de Marrakech, les célèbres jardins royaux de la *Ménara* et de l'*Agdal*. Ces jardins furent aménagés au sud et à l'ouest de la ville : « *les eaux suivant la pente naturelle du sol, il était logique de créer les grands vergers au sud de la ville* »<sup>2</sup>.

L'*Agdal* de Marrakech est le plus emblématique et l'un des plus vastes jardins aménagés dans le monde arabo-musulman. Expression du pouvoir et de la puissance du souverain, il marque l'avènement d'un nouveau style de jardin dit « à l'almohade »<sup>3</sup>. Le mot *Agdal* dérive de la langue berbère et signifie « prairie close ». Les Berbères du Haut-Atlas ont donné le nom *Agdal* à ces grands jardins, en souvenir de l'enclos familial des verts pâturages de leur montagne.

Plusieurs éléments attestent du caractère innovant de l'*Agdal*. Première spécificité de l'*Agdal* : sa division en enclos plantés d'arbres fruitiers, suivant un tracé géométrique qui suit le réseau d'irrigation. Les espèces sont disposées de façon plus ou moins proche des bassins-réservoirs, selon leur besoin en eau. Ainsi, l'orangerie se trouve près du bassin. Plus loin, se trouvent l'oliveraie, moins gourmande en eau, ainsi que les grenadiers, les figuiers, les vignes, etc.

2. Quentin Wilbaux, *La médina de Marrakech : formation des espaces urbains d'une ancienne capitale du Maroc*, l'Harmattan, Paris, 200, p. 247.

3. Dénomination de Mohammed El Faïz qui parle du modèle de jardin « à l'almohade », Mohammed El Faïz, *Jardins de Marrakech*, Actes Sud, Arles-Paris, 2000.

Autre particularité des jardins de l'*Agdal* : la dimension visuelle et la recherche de perspectives sur l'environnement extérieur. Réalisé sur un terrain en pente douce dominant la *médina*, l'*Agdal* offre un panorama exceptionnel sur l'immensité des vergers qui s'étendent à perte de vue, avec à l'horizon les collines arides du Djebilet au nord, et la chaîne de l'Atlas au sud.

Troisième particularité : l'échelle de la conception, qui est celle de la *médina*. Aménagé au sud de la ville, l'*Agdal* forme un rectangle de près de cinq cents hectares, soit pratiquement la même superficie que la *médina* intra-muros qui s'étend sur six cents hectares : un exploit urbanistique et paysager incomparable.

La présence de grands bassins-réservoirs d'eau est également une caractéristique de l'*Agdal* de Marrakech. Celui-ci fut doté de deux bassins, un grand, parfaitement orthogonal, appelé *Dar al-Hanan* et un second, de forme irrégulière, appelé *al-Gharsiyya*. Le grand bassin occupe une superficie de plus de 4 hectares, avec 319 mètres de long, 149 mètres de largeur et une profondeur de 3,50 mètres.

Les descriptions des nombreux voyageurs du début du xx<sup>e</sup> siècle expriment toute la beauté et le caractère exceptionnel des jardins de l'*Agdal*, avec ses perspectives lointaines, ses plantations et son bassin majestueux, tels que l'on peut encore les voir aujourd'hui :

*« Notre guide nous fit monter sur la terrasse d'un de ces palais que les sultans du Sud réservaient à leurs favorites, le paysage valait la peine : à nos pieds, un immense miroir d'eau encadré par la verdure épaisse des milliers d'arbres de l'Aguedal, plus loin la campagne encore verdoyante sur le fond du bled teinté de vapeur rose, à l'horizon, l'Atlas éblouissant de neige, se profilant sur le bleu du ciel que la pureté de l'air avivait encore<sup>4</sup>. »*

---

4. J. Sallier, « Le Maroc : sa végétation, ses jardins vus par un horticulteur », *Revue horticole*, 1924-25, p. 557.

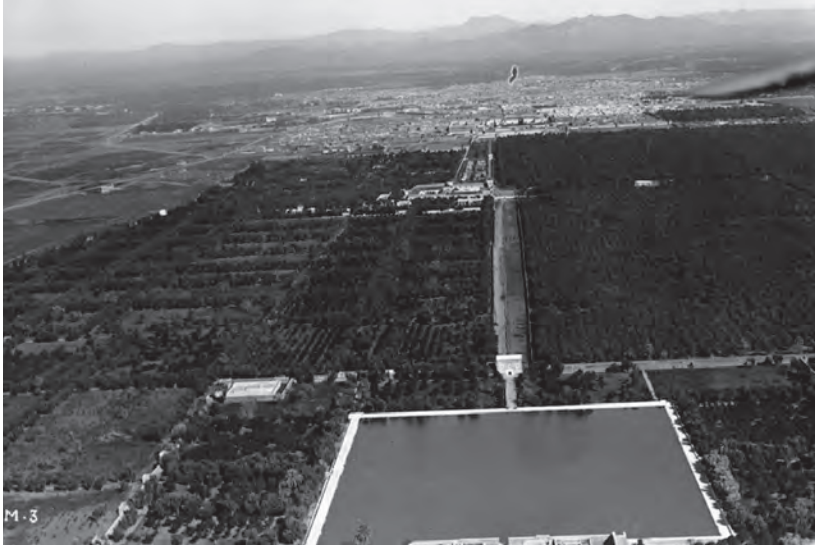


FIG. 3 – Vue aérienne des jardins de l'Agdal de Marrakech vers 1915, avec au premier plan le grand bassin-réservoir, et la médina en arrière-plan.

Citons également la très belle description de l'Agdal au XIX<sup>e</sup> siècle par l'historien marocain An-Nâsiri, qui nous fait découvrir la richesse, à la fois matérielle et esthétique, de cet immense verger nourricier. Une opulence rendue possible par le miracle de l'eau en terre aride :

*« C'est un très grand jardin qui comprend plusieurs carrés complantés (jannât), connus par leurs limites, leurs noms et les ouvriers agricoles qui les ont affectés. Chaque parcelle dispose d'une ou plusieurs espèces d'arbres utiles : des oliviers, des grenadiers, des pommiers, des orangers, des vignes, des figuiers, des noyers, des amandiers et d'autres espèces. [...]*

*Au milieu du jardin, on trouve des bassins gigantesques sur lesquels circulent embarcations et bateaux, et qui reçoivent l'eau des khattaras. Celles-ci serpentent comme des rivières, permettant l'arrosage des jardins et le fonctionnement des moulins qui s'y trouvent en grand nombre.*

*Il y a des bassins qui mesurent deux cents pas environ de côté. Ils contiennent aussi des pavillons dignes des rois persans, des coupoles qui rappellent les Césars et des places de repos à la mode omeyyade. [...] En somme, ce jardin est un paradis sur terre, qui surpasse en beauté bien des lieux de plaisance en Syrie et en Perse. »<sup>5</sup>*

5. Mohammed El Faïz, *Jardins de Marrakech*, Actes Sud, Arles-Paris, 2000, p.88.

### Fès, « un don de la rivière des perles »<sup>6</sup>

Ville spirituelle située au nord du Maroc, cité du savoir et de la science, héritière d'un passé millénaire, Fès est la plus ancienne des villes impériales. Sa *médina*, inscrite sur la liste du patrimoine mondial de l'UNESCO, est la plus grande du monde.

Comme pour Marrakech, la fondation de la ville de Fès et le développement de sa *médina* ont été conditionnés par un élément majeur : l'eau. L'eau ne provient pas du sous-sol mais des *oueds* (rivières) qui irriguent la ville. Un *oued* particulier est intimement lié à l'histoire de Fès, c'est l'*oued* Fès, dénommé aussi « *Oued Al-Jaouahir* » (la rivière des perles).

L'*oued* Fès, long d'environ 12 km entre sa source et son exutoire sur l'*oued* Sebou, représente un fil d'eau important à l'échelle de la ville et de l'agglomération de Fès. Il est alimenté par un dense réseau de petits affluents venant des piémonts du Jbel Tghat au nord (2 km) et des reliefs d'Imouzzer Kandar au sud (35 km). Cette multitude de rivières a creusé un relief très vallonné qui a façonné la *médina* et lui a donné son identité. La ville de Fès a en effet la particularité d'être composée de deux *médinas* séparées par l'*oued* Fès : la vieille cité, Fès el-Bali, qui se loge au fond de la vallée de l'*oued* Fès, et la seconde cité, Fès ej-Jdid, qui s'étend sur le plateau.

Tous les récits, poèmes et chants véhiculent une image singulière et un imaginaire collectif, partagés, d'une eau abondante et régulière. Fès est l'une des seules villes du Maroc où la vie de la cité est aussi intimement liée à une rivière. Partout, le murmure et le bruit des eaux accompagne la vie dans les ruelles de la *médina*, à l'intérieur des maisons, dans les vergers. L'eau est tantôt libre, tantôt domestiquée.

L'organisation de la ville et de ses jardins suit le parcours de ses *oueds*. L'*oued* Fès traverse d'abord les jardins du palais royal, avant d'arriver aux portes de la *médina*. L'eau traverse ensuite le jardin Jnan Sbil, charnière entre Fès ej-Jdid et Fès el-Bali, et se subdivise à travers un répartiteur en quatre *oueds* qui irriguent les différentes parties de la ville : *oued* Fedjaline, *oued* Hamia, *oued* Abbassa et *oued* Ech Cherracher. Dans la *médina*, de nombreuses fontaines témoignent de l'omniprésence de l'eau et de son importance :

---

6. Titre emprunté à Mohammed El Faïz, *Les maîtres de l'eau : histoire de l'hydraulique arabe*, Actes Sud, 2005, p.240.

la fontaine Nejjarine du <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle, véritable hymne à l'eau, ornée de *zelliges*, marque l'aboutissement du parcours de l'eau dans la *médina*.

Grâce à la présence de l'eau de surface des rivières, une multitude de jardins et vergers se sont développés, à l'intérieur comme à l'extérieur de la *médina*. À l'intérieur de la vieille cité, dès la création des premiers quartiers, les maisons se dotèrent de jardins clos (*riads*), les rues furent agrémentées de fontaines et de lavoirs et, dès le <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle, sous la dynastie mérinide, vont apparaître à la périphérie de la ville, de vastes jardins et vergers clôturés (*Arsat* Lalla Mina, jardins royaux de l'*Agdal*, Jnan Sbil, etc.), et des *norias* (roues élévatoires) sont édifiées sur les *oueds*. Au <sup>xix</sup><sup>e</sup> siècle, on notait une profusion d'ouvrages hydrauliques et d'ouvrages d'art, aménagés pour canaliser, acheminer l'eau et permettre la traversée des cours d'eau (moulins, répartiteurs, bassins-réservoirs, aqueducs, ponts, etc.).

La première *noria* de Fès daterait de la seconde moitié du <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle. Elle serait l'œuvre d'un musulman d'Espagne, Mohammed Ibn Al-Hâjj, qui l'installa pour le sultan mérinide Yaâkoub al-Mansour. Des témoignages relatent que cette roue, installée pour irriguer les jardins de la Mosara et actionnée par le courant de l'*oued* Fès, avait un diamètre considérable de 26 mètres.

L'écrin boisé, formé par les innombrables *Jnanat*, *Arsat*, vergers d'oliviers, jardins et boisements, donnait à Fès la réputation d'être la « Florence du Maroc ».

Le plan des Guides bleus de 1919 montre de manière très claire le réseau d'*oueds* et la ceinture de vergers et d'oliveraies qui entouraient la ville de Fès au début des années 1920.

Encore aujourd'hui, les jardins, en particulier les oliveraies, font partie du patrimoine, de l'identité et de la mémoire vivante de Fès.



FIG. 4 – Plan d’ensemble de Fès, vers 1918, Maroc, « Guides bleus », Paris, Librairie Hachette, 1<sup>ère</sup> édition, 1919. Extrait de : Mounia Bennani, « Villes-paysages du Maroc », La Découverte, Paris, 2017.

### **Jnan Sbil, un jardin ancestral né de l’oued Fès**

Dans les jardins clos des demeures et palais, l’art de l’irrigation exprime tout le raffinement et la créativité des architectes et techniciens maghrébins qui ont su domestiquer l’eau à travers une diversité d’ouvrages les plus précieux et créatifs : canaux, rigoles (*séguias*), fontaines, bassins d’agrément, serpentines, vasques, coupes de marbre (*khassa*). Ces éléments décoratifs jouent la double fonction d’arrosage et d’agrément. Vasques, fontaines et bassins trouvent leur emplacement dans l’axe du jardin, au croisement des allées ou aux deux extrémités. Ils sont généralement ornés de *zelliges* colorés.

Jnan Sbil, ancien jardin princier du XVIII<sup>e</sup> siècle, est un très bel exemple du raffinement de cet art de domestiquer l’eau, pour l’usage mais aussi pour le plaisir des sens.

Jnan Sbil (*Jnan* signifie Paradis, en arabe) occupe une situation stratégique au cœur de la ville de Fès, à la charnière entre les deux *médinas*. Clos de murailles, il fut aménagé au XVIII<sup>e</sup> siècle par le sultan Moulay Abdallah, puis devint jardin public au début du XX<sup>e</sup> siècle sous le protectorat français. Situé sur le grand répartiteur de l’oued Fès, Jnan Sbil s’organise autour de l’eau, omniprésente dans les canaux, séguias, fontaines. Un grand lac d’un hectare fut aménagé au sud du jardin comme retenue et de réservoir pour réguler les crues et éviter les inondations dans la *médina*.

Jnan Sbil a été réhabilité en 2010 à l'initiative de la Fondation Mohammed VI pour la Protection de l'Environnement, sous la présidence de Son Altesse Royale la Princesse Lalla Hasnaa. Cette réhabilitation, à laquelle j'ai eu le privilège et le plaisir immense de participer, a été un acte majeur dans l'histoire du jardin. Grâce aux témoignages, mais aussi grâce aux archives récoltées (écrits, plans, dessins, photos, vestiges d'ouvrages hydrauliques conservés, etc.), nous avons pu faire revivre la mémoire du lieu et l'âme du jardin. Les différentes sources et nos relevés détaillés de l'existant nous ont permis de reconstituer le plus fidèlement possible l'identité du jardin, avec son charme et ses ambiances, tel que l'ont connu les Fassis, en tenant compte des contraintes et des besoins actuels.

Le plus important et le plus laborieux a été la réhabilitation des ouvrages du réseau hydraulique historique : la *noria* a été reconstruite à partir d'une ancienne roue, existant à proximité. Le répartiteur d'eau sur l'*oued* Fès, les digues, les pontons en bois traversant les *oueds*, les canaux, les berges des *oueds* ainsi que le grand bassin-réservoir ont été restaurés et mis à niveau.

Patrimoine historique exceptionnel et mémoire vivante de la capitale spirituelle du Maroc, Jnan Sbil fut, à la suite de sa réhabilitation, inscrit sur la liste du patrimoine national comme monument historique.

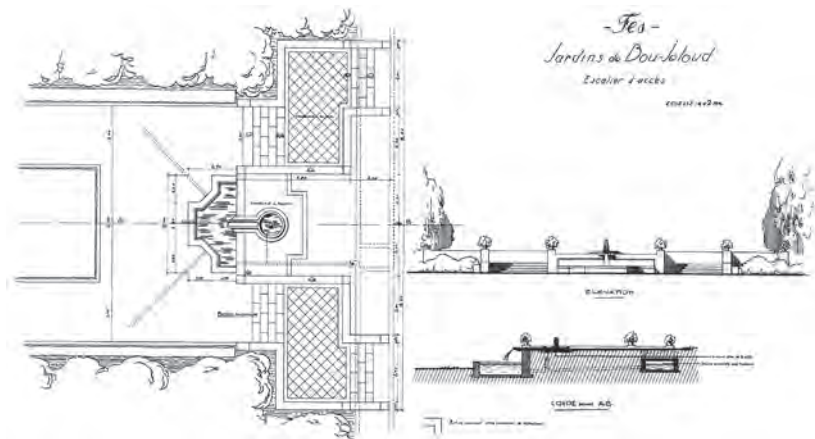


FIG. 5 – Dessins de la fontaine à l'entrée du jardin, montrant le circuit de l'eau depuis la *séguia* canalisée sous l'escalier, Marcel Zaborski, chef des promenades et plantations du Maroc, juin 1939.



FIG. 6 – Jnan Sbil, vue des fontaines du jardin andalou en 1940.



FIG. 7 – Ancienne *Noria*, reconstruite lors de la restauration de Jnan Sbil en 2010.

### Un patrimoine hydraulique en péril

Depuis les premières conquêtes de l'eau, des efforts constants d'entretien et de restauration des ouvrages hydrauliques n'ont cessé d'être prodigués pour permettre à l'eau de continuer à couler, et aux jardins de continuer à nourrir et à embellir nos villes.

Le génie hydraulique, mis en place par les dynasties almoravide et almohade et les dynasties qui leur ont succédé, continue d'inspirer les hydrauliciens et les paysagistes d'aujourd'hui. Le constat de la raréfaction de l'eau et le réchauffement climatique nous oriente vers d'autres techniques de domestication et de maîtrise de l'eau. La nappe phréatique qui alimentait le réseau de galeries souterraines à Marrakech s'assèche, les *khattaras* sont abandonnées. Les eaux des *oueds* qui alimentent la ville de Fès sont moins abondantes. De nombreux barrages ont été créés, depuis ces dernières décennies. Aujourd'hui, les aqueducs et les *séguias* laissent petit à petit place à des conduites souterraines, et les rigoles qui servaient jadis à arroser le pied de chaque plante, sont remplacées par du goutte-à-goutte, plus économe. Une adaptation certes nécessaire pour préserver les ressources hydriques du pays, mais qui pose la question essentielle de la pérennité de tout un patrimoine hydraulique ancestral.

### « Morocco Garden » à Gifu (Japon) : la rencontre de deux visions de la nature

Si l'eau est symbole de création divine, de source de vie et de beauté, elle est également, dans les contrées les plus humides, destructrice. Au Japon, la réalisation du jardin marocain au *World Rose Garden* à Gifu, entre Tokyo et Kyoto, a été révélateur d'une tout autre réalité de ce que signifie la maîtrise et la domestication de l'eau.

Ce jardin est le seul jardin marocain permanent, réalisé en dehors du Maroc. L'objectif était de créer un jardin qui évoque le plus fidèlement possible les traits du jardin traditionnel arabo-andalou. Dessiné par des architectes marocains, le jardin est structuré par deux allées orthogonales, au croisement desquelles se trouve une fontaine ornée d'une vasque en marbre. Les deux extrémités du jardin sont marquées par une porte monumentale, et par une fontaine murale tapissée de *zelliges* à l'autre extrémité.

Pour les plantations, dont j'ai eu la mission de concevoir et de suivre la réalisation, la réalité climatique et la force des éléments ont été déterminantes pour le choix des espèces et la composition végétale. La première contrainte fut l'excès d'eau, venant non seulement des pluies mais également de l'humidité de l'air, couplé à des températures très élevées en été et très basses en hiver : un climat inverse du climat des jardins marocains. Typhons, fortes pluies, humidités extrêmes en été, froid et gel en hiver : jardiniers, paysagistes et techniciens, nous avons dû composer avec ces données. Toutes les techniques locales pour maîtriser l'eau et les contraintes climatiques ont été mises en place par les équipes japonaises : drainage du sol, limitation de la hauteur des écrans végétaux qui clôturent le jardin pour laisser circuler le vent et éviter une humidité stagnante, ancrage et stabilisation des arbres pour éviter qu'ils ne s'envolent avec les typhons, choix de plantes vivaces qui résistent à l'humidité, à la chaleur estivale et au froid hivernal. Un travail méticuleux réalisé en étroite collaboration avec les jardiniers japonais qui ont su comprendre l'identité paysagère marocaine souhaitée, et proposer la palette végétale la plus adaptée. Aujourd'hui, un an après l'achèvement des plantations en mai 2023, nous sommes heureux de voir le jardin ravir les visiteurs en leur offrant un beau voyage au cœur des couleurs et des senteurs des jardins marocains.



FIG. 8 – Vue d'ensemble du jardin marocain au World Rose Garden à Gifu, lors de la plantation en mai 2023.

Ce jardin reste une belle leçon de vie et de résilience face aux éléments. Deux visions de la nature et du jardin cohabitent. D'un côté, le jardin, expression d'une relation verticale entre l'homme et la nature. Le jardin, œuvre de Dieu, doit être verdoyant et luxuriant à l'image du Paradis. L'autre vision du jardin, imprégnée du shintoïsme, considère l'homme comme faisant partie intégrante de la nature ; une relation horizontale qui met l'homme et la nature au même niveau, sans domination. L'homme s'adapte aux forces de la nature et vit en harmonie avec elle.

Le jardin marocain réalisé à Gifu exprime et expérimente cette cohabitation, cette résilience, ces deux visions du monde, à la fois verticale et horizontale : un jardin, représentation du Paradis sur Terre, où l'homme est à l'écoute du vivant et des cycles de la nature ; une autre manière de concevoir les jardins, inspirante, à méditer.

Mounia BENNANI

*Paysagiste dplg ENSP Versailles,*

*Docteure en géographie EHESS Paris, Agence MBpaysage Rabat,*

*Membre fondatrice de l'Association des Architectes-Paysagistes*

*du Maroc (AAPM), Auteure*



FIG. 9 – Vue des fontaines et des plantations dans l'axe du jardin marocain, Gifu, mai 2023.

## LES SEPT MERVEILLES DU MONDE : LES VILLÆ DE TIVOLI\*

Il ne sera pas nécessaire de souligner l'importance culturelle de certains *topoi* urbains ou architecturaux – de l'Atlantide à la tour de Babel, de l'arche de Noé à l'île d'Utopie – lieux qui, à certaines époques, se sont trouvés au centre du débat intellectuel européen et alimentèrent modes et controverses dans les domaines les plus variés : de la théorie architecturale à la réflexion théologique et philosophique, de l'érudition historico-antique à la pratique politique<sup>1</sup>. Moins étudié – mais non moins significatif – est le débat sur la forme et la signification des monuments traditionnellement identifiés comme Merveilles du monde antique<sup>2</sup>. La pyramide de Gizeh, les murailles et les jardins suspendus de Babylone, le temple de Diane (Artémis) à Éphèse, la statue de Zeus à Olympie, le mausolée d'Halicarnasse, le colosse de Rhodes<sup>3</sup> et le phare d'Alexandrie : bien que le nombre

---

\* Texte traduit en français, les notes de bas de page ont été volontairement conservées en italien.

1. Oltre al fondamentale saggio di Peter A. Clayton, Martin J. Price (*Le Sette Meraviglie del mondo*, Torino 1989), fra i più recenti studi : D. Barbagli, *Le Sette Meraviglie del mondo antico*, Firenze 2003 ; G. M. Montuono, *Una lista senza vertigine : le Sette Meraviglie dell'Antichità*, in G. Volpe (a cura di), *Amistades que son ciertas. Studi in onore di Giovanni Battista De Cesare*, Napoli 2015, pp. 129 - 140 ; M. Folin, M. Preti, *Sulle tracce di Orazio de' Marii Tigrino, II : le Sette Meraviglie del mondo a Roma fra Cinque e Seicento*, in "Annali della scuola Superiore di Pisa". Classe di Lettere e Filosofia, serie 5., 13/2, 2021, pp. 577 - 614.

2. Per quanto riguarda le fonti manoscritte rinascimentali, si evidenzia : *Discorso sopra le sette opere maravigliose del mondo*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. Lat. 857, cc. 1r-10v. N. Houël, *Histoire de la reine Artémise, 1562-1570*, Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la photographie, Est. Res.AD-105 ; *Tavole moderne di geografia de la maggior parte del mondo di diversi autori raccolte et messe secondo l'ordine di Tolomeo con i disegni di molte città et fortezze di diverse provintie*, Bibliothèque nationale de France, GE DD-655/95 RES.

3. La prima stesura delle *Sette Meraviglie* compare in un epigramma attribuito ad un Antipatro (di Sidone, II sec. a.C. o di Tessalonica, I sec. a.C.) : accanto alle Piramidi di Giza, al Mausoleo di Alicarnasso, alla statua di Zeus a Olimpia, all'Ar-

canoniche e l'identità dei differenti monumenti fossero restati a lungo fluttuanti, si agirebbe forse del primo repertorio conosciuto di edifici considerati come prodigi della costruzione e mitologizzati per le loro qualità architettoniche e artistiche.

In realtà, inizialmente utilizzati come prova di eccellenza culturale alexandrina dopo la caduta dell'Impero romano, sono stati abbandonati a se stessi, o addirittura volutamente distrutti, e – soprattutto in Occidente – poco a poco dimenticati. Debole reminiscenza del Medioevo in certi Padri della Chiesa o più tardi in Petrarca, il tema delle Meraviglie storiche e della loro forma reale non tornò alla moda che nella seconda metà del XV secolo, quando le prime tentazioni di ricostruzione del loro aspetto visuale<sup>4</sup> e, allo stesso tempo, in certi

---

tema di Efeso, ai Giardini pensili di Babilonia e al Colosso di Rodi sono inserite le Mura di Babilonia, mentre manca il Faro di Alessandria. Se nel XVI secolo si annovera una prima ricognizione di Michele Mercati (*De gli obelischii di Roma*, Roma, appresso Domenico Basa, 1589) per quanto concerne le analisi degli ultimi decenni sulle diverse tipologie iconografiche, data la mole bibliografica, si segnala: M. Demus-Quatember, *Guglia di Babilonia*, in "Römische historische Mitteilungen", 23, 1981, pp. 213-25; L. I. Conrad, *The Arabs and the Colossus*, in "Journal of the Royal Asiatic Society", s. III, 6/2, 1996, pp. 165-187; B. A. Curran, *The Egyptian Renaissance: The Afterlife of Ancient Egypt in Early Modern Italy*, Chicago, 2007; J. McKenzie, *The Architecture of Alexandria and Egypt c. 300 BC to AD 700*, New Haven, Conn./Londra 2007, pp. 41-47; W. Seipel (a cura di), *Das Artemision von Ephesos: Heiliger Platz einer Göttin*, Vienna 2008; C. Lucchese, *Il Mausoleo di Alicarnasso e i suoi maestri*, Roma 2009; B. André-Salvini, *La tour de Babylone: études et recherches sur les monuments de Babylone: actes du Colloque du 19 avril 2008 au Musée du Louvre*, Paris 2013; N. Badou, *Les colosses de Rhodes*, in "Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres", 2011, 1, pp. 111-157; N. Badou, *L'image du Colosse de Rhodes*, in "Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot", 91, 2012, pp. 5-40; A. Raub, *Das Mausoleum von Halikarnassos in den Zeichnungen Antonio da Sangallo des Jüngeren. Ein zerstörtes Weltwunder und der Beginn seiner Rekonstruktion*, in "Pegasus", 16, 2015, pp. 167-206; U. Vedder, *Der Koloss von Rhodos: Archäologie, Herstellung und Rezeptionsgeschichte eines antiken Weltwunders*, Magonza 2015; C. Elliot, *Pyramids and Obelisks – Pitch Imperfect? The Reception of Ancient Egyptian Architectural Elements in Pre-Nineteenth Century Europe*, in "Birmingham Egyptology Journal", Occasional Publication, 3 (2016), pp. 1-18; M. Folin, *Le tre Babilonie di Henri Estienne*, Maarten van Heemskerck e Athanasius Kircher, in "IN\_BO", 12/16, 2021, pp. 20-50.

4. Si rimanda agli studi contestuali di: A. Mazzocco, *The Antiquarianism of Francesco Petrarca*, in "The Journal of Medieval and Renaissance Studies", 7, 1977, pp. 203-224; A. Mazzocco, *Biondo Flavio and the Antiquarian Tradition*, in R. J. Schoek (a cura di), *Acta Conventus Neo-Latini Bononiensis. Proceedings of the Fourth International Congress for Neo-Latin Studies*, Binghamton, NY, 1985, pp. 124-136; R. Leushuis, *Visions of Ruin: vanitas vanitatum in Du Bellay's Sonnet and Petrarca's Canzone delle visioni (Rime 323)*, in K. A. Enekel, J. Papy (a cura di), *Petrarch and his readers in the Renaissance*, Leiden-Boston 2006, pp. 233-50; P. J. Smith, *Petrarch Translated and Illustrated in Jan van der Noot's Theatre (1568)*, in K. A. Enekel, J. Papy (a cura di), *Petrarch and his readers in the Renaissance*, Leiden-Boston 2006,

cas, de leur structure architecturale originelle ont été enregistrées dans le cadre des études vitruviennes. Les spécialistes de la Renaissance en matière d'Antiquité proposèrent de reconstruire les monuments classiques en se fondant exclusivement sur la littérature, à savoir les descriptions du *De Architectura* de Vitruve et surtout de la *Naturalis Historia* de Pline<sup>5</sup>, lues et interprétées avec une grande précision philologique ; cependant, en l'absence d'une tradition iconographique commune<sup>6</sup> et compte tenu de l'ambiguïté des textes de référence, ces premières reconstructions restent très différentes les unes des autres (et généralement très éloignées des résultats de l'archéologie contemporaine). Dans la plupart des cas, il s'agissait d'études destinées à rester au sein des manuscrits et circulant essentiellement parmi des cercles restreints de savants<sup>7</sup>.

En fait, à l'époque moderne (fig. 1), l'iconographie des Sept Merveilles correspond à une relecture archéologiquement plausible mais aussi à une histoire fantastique liée à une nouvelle figure intellectuelle, celle de Pirro Ligorio<sup>8</sup> qui trouva à Rome un groupe important d'érudits et d'artistes dont certains, sur le chantier Tiburtino Estense, venaient également des régions des Flandres<sup>9</sup>. La Villa d'Este représente-t-elle donc, selon cette perspective, les jardins suspendus de Babylone ? (fig. 2)

pp. 289-326 ; J. Leclercq-Marx, *L'intégration des Sept Merveilles du Monde à la culture chrétienne : entre survivance et réinterprétation*, in "Hortus artium medievalium", XX (2014), pp. 674-680.

5. Si vedano : J. Isager, *Plinio il Vecchio e le meraviglie di Roma*, in "Mirabilia in terris" e "Romae miracula" nel XXXVI libro della "Naturalis Historia", in "Analecta romana Instituti Danici", 15, 1986, pp. 37-50 ; P. Fane-Saunders, *Pliny the Elder and the Emergence of Renaissance Architecture*, Cambridge 2015.

6. Per approfondimenti sulla trasmissione tramite stampa ed incisioni : S. Deswarte-Rosa, *Les gravures de monuments antiques d'Antonio Salamanca, à l'origine du "Speculum Romanae Magnificentiae"*, in "Annali di architettura", 1, 1989, pp. 47-62 ; M. Bury, *Infringing Privileges and Copying in Rome, c. 1600*, in "Print quarterly", 22/2, 2005, pp. 133-38.

7. Fra gli eruditi si annoverano Francesco Albertini, sacerdote fiorentino, antiquario e studioso di cose d'arte, della cui attività si ha notizia tra il 1493 e il 1510, e che si suppone nato a Firenze nella seconda metà del sec. xv e morto a Roma tra il 1517 e il 1521. Di lui ci restano sia l'*Opusculum de mirabilibus nouae et ueteris urbis Romae, Roma, per Iacobum Mazochium*, 1510 che i *Septem mirabilia orbis et urbis Romae et Florentinae civitatis, Roma, per Iacobum Mazochium*, 1510. Altra figura è Heinrich Cornelius Agrippa di Nettesheim (Colonia, 14 settembre 1486 – Grenoble, 18 febbraio 1535) personaggio poliedrico ed enciclopedico in quanto alchimista, astrologo, esoterista e filosofo tedesco. Di lui ci resta il trattato : *De incertitudine et vanitate scientiarum et artium declamatio inuectiva*, Antwerp 1530.

8. Si veda : M. L. Madonna, *Septem mundi miracula come templi della virtù : Pirro Ligorio e l'interpretazione cinquecentesca delle meraviglie del mondo*, in "Psicon", 3/7, 1976, pp. 24-63.

9. Per approfondimenti : N. Dacos, B. W. Meijer (a cura di), *fiamminghi a Roma*, catalogo mostra, Milano 1995.

Nous sommes dans un contexte où les relations entre les domaines culturels européens sont fructueuses et où la circulation des intérêts est extrêmement rapide. La publication en 1572 d'une série de planches – l'*Octo mundi Miracula* –, dessinées par le peintre



FIG. 1 – Marten van Heemskerck, *Panorama con il rapimento di Elena con le meraviglie del mondo antico* (1535), Walters Art Museum, Baltimora.



FIG. 2 – Matteo Neroni, Girolamo Muziano, *Sala di Noè* (1568 ca), Villa d'Este, Tivoli © Villa Adriana e Villa d'Este-VILLÆ, Tivoli – MiC.

Maarten van Heemskerck<sup>10</sup> et gravées par l'imprimeur Philips Galle, compte parmi les tirages les plus célèbres<sup>11</sup>. Pour la première fois depuis des siècles, les Merveilles constituent à nouveau une série complète dont la pertinence réside moins dans les particularités technico-formelles des différents bâtiments qui en faisaient partie, que dans la valeur symbolique de la liste dans son ensemble. *Octo Miracula*, huit Merveilles : c'est-à-dire les sept déjà mentionnées, auxquelles s'ajoute le Colisée comme emblème des extraordinaires réussites de l'architecture romaine<sup>12</sup>. Il suffit d'un coup d'œil aux tableaux pour nous rendre compte que ces hypothèses étaient radicalement différentes de celles qui avaient animé en son temps Cesare Cesariano – des œuvres de « *miranda et aeterna memoria* », construites par des artisans presque « divins » pour l'excellence de leur ingéniosité<sup>13</sup>, comme l'auteur de ce qu'on appelle *Vitruvio Ferrarese* : il ne s'agit pas d'une tentative de reconstitution de telle ou telle Merveille, comblant les lacunes de la documentation avec une étude minutieuse des typologies architecturales classiques ; mais d'une révision très libre de l'ancienne liste (ou plutôt d'une des anciennes listes qui désormais se seraient cristallisées dans la série encore canonique d'aujourd'hui), utilisée comme prétexte pour mettre en scène un groupe d'édifices fantastiques. Leurs prototypes mythiques, profondément réinterprétés selon des paramètres de la Renaissance plutôt que selon le goût classique<sup>14</sup>, n'y conservaient

10. Sull'artista : E. H. Gombrich, *Archaeologists or Pharisees? Reflections on a Painting by Maarten van Heemskerck*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 54, 1991, pp. 253-236 ; V. Plahte Tschudi, *The Rhetoric of Roman Monuments : Observations on an Engraving by Maerten van Heemskerck*, in "Nordlit", 6, 1999, pp. 133-149 ; F. Franco, *Octo Mundi Miracula : La série des Huit Merveilles du monde antique, imaginée par Maerten van Heemskerck 1570-1572*, tesi di laurea, Pau, 2015 ; M. Folin, *Compiutelincompiute/incompletabili. Le Sette Meraviglie del mondo nella ricostruzione di Maarten van Heemskerck (1572)*, in "Intersezioni. Ricerche di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura", Roma 2020, pp. 281-90.

11. Per un primo orientamento sulla serie, si confronti : Caecilie Weissert, *Nova Roma : Aspekte der Antikenrezeption in den Niederlanden im 16. Jahrhundert*, in "Artibus et historiae", XXIX (2008), 58, pp. 173-200 ; A. Sammut, *Maarten van Heemskerck's Eight Wonders of the Ancient World : Contesting the Image in an Age of Iconoclasm*, in "Dutch Crossing", XXXVIII (2018), 3, pp. 1-23.

12. In realtà questa appropriazione di nuove meraviglie in età moderna ha funzioni celebrative con finalità di ordine politico come si evince ad esempio dalle analisi di : A. Bustamante García, *La octava maravilla del mundo. Estudio histórico sobre el Escorial de Felipe II*, Madrid 1994 ; I. Rodríguez Moya, V. Minguez, *Seven ancient wonders in the early modern world*, New York-London 2017.

13. Cesare Cesariano, *Di Lucio Vitruvio Pollione De architectura libri dece traducti de latino in vulgare*, Como 1521, c. 141 r-v.

14. Rimando a : J. Isager, 'Le cose meravigliose dell'alma città di Roma' e 'Le sette meraviglie del mondo' nell'età di Sisto V, in "Analecta romana Instituti Danici", 16, 1987, pp. 61-74.

que quelque chose de lointain. De ce point de vue, van Heemskerck n'agissait pas tant en connaisseur de l'Antiquité (fig. 3) (ce qu'il était : il avait passé quatre ans, de 1532 à 1536, à arpenter les ruines de Rome), qu'en inventeur d'images pour le marché de l'imprimerie, attentif aux intérêts du public, habile à comprendre et à exploiter les goûts, les curiosités et les modes d'acheteurs potentiels<sup>15</sup>. C'est dans ce contexte commun que les Sept Merveilles, en raison de leurs caractéristiques particulières de singularité, semblent en quelque sorte surmonter une dichotomie<sup>16</sup>. Elles représentent des archétypes, des faits exceptionnels qui, au fil du temps mais aussi par un processus d'abstraction, prennent valeur de symboles, devenant une loi mentale, universelle et partagée. Nées pour être des *Theamata*, des œuvres uniques, dignes d'être vues, elles deviennent avec le temps des *Thaumata*, des choses merveilleuses, des prototypes ; elles passent de l'acte de construction unique et individuel vers un modèle ou un type unique et reproductible. D'objets historiques, elles deviennent objets théoriques, avec un goût pré-encyclopédique qui se reflète pleinement chez Pirro Ligorio



FIG. 3 – Maarten van Heemskerck,  
*Le mura di Babilonia* (1554), da  
*Le Otto Meraviglie del Mondo*, tav. 7.

15. Nei medesimi anni vi è una rinnovata attenzione editoriale per ciò che concerne l'antico e Roma è al centro di numerose pubblicazioni in tutta Europa. Fra queste : J. Du Bellay, *Le premier livre des antiquités de Rome [...]*, Parigi 1558. Per approfondimenti : C. Koeman et al., *Commercial Cartography and Map Production in the Low Countries, 1500-ca. 1672*, in D. Woodward (a cura di), *The history of cartography. 3.2 : Cartography in the European Renaissance*, Chicago 2007, ad indicem.

16. Cfr. : R. Spronk, *Maarten van Heemskerck's use of literary sources from antiquity for his Wonders of the World series of 1572*, in J. Fenoulhet, L. Gilbert (a cura di), *Presenting the Past; History, Art, Language, Literature*, London 1996, pp. 227- 241.

lorsqu'il nomme les différentes parties d'architecture extraordinaire<sup>17</sup> de la Villa Adriana<sup>18</sup> selon les préceptes d'Élie Sparsiano (fig. 4). Étant donné l'admiration que portait l'empereur à Alexandre le Grand, il semble naturel que la liste des lieux de l'empire soit reprise, selon la pratique hellénistique qui trouva son plus grand représentant en Philon de Byzance<sup>19</sup>. Le concept était révolutionnaire pour l'époque car il soulignait une attitude différente du monde antique, qui impliquait une redéfinition du rôle même de l'humanité.



FIG. 4 – Gismondo Stracha, *Veduta di Villa Adriana* (1657),  
BAV, Barb. Lat 4226, f. 51.9.

Sa sélection des Sept Merveilles du monde était en fait le produit d'une culture soucieuse de transférer sur terre la dimension de la Merveille, apanage traditionnel des dieux seuls. Philon et ses contemporains étaient impliqués dans une sorte d'inventaire cosmique, regardant autour d'eux pour découvrir un nouvel emplacement

17. A. M. Reggiani (a cura di), *Adriano. Architettura e progetto*, Milano 2000 ; G. Calcani, C. Meucci (a cura di), *Tra Damasco e Roma. L'architettura di Apollodoro nella cultura classica*, catalogo mostra, Roma 2001 ; G. E. Cinque, R. Hidalgo, A. Pizzo, A. Viscogliosi (a cura di), *Adventus Hadriani. Investigaciones sobre arquitectura adrianea*, Roma 2020 ; A. Bruciati (a cura di), *Villa Adriana*, Milano 2024.

18. Per approfondimenti : B. Adembri, E. Calandra (a cura di), *Adriano e la Grecia. Villa Adriana tra classicità ed ellenismo. studi e ricerche*, Milano 2014 ; A. Bruciati, G.E. Cinque, *Villa Adriana agli albori del Rinascimento : Leonardo, Michelangelo, Raffaello*, Roma 2024.

19. Il manoscritto del testo di Filone è mutilo della descrizione del Mausoleo di Alicarnasso, come riporta : J. e E. Romer, *Sulle tracce delle Sette Meraviglie del mondo*, Roma 1998, p.12.

de l'Univers. Ligorio s'inscrit donc dans une tradition érudite et désormais internationale, précise<sup>20</sup>, où la Ville idéale se caractérise par des monuments exemplaires tirés de l'Antiquité. Désormais au service d'Ippolito II d'Este, il entend dresser sa propre carte des Merveilles, retraçant les lieux de l'Empire romain les plus chers à l'empereur-voyageur, mais en y ajoutant idéalement la magnificence contemporaine de la Villa d'Este, ramification "filiale" de la résidence d'Hadrien<sup>21</sup>. Le biographe antique rapporte: "Il fit construire à Tivoli une villa d'une splendeur exceptionnelle où étaient reproduits avec leurs noms les lieux les plus célèbres des provinces de l'empire, tels que le Lycée, l'Académie, le Prytanée, la ville de Canopus, le Pœcile et la vallée de Tempe; et, pour ne rien omettre, il y fit également représenter le monde souterrain."<sup>22</sup> Ce qui émerge des différentes villas est un système culturel syncrétique, qui combine les grandes cultures géopolitiques de son époque; un palimpseste, linguistiquement projeté vers l'expérimentation comme le démontre la complexité des solutions architecturales, et, au-delà, fondateur de chaque discipline artistique<sup>23</sup>. Entre les deux villas s'opère un changement de paradigme<sup>24</sup>: si le voyage et la distance étaient les éléments qui unissaient les merveilles antiques, on assiste désormais

20. I. M. Veldman, *Maarten van Heemskerck and Dutch Humanism in the Sixteenth Century*, Amsterdam 1977; M. Folin, M. Preti, *Les désastres du peuple juif de Maarten van Heemskerck: une œuvre polysémique*, in *Les villes détruites de Maarten van Heemskerck. Images de ruines et conflits religieux dans les Pays-Bas au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris 2016, pp. 20-84. A. Sammut, *Maarten van Heemskerck's Eight Wonders of the Ancient World: Contesting the Image in an Age of Iconoclasm*, in "Dutch Crossing", 38/3, 2018, pp. 1-23.

21. Ad una gestione unificata dal 2016 dei tre siti, si è stimolata la consapevolezza nuova di una circolarità culturale che ha portato ad una rivoluzione nell'approccio scientifico degli stessi. Si veda: A. Bruciati, *L'assenza di una presenza: Villa Adriana e la pittura del Seicento*, in "Speciale Ananke – Villa Adriana", 84, agosto, Milano 2018, pp. 57 - 60; A. Bruciati, *Quel che resta del giorno: per una nuova assimilazione iconografica della dimora adrianea a Villa d'Este e la nascita del genere pastorale tiburtino*, in R. Hidalgo, G. E. Cinque, A. Pizzo, A. Viscogliosi (a cura di), *Adventus Hadriani. Investigationes sobre Arquitectura Adrianea*, Roma 2021, pp. 667 - 688.

22. E. Spaziano, *Historia Augusta, Vita Hadriani*, XXVI, 5, cui si rifà Ligorio nella descrizione della villa: P. Ligorio, *Descriptio superbae et magnificentissimae villae tiburtinae hadrianae*, in J. G. Graevius, P. Burmann, *Thesaurus antiquitatum et historiarum Italiae*, Leida 1723.

23. Sull'argomento: A. Bruciati, *Le Villae: un palinsesto circolare*, in J. M. Cortés Copete, F. Lozano Gomez, C. Alarcon Hernandez (a cura di), *Italica Adrianea. Nuevas perspectivas, nuove resultados*, Roma 2022, pp. 275 - 280; A. Bruciati, *Quando la cultura respira: le VILLAE di Tivoli*, in "Enciclopedia Italiana", a. V, n. 11, 2022, pp. 6 - 19.

24. A. Bruciati, *Per un territorio anfibio*, in L. Basso Peressut, P. F. Caliani (a cura di), *Piranesi Prix de Rome: Progetti per la Grande Villa Adriana*, Roma 2019, pp. 54 - 61.

à un effondrement et à un mouvement entropique où le monde entier est idéalement représenté à travers deux sites distants de quelques kilomètres. Un véritable écosystème culturel se crée<sup>25</sup>, qui exprime un clair *Gesamtkunstwerk* universaliste, où tous les arts interviennent, où tous les arts contribuent à exprimer la magnificence du Cardinal, maître de ces terres et capable de surpasser les anciens en termes de richesse et de génie de la construction. Ainsi, tout devient monumental et participe au merveilleux, à travers des particularités environnementales et dimensionnelles qui rappellent l'univers cyclopéen : le mur de scène (*frons scenae*) de la Villa d'Auguste (aujourd'hui le républicain Sanctuaire d'Hercule Vainqueur) (fig. 5), comme le mausolée d'Halicarnasse, le phare d'Alexandrie, comme l'actuelle Roccabruna de la Villa d'Hadrien, le temple de Diane qui devient ici une Grotte offerte à la déesse, les jardins suspendus de Babylone dans le même jardin d'Este<sup>26</sup> ainsi que les murs du Pœcile, jusqu'à atteindre le Colisée (fig. 6) privé, concrétisé par le Théâtre Maritime de la Villa d'Hadrien (fig. 7).



FIG. 5 – G. B. Piranesi, *Avanzi della Villa di Mecenate a Tivoli (...) vedute delle rovine della Villa di Mecenate a Tivoli* (1763) da *Vedute di Roma disegnate e incise da Giambattista Piranesi*.

25. Per uno sguardo d'insieme : A. Ten (a cura di), *Pirro Ligorio. Libro dell'antica città di Tivoli e di alcune famose ville*, Roma 2005 ; A. Bruciati, M. Echberg, G. Proietti (a cura di), *Le Grandi Ville Romane del territorio tiburtino*, catalogo mostra, Tivoli 2021.

26. Secondo l'indicazione di Strabone possiamo quasi sovrapporli alla conformazione originaria di Villa d'Este : il complesso dei giardini pensili di Babilonia, delineati seguendo non meno scrupolosamente il dettato delle Storie di Erodoto, si avvale di una serie di terrazzamenti su archi sovrapposti, di dimensioni digradanti verso l'alto, culminanti in un vasto belvedere alberato che domina il panorama cittadino. Si veda anche : S. Dalley, *The Mystery of the Hanging Garden of Babylon : An Elusive World Wonder Traced*, Oxford/New York 2013.



FIG. 6 – *Teatro Marittimo*, Villa Adriana (1902 - 03) © iccd, Roma.



FIG. 7 – *Teatro Marittimo*, Villa Adriana (2024)  
© Villa Adriana e Villa d'Este-VILLÆ,  
Tivoli – MiC.

Un voyage à travers le temps et l'espace, visant à mettre en scène une magnificence incomparable, expression de la grandeur d'un empereur à la personnalité multiple et multiforme<sup>27</sup>, dont le Cardinal est l'héritier spirituel et matériel. Hippolyte II d'Este<sup>28</sup>, en choisissant Tivoli dont il est gouverneur depuis 1550, veut se présenter comme le nouvel empereur, l'incarnation d'une suprématie culturelle<sup>29</sup> qui allie la grandeur du classicisme aux exemples culturels les plus actuels et raffinés du monde connu à l'époque, malgré un climat contre-réformiste en évolution rapide<sup>30</sup> (fig. 8). Grâce à la reconstruction géo-morphologique des jardins suspendus et au caractère monumental de ses constructions renouvelées<sup>31</sup> (fig. 9), le cardinal d'Este a réuni les deux villas impériales de Tivoli (celle d'Auguste, aujourd'hui Sanctuaire d'Hercule Vainqueur, et celle d'Hadrien) dans un microcosme, fruit des échanges internationaux, sans oublier les apports français, compte tenu du rôle important joué par le Cardinal à la Cour de François I<sup>er</sup>, sur le modèle et le concept *naturalnaturans*. Un lien qui est tout sauf simple ou univoque, mais signe indubitable d'une symbolique<sup>32</sup>, d'un *design* sommaire ou d'un potentiel représentatif : le jardin est une copie du monde<sup>33</sup>.

27. A. Bruciati, *Varius, Multiformis, Multiformis. Le Villae* in F. Fabbrizzi (a cura di), *Antiche presenze e nuove figurazioni. Interpretazioni di memoria nell'architettura e nel paesaggio di Villa Adriana*, Firenze 2020, pp. 9 - 26.

28. Per approfondimenti : D. R. Coffin, *The Villa d'Este at Tivoli*, Princeton 1960 ; M. Cogotti, F. P. Fiore (a cura di), *Ippolito II d'Este cardinale principe mecenate*, atti del convegno, Roma 2013 ; A. Bruciati, *Villa d'Este*, Milano 2024.

29. K. W. Christian, *Empire without End. Antiquities Collections in Renaissance Rome, c. 1350 - 1527*, New Haven - London 2010.

30. Fra i trattati coevi per una corrispondenza con il pensiero degli antichi si veda G. Du Choul, *Discours de la religion des anciens romains*, Lyon, de l'imprimerie de Guillaume Rouille, 1556 o il di poco posteriore trattato di Vincenzo Scamozzi (*Dell' Idea dell' architettura universale*, Venezia, presso l'autore, 1615). Fra gli studi più recenti : A. Ellis, *Herodotus and God in the Protestant Reformation*, in Id. (a cura di), *God in History. Reading and Rewriting Herodotean Theology from Plutarch to the Reformation*, Newcastle upon Tyne 2015, pp. 173-245.

31. In particolare : A. Ten, *Pirro Ligorio, Villa d'Este e le antichità tiburtine : interferenza tra architettura e archeologia*, in Cogotti, Fiore 2013, pp. 233 - 246.

32. Per un approfondimento contestuale : M. Fagiolo, *La città effimera e l'universo artificiale del giardino*, Roma 1980.

33. Si veda : K. Kuwakino, *L'architetto sapiente. Giardino, teatro, città come schemi mnemonici tra il XVI e il XVII secolo*, Firenze 2021.

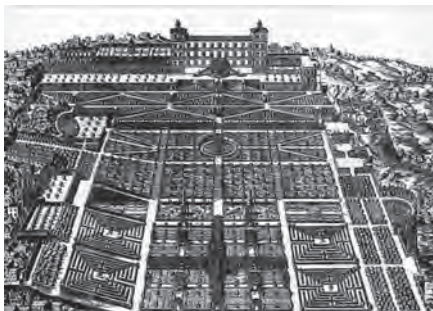


FIG. 8 – Etienne Dupérac, *Villa d'Este à Tivoli* (1573).



FIG. 9 – *Giardini pensili*, Villa d'Este (2024) © Villa Adriana e Villa d'Este-VILLÆ, Tivoli - MiC.

À la Villa d'Este en effet, grâce à l'importance du génie hydraulique, l'artificiel entre en tension et en compétition avec la phénoménologie naturelle<sup>34</sup> (fig. 10).

34. Cfr. B. Arciszewska, *The early modern villa : senses and perceptions versus materiality*, Wilanow 2017.

Élément de cohésion, l'eau façonne ce microcosme en devenir, et vise à produire de l'étonnement plutôt qu'un véritable plaisir esthétique, recréant du merveilleux, dont Hippolyte II et Pirro Ligorio sont des "les *artifices* absolus", des démiurges (pour s'en convaincre, il suffit de penser à la dédicace de Daniele Barbaro à Hippolyte II dans le *De Architectura* de Palladium<sup>35</sup>). Mais les Merveilles ont aussi des significations ambiguës, ou plutôt polyvalentes, comme la création d'organismes hybrides, au sein desquels des systèmes formels hétérogènes, répondant à des esthétiques antithétiques sont placés côte à côte, pour coexister en parataxe muette ou en conflit flagrant et, dans tous les cas, au sein d'un texte qui conserve sa propre identité unitaire<sup>36</sup>. D'une part donc, elles sont célébrées comme des monuments antiques ; d'autre part, elles sont interprétées comme des métaphores de la précarité (emblématique à cet égard est l'opportunité de développement progressif, surtout dans la région des Flandres,



FIG. 10 – Giovanni Francesco Venturini, *Cascade nei giardini della Villa d'Este di Tivoli, partita della cassa sotto l'organo nel piano del giardino* (1684 ca) dalla serie *Fontane di Roma*.

35. Vitruvio Pollione/Daniele Barbaro, *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio tradutti et commentati da Monsignor Barbaro*, Venezia 1556.

36. Per approfondimenti : E. B. MacDougall, *Imitation and Invention : Language and Decoration in Roman Renaissance Garden*, in "Journal of Garden History", vol. 5, n. 2, 1985, pp. 119-134 ; M. Fagiolo, *Il significato dell'acqua e la dialettica del giardino : Pirro Ligorio e la 'filosofia' della villa cinquecentesca*, in Id., *Natura e Artificio. L'Ordine Rustico, le Fontane, gli Automi nella Cultura del Manierismo Europeo*, Roma 1979, pp. 176-189 ; M. Fagiolo, M. L. Madonna, *Il progetto della Villa tra antichità e natura*, in I. Barisi, M. Fagiolo, M. L. Madonna (a cura di), *Villa d'Este*, Roma 2003, pp. 11-31.



un problème ouvert<sup>39</sup>. Une chose est sûre : entre les reliefs de la fontaine de la Rometta (fig. 11) et les vues ultérieures des Merveilles en construction, érigées en emblèmes de la vanité de la gloire, les affinités semblent tangibles et sont probablement conscientes. En revanche, la Rometta, fantastique reconstruction de la capitale, se caractérise par des ruines et des ailes architecturales, et représente, selon l'anthropologue Philippe Descola, l'un des premiers monuments occidentaux dans lesquels le temps et l'espace sont présents à part égale et mis en scène.

La Rometta devient une sorte de métaphore de Rome, tandis que la Villa d'Este se transforme en une synecdoque de Babylone : une autre cosmogonie de l'émerveillement s'ouvre à l'ère moderne.

Andrea BRUCIATI

*Directeur de l'Institut autonome Villa d'Hadrien  
et Villa d'Este à Tivoli*

---

39. Si veda : M. Folin, M. Preti, *Da Anversa a Roma e ritorno : le Sette Meraviglie del mondo di Maarten van Heemskerck e di Antonio Tempesta*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 2022, f. 1, p. 30 - 67. Il saggio ruota intorno a due serie di stampe pubblicate a poco meno di quarant'anni di distanza : gli *Octo mundi miracula* di Maarten van Heemskerck (1572) e i *Septem orbis admiranda* di Antonio Tempesta (1608), stampate entrambe ad Anversa e profondamente influenzate dai valori dell'umanesimo cristiano e del neo-stoicismo che allora si trovavano al centro del dibattito culturale e religioso nei Paesi Bassi. Sotto questa comune ispirazione, le due serie si distinguono tuttavia per un rapporto molto diverso con le proprie fonti e i propri interlocutori : mentre Heemskerck intesseva un sofisticato gioco di allusioni colte destinato a interpellare i circoli artistico-letterari cui egli stesso apparteneva, Tempesta sembra voler produrre un'opera di carattere semplificato, priva di risvolti problematici e rivolta piuttosto al mercato internazionale. Il confronto fra le due serie permette così di riflettere sulla circolazione delle idee fra Italia e Paesi Bassi negli anni successivi al Concilio di Trento.

## LE PARC GÜELL : LES ASPECTS D'UNE CITÉ-JARDIN MAGIQUE<sup>1</sup>

Au cours de l'année 1900, l'architecte catalan Antoni Gaudí reçut une commande de son ami et mécène, l'industriel Eusebi Güell, qui consistait en un projet de grande urbanisation privée sur le flanc de la Muntanya Pelada (la Montagne Pelée), laquelle appartenait à l'ancien village de Gràcia, dans la banlieue de Barcelone. Initialement conçu par Gaudí comme un *park* urbanisable à la manière britannique (d'où le k à la fin de "Park") et destiné à des familles aisées, le Park Güell est devenu depuis 1926 un parc urbain municipal et un emblème de la ville de Barcelone. Aujourd'hui, le Park Güell essaie de concilier son attrait touristique (2013 a connu un pic de 9,5 millions de visiteurs), la préservation de son précieux héritage culturel et naturel (un parc classé au patrimoine mondial de l'UNESCO depuis 1984) ainsi que l'usage et la jouissance de l'espace public avec les habitants des quartiers qui composent actuellement *la grande Barcelone*.



FIG. 1 – Le Park Güell (cl. S. Rubio Marco).

---

1. Ce travail a été possible grâce à ma participation aux projets de recherche « Normative Aspects of Aesthetic Appreciation » (PID2019-106351GB-I00) et « The Rationality of Taste. Appreciation and Aesthetic Reasoning » (PID2023-149237NB-I00) (Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, Espagne).

Le Park Güell présente des zones assez distinctes : d'une part, la zone monumentale, considérée comme la plus connue et où se situent les architectures de Gaudí ; d'autre part, la forêt méditerranéenne attenante. Conçu par Gaudí comme un ensemble, le Park Güell constitue, en réalité, un parc-jardin paradoxal en ce qui concerne le rapport nature/artifice. S'agit-il d'un parc-jardin conçu sur le plan architectural (un jardin d'architecte) ? S'agit-il d'un projet d'architecture paysagère, c'est-à-dire d'une architecture qui tire profit d'un complément naturel ? Ou s'agit-il, finalement, d'un projet d'urbanisation manqué et devenu, par hasard, un parc public ? Quel effet cet ensemble produit-il sur l'esprit du visiteur ? Pourquoi sa *magie* continue-t-elle à opérer sur un public aussi hétérogène ?

Les thématiques et le nombre d'approches suivant lesquelles le Park Güell a été étudié sont actuellement considérables : le programme du Modernisme et du Noucentisme catalan, la religiosité de Gaudí, les idéaux de rationalisme et d'hygiène de l'urbanisme moderne, le naturalisme organique, l'éclectisme de tradition méditerranéenne, le symbolisme ésotérique de l'alchimie, de la franc-maçonnerie et des rosicruciens, la reprise de la tradition architecturale ancestrale ou de l'antiquité gréco-latine, les références politiques, mythologiques, historiques ou encore nationalistes.

Les études académiques les plus récentes (Freixa i Leniz 2019, par exemple) ont permis de démystifier (ou, du moins, de préciser) certains lieux communs concernant le Park Güell. D'une part, malgré le fait qu'il ait été associé traditionnellement au terme *citè-jardin*, l'inspiration britannique du projet initial de Gaudí n'avait rien à voir avec l'idée de *citè-jardin* à usage social (comme le Letchworth d'Ebenezer Howard, c'est-à-dire, la banlieue paysagée, ou la colonie industrielle), mais plutôt avec l'idée d'un Regent's Park à Londres, ou d'un Victoria Park à Manchester, c'est-à-dire des lotissements de luxe, pourvus d'équipements collectifs, dans un grand parc urbain, destinés à une clientèle aisée. D'autre part, l'échec présumé du projet a besoin d'être nuancé. Bien que le fiasco immobilier soit incontestable (deux maisons seulement sur les soixante prévues ont été construites), le Park ne peut pas être réduit à cela, compte tenu de la survie du seul projet environnemental de Gaudí (une espèce *d'œuvre d'art totale*, pionnière de l'environnementalisme contemporain). Il en est de même d'un point de vue strictement économique, étant donné que le Park complet fut proposé à l'achat par les héritiers de Güell au roi Alfonse XIII (qui, finalement, n'est pas parvenu à l'acquérir) et enfin vendu à la mairie de Barcelone en 1922 au prix de 3.170.000 pesetas de l'époque. En troisième lieu, le Park Güell met tout spécialement en relief le rapport de Gaudí, catholique,

monarchiste et conservateur, et de son ami Eusebi Güell, avec le Noucentisme (mouvement politique et culturel catalan autour du parti Lliga Regionalista). Gaudí a été l'un des principaux représentants du Modernisme (d'inspiration romantique) mais ce mouvement était déjà en déclin à l'époque du Park Güell.

En tout cas, ma contribution à ces Rencontres vise à mobiliser le concept wittgensteinien de l'*aspect* (dans le sens de *voir comme*), afin de prendre en considération le fait que toutes ces dimensions, au regard des multiples essais d'interprétation du Park, sont compatibles avec ce que j'ai appelé son caractère *magique*. Je partirai de la définition la plus basique de l'*aspect*, formulée par le philosophe Ludwig Wittgenstein dans la deuxième partie de son livre *Recherches philosophiques* : « Je vois qu'il [l'objet] n'a pas changé, et pourtant je le vois différemment. Je nomme cette expérience "remarque d'un aspect". » L'exemple le plus célèbre est celui du canard-lapin, figure que nous pouvons voir comme un canard et puis comme un lapin, mais j'ai consacré pas mal de temps et plusieurs publications (Rubio 2006, par exemple) à démontrer que le concept d'aspect va bien au-delà de figures ambiguës (comme celle du canard-lapin), étant donné que l'*aspect* est au centre de la compréhension esthétique et artistique. En somme, « comprendre » en art consiste – et c'est crucial – à arriver à voir quelque chose sous l'aspect approprié.

Revenons-en au Park Güell. Mon idée est que l'attention du visiteur-promeneur, délibérément provoquée par Gaudí, entraîne une logique *aspectiste*, celle de *voir comme*. Une application simpliste de ce concept consisterait à dire qu'en général, le Park Güell invite à *voir* l'artifice *comme* nature, et à *voir* la nature *comme* artifice, mais ce que je propose est d'appliquer de façon plus complexe le concept d'aspect afin d'accéder à la richesse des significations du Park Güell. Autrement dit, le concept d'aspect permet tout d'abord d'envisager les interprétations globales du Park selon les innombrables lectures – diverses, successives et simultanées – qu'il a suscitées, comme autant de façons de *voir* le Park *comme* telle ou telle chose. Mais, en ce qui concerne les détails et le rapport entre les éléments, la logique *aspectiste* permet aussi, tout en faisant appel à l'imagination et à un certain *côté magique*, d'éviter le simple décodage (sans l'exclure) lors de ces différentes interprétations. Je dois avouer que, quand je parle de ces *voir comme* successifs, je pense à mon propre vécu avec le Park Güell. Je fais tout d'abord référence aux *voir comme* de ma première visite, alors que j'étais encore enfant, puis à ma deuxième visite en tant que jeune marié, et enfin à mes dernières visites, avec le regard du professeur d'esthétique que je suis et qui a mené diverses lectures exhaustives à propos

de Gaudí et du Park. Aujourd’hui, je vois toujours le Park Güell comme un dispositif *aspectiste* (et, en ce sens, *magique*) tout à fait exceptionnel.

En fait, je vous propose l’application du concept d’aspect (ou *voir comme*) en référence à deux niveaux différents : macro et micro. Tous deux concernent le rapport nature-artifice et la mobilisation personnelle d’une multi-signification (bien consciente, à mon avis, chez Gaudí).

Commençons par souligner trois exemples de macro-*voir comme*, extraits d’approches académiques diverses du parc.

Premier macro-*voir comme*, le plus technique et, apparemment, le plus ambitieux : le Park Güell *vu comme* le summum de la synthèse architecturale. Joan Rubió i Bellver, l’un des élèves les plus connus de Gaudí, a défendu l’idée (Rubíó 1913) que le Park Güell peut être *vu comme* la plénitude de l’architecture gaudinienne. Les formes géométriques de profils paraboliques, uniques et justifiées, constitueraient en effet, à leur tour, un point culminant du processus historique de l’architecture occidentale. Il ne s’agirait pas seulement de l’architecture académique, mais aussi de l’architecture populaire ancestrale, comme les constructions en pierre sèche (Rubíó 1914). Cette “synthèse architecturale” atteindrait donc l’équilibre parfait entre les éléments de support et les éléments supportés. Les murs de soutènement gaudiniens (comme pour le célèbre Portique de la Lavandière) (fig. 2) sont donc l’expression de la résistance qu’il faut opposer au terrain (Sellés 1903, 59). Les connaissances en statique de Gaudí auraient trouvé, par le biais des surfaces conoïdes, “la manière de réduire et d’attaquer dans tous les cas le prisme de la poussée maximale au sol” (Bassegoda 1903, 568).



Fig. 2 – Le Portique de la Lavandière (cl. S. Rubio Marco).

Deuxième exemple de macro-*voir comme* : le Park Güell *vu comme* un paradigme de la *ville naturalisée* du mouvement politique et culturel catalan appelé *Noucentisme* (Freixa et Leniz 2019, 63 et ss.). L'art du jardin était inclus dans les beaux-arts et représentait le paradigme de la civilité pour le *Noucentisme* catalan. Nicolau Rubió i Tudurí, l'élève catalan du paysagiste français Jean-Claude-Nicolas Forestier, qui a habité à Barcelone entre 1916 et 1918, fut un élément-clé pour la vente du Park à la mairie de Barcelone afin qu'il fasse partie intégrante du système des parcs et jardins de la ville. Eusebi Güell, en fait, cédait l'espace du Park pour la tenue d'un grand nombre d'évènements et de festivals catalanistes. La ville naturalisée *noucentista* exigeait à la fois, le respect maximum de l'orographie du territoire et de la flore. Les édifices du Park ne devaient pas être construits sur des terres-pleins, mais devaient s'adapter au relief, grâce à des ressources alternatives, par exemple, en construisant des accès à différents niveaux. La forme prévue des terrains à bâtir était triangulaire parce qu'il s'agissait du développement naturel des surfaces coniques des montagnes (Sellés 1903, 61). Les études de Lisias et Cuchí (Lisias, Cuchí et López 2007) ont montré que, selon le projet initial de Gaudí, l'apparence du Park aurait eu un aspect très différent, étant donné qu'une couche de flore locale autochtone aurait dû recouvrir, peu à peu, les murs et les viaducs.

Nous savons aussi que le Park Güell, même s'il s'inspire des jardins paysagers romantiques tel que le Parc Samà à Cambrils (Lahuerta 1993, 126-128), va au-delà, car il ne cherche pas seulement la production d'un *alter mundus* de lieux artificiels ou de caprices faussement naturels, mais plutôt la symbiose parfaite entre la Création (avec un C majuscule) et le travail de l'artiste. En dehors de la thèse de Rubió qui *voit* le Park Güell *comme* une synthèse historique de l'architecture, il s'agit ici de le *voir comme* une synthèse de l'architecture avec la nature. Finalement, le projet de Gaudí offre au promeneur un belvédère privilégié surplombant la ville de Barcelone, un *voir comme* littéral, toujours différent (*post-Gaudí*, forcément), de la vie et du développement de la grande ville. En miroir, le Park Güell peut même être considéré (*vu comme*) comme une charge perspective qui le lie à l'idéalisation (mieux que l'idée) de la ville naturalisée du *Noucentisme*.

Troisième exemple de macro-*voir comme* : le Park Güell *vu comme* un parcours d'ascension spirituelle, coïncidant avec l'ascension physique du Park jusqu'à la Colline des Trois Croix, où un chemin de croix remplace la chapelle initialement prévue pour le lotissement. Évidemment, ce parcours spirituel prête à une interprétation

catholique, étant donné la pratique religieuse bien connue de Gaudí. L'hermétisme étant très à la mode à l'époque, nous pourrions même regarder cette spiritualité d'un point de vue " hermétique ", au vu des nombreux symboles ésotériques disséminés dans le Park (Carandell 1998 ou Milà 2005) ; mais nous pourrions penser également à une sorte de syncrétisme chrétien de la part de Gaudí. Nous pourrions même nous arrêter à une spiritualité pré-chrétienne, à un symbolisme mythique, si nous tenons compte des vestiges préhistoriques trouvés, et de l'inspiration directe des *talaiots* des îles Baléares ou de l'architecture gréco-romaine (le temple d'Apollon à Delphes, par exemple) (Lahuerta 1993). Dans son étude, Tokutoshi Torii (Torii 1983) a exploité avec profit de manière productive le mythe de la grotte et l'affleurement du plus profond, à propos du Park. Nous pouvons cependant y lire une spiritualité de caractère cosmique ou écologique, par exemple à partir des trois croix : deux d'entre elles indiquent les quatre points cardinaux et la troisième pointe vers le ciel. Personnellement, je préfère l'idée d'une spiritualité laïque et simple, consciemment préconisée par Gaudí, celle du visiteur-promeneur (Gaudí avait été lui-même un jeune promeneur aguerri, finalement heurté et blessé mortellement par un tramway !) qui sait que le Park rendra chaque promenade différente, et toujours semblable, à la fois.

Passons maintenant aux *micro-voir comme*. Le *drac* (le dragon) (fig. 3) de l'escalier central, véritable icône du Park et de la ville de Barcelone, devenu objet-souvenir touristique, est un exemple de ce que j'ai appelé un *micro-voir comme*. Pour un enfant (comme moi, lors de ma première visite), et d'autant plus pour un enfant méditerranéen, l'animal peut être reconnu comme une tarente, le *dragó* ou *dragonet* (comme on l'appelle à Valence), habituel sur les murs blancs des nuits d'été. Le *drac* est aussi le dragon des contes de fées, avec sa légende si riche. Dans la mythologie catalane, il est lié à la figure de Sant Jordi (Saint Georges) terrassant un dragon. Néanmoins, pour le visiteur averti du mysticisme de Gaudí, le *drac* est la salamandre alchimique symbolisant l'élément « feu » et la vertu de résistance, en raison de sa capacité légendaire à résister aux flammes. Certains auteurs (Rojo 1986, 107-136) ont avancé que le Park Güell s'inspirait du Jardin de la Fontaine de Nîmes (que Güell et Gaudí connaissaient très bien), et le *drac* serait alors une variation du crocodile qui est l'emblème de la ville de Nîmes. Finalement, le *trencadís* (encore appelé pique-assiette), c'est-à-dire la mosaïque faite de morceaux de céramique, de cristal ou de marbre assemblés par collage, est la technique décorative caractéristique de Gaudí (avec la collaboration spéciale de son disciple Josep Maria Jujol). Ce *trencadís* représente ici les écailles de l'animal et il leur

donne un ton coloré, amusant et inventif qui contraste avec la férocité de la bouche ouverte du *drac* (auparavant dentée). En définitive, cette bouche ouverte n'est qu'une fontaine, déversoir du grand réservoir construit sous la Place de la Nature et alimenté à travers les fûts creux des colonnes doriques qui couronnent l'escalier monumental.



FIG. 3 – Le *drac* (le dragon) de l'escalier central (cl. S. Rubio Marco).

Le *micro-voir comme* se manifeste également dans les colonnes inclinées, en pierre non travaillée, du Portique de la Lavandière ; lesquelles nous placent à l'intérieur d'une grande vague, alors que la promenade se situe parallèlement à la pinède et aux colonnes doubles du contrefort, qui combinent à leur tour des figures humaines, de faux troncs et des stalactites sculptées. Gaudí nous propose ici une sorte de *surfing* architectural avant-gardiste. Mais il s'agit en même temps d'une application particulièrement magique de son principe constructif de profils paraboliques.

Ainsi, la technique du *trencadís* (fig. 4) multiplie les possibilités de *micro-voir-comme* grâce à sa propre constitution. Et les vieilles formes de la céramique cassée revivent dans l'ordre nouveau du collage de " pique-assiette " de Jujol, pour suggérer à l'imagination du promeneur des compositions toujours changeantes. L'énorme banc-serpent ondulé de la Place de la Nature, qui sert de main courante, fonctionne aussi comme un kaléidoscope de formes magiques, éternel et incombustible : par exemple, ne voyez-vous pas la face cachée qui nous regarde, ou un monstre dans le bleu marine, ou de petits animaux impossibles, ou encore des Lunes qui tentent de s'élever parmi les débris d'une bataille de créatures vaguement géométriques ?

N'est-ce pas ? Regardez-bien ! Ce n'est pas encore le cas ? Alors, à la prochaine visite, peut-être !



FIG. 4 – Le trencadis (cl. S. Rubio Marco).

Et pour finir, une dernière confidence : merci à ces Rencontres qui m'ont donné l'occasion de revisiter Monaco, mais aussi de parcourir à nouveau le Park Güell pour la préparation de cette intervention. Nouvelle occasion de vérifier que le Park, toujours semblable et différent à la fois, n'a rien perdu de sa magie !

Salvador RUBIO MARCO

*Professeur d'esthétique et de théorie des arts  
à l'Université de Murcie*

### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Bassegoda i Amigó, B. (1903) « Cuestiones artísticas. El parque Güell », *Diario de Barcelona*, 14/01/1903, 567-569.
- Carandell, J.M. (1998) *Parc Güell. Utopía de Gaudí*, Menorca : Triangle Postals.
- Da Silva, C., Cuchí, A. i López, I. (2007) « La estrategia hídrica del Park Güell », *Cíclica. Intervención Urbana Sostenible*. En ligne : <https://ciclica5.wordpress.com/2007/02/01/la-estrategia-hidrica-del-park-guell/> (consulté le 03/01/2024).
- Freixa, M. i Leniz, M. (2019) *El Park Güell i els seus orígens, 1894-1926*, Barcelona : Ajuntament de Barcelona.
- Kent, C. ; Prindl, D. (1992) *Hacia la arquitectura de un Paraíso. Parc Güell*, Herman Blume Ediciones : Madrid.
- Lahuerta, J.J. (1993) *Antoni Gaudí. Arquitectura, ideología y política*, Madrid : Electa.
- Milà, E. (2005) *Gaudí y la masonería. Los pasos perdidos del arquitecto*, Barcelona : Editorial Pyre.
- Rojo, E. (1986) *Antonio Gaudí, aquest desconegut : el Park Güell*, Barcelona : Llar del Llibre.
- Rubió i Bellver, J. (1913) « Dificultats per arribar a la síntesis arquitectònica », separata de l'*Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña*, Barcelona.
- Rubió i Bellver, J. (1914) « Construccions de pedra en sec », separata de l'*Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña*, Barcelona.
- Rubio Marco, S. (2006) *Comprendre en art*, Paris: L'Harmattan.
- Sellés i Baró, S. (1903) «Park Güell », *Asociación de Arquitectos de Catalunya. Anuario para 1903*, 47-67.
- Torii, T. (1983) *El mundo enigmático de Gaudí*, Madrid : Instituto de España.
- Wittgenstein, L. (2012) *Recherches philosophiques*, Paris : Gallimard.

## **FERDINAND BAC (1859-1952), CRÉATEUR DE JARDINS INSPIRÉ PAR LA MÉDITERRANÉE**

### **Introduction**

Le temps de l'abondance, qui donne son titre à cette session, peut caractériser les époques d'insouciance et d'effervescence artistique de la Belle Époque, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle puis de l'entre-deux-guerres au XX<sup>e</sup> siècle – dramatiquement entrecoupées par le choc meurtrier du premier conflit mondial – qui correspondent à la période pendant laquelle un singulier personnage nommé Ferdinand Bac (1859-1952), peintre et chroniqueur de voyages, homme du Nord mais irrésistiblement attiré par le Sud et maniant mieux le crayon que la cisaille, crée des jardins somptueux sur la Riviera. Situés à Grasse, à Saint-Jean-Cap-Ferrat et à Menton, ces trois jardins offrent des vues imprenables sur la mer Méditerranée, dont l'imaginaire, les traditions locales et les principales figures mythologiques fournissent à Bac la matière avec laquelle il modèle les lieux. Après avoir esquissé une brève biographie de Ferdinand Bac, nous décrirons ses jardins et leurs sources d'inspiration ; enfin, nous analyserons l'apport de Bac à la modernité paysagère dans la première moitié du vingtième siècle.

### **L'abondance du temps**

La nature fut généreuse avec Ferdinand Bac (fig. 1) puisqu'elle l'a doté non seulement de longues années à vivre – presque un siècle ! – mais encore de talents variés à exercer, dont de nombreuses archives conservent la trace.



FIG. 1 – Autoportrait de Ferdinand Bac, *Le Chat Noir*, 1889.

*Une longue vie (1859-1952)*

La vie de ce petit-fils illégitime du roi Jérôme, le frère de Napoléon 1<sup>er</sup>, commence à Stuttgart, capitale du royaume de Wurtemberg, où il naît le 15 août 1859, et se poursuit dans le Paris des derniers feux de la fête impériale où, naturalisé Français, il s'inscrit aux cours de dessin de l'académie Colarossi, une école d'art privée. Son existence se prolonge par de multiples voyages à travers l'Europe d'où il rapporte dessins et récits ; puis se stabilise un temps à Versailles où il fréquente gens de lettres, hommes politiques et diplomates, avant de se révéler sous la lumière de la Côte d'Azur où il décide, à 55 ans, de concevoir des jardins pour des commanditaires fortunés. À Grasse, d'abord, pour Marie-Thérèse de Cheigné (1880-1963), veuve très jeune du banquier Bishoffeim et qui se remarie en 1910 avec un auteur dramatique, Francis de Croisset. Sa fille Marie-Laure épouse en 1923 Charles de Noailles, et la réception a lieu dans le jardin créé par Bac et achevé en 1919, un jardin de 20 000 mètres carrés, situé sur la route de Magagnosc, sur les hauteurs de Grasse. Puis au cap Saint-Jean, à la villa Fiorentina longeant la mer à la pointe de Saint-Hospice, pour la comtesse de Beauchamp (1866-1939), héritière de la famille franco-italienne Vitali dont la fortune provient de la construction de chemins de fer en Europe et au Moyen-Orient. Enfin, sa dernière œuvre et la seule encore entièrement visible aujourd'hui, la villa et le jardin des *Colombières* commencés en 1925 à Menton-Garavan, lieu de résidence secondaire de ses amis Caroline et Emile Ladan Bockairy, au domicile desquels Bac s'éteint le 17 novembre 1952, au lendemain du second conflit mondial, dans les brumes du Nord, à Compiègne.

*Un artiste aux talents multiples*

Cette très longue vie lui laisse le temps d'embrasser plusieurs carrières. D'abord dessinateur, Ferdinand Bac acquiert une certaine renommée par ses illustrations publiées dans la presse de la III<sup>e</sup> République, et ses dessins humoristiques qui paraissent dans le *Journal Amusant*, le *Monde illustré* ou *L'Art et la Mode*. Puis, de 1885 à 1935, il entreprend une série de voyages, interrompue seulement par la Première Guerre mondiale. L'Italie où il se rend tous les ans n'a plus de secrets pour lui : Venise, Florence, Rome et les villas du Latium ; Gênes, Sienne et les cloîtres d'Ombrie où il fait des retraites ; Naples et les sites d'Herculanum, Paestum et Pompéi ; il marche à la suite de Fragonard parmi les cyprès de la villa d'Este à Tivoli et de Goethe dans le jardin du palais Giusti à Vérone. Viennent ensuite l'Allemagne, l'Espagne, la Hollande, la Grèce et

jusqu'à l'Égypte. Au cours de ses voyages, il contemple et mémorise les sites et les paysages traversés : « En voyageant parmi les choses que la poussée du progrès a laissées debout aux rives de la Méditerranée, je ne partais jamais de tel coin de paysage où se cumulait la diversité de son génie, sans vouloir emporter en moi des souvenirs reflétés<sup>1</sup> », écrit-il dans l'ouvrage descriptif *Les Colombières, ses décors et ses jardins, commentés par leur auteur* qu'il publie en 1925. Rentré en France à l'issue de ces pérégrinations, il met en forme ses souvenirs dans des ouvrages de fiction, tel *Jardins enchantés. Un Romancero*, paru également en 1925, qui évoque la quête initiatique d'un personnage fictif dans la péninsule ibérique, ou encore *Odysseus* qui relate son périple en Grèce, mêlé aux poèmes d'Homère, ou bien dans des récits à la dimension autobiographique plus ou moins nette.

Parfois, il décide également de peindre les lieux visités. Le musée de l'Île-de-France à Sceaux (Hauts-de-Seine) conserve ainsi plusieurs toiles figurant des jardins imités des patios de Séville et de Grenade qu'il a pu voir lors de son séjour en Andalousie en 1890. Du patio peint au patio construit, il n'y a qu'un pas que Bac franchit un soir de Noël 1912, à Grasse, en compagnie de ses amis qui l'interrogent sur ce qu'il ferait si le domaine lui appartenait. Lui reviennent alors en mémoire des fragments de paysages italiens et espagnols : « J'entrevis dans l'ombre cette terrasse qui me rappelait la vue de Pérouse à Assise. Je vis le parti qu'on en avait tiré... Je songeais à la merveille du Ponte Vecchio de firenze. » Guidé par ses souvenirs et son imagination, il commence à dessiner une colonnade entourant la cour de la villa : « Une arabesque rouge et ocre, une suite de galeries et de colonnades d'où émergent des murs ardents et des flèches sombres de cyprès » (fig. 2). Les travaux du jardin de la villa Croisset, baptisé *Clos Saint-François* et ayant pour figure tutélaire le moine italien, durent de 1913 à 1919. Bac décrit son œuvre en 1922 : « Elle est située dans le silence, en retrait d'une petite place où s'érige un calvaire. La vue descend sur les toits du cloître, sur les jets des fontaines, sur ces grandes pyramides sombres des cyprès qui ombragent les patios. C'est l'illusion d'un mirage de Grenade. » Parvenu au mitan de sa vie, il trouve ainsi une nouvelle voie artistique pour concilier ses deux passions, le dessin et les voyages : dessiner des jardins évocateurs de contrées réelles ou imaginaires. Sans formation botanique ni paysagère ni architecturale, rien ne le destinait vraiment à devenir concepteur de jardins.

---

1. *Les Colombières, ses jardins et ses décors, commentés par leur auteur*, Paris, Louis Conard éditeur, 1925.



FIG. 2 – La villa Croisset, dessin de Jacques Lambert, *L'Illustration*, décembre 1922.

### *Des archives abondantes*

Un élément reste à inscrire au registre de l'abondance : les innombrables archives – photos, dessins, correspondance, fascicules... – laissées par Ferdinand Bac et qu'il a méthodiquement léguées à diverses institutions, en prenant soin de mentionner le fait que certaines ne pourraient être consultables que cinquante ans après sa mort. Ainsi, la bibliothèque de l'Arsenal (Paris) conserve plusieurs cartons de dessins et de lettres ; le musée d'art et d'histoire de Provence (Grasse) recèle un précieux carnet de dessins de plus de quatre cents pages, longtemps resté dans la villa Croisset puis donné au musée en 1978 par le vicomte de Noailles ; la bibliothèque historique de la Ville de Paris possède la totalité des carnets composant son monumental *Livre-Journal* dont il entame la rédaction à partir de 1919 et qu'il tiendra jusqu'à la fin de sa vie. En le feuilletant, le lecteur revit le cours des journées insouciantes de Ferdinand Bac sur la Côte d'Azur où alternent réceptions, opéras, ballets et visites à de célèbres voisins parmi lesquels l'impératrice Eugénie ou l'écrivain espagnol Vicente Blasco Ibañez. Cette époque de rêve et d'abondance correspond à sa phase de création de jardins.

### Les jardins de l'abondance

L'abondance se note dans la flamboyance des couleurs employées pour peindre les façades des villas ou les éléments mobiliers placés à l'extérieur (bancs, colonnes, kiosques) et dans le foisonnement des références littéraires et mythologiques que Bac convoque dans ses jardins.

#### *La vivacité des couleurs*

Point de fadeur ni de pâleur dans les créations de Ferdinand Bac qui critique l'usage du badigeon blanc, répandu sur la Côte d'Azur : « Depuis plus de quarante-cinq ans, les entrepreneurs, hypnotisés sans doute par les usages d'Alger, avaient fait du ripolin leur dieu et introduit le blanc cru dans les aspects extérieurs de toutes les habitations. Avec le plâtre et les stucs, ces façons créaient une monotonie crayeuse et aveuglante dans un pays visiblement né pour la couleur<sup>2</sup>. » Il s'oriente donc vers la couleur, renouant avec l'usage de peindre les façades des villas de tons vifs – rouge, ocre, jaune –, une tradition bien ancrée dans la région, qui s'est développée grâce à la proximité des sites de production des pigments (Piémont, Ligurie, Roussillon) et qui connaît son apogée entre 1860 et 1930. Dès sa première réalisation, il emploie ces teintes chaudes et méridionales : couleur de grenade mûre, la villa Croisset ressemble à un « palais des califes d'Orient » ; puis la loggia de la villa Fiorentina éclate de son « rouge de Venise » selon le souhait de sa propriétaire (fig. 3) ; enfin, l'ocre de la façade des *Colombières* s'accorde avec les maisons du vieux Menton qui vibrent au soleil de leurs jaune de Sienne, rouge sarde ou vert profond, tandis qu'à l'intérieur, ses murs sont couverts de fresques colorées, exécutées par un Bac « *frescatore* », comme il se désigne lui-même.

En quête d'harmonie chromatique, il s'essaye à accorder ces teintes avec les frondaisons vertes et argentées des arbres du jardin. La couleur devient le complément artificiel des verdure naturelles des végétaux, comme il le note à propos de la villa grassoise : « Il fallait chercher la méthode établie par une expérience millénaire du sol, par la logique si limpide de la vie rustique. C'est dans les tableaux de Carpaccio que je trouvai ce badigeon de rouge et,

en le comparant au fond des oliviers dont les montagnes sont couvertes à Grasse, j'y découvris leur complément chromique. » Aux *Colombières*, le *Casino de Palladio* réveille de sa pourpre la verdure

2. *L'Illustration*, 1922.

du jardin, couleur qui « se marie au fond des oliviers avec un rare bonheur. Il fallait l'oser ». Tentative qualifiée par son auteur d'« acte révolutionnaire ». Après le retrait des échafaudages, Bac peut enfin contempler ce petit édifice et s'exclame : « Il a déjà l'air d'être né avec les vieux oliviers, au temps des Génois<sup>3</sup> ! » Le royaume de Gênes, la ville de Venise, le peintre Carpaccio : l'Italie l'inspire, de même que les autres contrées qui bordent la mer Méditerranée.



FIG. 3 – La villa Fiorentina, dessin de Jacques Lambert, *L'Illustration*, décembre 1922.

---

3. *Livre-Journal*, 4, 5 et 12 mars 1921.

*Le foisonnement des références*

Qu'elles soient empruntées à ses voyages ou à l'art, l'histoire, la musique, la littérature ou la mythologie, les références abondent dans les jardins de Ferdinand Bac. Tel l'empereur antique Hadrien dans sa villa de Tibure (Tivoli), Bac cisèle ses souvenirs dans l'écrin d'un jardin : « L'on trouve aux *Colombières* – comme aussi dans mes œuvres précédentes – des rappels toscans, mêlés à des visions vénitienes, à la Grèce attique ou l'Espagne de Philippe IV, c'est une maison qui aurait comme enseigne : Au rendez-vous des Argonautes<sup>4</sup>. » Visiter ses jardins permet de parcourir métaphoriquement les rives de la Méditerranée.

La Grèce, d'abord, puisqu'elle marque l'origine de la culture gréco-latine et sert de fondement à l'imaginaire méditerranéen, en pleine résurgence au début du xx<sup>e</sup> siècle. Cette contrée fournit au site des *Colombières* son surnom, « le Jardin d'Homère », où Ferdinand Bac met en scène sa propre odyssee, lui qui a jeté l'ancre sur la colline de Menton-Garavan après bien des voyages, comme le rappelle l'inscription latine qui étale ses lettres majuscules sur la façade de la villa : « *INVENI PORTUM, SPES ET FORTUNA VALETE, SAT ME LUSISTIS, LUDITE NUNC ALIOS.* » (« J'ai trouvé le port, Espoir et Hasard au revoir, je vous ai assez servi de jouet, maintenant jouez-vous des autres »). Homère, Nausicaa, Ulysse et Apollon peuplent le jardin des *Colombières* comme ils hantent l'imagination de son créateur (fig. 4). Ces personnages de la mythologie antique l'accompagnent dans sa retraite, lieu de sérénité à l'abri des périls de l'époque. Ainsi, il écrit dans son journal juste après la fin de la Première Guerre mondiale : « J'ai moi aussi une hantise en ce moment. C'est celle de Hellas et de Rome. Je voudrais préparer des paysages de l'Odyssée. [...] C'est, au fond, la vie que j'avais rêvée, bercée par le chant d'*Orphée* et de *La Flûte Enchantée*, fertile, imaginative, créatrice du Beau, dans ce paysage italien que j'ai devant moi, dans les douceurs des sentiments les plus doux et les plus confiants. Le monde gronde au loin... Que vivrons-nous demain<sup>5</sup>? » Bac évoque un paysage italien qui sert de toile de fond à ses souvenirs helléniques : la plasticité propre à l'art du jardin lui permet de mêler les lieux et les époques, de réunir différents espaces normalement incompatibles.

4. Bac, *Les Colombières...*, *op. cit.*

5. *Livre-Journal*, 10 mai 1920.



FIG. 4 – Le jardin d’Homère, dessin de Bac, 1925.

Ses jardins bruissent de réminiscences italiennes : l’une des cours de la villa Croisset s’appelle *La Villanella*, terme désignant une chanson pastorale italienne, et évoque Venise. Juste à côté, se trouve le pont romain dont l’arche ménage une perspective vers l’extérieur du jardin. Aux *Colombières*, Bac rend hommage à l’architecte de la Renaissance Palladio en installant un *Petit Casino* sur l’un des terrains du jardin – terrains aménagés successivement, au fil du rachat des parcelles agricoles avoisinantes par les Ladan-Bockhairy, sans plan d’ensemble prédéfini – au milieu duquel il fait placer une copie en bronze du *Faune Dansant*, cette statuette retrouvée à Pompéi. Le recours aux copies d’antiques est récurrent dans sa pratique : l’Aurige de Delphes trône au centre du nymphée et deux statues d’Aphrodite conduisent le regard du visiteur vers la *Bella Vista*. Cette Belle Vue est la première scène paysagère créée par Bac aux *Colombières* et se compose de deux statues secondées par deux arbres, le tout servant à cadrer la vue sur la baie de Menton. Le dessinateur-jardinier affectionne ce dispositif des fenêtres végétales, qui lui permet d’instaurer un dialogue entre la Méditerranée rêvée et celle, bien réelle, visible depuis le jardin.

Enfin, l'Espagne lui inspire des fresques sur les murs intérieurs de la villa, par exemple celle de la chambre espagnole qui figure une architecture évoquant le palais de l'Alhambra et le mirador du Généralife à Grenade, ou encore celle de la chambre de la sultane qui convoque l'imaginaire mauresque de l'Andalousie médiévale. À l'extérieur, il aménage un bassin espagnol rectangulaire, auquel on accède par un escalier bordé de cyprès, évocation possible du patio du cyprès de la sultane du jardin du Généralife. La terrasse d'eau de la villa Croisset et ses trois longs bassins est, elle aussi, une réinterprétation des patios espagnols.

Cependant, Bac ne dépose pas directement dans le jardin ses souvenirs de voyage ou ses réminiscences littéraires mais il les modifie. Comment s'opère cette modification ? Elle consiste en une simplification, une décantation. Il souhaite dépouiller de leurs particularismes, locaux ou nationaux, les sites vus lors de ses voyages, pour n'en garder que les formes principales qui sont aussi des formes simples, archétypales, partagées avec d'autres paysages méditerranéens. Voici comment il explique son dessein et la manière d'y parvenir : « De quoi s'agit-il, en somme, sinon de faire un choix des formes nées de la Méditerranée, de les dépouiller de ce qui accuse le caractère si précis des temps, des religions et des règnes, et d'en dégager une synthèse suffisamment claire pour retrouver le signe ancestral qui les unifie toutes en une seule famille, baignée par la même mer, le même climat et la même culture originelle. » Bac célèbre dans ses jardins une Méditerranée intemporelle, en-deçà des divisions en règnes, religions ou siècles introduites par les hommes et par l'histoire. Il fait graver une citation de Lucrèce, en latin, sur le pourtour du bassin de l'obélisque : « Des choses renaissent qu'on croyait déjà mortes. » Obélisque, casino, loggia, patio, allée de cyprès, bassin géométrique : telles sont les formes simples issues du monde méditerranéen que Bac recrée dans ses jardins. De l'Espagne, il retient l'art de la compartimentation, des petits jardins clos nommés patios, et chacun doté d'une ambiance particulière ; de l'Italie, les terrasses à flanc de collines, soutenues et reliées par des galeries et des escaliers. Cependant, la localisation n'est jamais immédiate car il laisse de côté tout ce qui pourrait identifier précisément le lieu initial. Cette abstraction lui permet d'échapper à l'historicisme et à la tendance néo-italienne alors en vogue sur la Côte d'Azur et confère un aspect universel et mythique à ses jardins.

### Du mythe à la modernité

Il convient maintenant d'interroger le rapport paradoxal de Bac à la modernité et de montrer en quoi son œuvre, alors qu'il s'est toujours tourné vers le passé, a pu constituer un creuset de la modernité paysagère dans la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle. Paradoxe, car Bac semble, au premier abord, appartenir au camp de la tradition ; d'ailleurs, il n'est pas convié à l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes qui se tient à Paris en 1925, c'est-à-dire au moment où il est déjà connu et reconnu, où le jardin de la villa Croisset a rencontré un succès et où il commence l'aménagement des *Colombières*. Mais la direction de la section « Jardins » de l'exposition échoit à une figure de proue française qui rayonne à l'international, l'ingénieur et jardiniste Jean-Claude-Nicolas Forestier (1861-1930). Bac n'est pas assez moderne ; il est l'homme du passé, de la mémoire, pétri de culture antique et de poésie classique, volontiers conservateur voire rétrograde. Il se rend quand même volontiers à l'Exposition et livre le compte rendu de sa visite dans un article de journal dont un extrait paraît justifier son inscription dans le camp du « retour à l'ordre », par opposition aux avant-gardes : « Ce qui, à l'Exposition, réconforte les hommes de tradition, c'est à coup sûr de voir qu'au milieu de ces cubes et de ces "volumes", de cette impuissance aussi, ils trouvaient encore ces *plates-bandes*, ces *massifs* et ces *bordures* dont les noms seuls les réjouissent comme de vieilles connaissances. Tout ne sera donc pas changé dans le royaume de l'avenir, et tous les arbres ne seront donc pas en ciment. » : allusion pleine d'ironie aux emblématiques arbres cubistes réalisés en béton par les Frères Martel sur des dessins de l'architecte Robert Mallet-Stevens (1886-1945) et qui accueillent les visiteurs à l'entrée du Pavillon du Tourisme de l'Exposition parisienne.

Cependant, l'œuvre de Ferdinand Bac peut aussi être qualifiée de moderne à bien des égards, et a esquissé une ligne directrice de la modernité paysagère, comme le souligne, dix ans après l'Exposition, l'historien de l'art et des jardins Ernest de Ganay : « Bac a été un précurseur. Il a pour ainsi dire inventé le style méditerranéen si répandu depuis<sup>6</sup>. » Le style méditerranéen est en effet l'une des grandes tendances du jardin moderne et guide la conception des jardins privés dans l'entre-deux-guerres, non seulement

6. Ernest de Ganay, « Coup d'œil sur les jardins de la Méditerranée », *Gazette illustrée des amateurs de jardins*, 1937, n° 18, p. 1-28.

en France, notamment sur la Côte d'Azur bien sûr, par exemple dans les villas Champfleuri (Cannes) ou Rosemary (Saint-Jean-Cap-Ferrat) mais encore à l'étranger.

*Qu'y a-t-il de méditerranéen et de moderne dans ses jardins ?*

D'abord, Ferdinand Bac redonne leur place aux espèces végétales méditerranéennes (oliviers, cyprès, chênes verts, caroubiers) et se démarque de la tendance à l'acculturation de plantes exogènes dans le jardin d'agrément, en vogue depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle et singulièrement sur la Riviera où, profitant de la douceur du climat, les hivernants britanniques – au premier rang desquels Henry Brougham, à l'origine du lancement de Cannes en 1834 – ont entrepris d'acclimater, entre autres, *Jacaranda* et *Strelitzia*, des jasmins, et de très nombreuses variétés de palmiers. Cet arbre, symbole à lui tout seul de la dénaturation du littoral, est banni par Bac qui l'affuble de sobriquets tels que « palmiers en zinc du bal Mabilie » ou « balai des tropiques ». En 1922, il regrette dans le journal *L'Illustration* : « Depuis le jour où Lord Brougham planta le premier palmier dans son jardin de Cannes, il y a bientôt cent ans, la villa méditerranéenne reçut une direction exotique qui rompit avec toutes les traditions naturelles du sol. » Voilà pourquoi il valorise, au contraire, les plantes indigènes comme l'olivier dont il conserve les pieds, déjà présents sur les sites du *Clos Saint-François* et des *Colombières*, le chêne vert et le laurier-rose qu'il utilise pour encadrer *L'Allée des Jarres* dans son jardin mentonnais, ou bien des espèces, certes lointaines mais introduites depuis des millénaires sur le pourtour méditerranéen, à l'instar du cyprès qu'il nomme un « arbre vénérable », qu'il plante autour du *Bassin espagnol* et auquel il consacre en 1925 « l'éloge du cyprès devant le Pont rouge », où l'on peut lire : « Peut-être nos temps sont-ils graves à leur manière ; mais, comme ils ont relégué l'obélisque au cimetière, ils ont chassé au même lieu, pour le punir de sa gravité, un arbre qui, parmi tous, porte sur lui la plus grande destinée : le cyprès<sup>7</sup>. » Dix ans plus tard, espérant le réimplanter sur le littoral, il proclame : « Les temps ne sont-ils pas venus où cet arbre immortel devra faire sa rentrée dans les belles cités de Dionysos et jalonner ce qui reste de ce rivage ? », lors d'une conférence prononcée en avril 1934 et intitulée « Rénovation d'un art méditerranéen », qui porte en elle le souhait de Bac d'un retour aux origines de la Méditerranée éternelle, que ce soit par le biais de la végétation ou des références mythologiques mentionnées plus haut.

---

7. Ferdinand Bac, *Les Colombières*, « L'éloge du cyprès devant le pont rouge ».

Ensuite, l'innovation majeure de Bac, pour son époque, réside dans la préservation de la majorité des arbres présents sur les sites, et dans la conception des axes du jardin en fonction de ces végétaux. « Mon premier devoir avait consisté non pas à travailler “en chambre” mais avec la nature et le voisinage que m'imposait le paysage. En traçant aux *Colombières*, en 1920, une grande allée *a paletti*, à travers une oliveraie millénaire, j'ai avant tout posé comme premier principe la conservation de tous les arbres dignes de se perpétuer<sup>8</sup>. » Cette règle d'action que s'impose Bac se retrouve dans les démarches actuelles de beaucoup de paysagistes contemporains qui travaillent à partir de l'existant, par exemple Michel Corajoud (1937-2014) ou Gilles Clément (né en 1943) pour n'en citer que deux. Aucune volonté de table rase chez Bac qui, en fervent gardien de l'histoire et de la géographie du site, respecte ce qu'il y trouve en arrivant. C'est ainsi qu'aux *Colombières*, il conserve les deux tiers du jardin d'origine et les met en valeur en perçant une allée à travers un boisement d'oliviers. De même, pour honorer l'un des plus vieux *Ceratonia siliqua* d'Europe, il construit le Pont du caroubier. Enfin, il édifie le Pont rouge spécialement pour un cyprès : « En bas de cette falaise, nous avons jeté un pont rouge. Faut-il vous avouer qu'il n'était point nécessaire pour passer d'une rive à l'autre ? C'est à ce cyprès qu'il manquait. Et c'est pour lui faire la cour que nous l'y avons jeté. Demeuré longtemps inaperçu sous les ronces et les lianes, le voici à l'honneur<sup>9</sup>. »

Enfin, une autre caractéristique moderne par laquelle Bac peut apparaître comme un précurseur est l'emploi de formes simples, géométriques. Ainsi, le dallage noir et blanc, quasiment minimaliste, de la cour de la villa Croisset a été réalisé en 1916 mais semble annoncer des figures ou des compositions que Joseph Marrass (1881-1971) ou Gabriel Guevrékian (1892-1970) vont réaliser dix ans plus tard, de celles qui triomphent à l'Exposition Internationale de Paris en 1925, où le jardin qui remporte l'adhésion du public est *L'Allée d'eau* de Marrass, une allée rectangulaire, avec un dallage aux joints très marqués, aboutissant à un bassin circulaire, et ornée de jarres fleuries. Ce succès vaut à son créateur de nombreuses commandes en France, par exemple pour le parc Boussard situé à Lardy (Essonne) mais aussi à l'étranger, notamment aux États-Unis où, en 1926, à Palm Beach, on lui demande de construire un « jardin latin », à l'image de celui de l'Exposition : de la Méditerranée à la Floride, le jardin méditerranéen voyage et se dépayse bien loin des rives de la *mare nostrum*.

8. Bac, *Rénovation d'un art méditerranéen*.

9. Bac, *Les Colombières* ..., op. cit., p. 38.

Restons Outre-Atlantique afin d'évoquer un dernier artiste redevable à Ferdinand Bac : l'architecte et paysagiste mexicain Luis Barragán (Guadalajara, 1902, Mexico City, 1988). Après des études d'ingénieur civil au Mexique, il voyage en Europe en 1925 et 1927, visite le palais de l'Alhambra de Grenade qui le fascine, San Geminiano en Italie, et acquiert les livres de Ferdinand Bac dont les dessins lui rappellent l'atmosphère des patios grenadins et ceux de son propre pays. Il se procure un exemplaire du livre *Jardins enchantés. Un Romancero*, qui paraît justement cette année-là et dont les patios, clos de grilles ou de fenêtres ajourées, l'influencent pour sa première maison construite à Mexico, la *Casa Ortega*, de même que les cours parsemées de plantes en pots. De retour au Mexique, il construit la *Casa Luna* et la *Casa Cristo*, en 1929. Un second voyage en France en 1931-32 lui offre l'opportunité de visiter les *Colombières* où, captivé par les couleurs des décors et l'atmosphère du jardin, il prend quelques photographies et dessine des croquis. Il retient certains éléments marqueurs : le pont rouge, une porte, le buste de Vénus entouré d'arcades végétales. Rentré au Mexique, l'architecte annote les textes de Bac et souligne les passages relatifs à l'art de composer des jardins, puis décide en 1939 de devenir paysagiste. Patios et jardins occupent une grande place dans son œuvre, de même que les couleurs vives qui couvrent les murs, par exemple à la *casa Gilardi*. Bien des années plus tard, le 3 juin 1980, Barragán rend hommage à Ferdinand Bac, dans son discours de réception du prix Pritzker d'architecture : « Ferdinand Bac m'a appris que l'âme des jardins abrite la plus grande source de sérénité à la portée de l'homme. Je lui suis redevable de ma quête de créer le jardin parfait. » Preuve que l'héritage de Bac ne se limite pas à la France mais s'étend de l'autre côté de l'Atlantique ; signe aussi de la puissance créatrice de l'imaginaire méditerranéen, qui dépasse le temps et les frontières et qui possède une plasticité capable d'inspirer les artistes, de la Grèce à la Floride et jusqu'au Mexique.

Agnès DU VACHAT

*Docteure en sciences et architecture du paysage,*

*Chercheuse associée,*

*École nationale supérieure de paysage Versailles-Marseille*

## **PUISSANCE DE L'IMAGINAIRE PAYSAGER DANS LE DÉVELOPPEMENT DE NICE ET DE LA RIVIERA À PARTIR DE LA SECONDE MOITIÉ DU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE**

Cet article traite du rôle essentiel de l'imaginaire paysager<sup>1</sup> et des jardins, dans le développement de Nice et de sa région, à partir de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Il explore plus particulièrement la façon dont s'est réciproquement traduit le phénomène de villégiature, premièrement hivernal, dans l'évolution de l'art des jardins sur le territoire. Nice, principale agglomération de la Riviera puis de la Côte d'Azur, est connue pour être un rendez-vous des élites internationales et un lieu privilégié de la constitution d'une société cosmopolite depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Aussi, différents mécanismes sont-ils à l'œuvre dans le développement et le rayonnement du territoire à partir de cette époque, participant de l'élaboration d'un certain imaginaire paysager lui étant associé.

La Riviera est un territoire qu'il n'est pas aisé de circonscrire, puisque ses limites géographiques sont relativement abstraites et mouvantes. Elle est en effet différemment délimitée selon les cultures et les époques qui y font référence. La « Riviera », qui désigne à l'origine le littoral du golfe de Gênes, est ainsi définie par l'Encyclopédie Universalis, pour ne donner qu'un seul exemple récent, comme le « nom donné au littoral italien bordant le Golfe de Gênes et à la Côte d'Azur » et « par extension », à un « rivage aménagé pour le tourisme<sup>2</sup> ». Le toponyme de Riviera est ensuite repris à travers le monde pour désigner « une côte densément occupée et abritée, au climat considéré comme très agréable, propre à un

---

1. L'imaginaire paysager est ici entendu comme une représentation mentale collective du paysage.

2. Encyclopédie Universalis [en ligne], source : <https://www.universalis.fr>

tourisme de villégiature pour des populations aisées<sup>3</sup> »<sup>4</sup>. La duplication de cette toponymie particulière convoque ainsi un faisceau de valeurs, notamment environnementales, associées à la géographie (reliefs protecteurs et proches de la mer), à la végétation (luxuriante, diversifiée et exotique), et plus généralement au climat (températures clémentes, taux d'ensoleillement important, etc.).

En 1892, l'éditeur anglais John Murray délimite la Riviera entre Toulon et Livourne, dans son *Handbook for Travellers* intitulé *Riviera*<sup>5</sup>. Le choronyme « Côte d'Azur », qui connaît lui aussi de nombreuses délimitations successives, apparaît quant à lui pour la première fois, en 1887, dans l'ouvrage éponyme du poète, avocat et homme politique dijonnais Stéphane Liégeard, qui y propose un itinéraire allant de Marseille jusqu'à Gênes<sup>6</sup>.



FIG. 1 – *A general map of the Eastern & Western Riviera*, dans Hugh Macmillan, *The Riviera*, J.S Virtue & Co., 1885.

3. Jean-Christophe Gay, « Tourisme », dans *Encyclopædia Universalis* [en ligne], source : <https://www.universalis.fr>

4. Ainsi, la côte est de la Floride aux États-Unis devient, dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, l'« American Riviera », tout comme la péninsule d'Izu au Japon, où séjournent les habitants de la région de Tōkyō durant l'hiver, est rebaptisée la « Riviera japonaise » au début du XX<sup>e</sup> siècle, etc.

5. *A Handbook for Travellers on the Riviera, from Marseilles to Pisa*, John Murray, Londres, 1892, p. 8.

6. Stéphane Liégeard, *La Côte d'Azur*, Quantin, Paris, 1887. Cette délimitation devient ensuite plus restreinte, se limitant exclusivement au côté français.

### Entre mer et monts

Située entre la mer et les montagnes, la Riviera est pour ainsi dire cernée par deux mondes aux imaginaires riches et distincts, avec lesquels les hommes entretiennent un rapport affectif qui évolue grandement au fil du temps. Alors que les étrangers, et les Britanniques en particulier, se rendent en nombre et s'établissent progressivement sur la Riviera, et plus précisément à Nice, à partir de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, de nouvelles sensibilités anthropologiques apparaissent à l'égard des territoires littoraux et montagneux, autrefois redoutés et devenus objet d'un « nouveau » désir. À partir de cette époque, le monde occidental, qui associait les espaces de la mer et de la montagne à l'épisode biblique du Déluge, porte un regard nouveau sur ces territoires devenus attrayants, encouragé par de nombreux récits et images.

Dès les années 1730, la pratique médicale des « bains de mer à la lame » durant la saison d'été, à l'origine de la naissance de nombreuses stations balnéaires, se développe au Royaume-Uni<sup>7</sup> et participe grandement du changement paradigmatique à l'égard des territoires maritimes en Occident. Le développement des sciences naturelles, et la culture littéraire classique de l'aristocratie européenne des Lumières contribuent également à la valorisation de l'espace maritime. C'est ainsi qu'à partir des années 1750, la crainte et la répulsion laissent place au « désir de rivage<sup>8</sup> » théorisé par l'historien français Alain Corbin. Si cette chronologie tranchée ne fait pas l'unanimité au sein de la communauté scientifique<sup>9</sup>, il semblerait toutefois que, pour la majorité du monde occidental, les territoires marins et montagneux, autrefois redoutés, ne deviennent désirables qu'à partir du siècle des Lumières. Les paysages de la mer et de la montagne sont alors inventés car rendus perceptibles par leur « artialisation », comme le suggère le philosophe et écrivain français Alain Roger<sup>10</sup>.

7. Les bienfaits curatifs de l'eau de mer, pourtant connus depuis l'Antiquité, sont redécouverts dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, et plébiscités par de nombreux médecins, comme le docteur Richard Russell en Angleterre.

8. Alain Corbin, *Le Territoire du vide. L'Occident et le désir du rivage (1750-1840)*, Paris, Flammarion, 2018 (éd. originale 1988).

9. Ce revirement perceptif est en effet relativisé et contesté par certains auteurs, qui introduisent davantage de nuances à ce phénomène, comme l'historien italien Piero Camporesi. Voir à ce sujet : Piero Camporesi, *Les belles contrées, naissance du paysage italien*, Paris, Gallimard, Le promeneur, 1995 (traduit de l'italien par Brigitte Pérol, titre original : *Le belle contrade, nascita del paesaggio italiano*), 1995.

10. Voir à ce sujet : Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 2017 (éd. originale 1997).

### Aux origines d'un succès jamais démenti, récits et croyances médicales

Aux origines du mythe, on trouve des récits de médecins et de voyageurs. Dès 1766 notamment, la publication retentissante des *Travels through France and Italy*<sup>11</sup> du médecin écossais Tobias Smollett diffuse auprès des Britanniques une image attractive du territoire niçois, et en particulier de son climat aux vertus curatives. Car, si quelques étrangers séjournent ou font simplement « escale ou étape » à Nice sur la route du Grand Tour<sup>12</sup> avant Tobias Smollett, le romancier est le premier à offrir une description enthousiaste et détaillée des paysages de Nice et de la douceur de son climat, notamment hivernal, bénéfique pour la santé. Le médecin, qui y séjourne deux hivers consécutifs entre 1763 et 1765, admet ainsi volontiers l'amélioration de son état de santé et déclare à ce propos : « Je dois reconnaître, de mon côté, que depuis mon arrivée à Nice, je respire plus librement que je ne l'ai fait depuis des années et mon intelligence est plus alerte<sup>13</sup>. » De nombreux auteurs s'inscrivent ensuite dans le sillage de Tobias Smollett, comme l'astronome français Jérôme Lalande, et encensent la qualité du climat de Nice, où les étrangers sont de plus en plus nombreux à séjourner durant l'hiver<sup>14</sup>.

Or cette découverte de la Riviera, et de Nice en particulier, doit être appréhendée non seulement à travers le spectre de l'évolution de la sensibilité occidentale envers les territoires marins et montagneux, mais aussi à travers celui du phénomène de la « révolution touristique » britannique, entendue par l'historien français Marc Boyer comme « un ensemble d'inventions concernant le voyage, qui eurent l'Angleterre comme berceau » et « contemporaines des grandes révolutions agricoles et industrielles, tout aussi britanniques, qui introduisirent la civilisation industrielle<sup>15</sup> ». Le Tour ou le « Grand

11. Tobias Smollett, *Travels through France and Italy*, deux volumes, Londres, R. Baldwin, 1766.

12. Jean-Paul Potron, « Entre les Alpes et l'Italie. L'étape niçoise des peintres britanniques du siècle des Lumières à la Restauration », 2014, p.134.

13. Tobias Smollett, *Lettres de Nice sur Nice et ses environs (1763-1765)*, Aix-en-Provence, Edisud, La Calade, 1992 (éd. originale 1919), p.140 (traduction de la lettre du 4 janvier 1765).

14. Jérôme de La Lande, *Voyage en Italie fait dans les années 1765 & 1766*, v.9, Paris, La Veuve Desaint, 1786, p.434.

15. Marc Boyer, *Histoire de l'invention du tourisme XVI<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles. Origine et développement du tourisme dans le Sud-Est de la France*, La Tour-d'Aigues, éditions de l'Aube, 2000, p.185.

Tour » constitue la première de ces inventions<sup>16</sup>. Vient ensuite la pratique du « thermalisme mondain » estival, qui donne naissance aux stations balnéaires comme Brighton en Angleterre, inspirant à leur tour le développement touristique des rivages méditerranéens. Enfin, suivant le voyage de Tobias Smollett en 1763, « l'hiver dans le Midi » se caractérise par le séjour saisonnier de communautés étrangères, et surtout d'Anglais, fuyant la rigueur de leurs propres hivers, à Livourne, Nice, Hyères ou encore Montpellier, où « ils s'installent, transforment le site et se regroupent en colonies<sup>17</sup> ». Or ce sont précisément les concepts de saisonnalité et de regroupement des étrangers en colonies qui fondent l'hiver dans le Midi et constituent une nouveauté dans la pratique touristique de l'époque.

En outre, concernant la fréquentation des villes d'hiver du Midi, il s'agit, du moins au début et à l'instar des stations thermales et balnéaires, d'une « migration de santé<sup>18</sup> ». Pourtant, les villes d'hiver du Midi ne comportent pas les structures d'accueil que l'on pourrait attendre de places de santé dignes de ce nom à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>19</sup>, et c'est en fait le bénéfice climatique du territoire qui fournit le prétexte d'une première villégiature « thérapeutique » à Nice. La climatothérapie, qui envisage la guérison d'individus malades, introduits dans un nouveau milieu auquel ils seraient favorablement réceptifs, rencontre d'ailleurs un large succès au XIX<sup>e</sup> siècle et les publications médicales qui encouragent cette méthode sont pléthoriques. Hormis les ouvrages médicaux, les guides touristiques à grand tirage constituent une source particulièrement prolifique au regard des questions climatiques et de la santé, puisqu'ils relaient et diffusent de véritables « topographies médicales » auprès d'un large public<sup>20</sup>.

---

16. Le Grand Tour, en vigueur dès le XVI<sup>e</sup> siècle mais étendu et conceptualisé au XVIII<sup>e</sup> siècle, est un long voyage initiatique à travers l'Europe, dont le point d'orgue est l'Italie, parachevant l'éducation des jeunes aristocrates ou gentilshommes européens du nord, principalement anglais, accompagnés de guides et de précepteurs. Voir à ce sujet Gilles Bertrand, *Le Grand Tour revisité, pour une archéologie du tourisme : le voyage des Français en Italie, milieu XVIII<sup>e</sup> siècle-début XIX<sup>e</sup> siècle*, Rome, Publications de l'École française de Rome, 2008.

17. Marc Boyer, *Histoire de l'invention du tourisme XVI<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles*, op.cit., p.187.

18. *Ibid.*

19. Des établissements de bains de mer avec cabines disposées sur la plage, sur le modèle des *bathing machines* anglaises, ne sont installés qu'au cours du XIX<sup>e</sup> siècle à Nice, le long de la promenade des Anglais, comme aux bains Georges, et dans le quartier du Lazaret, à l'est de la ville.

20. Voir à ce sujet : Marie Hérault, « La diffusion d'un certain imaginaire curatif du territoire niçois à travers les guides touristiques du XIX<sup>e</sup> siècle. Cartographie médicale et développement urbain », dans *Histoire de l'art*, n° 83, 2018/2 [paru en 2019], p.1-17.

### L'iconographie d'un climat providentiel, reliefs protecteurs et végétation luxuriante

Dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, le caractère salubre du climat niçois est donc communément relevé par de très nombreux auteurs, comme Tobias Smollett. Or, d'après eux, les Alpes-Maritimes et les autres reliefs qui entourent la ville lui confèrent cette qualité d'abri naturel, formant un « amphithéâtre » ou un « triple rempart » contre les vents tant redoutés à l'époque et funestes aux malades. Toujours à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'iconographie du territoire révèle l'omniprésence de ces fameux reliefs, souvent très accentués, rendant compte de la fascination exercée par cette nature chaotique mais aussi protectrice et profitable à plus d'un titre, notamment du point de vue médical.

Le peintre hollandais Berchem offre ainsi par exemple, vers 1640, la première représentation picturale connue du littoral niçois<sup>21</sup> en choisissant un point de vue depuis l'intérieur des terres, tourné vers la mer, dans laquelle plonge une masse impressionnante de rochers en arrière-plan. Si cette vue n'est pas réaliste, compte tenu de la disposition des éléments en présence, elle renvoie à la signification étymologique, plus politique que visuelle, du *Landschaft* allemand, la peinture de paysage flamande et néerlandaise étant « moins un territoire visible qu'un ensemble d'activités humaines<sup>22</sup> », et s'attachant à montrer les mœurs et les coutumes régissant la vie locale plus que la disposition réelle du territoire (champs, chemins, rivières, etc.), en faisant une peinture politique et non pittoresque.

L'imaginaire lié aux reliefs bienfaiteurs se traduit aussi par la présence, dans les sources aussi bien écrites qu'iconographiques, d'une abondante végétation, indigène et exotique, érigée en preuve du climat bénéfique et salvateur du territoire. Tout comme les palmiers, dont l'exploitation locale était, à l'origine, destinée aux fêtes religieuses, et qui deviennent un symbole des paysages de la santé sur la Riviera italienne<sup>23</sup>, la végétation exotique, et les agaves et les aloès en particulier, sont des espèces récurrentes dans les représentations artistiques concernant Nice et sa région. Leur présence constitue

21. Jean-Paul Potron, Sylvain Amic, *Paysages de Nice, Villefranche, Beaulieu : du XVII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*, Nice, Gilletta, 2000, p.19.

22. Jean-Marc Besse, *Le goût du monde, exercices de paysage*, Arles, Actes Sud / ENSP, 2009, p.111-112.

23. Voir à ce sujet Pietro Piana, Charles Watkins et Ross Balzaretto, "The Palm Landscapes of the Italian Riviera", dans *Landscapes*, vol. 19, 2018, p. 43-65.



FIG. 2 – Nicolaes Pietersz Van Haarlem dit Berchem ou Berghem, *Vue des environs de Nice*, c.1640, huile sur toile, 95 × 155 cm, Musée des Beaux-Arts, Nice.

la preuve d'un climat généreux, prompt à accueillir une végétation semi-tropicale. Par extension, ce climat bénéfique aux plantes exotiques pourrait l'être également aux malades étrangers venus sur le territoire dans l'espoir d'y recouvrer la santé. L'analogie entre les êtres humains et les plantes, perçus comme des « produits topographiques<sup>24</sup> » aux propriétés physiques similaires, portant l'empreinte de l'environnement et du climat dans lequel ils vivent, est fortement ancrée dans l'imaginaire collectif jusqu'au début du xx<sup>e</sup> siècle.

L'analyse de la capacité de croissance des végétaux en pleine terre, en période hivernale sur le territoire, attestant la douceur du climat, est aussi fréquente dans les sources écrites. Dès la fin du xviii<sup>e</sup> siècle, Tobias Smollett s'étonne ainsi de la diversité et de la vigueur de la végétation durant les mois d'hiver : « Une autre preuve évidente de la douceur de ce climat se voit dans les orangers, les limons, les citrons, les roses, les narcisses, les œillets, les jonquilles, qui mûrissent et fleurissent au milieu de l'hiver<sup>25</sup>. » Aux xix<sup>e</sup> et xx<sup>e</sup> siècles ensuite, les affiches touristiques de la Riviera développent et entretiennent

24. Tania Woloshyn, « Aesthetic and Therapeutic Imprints: Artists and Invalids on the Côte d'Azur, ca. 1890-1910 », dans *Nineteenth-Century Art Worldwide*, v.11, n°1, 2012, p.2.

25. Tobias Smollett, *Lettres de Nice sur Nice et ses environs (1763-1765)*, op. cit., p.142 (traduction de la lettre du 4 janvier 1765).

notamment un certain imaginaire paysager ou une vision idéalisée du territoire où règne un printemps éternel, valorisant les paysages et l'abondance de la végétation en présence, évoquant une fois encore la douceur particulière du climat, et en filigrane, le gage de bonne santé que cela peut induire.



FIG. 3 – Frédéric Hugo d'Alési, Chemins de fer P.L.M., *L'Hiver à Nice*, 1892, 106 × 74 cm, BNF, Paris.

### ***Les jardins, acteurs essentiels du développement du territoire***

Si l'imaginaire paysager de la région, qui se construit et se diffuse à travers de nombreux médiums, constitue un élément essentiel du développement du territoire, les jardins eux-mêmes en sont des acteurs-clés. Dans son ouvrage *L'invention de la Côte d'Azur*, l'historien Marc Boyer pressent d'ailleurs que les jardins, et plus généralement la végétation et la nature, constituent « la composante essentielle de l'hiver dans le Midi » :

Au XVIII<sup>e</sup>, l'atout que Nice partage avec Hyères, c'est la végétation, et plus précisément les jardins-vergers qui font penser à l'Éden par l'abondance des fleurs et des fruits, par le souci apporté à leur entretien. Tous les voyageurs, anonymes ou connus : Smollett, Sulzer, Dupaty, Young, Delille, plus tard Millin, ont le même étonnement admiratif ; plusieurs décrivent avec force détails le mélange des cultures (...)

Le jardin – l'Éden – dès l'origine est la composante essentielle de l'hiver dans le Midi<sup>26</sup>.

Jusqu'au début du XIX<sup>e</sup> siècle, les jardins niçois sont essentiellement des jardins utiles, aux tracés réguliers et simples, qui constituent des lieux de promenades très appréciés des premiers hivernants<sup>27</sup>. Ces jardins de la plaine niçoise, qui suscitent l'admiration des voyageurs étrangers comme Tobias Smollett, sont peu à peu conçus pour l'agrément seul. Au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle en effet, un renversement de l'utile à l'agrément s'opère nettement et modifie le tracé des jardins, publics et privés, qui adoptent de nouvelles lignes irrégulières et des reliefs artificiels, au détriment des terrasses ancestrales, à la demande des hivernants étrangers, de plus en plus nombreux sur le territoire. L'art des jardins dans la région connaît aussi la vogue de l'acclimatation des plantes exotiques, qui survient dès le Premier Empire (1804-1815)<sup>28</sup>, pour s'épanouir pleinement dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle sur le littoral des Alpes-Maritimes.

Ensuite, la période de la Restauration sarde, entre 1814 et 1860, est marquée par la supervision des projets urbains par le *Consiglio d'Ornato* à Nice<sup>29</sup>. Or c'est durant cette période que les aménagements majeurs du jardin public et du parc de la colline du Château voient le jour à Nice. De plus, la réglementation imposée par le *Consiglio d'Ornato*, qui encadre l'expansion urbaine niçoise, entraîne la création d'une multitude de jardins, traduisant une véritable stratégie de développement urbain à laquelle les spéculateurs privés s'associent volontiers. Les deux parties, publique et privée, cherchent à accroître l'attractivité touristique du territoire par le biais du développement des jardins, qui atteint son plein épanouissement à la Belle Époque, pour le plus grand plaisir des villégiateurs hivernants.

26. Marc Boyer, *L'invention de la Côte d'Azur. L'hiver dans le Midi*, éditions de l'Aube, 2002, p.35.

27. Voir à ce sujet : Robert De Souza, « Jardins d'autrefois à Nice », dans *L'Illustration*, 7 février 1920, p.8-9.

28. L'impératrice Joséphine, passionnée de botanique, prend activement part à l'importation de végétaux exotiques sur la Riviera, en faisant notamment envoyer, dès le tout début du XIX<sup>e</sup> siècle, des plantes provenant de la Nouvelle Hollande, réunies dans les serres de son château de la Malmaison, à l'administrateur des jardins et des pépinières de Nice.

29. Voir à ce sujet : Philippe Graff, *L'exception urbaine. Nice : de la Renaissance au Consiglio d'Ornato*, Marseille, éditions Parenthèses, 2000. Ce « conseil d'ornement », institué par le roi de Sardaigne Charles-Albert en 1832, est chargé de la mise en œuvre du plan régulateur (établi par Jean-Antoine Scoffier, architecte de la ville et M. Trabaud, géomètre royal) et de son évolution en veillant à la conservation et à l'amélioration des rues, des places, promenades et monuments publics.

Cette évolution s'inscrit dans un contexte plus global de création paysagère au niveau national. En 1852, l'empereur Napoléon III accède au trône et « frappé de la pénurie de jardins où étaient les grandes villes de France et surtout Paris<sup>30</sup> », fait de la création paysagère l'un de ses principaux chevaux de bataille. Ainsi, les bois de Boulogne et de Vincennes ou encore le parc des Buttes-Chaumont comptent parmi les réalisations majeures de cette entreprise d'embellissement de Paris, menée sous la conduite du baron Haussmann et, plus spécifiquement, d'Adolphe Alphand pour les parcs et jardins. En 1860, le comté de Nice est annexé par la France et va alors s'inscrire dans cette ambition paysagère d'envergure nationale.

Un nouveau modèle paysager parisien – dont Jean-Pierre Barillet-Deschamps, jardinier en chef de la Ville de Paris, et Adolphe Alphand, responsable du service des promenades et plantations de la Ville de Paris, comptent parmi les principaux instigateurs – se développe ainsi sous le Second Empire (1852-1870). Au sein de ce modèle, le style composite ou mixte, résultant de l'union des styles paysager et symétrique et théorisé par l'architecte paysagiste Édouard André dans son *Traité, L'art des jardins* paru en 1879, prend naissance et rencontre un large succès. Les protagonistes du modèle, Adolphe Alphand, Jean-Pierre Barillet-Deschamps et Édouard André créent eux-mêmes des jardins sur le territoire, notamment à Nice, où ils répondent à des commandes privées. Dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, les trois architectes paysagistes signent ainsi respectivement à Nice les jardins des villas Haussmann (1866), Vigier (1862) et Masséna (1899) qui incarnent tous à leur manière l'esprit de conception des jardins privés de la villégiature hivernale sur la Riviera, répondant aux exigences de leurs propriétaires ainsi qu'au goût de l'époque<sup>31</sup>. Le jardin des hivernants est alors un lieu privilégié de l'acclimatation de végétaux exotiques à la flore luxuriante, principalement de tracé mixte ou irrégulier. La désunion stylistique entre l'architecture des villas et des jardins est par ailleurs courante. Le prestige des concepteurs de ces trois jardins, qui ont eu l'occasion de collaborer à de grands projets parisiens, comme celui du parc des Buttes-Chaumont (1867), mérite d'être souligné, car il témoigne de la

30. Édouard André, *L'art des jardins. Traité général de la composition des parcs et jardins*, Paris, G. Masson, 1879, p.87.

31. Voir à ce sujet : Marie Héroult, « La villa d'hivernant et le jardin fleuri : exemples des Villas Vigier, Haussmann et Masséna à Nice », dans *Nice, reine des fleurs*, [catalogue de l'exposition présentée au Musée Masséna du 10 juin au 9 octobre 2022 dans le cadre de la Biennale des arts de Nice], Paris, Liénart, 2022, p.73-83.

très grande vitalité du territoire niçois en matière d'art des jardins à cette époque<sup>32</sup>.



FIG. 4 – *Vue et plan généraux de la villa Haussmann à Nice, dans l'Encyclopédie d'Architecture, 1<sup>er</sup> volume, 1872, pl.40.*

32. À Monaco, Édouard André est par ailleurs l'auteur des jardins du Casino de Monte-Carlo, qu'il décrit dans son traité paru en 1879.

L'usage du style composite ou mixte, théorisé et prôné par Édouard André, imprègne fortement l'œuvre de son élève Octave Godard, installé sur la Côte d'Azur. En 1927, Octave Godard publie d'ailleurs *Jardins de la Côte d'Azur*, un ouvrage dans lequel il recommande vivement l'emploi du style mixte pour la création de jardins dans la région<sup>33</sup>. Si le style composite ou mixte, théorisé par Édouard André dans les années 1870, « domine la création horticole française jusqu'à la première Guerre mondiale<sup>34</sup> », un renouvellement des formes et des idées a toutefois lieu au tournant du xx<sup>e</sup> siècle. Le mouvement contestataire « néo-régionaliste » ou « néo-italien », porté notamment par Harold Peto et Ferdinand Bac, exprime une volonté de retour aux formes architecturées inspirées des principes spatiaux et stylistiques de la Renaissance italienne, ainsi qu'à l'emploi d'une végétation indigène et de matériaux locaux dans la création des jardins sur le territoire<sup>35</sup>.

Au croisement de l'évolution des sensibilités occidentales et de la construction d'un imaginaire paysager et médical spécifique, la Riviera, « pays de l'éternel printemps<sup>36</sup> », devient une terre d'accueil hivernale idyllique pour les villégiateurs étrangers dès la fin du xviii<sup>e</sup> siècle. Les jardins, acteurs essentiels du succès touristique de la région, connaissent à partir de cette époque une évolution majeure fortement liée au phénomène des transferts culturels, puisque les modèles des jardins paysagers, anglais puis français sous le Second Empire, s'additionnant à la formidable expansion du phénomène d'acclimatation des plantes exotiques en Europe, marquent durablement les jardins et les paysages de la Riviera.

Marie HÉRAULT

*Architecte diplômée d'État, Historienne des jardins  
et du paysage, Chercheuse associée au Centre André Chastel*

33. Octave Godard, *Jardins de la Côte d'Azur*, 1927, Paris, Ch. Massin, p. 7.

34. Jean-Pierre Le Dantec, *Le sauvage et le régulier, Art des jardins et paysagisme en France au xx<sup>e</sup> siècle*, Paris, Le Moniteur, 2002, p.39.

35. Voir à ce sujet : Agnès du Vachat, *Culture et Paysage, Le Jardin Méditerranéen De Ferdinand Bac*, Petit Génie - La Nef Des Livres, 2017.

36. Voir à ce sujet : Marie Héroult, *La Riviera, pays de l'éternel printemps : imaginaire paysager et transferts culturels à Nice et dans son territoire, du Grand Tour à nos jours*, thèse de doctorat sous la direction de Hervé Brunon, Centre André Chastel, Université Paris-Sorbonne, École doctorale 124 « Histoire de l'art et archéologie », deux volumes, 2021, 920 p.

## **LE TEMPS DES VERTUS**

## LES JARDINS EN HERBIERS : COLLECTION ET SCIENCE

Pour Fontenelle (1709) : « *La Botanique n'est pas une science sédentaire et paresseuse, qui se puisse acquérir dans le repos et l'ombre d'un cabinet ; elle veut que l'on coure les montagnes et les forêts, que l'on gravisse contre des rochers escarpés, que l'on s'expose au bord des précipices.* »

### **L'art de collecter, des jardins inspirants aux jardins secs**

L'acte de collecter, certes intemporel, n'est pas anodin, d'autant moins quand le botaniste fixe, pour l'éternité, le végétal sur papier. Au xvi<sup>e</sup> siècle, les herbiers sont définis littéralement comme des « jardins secs ». Quelle belle image, pour faire entrer dans l'histoire la composition en plantes d'un jardin et de leurs usages, voire retranscrire un paysage local ou une expédition par-delà les océans. L'art de l'herbier, c'est aussi dépasser l'illustration d'après nature, pour conserver le vrai et décrire rigoureusement toute nouvelle espèce pour la science.

### *Des jardins inspirants*

L'histoire des jardins est ancienne, et les mythiques jardins suspendus de Babylone ou encore les vergers des Hespérides nous laissent toujours admiratifs. Depuis l'Antiquité et jusqu'aux jardins les plus contemporains, les jardins ont marqué successivement chaque siècle et n'ont cessé d'être inspirants. Ils participent d'une vaste histoire : jardins des simples au Moyen Âge entre médecines et légendes, jardin et potager du roi au xvii<sup>e</sup> siècle entre parterres d'agrément et sciences agronomiques, avec une ouverture progressive sur le monde entre jardins anglais, jardins japonais, jardins Art déco, jardins verticaux... Entre nature et culture, le jardin reconstitue un microcosme où la nature se veut parfaitement maîtrisée.

Avant d'être un jardin plaisir, le jardin fut surtout vivrier, à l'image des jardins ouvriers qui se développèrent au début du xx<sup>e</sup> siècle. De tous temps, les jardins ont été façonnés par l'Homme qui y exprimait les tendances culturelles et intellectuelles du moment. D'ailleurs, aujourd'hui, il en va de même, avec des modes et de grands courants d'aménagements paysagers qui s'y expriment. Ainsi, Gilles Clément souligne la temporalité à la démarche du paysagiste, notamment en parcourant le Jardin des Méditerranées du Domaine du Rayol : « *Pour faire un jardin, il faut un morceau de terre et l'éternité.* »

### *Des jardins secs ?*

Héritier du Jardin du Roi, fondé en 1635, le Muséum national d'histoire naturelle abrite une collection botanique inestimable. L'apparition des herbiers est contemporaine de la vulgarisation du papier qui suivit la découverte de l'imprimerie ; l'herbier de Jehan Girault, étudiant en médecine, en est le plus ancien représentant à Paris, puisqu'il remonte à 1558. À cette date, les herbiers sont alors qualifiés d'*Hortus siccus*, jardin sec, ou *Hortus mortus*, jardin mort...

Nous, curieux de la flore, botanistes, acteurs des muséums, chercheurs, qui travaillons au quotidien avec les herbiers, avons pourtant le privilège de nous rendre compte de leur valeur. Voici l'occasion d'aller au-delà des apparences poussiéreuses et des clichés, pour pénétrer dans le monde intime et mystérieux des herbiers, des jardins sur papier...

### *Cueillir : un lien Homme-Plante*

Le geste de cueillir le végétal amène autant à une approche pratique et utilitaire, qu'à la confection d'un herbier (fig. 1). Voici le parcours d'une plante jusqu'à son entrée en collection sous forme d'herbier, comme il est détaillé dans l'ouvrage de synthèse *Herbiers de Provence, Alpes et Côte d'Azur*, paru en 2008 sous la direction du Muséum d'histoire naturelle d'Aix-en-Provence.

Un spécimen d'herbier doit présenter la plante entière : fleurs et fruits avec, si possible, les racines et les graines, sans être destructeur pour l'environnement. Grandes oubliées, les plantes communes sont encore trop souvent méconnues, ce qui fait que leur répartition détaillée et leur variabilité demeurent floues !



FIG. 1 – Sur les pas de Léon Mercurin, au xx<sup>e</sup> siècle, en Provence : de l’herborisation (Muséum de Marseille) à la planche d’herbier (Muséum départemental du Var).

Pour obtenir des échantillons de qualité, le séchage doit commencer le plus rapidement possible après la récolte. On peut utiliser comme presse des grilles serrées par deux sangles ou un bottin, bien que ce dernier soit en voie d’extinction. Pour optimiser le séchage, le papier journal doit être changé très régulièrement. Après deux à trois semaines de séchage, il est temps de fixer les plantes avec soin sur des feuilles de carton léger non acide : c’est l’étalage. Les grosses pièces peuvent être fixées par un point fait avec du fil de lin ou des bandelettes de papier.

Avec l’étiquetage, renseigner la récolte est essentiel pour la consultation de l’herbier dans le futur et sa portée scientifique. Nom du collecteur, date de récolte, localisation du lieu de collecte et point GPS et, dans l’idéal, indications écologiques (altitude, substrat, grand type de végétation) sont nécessaires pour caractériser la plante récoltée. Enfin, pour passer l’épreuve des siècles, les planches doivent être conservées dans l’obscurité et à l’abri de la poussière.

### **L’art d’explorer, les herbiers comme fenêtre sur le monde**

À travers un voyage dans les collections des musées d’histoire naturelle de notre région, partons à la rencontre de botanistes passionnés. A l’ombre des herbiers et de leurs précieuses étiquettes manuscrites, se cachent des trajectoires de vie souvent hors du commun. Larguons les amarres !

#### *Des herbiers, témoins de leurs temps*

Aux origines, l’histoire de la botanique, jardins et herbiers, est liée à l’enseignement de la médecine, ce qui n’efface pas toujours

les mythes et légendes associés. Un exemple marquant est celui de la mandragore, la plante qui crie ! En raison de la forme anthropomorphe de sa racine et de ses composés alcaloïdes psychotropes, la mandragore a été associée depuis l'Antiquité à des croyances et des rituels magiques, ce qui persiste encore de nos jours.

L'herbier Palàa (fig. 2), conservé au Muséum départemental du Var, est un herbier relié, datant de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. On en trouve moins d'une cinquantaine en France. Il est constitué de 24 parties correspondant aux propriétés médicinales des plantes. Chacune d'elles est introduite par un texte manuscrit, extrait de l'*Abrégé de l'histoire des plantes usuelles, dans lequel on donne leurs noms différens, françois et latins, la manière de s'en servir, la dose et les principales compositions de pharmacie dans lesquelles elles sont employées* ; écrit par Pierre-Jean-Baptiste Chomel (1671-1740), il parut en 1712 et fut réédité neuf fois jusqu'en 1809. L'herbier Palàa décrit les propriétés des simples dont les spécimens séchés sont collés à la gomme arabique sur les pages qui suivent. Il s'agit d'une parfaite synthèse de la relation étroite qui lie alors la botanique et la médecine (Berli & Dusoulier, 2018).

L'utilisation de spécimens traduit la volonté d'exactitude pour la représentation de la plante et de ses caractéristiques naturelles, sans passer par le prisme déformant d'une illustration ou d'une description. Une démarche à la fois de botaniste et de médecin-herboriste.

Une note manuscrite sur la première page permet de tracer sa provenance : « *Vieil herbier provenant de la famille Palàa, offert au musée d'histoire naturelle de Toulon par le capitaine de frégate Palàa.* » Mais rien dans le document n'identifie clairement son auteur comme un professionnel de la médecine ou de la pharmacie, un enseignant ou encore un amateur éclairé. Avec plus de 230 pages, il représente une sorte d'archive de la biodiversité française de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, incluant quelques plantes exotiques.

Il est à noter que cet herbier nécessitait une importante restauration, qu'entreprit Juliette Berli, étudiante de 5<sup>e</sup> année à l'Institut national du patrimoine. Cette spécialiste a travaillé sur le papier, les filigranes, la reliure, mais aussi sur les plantes, qui ont été refixées délicatement. Elle les a reprises une à une pour combler les craquellements et a effectué un nettoyage de chaque page. Elle assurait ainsi l'une des missions essentielles d'un muséum, à savoir la conservation des collections pour les générations futures.



FIG. 2 – Les herbiers, sources de savoir : de l'herbier-catalogue Palàa, jusqu'aux herbiers-outils pour les sociétés savantes avec l'édition de flores, atlas et catalogues, à l'issue de sorties de terrain, comme ici avec Emile Jahandiez, en expédition à Port-Cros (collections du Muséum départemental du Var).

### *Carnets de route sur le monde*

Comme le souligne Lucile Allorge dans son ouvrage *La fabuleuse odyssée des plantes* : « Ils s'appelaient Tournefort, Plumier, Commerson, Bougainville, Poivre, Rousseau ou Humboldt. Ils étaient savants, médecins, marins, soldats, religieux ou écrivains. Ils cultivaient leurs jardins des simples ou partaient à la conquête du monde... Tous avaient en commun la passion de la science et la volonté insatiable de découvrir, de répertorier, de rapporter en France le plus grand nombre de plantes et d'épices. » Et tous étaient contemporains de l'entreprise philosophique et scientifique conduite au XVIII<sup>e</sup> siècle, dont l'ambition était de favoriser la diffusion de la philosophie des Lumières, d'inventorier les acquisitions de l'humanité et de développer les connaissances, notamment à travers de grandes expéditions scientifiques.

L'herbier est un carnet de route. Accompagnant la plante, l'étiquette et les publications attenantes nous apprennent parfois, à la manière d'une énigme policière, les pays traversés par l'explorateur, les personnes rencontrées, les trouvailles en tout genre et même des pans de la personnalité de l'auteur. Ainsi, dans *l'Herbier des explorateurs* de Florence Thinard, nous pouvons suivre les milliers de nouvelles essences décrites au fil des premières circum-navigations et expéditions au long cours. En 1766, sous l'impulsion de Louis XV, Bougainville réalisa le premier grand voyage scientifique français à bord de *La Boudeuse*. A ses côtés, Philibert Commerson (1727-1773) et Jeanne Barret (1740-1807) constituèrent un herbier de plus

de 3 000 espèces végétales, dont les fameux bougainvilliers et hortensias. Suivre Jules Dumont d'Urville (1790-1842), c'est voguer de Toulon à l'Océanie à bord de *L'Astrolabe*, puis à la Terre Adélie au pôle Sud, avec même un détour dans les Cyclades. Botaniste et médecin, Alire Raffeneau-Delile (1778-1850) suivit les pas de Bonaparte en Égypte pour une mission scientifique d'une envergure exceptionnelle. Quant à l'histoire de Robert Fortune (1811-1880), elle consiste en les tribulations d'un voleur de plants des meilleurs thés de l'empire du Milieu, face à l'engouement britannique pour *a cup of tea*. Avec Théodore Monod (1902-2000), voici un explorateur du xx<sup>e</sup> siècle au fil de ses méharées dans le Sahara. Spécialiste des poissons et des crustacés, Théodore Monod est tombé amoureux du désert africain. « *Au départ, j'étais zoologiste mais, en suivant les dunes, j'ai fini par récolter de tout : des fossiles, des plantes. Cela m'a conduit à devenir un peu botaniste, géologue, ethnologue, archéologue.* » Il récolta plus de 20 000 spécimens et n'aura de cesse de vouloir retrouver *Monodiella flexuosa*, une nouvelle espèce pour la science, croisée au détour d'un oued et dont il voulait retrouver des spécimens pour affiner ses recherches, en vain hélas ! Autre chercheur-explorateur, Francis Hallé (1938-) participa à la conception des explorations du « Radeau des cimes », à la découverte des habitants méconnus des canopées forestières tropicales.

### *Voyager, découvrir et transporter*

Aux navigateurs est rappelée la mission de rapporter des végétaux pouvant être utiles à leur pays. Après les savants et naturalistes civils, viendront les chirurgiens et les pharmaciens de la Marine. A cette fin, l'enseignement de la zoologie, de la botanique et de la géologie est renforcé au sein des écoles de médecine navale. Ainsi, sont précisées la manière de recueillir et de préparer les objets d'histoire naturelle, la manière de les emballer et de les faire parvenir en France dans le meilleur état possible.

La recherche et l'acclimatation de plantes exotiques générèrent une intense activité. Des jardins botaniques sont créés dans les ports de Rochefort (1741), Brest (1768) et Toulon (1785), pour recevoir, acclimater, puis réexpédier les spécimens vers Paris. Ainsi, François Martin, directeur du jardin de la Marine de Toulon, aidé de Gaspard-Nicolas Robert, participèrent par exemple à la culture du néffier du Japon. De ce jardin situé en dehors des remparts de la ville, sur un terrain de plus de 8 000 m<sup>2</sup>, encadré par l'hôpital de la Charité à l'ouest et le Jardin du Roi à l'est, il reste encore un illustre cyprès chauve, planté en 1797 dans la cour de l'actuel site Chalucet.

Le jardin est d'abord jardin de l'hôpital, où sont cultivées les plantes nécessaires à la composition des remèdes, tisanes, cataplasmes, élixirs, baumes et lavements. Il deviendra outil d'enseignement, et lieu d'introduction, de stockage et d'acclimatation pour 3 289 espèces qui sont recensées par Robert, dans le *Catalogue des plantes cultivées au jardin botanique de la marine royale du port de Toulon*, publié en 1821. Les espèces conservées sur place, utiles ou ornementales, intriguent, passionnent ; on veut les voir ! En 1840, Gustave Flaubert visita le jardin botanique de la Marine de Toulon et en garda un souvenir émerveillé : « *Si je demeurais à Toulon, j'irais tous les jours au jardin botanique.* » Enfin, si les jardiniers se chargent d'enrichir les collections végétales, ils transforment, par l'introduction, l'acclimatation, la sélection et la diffusion de milliers de plantes exotiques, le paysage de nos jardins... et de nos assiettes.

Les plantes voyagent aussi de manière inattendue... À Toulon, le bail du terrain occupé par le jardin botanique de la Marine arrive à expiration. La Marine doit rendre le sol qu'elle occupe mais reste propriétaire des essences végétales : elles seront donc transférées à Saint-Mandrier. La décision de déplacer le jardin botanique va être discutée en 1849 par l'Académie des sciences de Paris qui souhaite sauvegarder le jardin à Toulon car elle juge que ce transfert, désastreux pour les ligneux, est comme un acte de vandalisme. Pourtant, 114 arbres de 10 à 15 mètres de haut sont transplantés du 14 février au 8 avril 1850, transportés par bateau, avec racines et terre. Le jardin botanique de Saint-Mandrier va ainsi prendre forme.

## **L'art de classer, nomenclature et passion**

### *Vers une nouvelle nomenclature*

Le XVIII<sup>e</sup> siècle voit se multiplier en France les cabinets de curiosités ou d'histoire naturelle, où afflue un nombre croissant d'espèces végétales et animales dont il convient de faire l'inventaire. L'engouement pour la botanique s'accroît naturellement avec le développement des voyages d'exploration et l'essor du commerce maritime. Un système inédit de classification des plantes s'impose dès lors aux naturalistes : « *Une méthode est un fil d'Ariane pour le botaniste ; sans son secours, la botanique est un chaos* », affirme Carl Linné dans sa *Philosophie Botanique* en 1788. Il conçoit une nomenclature binaire des espèces, posant ainsi le socle de la botanique descriptive dont les progrès vont susciter une intense activité de prospection

de végétaux, mais aussi de ressources naturelles nouvelles dans les régions tropicales (or, pierres précieuses, épices, plantes médicinales, tinctoriales, alimentaires).

Dans les collections du Muséum départemental du Var, un herbier symbolise cette nouvelle étape majeure de l'histoire de la classification scientifique (fig. 3), celui de Louis Gérard (1733-1819). Médecin de Cotignac, Louis Gérard passera par le potager du Roi, avant de publier, en 1761, un ouvrage de référence *Flora gallo-provincialis*. Tout en reprenant la charge de médecine de son père à Cotignac, Louis Gérard continue à pratiquer la botanique et à faire œuvre d'érudit. Ses relations sont incessantes avec les botanistes français et étrangers : Perreymond de Fréjus, Gouffé de Marseille, Gouan de Montpellier, Dominique Villars de Gap, Allioni de Turin, Smith de Londres... Ses échanges de plantes se faisaient avec toutes les régions du monde ! Louis Gérard était en première ligne des révolutions botaniques de son époque (Lavagne, 1997).

Infatigable, il va parcourir la Provence et les Alpes du Sud pour enrichir son herbier de récoltes nouvelles et surtout des échanges qu'il réalise avec les naturalistes du monde entier. Carl von Linné, notamment, lui fait parvenir des échantillons de Suède, de Russie, de Sibérie... Quant à son importance scientifique, elle ne fait aucun doute, puisque son herbier contient plusieurs échantillons-types ou TYPUS, références des descriptions premières de certaines espèces, telles que *Bupleurum gerardi*, *Dorycnopsis gerardi*, *Juncus gerardi*.



FIG. 3 – Herbier Louis Gérard : quand le travail d'une vie s'inscrit dans l'histoire des sciences naturelles, avec 3 476 planches de grande valeur scientifique, conservées dans les collections du Muséum départemental du Var (cl. Georges Rebuffel).

### *Des hommes et femmes de passion*

Avec l'essor des jardins d'acclimatation sur tout le littoral méditerranéen, telle la villa Thuret à Antibes, se développent aussi les sociétés savantes qui travaillent sur des flores, atlas et inventaires départementaux toujours d'actualité. Ainsi, l'humain est au cœur de l'herbier : c'est lui qui le crée, le façonne, l'exploite. Nombreux seront les botanistes passionnés et éclairés qui laisseront leur empreinte dans la flore méditerranéenne avec leurs herbiers, à l'image d'Emile Jahandiez et d'Abel Albert qui publièrent le *Catalogue des plantes vasculaires du Var* en 1908. L'association Inflovar en est d'ailleurs un bel héritage avec la publication d'ouvrages de référence : *Le Var et sa flore*, *Plantes rares ou protégées* et l'*Atlas des plantes vasculaires du Var* (2008 & 2020).

Comme dans bien d'autres domaines scientifiques, la botanique ne s'est que très tardivement déclinée au féminin. Toutefois, un récent article de Frédéric Médail (2023) présente et discute l'étonnante trajectoire d'une célèbre cantatrice française du début du xx<sup>e</sup> siècle, Marianne Gougerot-Nicot (1892-1945), qui plonge avec passion dans la botanique dès la fin de sa brillante carrière artistique, en 1920. La botanique va être son exutoire et elle sera l'une des toutes premières femmes en France à confectionner un herbier scientifique, fruit de ses multiples voyages en Europe et en Méditerranée. Elle est aussi la première femme à avoir herborisé aux îles d'Hyères (Var, France) où elle a découvert plusieurs localités de plantes intéressantes.

### **L'art d'enquêter, les herbiers supports des scientifiques**

Pour conclure, les herbiers permettent un regard critique sur nos paysages méditerranéens que l'on croit immuables et qui, pourtant, sont le reflet de notre rapport à la nature. En effet, ce sont les témoins de l'acclimatation de nombreuses essences venues des quatre coins du globe, comme des preuves implacables des changements environnementaux en cours. L'occasion d'illustrer l'importance des collections pour la science !

### *Des étiquettes essentielles*

L'intérêt scientifique d'un herbier dépend fortement de son étiquette. Il s'agit en effet de sa carte d'identité, gravée pour l'éternité. Bien renseignée, l'étiquette permet de savoir qu'à un endroit

précis, à un instant donné, tel ou tel végétal était présent ! Voilà donc un témoin essentiel de notre flore qui se vérifie sur le terrain, des années voire des siècles après. Une belle opportunité pour quantifier, avec précision, l'évolution de la composition végétale de nos paysages. Avec la mise en ligne des données d'herbiers et leur numérisation (plateformes ReColnat et GBIF, en particulier), l'herbier du futur, le « métaherbier mondial », sera une ressource commune, interconnectée numériquement et en libre accès, qui stimulera une science nouvelle et à grande échelle pour répondre directement à la crise actuelle de la biodiversité (Davis, 2023).

Par ailleurs, la phénologie de la plante séchée, à savoir ses cycles de floraison et/ou de fructification permet de créer un « observatoire des saisons » (Willis *et al.*, 2017). C'est ainsi que l'on a pu mesurer les décalages saisonniers et, par exemple, quantifier l'avancée des vendanges au fil du temps, en lien direct avec l'intensification des changements climatiques. Au fil du temps, on peut également observer les déplacements des essences végétales. Certes, les échelles de temps sont plus grandes que pour les migrations animales, mais on peut détecter des remontées en altitude et des modifications d'aire de distribution de telle ou telle espèce. Quand l'herbier fait office de GPS pour la flore !

C'est aussi la possibilité de retracer l'arrivée de flores venues d'ailleurs, introduites volontairement ou non par les activités humaines. Au fil des herbiers, on peut essayer de reconstruire le parcours d'une espèce exotique et son caractère envahissant à des échelles transcontinentales ou régionales, plus ou moins fines selon l'effort de prospection et de collecte. Les herbiers sont ainsi des sentinelles de la biodiversité végétale qui nous entoure, et sont plus que jamais d'actualité.

### *Diversité à la loupe*

Le matériel d'herbier permet des observations détaillées et un accès à l'infiniment petit. Citons les herbiers numériques (fig. 4), sous la forme de scans haute qualité, de Pierre et Délia Vignes, qui donnent accès aux secrets des végétaux (Vignes *et al.*, 2007, 2022) et qui témoignent de notre méconnaissance de la beauté, tout comme de la complexité des végétaux qui nous entourent. Les herbiers donnent aussi accès à des échantillons difficiles à collecter, disparus ou qui se trouvent sur des territoires en conflits, d'où l'importance de la diversité des herbiers conservés dans différents centres d'étude, à l'image des flores tropicales de l'herbier de Meise et de l'Université

libre de Bruxelles, en Belgique, qui contribuent fortement à l'étude des essences forestières africaines.

Pour la science, il s'agit de collections de référence où l'on peut, par exemple, observer en détails les grains de pollen, en microscopie électronique à balayage (Espinosa & Pinedo, 2018). Nous voilà alors plongés dans un monde incroyable. Or ces grains de pollen, retrouvés facilement dans des archives sédimentaires, du fait de leur préservation incomparable, sont essentiels pour reconstruire les paysages au cours de l'histoire de notre planète, comme lors des oscillations glaciaires-interglaciaires, il y a plusieurs dizaines de milliers d'années. Les palynologues peuvent ainsi créer des catalogues de références, afin d'examiner finement les archives paléo-environnementales.



FIG. 4 – Les herbiers supports de la science : des herbiers numériques haute résolution de Pierre & Délia Vignes (ici l'arbousier, *Arbutus unedo*), aux herbiers de Meise en Belgique, prélevés pour l'étude génétique de la flore tropicale africaine (Migliore et al., 2020), en passant par les clichés en microscopie électronique à balayage avec, ici, des grains de pollen de marguerite (Aix-Marseille Université, Régine Verlaque & Alain Tonetto).

### *Des enquêtes génétiques*

Enfin, les herbiers sont sources d'innovation (fig. 5), surtout avec le développement récent de nouveaux outils en biologie moléculaire et génomique (Besnard *et al.*, 2018 ; Hardion *et al.*, 2020). Une nouvelle bibliothèque du vivant devient accessible et permet de reconstruire l'histoire évolutive des flores, à partir de quelques grammes de végétaux prélevés *in natura*, mais aussi sur herbier. En effet, étudier la biodiversité, c'est prendre en compte la richesse des paysages et des espèces, mais aussi la dimension évolutive,

plus difficile d'accès, mais ô combien ! primordiale pour expliquer l'histoire du vivant.



FIG. 5 – Les herbiers, supports des études en génétique : du matériel végétal à l'extraction ADN et l'amplification PCR pour lire les séquences ADN, supports de l'histoire évolutive de la biodiversité.

Ce fut le cas, lors de travaux menés, par exemple, sur une plante symbole des paysages méditerranéens, le myrte, en permettant de retracer les histoires d'une paléoflore tropicale, d'une Méditerranée asséchée, d'une succession d'épisodes glaciaires et même d'un Sahara vert (Migliore *et al.*, 2011, 2012, 2013, 2018. Une odyssée 2.0 grâce aux herbiers ! (fig. 6)

La démarche phylo-géographique est comme une enquête où l'on relève et analyse, à partir de marqueurs moléculaires, les empreintes laissées par les grandes crises environnementales du passé qui ont affecté la structure génétique des espèces étudiées. L'approche biogéographique a consisté à combiner données génétiques, données de modélisation et fossiles, afin d'examiner les liens de parenté entre les populations de Myrte commun du pourtour méditerranéen et du Myrte de Nivelles, isolé dans les montagnes du Sahara central.

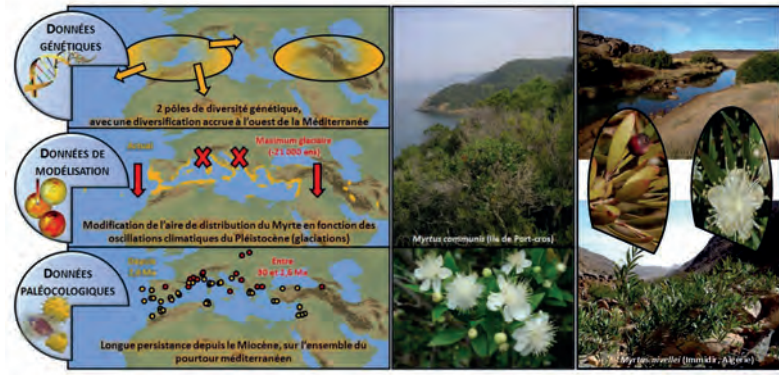


FIG. 6 – Les herbiers, comme contributeurs à l'étude de l'histoire évolutive du genre *Myrtus*, entre Méditerranée et Sahara.

Les résultats ont montré que la diversité génétique ne se distribue pas aléatoirement, bien au contraire, et qu'elle est conditionnée par l'histoire biogéographique complexe de la Méditerranée et du Sahara. À partir d'une origine remontant au début du Miocène (23 millions d'années), l'histoire du genre *Myrtus* s'explique par deux périodes de diversification, liées aux changements environnementaux survenus à la transition Miocène / Pliocène (vers 6,7 Ma), et au cours du Pléistocène (depuis 2,7 Ma). Nous avons mis en évidence l'isolement d'une lignée est-méditerranéenne, alors que des phénomènes récents de diversification surviennent à l'ouest de la Méditerranée avec migration en retour vers l'est et vers les Açores.

Le genre *Myrtus* constitue également une archive évolutive précieuse pour mieux comprendre le rôle du Sahara, tour à tour barrière à la migration durant les phases arides, mais aussi territoire d'échanges et de contacts des flores lors des épisodes pluviaux du Pléistocène, à l'époque du fameux «Sahara vert». Coupler la génétique et la paléo-botanique permet donc de révéler de manière inédite les événements de migration du Myrte survenus depuis la Méditerranée vers le Sahara, il y a 1,4-1,1 Ma. Cela suggère l'existence de corridors biologiques qui ont facilité ces multiples dispersions vers le sud, et analyse les conséquences évolutives de la fragmentation et de l'isolement des populations de Myrte, réfugiées dans les massifs du Sahara central lors de l'inexorable aridification du Grand désert, qui a débuté il y a environ 5000 ans. Voilà donc une plante méditerranéenne, témoin des changements environnementaux passés,

au Sahara ! Cette situation unique d'espèces d'origine méditerranéenne piégées dans les montagnes du Sahara central fournit des enseignements précieux dans la compréhension des capacités de persistance et d'adaptation des végétaux face aux changements globaux, avec des applications fines en matière de gestion des ressources et des espaces naturels, sous un angle intégratif et évolutif.

Des jardins, aux herbiers et à l'histoire des flores, il n'y a donc qu'un pas. Pas que l'on peut franchir en s'intéressant aux richesses du vivant qui nous entourent et qui sont souvent insoupçonnées, d'autant plus en Méditerranée, *hotspot* mondial de biodiversité, que les muséums cherchent à conserver, valoriser et étudier.

Jérémy MIGLIORE

*Adjoint à la conservatrice et référent biodiversité  
du Muséum départemental du Var,  
Chercheur en évolution à l'Université Libre de Bruxelles*

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Allorge L. (2003). *La fabuleuse odyssée des plantes*. Jean-Claude Lattès.
- Berli J. & Dusoulier F. (2018). *L'herbier Palàa : objet d'un patrimoine méconnu à la croisée de l'histoire de la médecine, de la pharmacie et de la botanique*. Revue de l'INP, 14.
- Besnard G., Gaudeul M., Lavergne S., Muller S., Rouhan G., Sukhorukov A. P., ... & Jabbour F. (2018). *Herbarium-based science in the twenty-first century*. Botany Letters, 165(3-4), 323-327.
- Davis, C. C. (2023). *The herbarium of the future*. Trends in Ecology & Evolution, 38(5), 412-423.
- Espinosa F. & Pinedo Castro M. (2018). *On the use of herbarium specimens for morphological and anatomical research*. Botany Letters.
- Gérard L. (1791). *Flora gallo provincialis*. Paris.
- Hardion L., Verlaque R., Kaymak E., Vila B., Haan-Archipoff G., Martinez Martin M., Tournay F., Migliore J. (2020). *Plastome sequencing of a 167-year-old herbarium specimen and morphological characters resolve the systematics of two extirpated grass species*. Botanical J. Linnean Society, 195, 2, 115-123.
- Inflovar (2008). *Le Var et sa flore – Plantes rares ou protégées*. Naturalia Publications.
- Inflovar (2020). *Atlas-catalogue de la flore vasculaire du Var*. Naturalia Publications.
- Lavagne A. (1997). *La vie et l'œuvre de Louis Gérard (1733-1819), médecin-botaniste de Cotignac*. Bulletin de la Société d'Etudes – Draguignan, TXXXVIII.
- Médail, F. (2023). *Une célèbre cantatrice devenue botaniste : Marianne Gougerot-Nicot (1892-1945) et ses herborisations aux îles d'Hyères (Provence, France)*. Adansonia, 45(22), 343-362.
- Morat, Aymonin, Jolinon et al. (2004). *L'Herbier du monde : Cinq siècles d'aventures et de passions botaniques au Muséum d'histoire naturelle*. Editions Les Arènes.
- Migliore J. (2011). *Empreintes des changements environnementaux sur la phylo-géographie du genre Myrtus en Méditerranée et au Sahara*. Thèse de doctorat, Aix-Marseille Université.
- Migliore J., Baumel A., Juin M. & Médail F. (2012). *From Mediterranean shores to central Saharan mountains: key phylogeographical insights from the genus Myrtus*. Journal of Biogeography, 39, 5, 942-956.

- Migliore J., Baumel A., Juin M., Duong N., Fady B., Roig A. & Médail F. (2013). *Surviving in mountain climate refugia: new insights from the genetic structure and diversity of the relict shrub Myrtus nivellei (Myrtaceae) in the Sahara Desert*. PLOS ONE 8(9) : e73795.
- Migliore J., Baumel A., Leriche A., Juin M. & Médail F. (2018). *Surviving to glaciations in the Mediterranean region: an alternative to the long-term refugia hypothesis*. Botanical Journal of the Linnean Society, 187, 537-549.
- Migliore J., Lézine A.M. & Hardy O.J. (2020). *The recent colonisation history of the most widespread Podocarpus tree species in Afrotropical forests*. Annals of Botany, 126, 1, 73-83.
- Musée Balaguier (2008). *Le voyage des plantes. Le jardin botanique de la Marine*. Gehess Eds, Ville de La Seyne-sur-mer.
- Musée d'Histoire naturelle d'Aix-en-Provence (2008). *Herbiers de Provence, Alpes et Côte d'Azur*. Edisud éditions, 160 p.
- Thinard F. (2012). *L'Herbier des explorateurs. Sur les traces de Théophraste, Jussieu, La Pérouse, Darwin, Livingstone*. Plume de carotte.
- Vignes P. & Vignes D. (2007). *L'herbier des plantes sauvages*. Larousse.
- Vignes P., Vignes D., Marchal N., Aboucaya A. (2022). *Encyclopédie des plantes libres. Toutes les familles de plantes à fleurs sauvages d'Europe*. Editions Ulmer.
- Willis C. G., Ellwood E. R., Primack R. B., Davis C. C., Pearson K. D., Gallinat A. S., ... & Soltis P. S. (2017). *Old plants, new tricks: Phenological research using herbarium specimens*. Trends in ecology & evolution, 32(7), 531-546.

## LE JARDIN DES PHILOSOPHES FRAGMENTS DE MONDES ANCIENS ET MODERNES\*

*Tu si minus ad nos, nos accurremus ad te :  
si hortum in bibliotheca habes, deerit nihil.*  
(Cicéron<sup>1</sup>)

Commençons par une image, grandiose et sereine, que nous devons au maître de la Renaissance sicilienne : Antonello de Messine peint *Saint Jérôme dans son cabinet de travail*<sup>2</sup> (fig. 1), absorbé par la lecture dans un cabinet garni de livres et de quelques modestes plantes cultivées. À l'abri du monde, entre son chat et son lion, il est encadré de fenêtres par lesquelles on admire une nature verdoyante et paisible, à la fois libre et soigneusement entretenue, dont l'aspect de jardin se prolonge par une perspective de collines s'étendant vers le lointain. Le tableau peut adéquatement figurer le rapport qu'entretient la philosophie avec le jardin : pour les philosophes, celui-ci ne se voit jamais que comme « par la fenêtre ». Car c'est non pas dans un lieu vivant et trop exposé à la lumière, non pas dans l'ouverture même du dehors, mais dans l'intériorité seulement de la réflexivité ou de la spéculation que deviendra pensable ce qui, dehors, s'étend loin devant l'esprit et que celui-ci peut se donner à penser.

---

\* Qu'il me soit permis de remercier ici Madame Élisabeth Bréaud pour la délicate bienveillance de son accueil ; ce texte lui est dédié, en témoignage de gratitude.

1. Cicéron, *Lettre à M. Terentius Varron* (*Ad Fam.*, IX, 4).

2. Antonello de Messine, *Saint Jérôme dans son cabinet de travail* (*Saint Jerome in his Study*), env. 1474-1475, Huile sur panneau, 45,7 x 36,2 cm, NG1418, National Gallery, Londres.



FIG. 1 – Antonello de Messine, *Saint Jérôme dans son cabinet de travail* (*Saint Jerome in his Study*), env. 1474-1475, Huile sur panneau, 45,7 × 36,2 cm, NG1418, National Gallery, Londres.

Mais le jardin n'est pas exactement pure extériorité ; il est essentiellement fragment et portion, clairement délimités. Car il n'est proprement jardin, précisément, qu'à la condition de cette clôture qui le constitue comme tel, ce qui le ceint – mur, barrière, haie, *haha*, ou toute autre limite – protégeant de l'extérieur et contenant à l'intérieur ; le jardin est par essence un lieu enclos, comme le rappelle toute référence à l'étymologie du mot<sup>3</sup>. Mais il est aussi un lieu ouvert, à la lumière et sous le ciel, et par là, toujours, une certaine figure du dehors. C'est précisément là sa définition : un « lieu découvert, ordinairement clos (...) »<sup>4</sup>. Plénitude d'un microcosme figurant le monde, ou un monde, bel ordonnancement métonymique, il révèle en miniature le macrocosme<sup>5</sup>. Il est cette singulière réalité culturelle

3. Il faut ici bien entendu renvoyer à la racine du mot « jardin », *gard* ou *gar*, porteuse de l'idée de clôture, d'enclos, de contenance et, indirectement, de protection. Le *Dictionnaire* en ligne de l'Académie française indique que le mot est « probablement issu du gallo-roman (*hortus*) *gardinus*, "(jardin) enclos", lui-même issu du francique \**gart*, \**gardo*, "clôture" ».

4. Voici la définition complète du *Dictionnaire* de l'Académie française (s.v.) : « lieu découvert, ordinairement clos, le plus souvent attenant à une habitation, dans lequel on cultive des légumes, on plante des fleurs, des arbres, etc. ».

5. Sur la « vocation du jardin à valoir pour la totalité du monde », vocation si bien dite par M. Foucault dans une conférence du 14 mars 1967, dont le texte est publié dans *Dits et écrits*, 1984 (voir *infra* n. 45), on pourra lire les remarques

(il n'est de jardin que cultivé) et naturelle (en lui, les choses poussent par elles-mêmes) qui constitue comme un écho, une projection, dans l'extériorité naturelle, de l'intériorité et du repli sur soi propres à la pensée spéculative. Nous chercherons donc ici, en suivant quelques apparitions du jardin en philosophie, ce que les rapports que tous deux entretiennent donnent à penser de ce dehors qui s'ouvre pour toute spéculation.

### **Le cabinet du rationaliste**

Le tableau du maître de Messine nous rappelle que, trop sensible et trop visible, le jardin, comme toute étendue de nature ou ouverture sur le monde, distrait de la recherche de la vérité. Malebranche, qui intitule ainsi son ouvrage bien connu (*De la recherche de la vérité*, donc), illustre les conditions de cette recherche en faisant commencer ses *Entretiens sur la Métaphysique* par la mise en scène du renfermement volontaire du rationalisme :

Bien donc, mon cher Ariste, puisque vous le voulez, il faut que je vous entretienne de mes visions métaphysiques. Mais pour cela il est nécessaire que je quitte ces lieux enchantés qui charment nos sens, et qui, par leur variété, partagent trop un esprit tel que le mien. (...) *allons nous renfermer dans votre cabinet*, afin de rentrer plus facilement en nous-mêmes ; tâchons que rien ne nous empêche de consulter l'un et l'autre notre maître commun, la Raison universelle<sup>6</sup>.

Avant lui et à titre de modèle, Descartes, « ce cavalier français, disait Péguy, qui partit d'un si bon pas »<sup>7</sup>, pour bien partir une fois pour toutes et tenter d'arriver quelque part où la connaissance soit enfin assurée, prend soin néanmoins, on le sait, de bien s'enfermer « dans un poêle » – afin de s'interroger sur ce qui est, à la fois de lui et hors de lui :

J'étais alors en Allemagne (...); (...) le commencement de l'hiver m'arrêta en un quartier où, ne trouvant aucune conversation qui me divertît, et n'ayant d'ailleurs, par bonheur, aucuns soins ni passions

---

d'H. Brunon et M. Mosser, dans les premières pages de leur étude « L'enclos comme parcelle et totalité du monde : pour une approche holistique de l'art des jardins », *Ligeia, dossier sur l'art*, 2007, 73-76, p. 59-75. halshs-00167922 (publié in *Repenser les limites : l'architecture à travers l'espace, le temps et les disciplines*, Paris, INHA (« Actes de colloque »), 2005 [en ligne], URL : <http://inha.revues.org/1479>).

6. Malebranche, *Entretiens sur la Métaphysique*, Premier Entretien (Paris, Librairie Armand Colin, 1922, p. 23 ; je souligne).

7. Charles Péguy, *Note conjointe sur M. Descartes et la philosophie cartésienne* (Paris, Gallimard, 1935).

qui me troublaient, je demeurais tout le jour enfermé seul dans un poêle, où j'avais tout loisir de m'entretenir de mes pensées<sup>8</sup>.

Cette extériorité du jardin, propre à la nature qui toujours pousse et résiste, quand bien même ladite nature serait cultivée, convertie en l'étendue d'un parc symétriquement ordonné selon les lois de la perspective centrale et soumis au regard surplombant du classicisme, quand bien même elle serait disciplinée et réduite à la jolie protégée, à l'agrément bien délimité d'une parcelle de monde, moyen ou extrême-oriental, romain, espagnol, méditerranéen ou anglais, cette extériorité propre au jardin, donc, quelle philosophie peut souhaiter s'y retrouver comme en un lieu approprié, pour en faire, sinon son lieu propre, du moins un cadre ou un objet dont elle reconnaîtrait la valeur ?

### **La promenade de l'herboriste solitaire**

Il faudrait sans doute pour cela, sans surprise, que la valeur première soit placée non dans la puissance de la raison, mais dans la nature ; dans la nature elle-même que l'on opposera bien sûr à l'histoire des sociétés humaines, aux sciences mêmes et aux arts ; à tout ce qui est le lieu d'une inégalité dont « l'origine et les fondements » sont rien moins que naturels, comme s'emploie à le démontrer le « second » discours de Rousseau<sup>9</sup>.

Mais poser la nature comme origine ou principe de la valeur ne suffit pas à faire du jardin un objet d'importance ou une figure de la vie philosophique. Jean-Jacques herborise certes hors les murs de la cité, mais hors, aussi, de tout jardin : y a-t-il en effet un seul vrai jardin où l'on soit toujours seul ? C'est que le jardin, précisément parce que clos, rassemble en protégeant, et il protège l'agrément que prend, d'elle-même et du lieu, une compagnie. Il n'est dès lors pas pour Rousseau de jardin possible, qui rassemblerait des amis, puisque Jean-Jacques n'a pas d'amis – formule de la maladie du paranoïaque : ou bien ils sont méchants, ou bien je suis fou ; malheur dans les deux cas, et solitude obligée<sup>10</sup>.

---

8. Descartes, *Discours de la Méthode*, Deuxième partie.

9. J.-J. Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*.

10. J.-J. Rousseau, *Les rêveries du promeneur solitaire*, Première Promenade, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p. 35.

Rappelons donc les fulgurantes premières lignes des *Rêveries du promeneur solitaire* :

Me voici donc seul sur la terre, n'ayant plus de frère, de prochain, d'ami, de société que moi-même. Le plus sociable et le plus aimant des humains en a été proscrit par un accord unanime. Ils ont cherché dans les raffinements de leur haine quel tourment pouvait être le plus cruel à mon âme sensible, et ils ont brisé violemment tous les liens qui m'attachaient à eux. (...) Mais moi, détaché d'eux et de tout, que suis-je moi-même ? Voilà ce qui me reste à chercher.

Jean-Jacques ne peut être ce philosophe se tenant en un jardin avec quelques-uns, peu nombreux mais suffisant à son bonheur, puisque, toujours décentré, toujours hors de lui-même, pas plus certes que tout autre homme, mais plus que tout autre le sachant, il faut qu'il se promène et déambule, décrivant des circonvolutions et des circonférences, pour pouvoir espérer de revenir au centre qu'il doit être pour lui-même.

Pour pouvoir coïncider enfin avec soi, il reste la montagne d'où écrire des lettres – nécessairement à d'aucuns avec lesquels on ne séjourne pas, et les promenades solitaires. Ou encore un lieu champêtre mais qui incarne le resserrement propre à l'âme et au cœur de celui qui s'y cherche loin de tout autre : ce sera un parc magnifique, mais tenant de l'île bien plus que du jardin, qui retiendra on le sait les faveurs de Rousseau – et l'on sait qu'il passera sur une autre île, celle dite des peupliers, au sein du parc d'Ermenonville, l'éternité du dernier sommeil.

De toutes les habitations où j'ai demeuré (...) aucune ne m'a rendu si véritablement heureux et ne m'a laissé de si tendres regrets que l'île de Saint-Pierre au milieu du lac de Bièvre. Cette petite île qu'on appelle à Neuchâtel l'île de la Motte est bien peu connue, même en Suisse. Aucun voyageur, que je sache, n'en fait mention. Cependant elle est très agréable et singulièrement située pour le bonheur d'un homme qui aime à se circonscrire<sup>11</sup>.

De la nature, il n'est donc pas nécessaire de cultiver les limites, de produire une miniature transformée par l'art, de la transmuier en jardin : nul n'étant là pour partager un séjour à l'agrément rassembleur, c'est à herboriser dans l'extériorité non cultivée des montagnes, ou dans l'écart propre à l'île où l'on ne peut que rêver, sans rien y construire, que s'emploiera le philosophe.

---

11. J.-J. Rousseau, *ibid.*, Cinquième Promenade, p. 95.

Mais s'il est un état où l'âme trouve une assiette assez solide pour s'y reposer tout entière et rassembler là tout son être, sans avoir besoin de rappeler le passé ni d'enjamber sur l'avenir (...), tant que cet état dure celui qui s'y trouve peut s'appeler heureux, non d'un bonheur imparfait, pauvre et relatif, tel que celui qu'on trouve dans les bonheurs de la vie mais d'un bonheur suffisant, parfait et plein, qui ne laisse dans l'âme aucun vide qu'elle sente le besoin de remplir. Tel est l'état où je me suis trouvé souvent à l'île de Saint-Pierre dans mes rêveries solitaires, soit couché dans mon bateau que je laissais dériver au gré de l'eau, soit assis sur les rives du lac agité, soit ailleurs, au bord d'une belle rivière ou d'un ruisseau murmurant sur le gravier<sup>12</sup>.

À l'île, figure de l'isolement, et à la dérive solitaire du rêveur, le modèle du jardin substitue la relation heureuse d'une compagnie réunie en un même lieu d'agrément, non dans la solitude mais dans un secret voulu et cultivé.

### **Des jardins grecs, et le Jardin d'Épicure**

Que faut-il donc pour que la philosophie fasse son lieu obligé, non pas seulement d'une île, d'une parcelle de nature, mais bien du jardin en tant que tel, d'un fragment cultivé et formant monde ? Tout d'abord, chronologiquement et logiquement, non pas seulement une pensée de la nature comme principe, mais aussi comme diversité en elle-même aimable, source par elle-même de tout plaisir et de tout bonheur. Or une unique pensée, immanentiste et hédoniste, considéra ainsi la nature comme principe nécessaire et suffisant pour connaître et pour bien vivre. Elle posa la *phusis* comme répondant seule aux critères du minimal et de la limite, gages de valeur et de plénitude sans reste – comme l'atome dont cette nature est constituée, parfaitement plein, compact et indissoluble. C'est à cette pensée qu'il est corrélativement revenu de placer en un jardin le seul lieu possible pour un enseignement qui ne dissocie jamais la philosophie, l'amitié, et enfin et surtout le plaisir pris aux deux premiers. Une seule école, donc, à la fin du IV<sup>e</sup> siècle avant J.-C., se donna le nom de « Jardin ». Elle se revendiquait comme pensée de l'écart minimal des atomes, que Lucrèce nommera *clinamen*, et corrélativement du retrait, lui aussi minimal, à l'écart de la Cité, comme acte de liberté consistant à cacher sa vie et à pratiquer sans attendre le moyen d'être heureux ici et maintenant, car il y a urgence à philosopher, et philosopher est toujours être en un jardin : l'épicurisme, donc. C'est à une pensée

---

12. *Ibid.*, p. 102.

de l'immanence de la nature comme *archê* qu'il revint, non pas seulement de placer le jardin au centre (plutôt qu'à l'écart, et vu seulement par la fenêtre) mais, plus directement encore, de se placer soi-même en un jardin.

Cependant, bien que l'hédonisme épicurien soit la seule pensée qui associe philosophie et jardin au point de les identifier dans le nom donné à l'École, ni Épicure ni ses disciples ne nous ont transmis de description développée et encore moins de théorie du jardin, pas même à l'état d'ébauche. La quasi-absence de représentations artistiques de jardins dans les cités grecques (à la différence de l'abondance des représentations plastiques des jardins du monde romain) a conduit très largement à considérer la Grèce classique et hellénistique comme relativement pauvre en jardins élaborés et luxueux, du moins beaucoup moins riche que ne le sera le monde romain<sup>13</sup>. Cette thèse bien connue rencontre aujourd'hui des objections explicites<sup>14</sup>. Il est certain que la Grèce connut des formes de jardins ou bien minuscules (les jardins d'Adonis, plus plantes que jardins), ou bien étendus et plus collectifs qu'individuels et privés, tels ceux qui ornaient l'Acropole. De même, Académie platonicienne et Lycée constituèrent les premiers grands parcs, que nous pouvons imaginer grâce à quelques témoignages, dont celui de Pausanias sur ce qu'était l'Académie cinq cents ans après sa fondation<sup>15</sup>.

La Grèce archaïque et classique ne nous livre pas de textes exprimant directement une idée de jardins privés de pur agrément, mais plutôt des gymnases, des parcs publics ou des jardins qui demeurent avant tout des vergers. Chacun retient la foisonnante description par Homère du verger splendide du roi phéacien Alcinoos, « grand jardin de quatre arpents tout entouré de murs », où coulent « deux sources » et où jamais ne manquent les fruits, « hiver comme été »<sup>16</sup>. Et c'est dans le vaste enclos, leur verger riche en fruits que Laërte reconnaît enfin Ulysse, lorsque celui-ci énumère les arbres

13. Voir M.L. Gothein, *Geschichte der Gartenkunst*, t. I, Jena, Eugen Diederichs, 1926<sup>1</sup>, p. 53 (*A History of Garden Art*, trad. L. Harcher-Hind, New York, 1979), et L. Farrat, *Ancient Roman Gardens*, Stroud, 1998, p. 7.

14. P. Bonnechere, « Prairies et jardins grecs. De la Grèce de Platon à l'Angleterre d'Alexander Pope », in E. Delruelle et V. Pierrenne-Delforge (dir.), *Kéroi, De la religion à la philosophie*. Mélanges offerts à André Motte, Liège, Presses universitaires de Liège, 2001, p. 29-50 (voir p. 29-30). Pour un bilan des recherches archéologiques, voir bien entendu M. Carroll-Spillecke, *Κήπος. Der antike griechische Garten*, Munich, 1989 (*Wohnen in der klassischen Polis*, 3).

15. Pausanias, *Description de la Grèce*, t. I, *L'Attique*, texte établi par M. Casevitz, traduit du grec par J. Pouilloux, Paris, Les Belles Lettres, 1992, 30, p. 97-98.

16. Homère, *Odyssée*, Chant VII, v. 112-131 (trad. Ph. Jaccottet, Paris, éd. François Maspéro, 1982).

qui furent transmis du père au fils, et qui pour être transmis ont dû dans l'enfance être nommés, richesses naturelles entrées dans le langage et dans l'ordre du sens :

Et puis, en parcourant ce beau jardin, je te dirai  
 Les arbres que tu m'as donnés : j'étais encore enfant,  
 Je te suivais et t'en demandais tel ou tel ; de l'un  
 à l'autre nous allions, tu me disais leur nom et m'en parlais.  
 Tu me donnas alors treize poiriers et dix pommiers  
 et quarante figuiers: de même tu me désignas  
 cinquante rangs de ceps dont chacun était vendangeable :  
 il y a là des grappes de toutes les sortes,  
 quand les saisons du Zeus du haut du ciel les alourdissent<sup>17</sup>.

Les textes grecs nous laissent davantage de descriptions poétiques, inspirées et enchanteresses, que de textes techniques ou théoriques, tels que les auteurs latins, quant à eux, en offriront à foison à partir du 1<sup>er</sup> siècle av. J.-C. L'art des jardins était certainement déjà présent, mais sous une forme non théorisée comme telle, dans cette Grèce qui, deux ou trois siècles plus tard, inspirera Rome. À la lecture des textes, on est conduit à penser, à la suite d'André Motte dans son étude bien connue, que les « charmes du paysage naturel » et avec eux « le thème de la prairie » semblent davantage retenir l'attention des Grecs que « l'art des jardins proprement dits »<sup>18</sup>. Ils nous ont transmis des descriptions amoureuses de la nature ou de la dimension riche et bénéfique des grands vergers, plus que des textes décrivant une beauté du jardin pour lui-même, sans fonction pratique ou institutionnelle<sup>19</sup>. Pline l'Ancien pourra ainsi pointer du doigt la naissance, précisément avec Épicure, d'un amour des jardins qui ne soit ni grand parc remplissant des fonctions bien identifiées (sportives, religieuses, didactiques, à l'Académie ou au Lycée), ni verger producteur de riches cultures, anticipant ainsi, selon Pline, sur l'amour des jardins d'agrément que connaîtra Rome, et qui est directement lié à l'*otium* :

Maintenant il nous reste à revenir à la culture des jardins, qui se recommande par elle-même, et par ce que l'Antiquité a admiré avant tout, les jardins des Hespérides, ceux des rois Adonis et Alcinoüs et

17. *Ibid.*, Chant XXIV, v. 336-342.

18. A. Motte, *Prairies et jardins de la Grèce antique. De la religion à la philosophie*, Bruxelles, Palais des Académies, 1973.

19. Voir M. Baridon, *Les jardins*, Paris, éd. Robert Laffont, 1998, p. 12 ; M.L. Gothein, *Geschichte der Gartenkunst*, *op. cit.* ; M. Carroll-Spillecke, « The gardens of Greece from Homeric to Roman times », *Journal of Garden History*, vol.12, n°2, avril-juin 1992, p. 84-101.

ces jardins suspendus, ouvrage soit de Sémiramis soit de Cyrus, roi d'Assyrie, et desquels nous parlons dans un autre ouvrage. Les rois de Rome ont eux-mêmes cultivé des jardins. (...) Dans la loi des Douze Tables, on ne trouve nulle part le mot de *villa* (maison de campagne) ; c'est toujours *hortus* (jardin) qui a cette signification. Le mot *heredium* (héritage) y désigne le jardin. (...) Aujourd'hui on possède dans Rome même, sous le nom de jardins (*hortorum*), des lieux de plaisance, des campagnes, des villas. L'usage en a commencé à Athènes par Épícure, maître en fait de vie oisive : jusqu'à lui on n'avait pas su habiter la campagne à la ville. À Rome, le jardin était le champ du pauvre<sup>20</sup>.

### **Un jardin... et une bibliothèque. Cicéron et les splendeurs naissantes du jardin romain**

À Rome, donc, prend naissance quelque chose comme une littérature amoureuse et comme spécialisée – assortie d'une théorie vagabonde – des jardins, premier aperçu de celle que nous lirons bien plus tard, en particulier au XVIII<sup>e</sup> siècle sous la plume d'un Prince de Ligne rédigeant son *Coup d'œil sur Belœil*.

D'abord, on ne sait pas trop ce que cela veut dire. Belœil est un vieux nom, un vieux village, appelé de même par mes vieux pères ; et comme ceci est une manière d'ouvrage qui ne ressemble pas à grand chose, et que j'ai entrepris par goût pour Belœil, que j'aime tous les jours de plus en plus, ce titre vaut autant qu'un autre. Tantôt c'est une description de mes jardins, de mes maisons de campagne et de chasse, tantôt c'est un mémoire raisonné sur les jardins de différentes nations, quelquefois c'est de l'exactitude, d'autres fois c'est du roman, puis de la pastorale. (...) Puis c'est de l'imagination, je me laisse emporter par le sujet. (...) Il y a peut-être de la philosophie, de la raison, souvent des choses qui n'ont pas le sens commun<sup>21</sup>.

Bien longtemps avant le prince des jardiniers, un goût passionné pour la nature, à la fois laissée à elle-même comme en un bois sacré, mais aussi soigneusement cultivée, agencée, mise en perspective et ornée, se lira chez Pline le Jeune décrivant minutieusement ses jardins, et, avant lui, dans les descriptions sensibles et énergiques de Cicéron, qui dans ses lettres évoque amplement les jardins de ses villas, dont il conçoit et supervise la réalisation.

20. Pline l'Ancien, *Histoire Naturelle*, éd. É. Littré, Paris, Dubochet, 1848-1850, XIX, XIX.

21. Prince Charles de Ligne, *Coup d'œil sur Belœil*, Belœil, Imprimerie du P. Charles de Ligne, 1781, p. 1-2.

La nature dont il est épris n'est plus celle d'Épicure, atomique et principe d'un vertueux minimum, elle compose plutôt en effet avec la puissance de la raison bâtisseuse, avec l'amour des bois sacrés et de la terre cultivée<sup>22</sup>, avec, donc, l'héritage culturel de ses pères. S'y ajoute l'admiration pour les Grecs, dont il fait venir les statues dans ses villas, et qu'il évoque en mentionnant sa propre Académie, notamment dans l'une des parties de sa demeure de Tusculum :

Ce que tu m'écris au sujet de l'Hermathéna m'est extrêmement agréable : c'est proprement l'ornement qui convient à mon Académie, car Hermès décore habituellement tous les gymnases, et Minerve va spécialement au mien. Aussi voudrais-je que, comme tu me l'écris, tu ornas ce lieu des autres objets d'art aussi, les plus nombreux possibles. Les statues que tu m'as envoyées précédemment, je ne les ai pas encore vues. Elles sont dans ma propriété de Formies, pour laquelle je me dispose à partir en ce moment. Je les apporterai toutes dans celle de Tusculum. La décoration de ma villa de Caiète, ce sera pour le jour où je serai un richard<sup>23</sup>.

Le philosophe qui a le plus explicitement dit son amour des jardins se confie avec force détails dans ses lettres, en un temps où le goût des jardins d'agrément commence à produire des créations imposantes ou raffinées. L'influence de l'architecture grecque sur les jardins d'agrément se fait nettement sentir au moins à partir du II<sup>e</sup> siècle av. J.-C., avec le portique ou la colonnade liant maison et jardin, en particulier à Pompéi. À partir de la conquête de la Grèce en 146 av. J.-C., l'habitude d'orner les jardins de sculptures venues de Grèce s'installe dans les mœurs, et c'est à ce moment-là aussi que les grands jardins de plaisance apparaissent à Rome, sans doute inspirés de ceux que certains (tel le commandant militaire Licinius Lucullus, mort au milieu du I<sup>er</sup> siècle av. J.-C., et qui avait combattu en Grèce) avaient pu admirer dans le pays conquis<sup>24</sup>.

Cicéron suivait avec intérêt l'avancement des travaux de ses architectes et jardiniers. Son attachement pour les jardins de ses

22. Voir A. Foucher, « Cicéron et la nature », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°3, oct. 1955, p. 32-49.

23. Cicéron, *Att.*, I, 4 (*Lettre à Atticus*, début de 66 ; Cicéron. *Correspondance*, éd. présentée, annotée et commentée par J.-N. Robert, trad. L.A. Constans, J. Bayet et J. Beaujeu, Paris, Les Belles Lettres, 2021 [désormais cité : « Correspondance »], p. 26).

24. Voir, outre l'ouvrage de P. Grimal, *Les jardins romains à la fin de la République et aux deux premiers siècles de l'Empire. Essai sur le naturalisme romain*, Paris, De Boccard, 1943 (*Les jardins romains*, Paris, Fayard, 1984), l'étude de S. Bajard et R. Bencini, *Palais et jardins de Rome*, Terrail, 1999, et P. Bowe, *Gardens of the roman world*, J. Paul Getty Trust, 2004.

villas nous est connu par les lettres à son frère Quintus et à Atticus, qui séjourne souvent à Athènes et qu'il sollicite pour ses projets :

Je t'en prie, si tu peux trouver quelques objets d'art *propres à orner un gymnase*, pour l'endroit que tu sais, ne les laisse pas échapper. J'aime ma villa de Tusculum au point de n'éprouver de contentement intime qu'une fois que j'y suis arrivé<sup>25</sup>.

J'attends impatiemment les statues en marbre de Mégare et les Hermès dont tu m'as parlé. Tout ce que tu auras en ce genre qui te paraîtra digne de mon Académie, n'hésite pas à me l'envoyer, et aie confiance en ma cassette<sup>26</sup>.

Une partie de ces lettres est écrite en des années assombries, où le citoyen puissant qui a déjà été consul voit son influence et sa sécurité même décliner rapidement. Aussi apprécie-t-il de plus en plus le calme que lui offrent ses propriétés, à l'écart des affaires. Puis ce sera, en 45, la mort de sa fille, qui le renverra plus encore vers les jardins, en particulier un, coûteux, proche du Tibre et surtout du sanctuaire où peut reposer Tullia, comme il le confiera à son ami Atticus :

Si l'on n'arrive à rien pour les «jardins» de la rive droite, Cotta possède une propriété près d'Ostie, dans un endroit très fréquenté, mais une toute petite surface, plus que suffisante néanmoins pour ce monument. Penses-y, s'il te plaît. Mais ne te laisse pas effrayer par ces prix des «jardins», je n'ai plus besoin d'argenterie, ni d'étoffes, ni de tel ou tel lieu particulièrement agréable ; c'est de cela que j'ai besoin<sup>27</sup>.

L'art du jardin d'agrément n'a, quand Cicéron écrit ses Lettres, pas encore atteint le luxe et l'importance dont fera état, plus d'un siècle et demi plus tard, un Pline le Jeune<sup>28</sup> qui décrira ses villas avec l'extrême raffinement et l'art de la plume d'un grand seigneur et d'un jouisseur. C'est plutôt l'esprit d'un maître propriétaire

25. Cicéron, *Att.*, I, 6 (*Lettre à Atticus*, peu après le 23 novembre 68 ; *Correspondance*, *op. cit.*, p. 19).

26. Cicéron, *Att.*, I, 9 (*Lettre à Atticus*, mars ou avril 67 ; *Correspondance*, *op. cit.*, p. 22).

27. Cicéron, *Att.*, XII, 23 (*Lettre à Atticus*, 19 mars 45 ; *Correspondance*, *op. cit.*, p. 701).

28. Voir en particulier, sur les *Tusci*, villa toscane de Pline le Jeune, l'extraordinaire Lettre à Domitius Apollinaris, in *Lettres*, texte établi, traduit et commenté par A.-M. Guillemin, Paris, Les Belles Lettres, 1927, vol. 2, livre V, p. 63-73.

traditionnellement attaché aux valeurs agraires que l'on trouve dans les lettres où Cicéron exprime une sensibilité profonde à l'esprit des lieux, à l'âme ou à l'identité personnelle de ses différents jardins.

J'approuve fort, en vérité, que tu fasses ces additions que tu te disposais à faire ; pourtant la villa telle qu'elle est a l'air d'une villa philosophe, faite pour reprocher aux autres villas leur folie. N'importe : cette addition sera charmante. J'ai félicité le jardinier : il a si bien tout revêtu de lierre, tant le mur de soutènement de la villa que l'intervalle des colonnes, que finalement les statues de personnages grecs ont l'air de s'occuper de jardinage et de recommander le lierre à notre attention<sup>29</sup>.

Si l'art des jardins, avec Cicéron, se décline en une variété de symétries, d'étendues visibles et d'accord avec les saisons, dans des descriptions où la nature cultivée vaut pour elle-même et pour le plaisir qu'elle donne, sans référence à une transcendance, c'est aussi que cette nature, enchâssée dans les jardins, est pensée comme variable, sans horizon de fixité ou de certitude atteignable. Ainsi les miroitements et les nuances de la mer, pour Cicéron, nous donnent à penser une réalité toujours singulière et irréductible à la généralité du concept. S'il est une vérité des choses, ainsi que l'acceptait Philon de Larissa, maître de la Nouvelle Académie marquée par le scepticisme, nous ne pouvons du moins pas l'atteindre. Une pensée de l'incertitude de fait, du divers sensible que ne vient plus fixer aucun *eidos* platonicien, et où ne peut plus scintiller que le *pithanon*, ce que l'on peut considérer comme persuasif ou approuvable, mais non comme une vérité compréhensivement saisie, tel fut, pour l'élève Marcus Tullius, l'enseignement de la Nouvelle Académie et plus précisément de Philon, son maître installé à Rome en 88 av. J.-C. Il faut donc sans doute, pour que le jardin devienne un objet d'amour intellectualisé et sensible à la fois, et pour qu'il soit promulgué lieu honorable et nécessaire à toute vie philosophique, que la philosophie dont il s'agit pense la réalité sensible comme diversité en elle-même aimable et relativement indépassable ; c'est bien ce que la Nouvelle Académie, devenue empirico-sceptique, lègue au jeune Cicéron.

Mais cette réalité sensible n'est pas en elle-même la norme, comme elle l'était en revanche pour le sensualisme épicurien. Elle doit aussi être comprise selon une mesure moyenne que Cicéron appellera, donc, le *probabile*, ce qui peut être mis à l'épreuve, ce

---

29. Cicéron, *Q. fr.*, III, 1 (*Lettre à Quintus*, septembre 54 ; *Correspondance*, op. cit. p. 216-217).

qui est probant ou encore vraisemblable, cela selon la raison<sup>30</sup>. Il est donc cohérent que ce soit un statut plutôt seulement récréatif qui revienne au jardin, ce contrepoint sensible à l'intériorité studieuse de la bibliothèque. César avait en 47 confié le projet d'une grande bibliothèque publique à Térentius Varron ; surnommé « le plus savant des Romains », l'auteur du *De re rustica* avait dédié plusieurs livres de son *De Lingua latina* à son ami Cicéron. Celui-ci lui écrira, en avril 46, de continuer de se tenir loin de Rome et de se cacher afin de se protéger de la tourmente politique<sup>31</sup>. Il lui confie un mois plus tard sa hâte de le retrouver et de profiter de moments d'amitié, en une formule célèbre où sont associés jardin et bibliothèque :

Si tu ne viens pas chez moi, je courrai chez toi (*Tu si minus ad nos, nos accurremus ad te*) : *si hortum in bibliotheca habes, deerit nihil*<sup>32</sup>.

La dernière phrase est souvent présentée comme une sentence générale exposant les conditions suffisantes de la vie heureuse ; elle a été le plus souvent traduite ainsi : « Si tu as un jardin et une bibliothèque, rien ne (nous) manquera ».

La traduction cependant demeure délicate. La préposition « *in* » suivi de l'ablatif a été comprise tantôt comme possédant bien une valeur de locatif (« si tu as un jardin dans une bibliothèque »), tantôt au sens de « en tant que » (« si tu as un jardin comme bibliothèque »). Et le plus souvent, donc, elle a été rendue par « et », sans signification de lieu : « un jardin et une bibliothèque »<sup>33</sup>. En effet, la lettre du texte comprise comme un locatif, donc l'idée

---

30. Voir par exemple les *Académiques*, livre II, 66 : « Mais si, à mon jugement, rien n'est plus beau que de voir le vrai, rien, assurément, n'est plus laid que d'approuver comme vraies des choses fausses. Je ne suis pourtant pas homme à rien approuver, à ne jamais assentir, à n'avoir aucune opinion, mais notre recherche porte sur le sage. Moi, oui, je suis un grand «opinateur» (je ne suis pas un sage !)... Quand les représentations dont tu parlais ont vivement frappé mon esprit ou mes sens, je les accepte, parfois même je leur donne mon assentiment, néanmoins je ne les « saisis » pas (*nec percipio tamen*), car je considère que rien ne peut être saisi. » (Cicéron, *Les Académiques*, Trad., notes et bibliographie par J. Kany-Turpin, Paris, Flammarion, 2010, p. 193).

31. Voir Cicéron, *Epistulae ad familiares*, IX, 2 (*Lettre à Terentius Varron*, vers le 20 avril 46 ; *Correspondance*, *op. cit.* p. 580-581).

32. Cicéron, *Ep. ad familiares*, IX, 4 (*Lettre à Terentius Varron*, vers le 1<sup>er</sup> juin 46 ; *Correspondance*, *op. cit.* p. 586). Voir la correspondance possible avec la dernière phrase de la *lettre à Quintus* de juin 56 (*Q. fr.*, II, 8 ; *Correspondance*, *op. cit.* p. 177).

33. Sur cette phrase de Cicéron, la traduction de *in* + ablatif, et la relation jardin-bibliothèque chez Cicéron et dans le monde romain, voir J.-F. Géraud, « Si tu possèdes une bibliothèque et un jardin, tu as tout ce qu'il te faut », HAL, *Journées de l'Antiquité et des Temps anciens 2014-2015*, Univ. de La Réunion, 2014, Saint-Denis, p. 42-66. HAL-01894015.

d'un jardin inséré dans une bibliothèque, a pu être jugée trop déconcertante ; car il nous est plus facile de penser que les Romains pouvaient, tout à l'inverse, intégrer une bibliothèque au sein d'un grand jardin, comme le fera Hadrien à Tivoli et comme ce fut sans doute le cas, au I<sup>er</sup> siècle av. J.-C., dans le grand parc que le général Lucullus fit superbement aménager sur la colline du Pincius<sup>34</sup>. Les riches propriétés ou parcs aménagés contenaient certes des portiques-jardins, mais plutôt attenants à la bibliothèque, quand il y en avait une, qu'à l'intérieur de celle-ci. Cela a incliné à retenir plutôt le sens figuré, et à comprendre que le jardin ici ne serait que métaphorique ; ainsi, dans la traduction retenue aux éditions des Belles Lettres : « Si ta bibliothèque est luxuriante »<sup>35</sup>. Cependant, pour un grand propriétaire comme Cicéron ou son ami Varron, la bibliothèque peut être un lieu assez étendu et de construction sophistiquée, incluant des ornements et, sans doute, de la végétation, jouxtant, mais peut-être aussi entourant une petite cour plantée d'arbustes (cela se voit du reste aujourd'hui dans nombre de bibliothèques publiques contemporaines). Aussi, le sens locatif pour la préposition *in* suivi de l'ablatif pourrait-il être envisagé sans complète absurdité. Ce qui est certain, quelle que soit la traduction retenue, c'est que le jardin comme la bibliothèque représentent pour Cicéron des lieux de paix, de sagesse véritable et de plaisir sans tache, préservés des dissensions politiques et de leur cortège de déceptions et de trahisons.

La formule, devenue fameuse, de la lettre à Varron (*si hortum in bibliotheca habes, deerit nihil*), a ancré dans les esprits une correspondance dedans-dehors, une symétrie entre l'agrément de la diversité sensible que constitue l'*hortus*, et le plaisir des méditations nourries par la diversité livresque de la bibliothèque, version intérieure de l'acte de culture que le jardin décline lui, au grand jour. Le contraste jardin-bibliothèque fait apparaître le caractère commun autant que les différences. Dans les deux cas, donc, lieu de collections où est rassemblée une diversité de richesses cultivées : de connaissances dans un cas, de végétaux dans l'autre. Dans les deux cas, un lieu à l'écart ouvre sur le dehors, espace naturel ou bien horizon intellectuel, tout en réservant une intériorité enclose et protégée, propice aux retrouvailles avec plusieurs amis ou avec un *alter ego*, loin des dissensions politiques. Les éléments essentiels au bonheur philosophique, susceptibles d'apporter du réconfort même dans le deuil,

34. Sur les jardins de Lucullus, voir Tacite, *Annales*, XI, 1 ; H. Broise, V. Jolivet, « Recherches sur les jardins de Lucullus », *L'Urbs : espace urbain et histoire (I<sup>er</sup> siècle av. J.-C., III<sup>e</sup> siècle ap. J.-C.)*. Actes du colloque international de Rome (8-2 mai 1985), Rome, Publications de l'École française de Rome, 98, 1987, p. 747-761.

35. Cicéron, *Correspondance*, t. VII, texte établi, traduit et annoté par J. Beaujeu, Paris, Les Belles Lettres, 1980 (*Correspondance*, op. cit. p. 586).

sont des lieux nettement délimités, l'un matérialisant l'intériorité, l'autre l'extériorité. Le jardin réalise l'ouvert au sein même des limites qui constituent sa définition première ; mais il implique aussi, comme la bibliothèque, une intériorité cultivée.

### **Le jardin : lieu de naissance de la philosophie**

C'est pourquoi, même si l'art des jardins romains est plus foisonnant et sophistiqué que ne le furent sans doute les jardins grecs, il n'en reste pas moins que toute notre histoire philosophique et une immense partie de l'histoire de notre culture sont issues de ce qui s'est tenu et dit dans des lieux que l'on doit penser en grande partie comme des jardins : les premières grandes écoles philosophiques de la Grèce classique, celles qui ont le plus marqué l'histoire de notre pensée. Ce sont les gymnases, qui évoquent pour nous les établissements scolaires comme les parcs de paysage. Strabon décrivant Athènes mentionne l'Académie, le Lycée, « les jardins des philosophes » (οἱ κῆποι τῶν φιλοσόφων)<sup>36</sup> comme autant de lieux qui méritent de rester dans l'histoire.

Nous savons qu'ils participaient du bois sacré, du parc public et du complexe de gymnastique ; qu'on y trouvait des statues, des sanctuaires, des promenades ombragées de platanes, de chênes, de pins, de lauriers ; que s'y trouvaient aussi piscines et pistes pour l'exercice athlétique<sup>37</sup>. Diogène Laërce nous dit que « de retour à Athènes, (Platon) vécut à l'Académie, qui est un gymnase hors les murs, dans un bois qui porte le nom d'un certain héros, Hécadémus »<sup>38</sup>. Le site, identifié depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, situé à 4 km à peu près au nord-ouest de l'Acropole, est une sorte de grand jardin, un « domaine clos d'environ 13 hectares »<sup>39</sup>.

L'homme politique et général Cimon était considéré comme ayant grandement embelli l'Agora, et aussi l'Académie de Platon : selon Plutarque, il les irrigua, leur donna aussi à la fois ampleur et structure géométrique. Il les transforma en bois, fit planter des platanes, leur donna des tracés géométriques agrémentés de plantations bien ordonnées, et cette symétrie devait certainement convenir au philosophe géomètre auteur du *Timée*, où les êtres naturels sont pensés, selon le modèle pythagoricien, comme participant de l'éternelle perfection des nombres et de leur régularité, marque du divin.

36. Strabon, *Géographie*, IX, 1, 17.

37. Sur les jardins de l'Académie et du Lycée, voir J. Delorme, *Gymnasion. Étude sur les monuments consacrés à l'éducation en Grèce*, Paris, E. de Boccard, 1960, p. 43-45 ; M. Baridon, *Les jardins*, op. cit., p. 125.

38. Diogène Laërce, *Vie et sentences des philosophes illustres* (III, 7-8).

39. M. Baridon, op. cit., p. 125.

Il (Cimon) fut enfin le premier qui embellit Athènes de ces nobles et élégants lieux de réunion qui connurent un peu plus tard une vogue extraordinaire : il fit planter de platanes l'Agora et transforma l'Académie, jusque-là sèche et sans eau, en un bois bien arrosé, où il ménagea des pistes soigneusement aplanies pour les coureurs et des allées ombragées pour les promeneurs<sup>40</sup>.

Le jardin de l'Académie remplit des fonctions bien assignées, que viennent identifier des autels :

Devant l'entrée de l'Académie, il y a un autel d'Éros avec une inscription (...). À l'Académie, il y a un autel de Prométhée ; on y prend le départ pour une course vers la ville avec des torches allumées. (...) Il y a un autel des Muses et un second à Hermès, et, à l'intérieur, à Athéna ; et celui-là, ils l'ont consacré à Héraclès ; il y a aussi un plant d'olivier ; le second, dit-on, qui parut au monde<sup>41</sup>.

Reste, comme nous l'avons noté plus haut, qu'une seule philosophie prit le nom de ce que l'Académie et aussi le Lycée d'Aristote étaient déjà empiriquement, sans pour autant se revendiquer comme tels : seul l'épicurisme se dénommera lui-même « Jardin » en tant qu'école philosophique. Et, quand Épicure légua son fameux jardin à la cité d'Athènes, celle-ci avait déjà connu la renommée de l'Académie et du Lycée. Légèrement excentrés, suffisamment à distance de l'agora, ils ont été des parcs et des gymnases, sans prétendre, comme le lieu d'enseignement épicurien, au statut officiel de jardin. Peut-on en effet considérer que le jardin puisse avoir une valeur comme tel pour un Platon ou un Aristote ? La pensée platonicienne, en particulier, peut-elle en faire un objet d'importance ?

Que peuvent bien être en effet les « jardins des philosophes » évoqués par Strabon, à part de simples décors d'enseignement, si les philosophes ne sont pas épicuriens ni cicéroniens, si leur regard est bien plutôt dirigé vers là-haut, *ana*, et non vers le bas, *kata*, si l'anabase est le principe même de la philosophie, comme le rappelle à chacun le fameux motif central du tableau de Raphaël, *L'École d'Athènes* (fig. 2), l'index de Platon, dressé vers le ciel, contrastant avec le rappel de l'*empeiria*, ici-bas, main à plat d'Aristote, paume vers le bas. Quelle peut être la valeur du jardin, s'il ne s'agit de regarder que vers les Formes éternelles, là-haut, sans qu'il soit besoin de l'attachement à un terrain enclos, d'un séjour en une partie de la nature ?

40. Plutarque, « Vie de Cimon », in *Vies des hommes illustres*, texte établi et traduit par R. Flacellière et É. Chambry, Paris, Les Belles Lettres, 1972.

41. Pausanias, *Description de la Grèce*, t. I, *L'Attique*, texte établi par M. Casevitz, traduit du grec par J. Pouilloux, Paris, Les Belles Lettres, 1992, 30, p. 97-98.

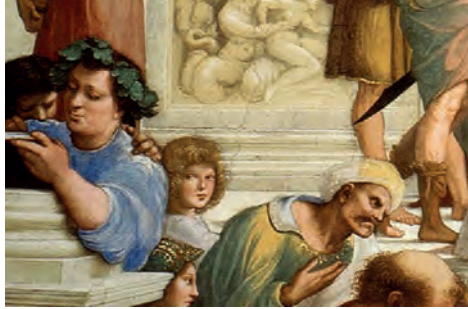


FIG. 2 – Raphaël, *L'École d'Athènes* (détail),  
Épicure (?), fresque, musées du Vatican,  
Chambre de la Signature.

### Un jardin dans les Dialogues platoniciens

Il existe un seul cas où Platon décrit un cadre évoquant approximativement, sinon un jardin, du moins un lieu et une mise en scène où sont rassemblés tous les éléments du jardin, au point qu'il deviendra un *topos* de la littérature postérieure, bien entendu Théocrite et ses *Idylles*, jusqu'à Virgile, Horace, ou le *De Oratore* de Cicéron : le *Phèdre* dessine en effet le premier modèle, en philosophie, de *locus amoenus*. Outre les aspects définitionnels de la sécurité, de la beauté et de l'agrément, il rassemble les caractères essentiels, et suffisants à créer le cadre, de la nature agreste, de la chaleur estivale tempérée par la fraîcheur propice à un entretien, donc ces trois éléments matériels que sont l'arbre ombreux, l'herbe et l'eau.

Allant hors les murs de la Cité, Socrate se promène en compagnie de Phèdre, désireux d'entendre de lui la lecture du discours sur l'amour de l'orateur Lysias. C'est Socrate qui propose de suivre le cours de l'Ilissos et de s'installer à l'ombre, sur ses rives. Ainsi se rendent-ils jusqu'au grand platane dont ils louent l'ombre fraîche. Venu en Grèce depuis le Moyen Orient, et plus tard à Rome par la Grande-Grèce, le platane était en effet apprécié depuis plusieurs siècles à Athènes pour sa largeur splendide et la fraîcheur de son ombre. Le lieu, donné pour perfection du lieu agréable, est décrit avec une poésie pleine de finesse et une attention aux agréments puissants de la campagne

qui sont tout à fait remarquables dans les Dialogues<sup>42</sup>. La scène réunit tous les éléments que l'on retrouvera dans d'innombrables déclinaisons du lieu agreste, favorable au repos et au partage de pensées et de propos philosophique : l'herbe tendre, sur un terrain incliné où l'on s'allonge la tête à l'envers, dit Socrate ; le parfum du gattilier en fleurs, de l'*agnus castus* (fig. 3), arbuste odorant aux remarquables propriétés psychosomatiques, qu'exploiteront les médecins et les ordres monastiques, puisque la plante aussi nommée « Poivre des moines » était réputée pour sa faculté, en endormant les sens, de mieux éveiller l'âme.

À cela Platon ajoute le cadre du plein été, d'un jour de forte chaleur, ses personnages évoquant Pan tout proche ; et il ménage dans ce décor la fraîcheur qui vient créer l'harmonie avec l'heure écrasante du milieu du jour et du milieu de l'année, moment où, l'astre de Sirius se tenant au midi du ciel, la nature agreste manifeste toute sa puissance cosmique et inspirante. La divinité fluviale Achéloos ainsi que les nymphes qui lui sont associées introduisent l'élément de l'eau vive, entraînant le mouvement de la pensée, de l'âme vivante et discourant, et dispensant la fraîcheur, source d'apaisement de la pensée dans la chaleur de midi. L'évocation des divinités paniques est explicite, comme celle des effets inspirants et extraordinaires de la nympholepsie. De cette possession par les divinités agrestes, Socrate dit être victime, et donne pour effet le discours qu'il prononce alors, en l'honneur d'Éros bien évidemment. À la beauté visuelle de la campagne endormie, à la sensation polysthésique de la chaleur, de la fraîcheur de l'eau courante, de l'ombre apaisante et propice, s'adjoint le son : le chœur des cigales, données pour divinités et liées aux Muses, encore évocation panique.

C'est donc à l'heure du repos et de l'immobilité que Phèdre lit un discours de Lysias. Et c'est seulement lorsque Socrate se sentira inspiré par la divinité du lieu agreste où ils se sont tous deux rendus qu'il se dira capable de parler de l'âme comme il faut. C'est que l'âme étant aussi principe d'élévation, sa nature ne peut être dite correctement sans inspiration divine. Et pour que soit possible cette inspiration, il faut que l'on se trouve dehors, mais pas trop éloigné :

---

42. Sur ce passage, voir en particulier l'ouvrage, toujours de référence, d'A. Motte, *Prairies et jardins de la Grèce antique*, op. cit., p. 404-410 (du même auteur, « Le pré sacré de Pan et des nymphes dans le *Phèdre* de Platon », *L'Antiquité classique*, 1963, 32-2, p. 460-476) ; A. Lefka, « La floraison du logos platonicien au sein de la phusis : le *Phèdre* et les *Lois* », in E. Delruelle et V. Pierrenne-Delforge (dir.), *Kèroi. De la religion à la philosophie*, op. cit., p. 127-144 ; A. Vasiliu, *Montrer l'âme. Lecture du Phèdre de Platon*, Paris, Sorbonne Université Presses, 2021.

FIG. 3 – *Vitex agnus-castus*.

en un lieu plaisant, mais où, dans la résonance aussi du mythe de l'enlèvement d'Orithye par Borée, une étrangeté et un caractère non humain sont aussi présents, qui rendent l'âme à sa triple dimension à la fois vivante, naturelle et divine. Dans le discours de Socrate, Éros apparaîtra comme présidant à la *mania* qui doit conduire à l'amour des beaux discours et de la philosophie, comme Pan peut-être inscrit la présence d'une certaine forme de *logos* dans la nature sauvage elle-même. C'est à ces deux divinités que Socrate adresse des prières successivement<sup>43</sup>, ménageant un lien entre l'inspiration issue de la divinité et l'usage amoureux des beaux discours, où la puissance de la parole vise le vrai et les êtres réels que sont les Formes. Que l'âme possède une puissance vivante et apte à un mouvement de transcendance, et que ceux-ci soient liés à un désir supposant non pas l'aigre souffrance du manque, mais avant tout un heureux éveil à la beauté, quand celle-ci ne serait d'abord que beauté d'ici-bas, cela nous est dit, dans le *Phèdre*, en grande partie par l'insertion des discours inspirés dans un lieu qui constitue la perfection du lieu agréable. Les divers éléments qui constituent ce *locus amoenus* par excellence, jardin naturel dessiné par le dialogue, seront repris tels quels chez Théocrite puis Cicéron.

Dans la critique par Platon de la rhétorique sophistique au profit d'une noble rhétorique qui est sans doute la dialectique elle-même ou du moins qui l'accompagne, Socrate rappelle que l'inspiration apte à susciter un discours de valeur est inséparable d'un lieu d'agrément, d'un lieu plongé dans la nature agreste mais aussi proche du divin.

43. Platon, *Phèdre*, 257a-b, 279b-c.

Le plus important ici est que le *Phèdre* est un dialogue sur l'âme. À propos de l'âme en effet il convient de comprendre comment elle peut donner naissance à l'amour des discours ; quelle est son essence ; pourquoi elle est nécessairement éternelle, puisque principe de mouvement par elle-même, au lieu d'être mue par autre chose. Or la mise en scène de cette recherche est aussi le premier texte philosophique qui trace quelque chose comme un décor de jardin. Le *Phèdre* est l'unique dialogue où Platon présente un Socrate allant à la campagne pour y trouver l'inspiration. Il connaît de fait très bien le lieu, même s'il dit laisser Phèdre le guider.

*Socrate* : Mais à propos, mon ami, n'est-ce pas ici l'arbre vers lequel tu nous conduisais ? — *Phèdre* : C'est lui-même. — *S.* : Par Héra ! le bel endroit pour s'arrêter ! Ce haut platane étend largement ses branches. Et ce gattilier, lui aussi, est grand, son ombre est merveilleuse ; il est en pleine floraison, et rien ne peut embaumer davantage. Et cette source délicieuse, qui coule sous le platane ! Son eau est bien fraîche, mon pied le sent. Elle est consacrée à des nymphes, ainsi qu'à Achéloos, si l'on en juge par ces figurines et ces statues. Observe, je te prie, comme la brise est agréable en ce lieu — quel charme, quelle douceur ! C'est le chant léger de l'été, qui répond au chœur des cigales. Mais le plus exquis, c'est l'herbe : elle couvre une pente douce, et permet si l'on s'étend d'avoir la tête parfaitement à l'aise. Tu as été le meilleur des guides pour un étranger, mon cher Phèdre<sup>44</sup>.

Que penser, dans ce regard général porté sur le rapport qu'ont pu entretenir les philosophes avec les jardins, de ce qui advient dans le *Phèdre* ? Qu'on nous permette de glisser ici que Platon, dans ce texte qui sera repris, paraphrasé et glosé tant de fois, invente le jardin en philosophie : pour la première fois dans l'histoire de la philosophie, il met en scène le jardin *dans* le texte philosophique, le jardin articulé à la parole et à un dire de l'essentiel. Il dessine les éléments essentiels du jardin, et son rapport à l'âme, et au discours qui en dit la puissance. Le jardin est ce dehors où l'âme et la philosophie respirent, trouvent le souffle, *pneuma*, inspiration, en faisant entrer le monde dans l'enceinte ouverte du discours.

Le titre de cette présentation a sans doute été initialement inspiré par Michel Foucault qui, dans la conférence de 1967, a fait percevoir en une formule (dont la belle netteté a rendu la citation aujourd'hui fréquente) ce dont le jardin est porteur pour les philosophes,

44. *Ibid.*, 230a-c ; trad. P. Vicaire (Platon. *Phèdre*, Paris, Les Belles Lettres, 1995 [1985]).

d'une différence à l'autre, de l'antiquité à l'âge moderne ou contemporain. C'est aussi un exemple de ce qu'il appelle l'hétérotopie, de ces lieux qui rassemblent en eux des espaces ou des dimensions *a priori* non compatibles ; s'adressant aux architectes qui l'écoutent, Foucault détermine ainsi l'être du jardin :

Le jardin, c'est un tapis où le monde tout entier vient accomplir sa perfection symbolique, et le tapis, c'est une sorte de jardin mobile à travers l'espace. Le jardin, c'est la plus petite parcelle du monde et puis c'est la totalité du monde<sup>45</sup>.

Tel un tapis, ouvrage orné et figure réduite, le jardin est comme lui de surface mais, comme les tapis orientaux, il représente tout un monde possible. Restreint par définition parce que clos, et ouvert par nature parce qu'il n'est précisément pas seulement œuvre de culture mais pousse sous le ciel, le jardin laisse circuler le *pneuma* de l'âme et l'inspiration du *logos*, en dessinant, pour toute philosophie qui lui donne place, une figure, à chaque fois, de ce que chaque philosophie a fait du monde dans le jardin de sa bibliothèque, dans le *locus amoenus* de sa pensée vivante. C'est sans doute dans cette conjonction qu'il apparaît si aisément comme figure du monde. L'effet de surprise ou la séduction toujours étonnante du jardin tient à ce paradoxe, qu'il concrétise, qu'il n'y a rien de plus ouvert, de plus placé au jour que ce qui est enserré dans les limites qui le séparent du monde environnant, pour mieux qu'il en ressorte. Comme fragment spéculaire de ce monde qu'il quintessencie, qu'il nous rend tel qu'une certaine pensée, à chaque fois, parmi toutes les pensées possibles, le change.

Elsa GRASSO

*Maître de conférences en Philosophie,  
Université Côte d'Azur (Nice)*

---

45. M. Foucault, *Dits et écrits*, 1984, « Des espaces autres » (conférence au cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, oct. 1984, p. 46-49.

## LE ROI RENÉ JARDINIER

« Madame, Monseigneur, Mesdames et Messieurs, parler du roi René et de ses écrits, devant la mer éblouissante et le ciel d'azur où il a trouvé l'oubli de ses malheurs, non loin des rivages où l'on crut voir passer les trois Marie, en présence de Vos Altesses, est une fortune dont je sens tout le prix ». C'est par ces mots que Pierre Champion commence sa conférence sur « Le roi René écrivain », conférence qu'il prononça à Monaco voici près de cent ans<sup>1</sup>. C'est au roi René que je vais à mon tour consacrer mon propos, à cette figure illustre d'une noblesse féodale sur le déclin à la suite de la guerre de Cent ans et de la concentration des pouvoirs aux mains des rois de France, un prince qui régna de manière souvent plus symbolique que réelle sur une dizaine de territoires dispersés, de la Lorraine à Jérusalem, dont plusieurs bordaient la Méditerranée, puisqu'il fut non seulement duc d'Anjou, mais aussi roi de Jérusalem, roi de Sicile, roi de Naples et comte de Provence. Mais, plus qu'à l'écrivain, c'est au jardinier que je vais m'intéresser : soit à l'importance que ce personnage accorda aux jardins, à ceux qu'il réalisa au cours de son existence, d'Angers où il naquit en 1409, à Aix-en-Provence où il mourut en 1480, et à ceux qu'il mit en scène dans ses œuvres littéraires<sup>2</sup>.

### Le jardinage ou les vertus d'un honnête passe-temps

Passant en revue une série de princes récemment trépassés, dans une section de son *Séjour d'Honneur* (1489-1494), Octavien de Saint-Gelais se souvient d'« ung roy assis en préau d'excellence, / Tout d'après d'inventive science », « En ung jardin délicieux et vert, / D'oyseaulx tout plain et de feuilles couvert »<sup>3</sup>. « Poëthe

---

1. P. Champion, *Le roi René écrivain*, Monaco, 1925, p. 5.

2. A. Lecoy de La Marche, *Le roi René, sa vie, son administration, ses travaux artistiques et littéraires, d'après les documents inédits des archives de France et d'Italie*, Paris, Firmin-Didot, 1875 (2 vol.) ; N. Coulet, A. Planche, F. Robin, *Le Roi René. Le prince, le mécène, l'écrivain, le mythe*, Aix-en-Provence, 1982.

3. Octavien de Saint-Gelais, *Le Séjour d'Honneur*, III, xi, v. 77-157, éd. F. Duval, Genève, Droz, 2002, p. 316-319.

expert, aymant lictérature, / Vray orateur », ce roi – « quatre foyz roy » – siégeant pour l'éternité en un jardin est, bien sûr, notre « bon feu roy Regné ». Baigné de musiques, il semble avoir joui sur terre d'« une vie angelique », comme s'il avait résidé en un « second terrestre paradis ». Cependant, précise Octavien, « en ce noble verger », aux pieds du roi, se trouve aussi « une abisme profonde, / Plaine de pleurs ou tout regret habonde ». Au lieu d'une joyeuse fontaine, c'est un puits de larmes qui arrose ce jardin des délices : celui-ci tire en quelque sorte sa nature verdoyante du « desarroy » d'un « roy sans royaume » (comme le dit cette fois Georges Chastellain)<sup>4</sup>, privé de toute « plaisance », du fait des nombreux malheurs et revers de fortune qu'il a connus au cours de son existence.

Si l'on en croit la *Chronique d'Anjou et du Maine* de Jean de Bourdigné, publiée en 1529, c'est après avoir dû renoncer au royaume de Naples dont il avait hérité en 1435 – ne conservant que le titre de roi de Jérusalem et de Sicile qui lui était associé – que René d'Anjou décida de se consacrer à la création et à l'aménagement de jardins, soit en 1442, après s'être battu en vain contre Alphonse V d'Aragon qui contestait ses droits, soit après l'échec d'une dernière campagne italienne en 1459-1461 qui verra la mort de son fils Jean de Calabre<sup>5</sup> :

Ainsi que le véridicque croniqueur Jacques de Bergome récite de mot à mot en son supplayement, ce noble prince René d'Anjou, roy Sicillien, ayant en horreur les fraudles et inconstances italiciques, en France se retira, eslisant, ainsi que fist l'empereur Diocletian et plusieurs autres princes, vie très convenable pour resjouyr sa vieillesse. Sçavoir est honneste exercitation en laquelle il peust prendre recréation et modeste plaisir, comme planter et enter arbres, édifier tonnelles, pavillons, vergiers, galleries et jardins, faire bescher et parfondir fosses, viviers et piscines pour nourrir poissons et les veoir nager et esbatre par l'eau clère, avoir oyseaulx de diverses manières, en buissons et arbresseaulx, pour en leurs chantz se délecter. Et, pour certain, il fut le premier qui d'estrangle pays feist apporter en France paons blancs, perdris rouges, counilz blancs, noirs et rouges, fleurs de oeilletz de Provence, roses de Provins et de Muscadetz, et plusieurs autres singularitez (ignorées en Anjou au paravant) èsquelles les sens humains

4. Il « [...] devint en fin constraint d'abandonner sa royale cité, d'eslongier Naples, son royal vray héritage, délaissant couronne et sceptre et possession en la main de fortune, de revenir sur le sien en France atout nom de roy sans royaume » (Georges Chastellain, *Le Temple de Boccace*, éd. Kervin de Lettenhove, *Œuvres de Georges Chastellain*, Bruxelles, t. VII, 1865, p. 120).

5. Jehan de Bourdigné, *Chroniques d'Anjou et du Maine*, chap. XXVIII, éd. Conte de Quatrebarbe, Angers, 1842, t II, p. 229-230 (qui se réfère au *Supplementum chronicorum orbis ab initio mundi usque ad annum 1482, libri XV* de Jacques-Philippe de Bergame, édité à Venise en 1483).

se pevent délecter et resjouyr. Et en ce très louables et honnestes passetemps usant le vertueux prince ses jours, entr'oublioit et mettoit arrière les causes de sa mélencollie, et dist par plusieurs fois aux princes et ambassadeurs de divers pays qui le venoient visiter, qu'il aymoit la vie ruralle sur toutes autres, pour ce que c'estoit la plus seure façon et manière de vivre, et la plus loingtaine de toute terrienne ambition.

Le jardin est pourvu ici de nombreuses qualités. Se substituant en quelque sorte aux territoires sur lesquels le roi René ne peut plus régner, il offre un lieu où se retirer loin des tracas de la vie publique et d'activités politiques marquées par la fraude et l'inconstance, un espace adapté à la vieillesse qui approche, ou à laquelle ce prince semble réduit alors même qu'il n'a que trente-trois ans, puisqu'il ne paraît plus en mesure d'exercer le moindre pouvoir et se voit contraint désormais de renoncer aux ambitions terrestres qu'il avait pu caresser. René pourra se consacrer aux travaux domestiques que l'on réserve à cet âge de la vie propice à la vertu. Il est comparé du même coup à l'empereur Dioclétien, qui abdiqua à l'âge de soixante ans (305) et s'en retourna chez lui à Salone (Split), invoquant selon les sources la maladie ou son grand âge qui ne lui permettaient plus de prendre soin de l'État, et soutenant qu'après tout ce qu'il avait réalisé pendant les vingt ans de son règne, il avait droit de se reposer et de préférer aux soucis des affaires publiques l'*otium* de la vie privée (à laquelle il consacra les neuf dernières années de sa vie)<sup>6</sup>. D'après l'*Epitome de Caesaribus* du pseudo-Aurelius Victor (ca 400), lorsque Hercule et Galerius le prièrent de reprendre le pouvoir qu'il avait abandonné pour passer sa vieillesse sur ses terres, « il repoussa avec horreur cette offre comme un fléau et leur répondit ainsi : "Puissiez-vous voir à Salone les légumes [*holera*] que je cultive de mes mains : assurément vous n'auriez jamais jugé utile une telle démarche" »<sup>7</sup>. Le roi René dira de même, aux princes et aux représentants politiques venant lui rendre visite, qu'il aime plus que toute autre la « vie ruralle » qui est désormais la sienne à cultiver son jardin, et qu'il n'y en a pas de plus sûre ni de plus préservée des déceptions que ne peuvent manquer de susciter les désirs présomptueux d'une vie vouée aux tentations de la cour comme aux vanités du monde<sup>8</sup>.

6. S. Ratti, « Les empereurs romains d'Auguste à Dioclétien dans le *Bréviaire* d'Eutrope. Les livres 7 à 9 du *Bréviaire* d'Eutrope : introduction, traduction et commentaire », *Annales littéraires de l'Université de Besançon*, 604 (1996), p. 5-453 (p. 368-372).

7. Pseudo-Aurelius Victor, *Abrégé des Césars*, XXXIX, 6-7, éd. M. Festy, Paris, Les Belles Lettres, 1999, p. 40 (et notes p. 174-175).

8. Voir par exemple l'*Abuzé en court*, composé dans le troisième quart du xv<sup>e</sup> siècle, et que trois manuscrits attribuent au roi René, mais que la critique moderne ne lui reconnaît plus... (éd. R. Dubuis, Genève, Droz, 1973, p. XXIV-XXXIII).

Si le jardin paraît destiné à ceux qui, de gré ou de force, se sont retirés du siècle, c'est qu'il leur permet de surmonter ou d'oublier les causes de leur mélancolie – ces échecs qu'ils ont pu subir lorsqu'ils s'activaient au milieu des hommes, ou le sentiment d'impuissance qu'ils ont alors pu éprouver –, et qu'il leur donne un cadre de vie susceptible de convenir à leur état et de leur apporter de la joie. Le plaisir que procure ce jardin n'est pas, cependant, celui du jardin de Déduit du *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris et Jean de Meun. Ce verger de plaisir (« déduit ») s'adresse avant tout au sens de l'ouïe (grâce aux oiseaux qui y chantent) et à celui de la vue (comme le souligne le miroir de Narcisse placé en son centre, à travers lequel le jeune homme verra la rose dont il deviendra amoureux). On peut s'y délecter et en admirer la végétation luxuriante. On peut s'y promener et y danser la carole avec les différentes vertus qui y résident, comme Courtoisie et Liesse. Mais on ne saurait y mettre la main, comme l'illustre la réaction horrifiée de Danger lorsque l'amant demande à Bel Accueil de lui cueillir le bouton de rose qu'il a élu. Comparé au « paradis terrestre », ce « leus delitables » et quasiment « esperitables » semble devoir rester figé sur l'éternel printemps d'une jeunesse immortelle<sup>9</sup>. Il n'en est pas de même du jardin de René d'Anjou. Pour qu'il puisse y entrer, il lui faut d'abord le créer. Les éléments qui composent la description qu'en donne Jean de Bourdigné sont tous précédés d'un verbe d'action et ne sont donc pas de simples objets de contemplation préexistants à l'activité humaine. Les arbres, René doit les planter et les greffer ; les tonnelles, les pavillons, les vergers, les galeries et les jardins, il lui faut les édifier ; les fosses, les viviers et les plans d'eau, il doit les bêcher et les creuser et, s'il veut y voir des poissons nager, il ne lui faudra pas oublier de les nourrir ; enfin, s'il veut prendre plaisir au chant de divers types d'oiseaux, il doit d'abord se les procurer. René serait d'ailleurs le premier à avoir introduit en France certaines variétés d'oiseaux, comme le paon blanc, la perdrix rousse et les lapins blancs, noirs et roux, et diverses espèces de fleurs et de fruits, comme les œillets de Provence et les roses de Provins. Son jardin n'est pas celui dans lequel Dieu a introduit Adam, où il n'y avait plus qu'à regarder et à nommer ce qui s'y trouvait ; c'est un jardin qui vient après la Chute. S'il veut qu'il ressemble au paradis, s'il veut que ce lieu perdu puisse renaître, il lui faut y œuvrer à l'instar d'Adam condamné par Dieu à bêcher la terre pour qu'elle fructifie.

Le jardin – ou plutôt le jardinage – est qualifié ainsi par Jean de Bourdigné d'« honneste exercitation » : c'est un exercice

9. Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, v. 634-640 et *passim*, éd. F. Lecoy, Paris, Champion, 1976.

ou une activité nécessitant de s'y adonner sans relâche avec effort et persévérance, comme le sont les exercices spirituels, impliquant aussi bien le corps que l'esprit, que préconisent la philosophie antique et la théologie chrétienne afin d'amener ceux qui les pratiquent avec constance et discipline à acquérir progressivement les vertus qu'ils mettent en œuvre et se transformer. Les différents travaux qu'il exige sont encore qualifiés de « très louables et honnêtes passe-temps » : ils permettent d'occuper et d'organiser avec profit le temps qui passe, plutôt que de se retrouver face au vide qu'il laisse, après avoir fui sans qu'on ait pu le retenir et en tirer quelque bénéfice, et de verser par conséquent dans la mélancolie et le nonchaloir. En outre, un tel passe-temps et une telle « exercitation » s'avèrent être « honnêtes ». La joie et le plaisir qu'ils suscitent sont d'ailleurs « modestes », mesurés et donc éloignés de tout excès, humbles comme l'est la terre sur laquelle se penche l'homme qui la travaille en se souvenant de l'humus (*humus*) dont Dieu l'aurait façonné et d'où proviendrait son nom (*homo*), selon l'étymologie qui en est souvent proposée. Ils conviennent par conséquent à ceux qui veulent vivre en conformité avec la morale et la probité, et en tirer honneurs et louanges. La « récréation » que permet le jardin est à la fois récréation, soit un moment de repos ou de pause venant interrompre l'agitation d'une vie cherchant sans cesse à rattraper le temps perdu, et re-création, soit une forme de régénération et de renouvellement, qui s'applique aussi bien à la terre qu'on s'efforce de rafraîchir pour qu'elle retrouve le printemps du paradis, qu'à celui qui s'y exerce corps et âme à l'entrée de l'hiver.

### Le roi René côté jardins

Malgré ses déboires, le roi René ne renonça pas complètement à l'action politique, gardant jusqu'en 1461 l'espoir de récupérer le royaume de Naples et s'efforçant de consolider son pouvoir sur ses autres territoires. Il continue également à goûter les plaisirs de la vie de cour, organisant notamment tournois, emprises et pas d'armes, comme le *Pas de la Bergère* ou de la *Pastourelle* qui eut lieu à Tarascon en 1449 et que décrira Louis de Beauvau dans un poème en vers<sup>10</sup>,

10. *Le pas d'armes de la bergère, maintenu au tournoi de Tarascon*, éd. G. A. Crapelet, Paris, 1828, 1835, p. 59-108. Cf. Jane Taylor, « "Une gent pastourelle" : René d'Anjou, Louis de Beauvau et le Pas d'armes de la bergère », *René d'Anjou, écrivain et mécène (1409-1480)*, dir. F. Bouchet, Turnhout, Brepols, 2011, p. 197-208 ; Denis Hüe, « La Bergère et le tournoyeur, coutumes et costumes des parades amoureuses à la cour d'Anjou-Provence », *Les Arts et les Lettres en Provence au temps du roi René*, dir. C. Connochie-Bourgne, V. Gontero-Lauze, Aix-en-Provence, PUP, 2013, p. 243-259.

consacrant même à ses joutes festives et sportives un traité afin d'en fixer les règles et le scénario sous forme idéalisée (*Traictié de la forme et devis comme on fait des tournois*)<sup>11</sup>. Mais, à partir de 1442, il semble prendre un soin tout particulier aux agréments de sa vie privée, entreprenant divers travaux d'aménagement et d'embellissement dans ses très nombreuses propriétés, qu'il considère davantage comme des lieux d'habitation que comme des espaces fortifiés ou des symboles de pouvoir, augmentant tout particulièrement la place et l'importance qu'y occupent les jardins et veillant personnellement à leur réalisation, à leurs transformations et à leur entretien<sup>12</sup>. C'est bien sûr le cas, tout d'abord, pour ses deux principales demeures, le château d'Angers où René réside le plus souvent après son premier retour d'Italie, et le palais d'Aix où il séjourne à plusieurs reprises depuis 1437, qu'il agrandit à partir de 1447, qui sera sa résidence principale de 1457 à 1461 et où il finira par se retirer définitivement, de 1471 à sa mort en 1480. Il en rénove et en accroît les dépendances, y créant plates-bandes, vergers, fontaines, allées, galeries et pavillons afin d'en faire de véritables lieux de plaisance où l'on peut se promener à l'abri du soleil ou de la pluie, ou se détendre derrière ses murs à l'écart du monde extérieur, tout en admirant les merveilles et les curiosités qu'ils renferment. Alliant l'utile et l'agréable, il y fait planter toutes sortes de fleurs, d'arbres fruitiers, de légumes et d'herbes aromatiques ou médicinales. Il les pourvoit également de viviers, de volières et de ménageries comprenant des animaux sauvages ou exotiques comme des loups, des ours, des autruches, des singes, des dromadaires, des lions, des léopards et même un éléphant, le tout sous l'œil avisé de jardiniers ou de Maures qui ajoutent à l'exotisme<sup>13</sup>. Signe de l'importance qu'il accorde aux jardins, c'est très souvent dans la maison du « Jardin » ou du « Verger d'Aix » qu'il séjourne quand il se trouve dans cette ville (comme cela apparaît dans ses lettres et les actes officiels)<sup>14</sup>.

11. F. Avril, *Le livre des tournois du Roi René de la Bibliothèque nationale (ms. français 2695)*, Paris, Herscher, 1986.

12. A. Lecoy de La Marche, *Le roi René, sa vie, son administration...*, *op. cit.*, t. II, p. 8-52 ; F. Robin, *La cour d'Anjou-Provence. La vie artistique sous le règne du roi René*, Paris, Picard, 1985, en particulier p. 116-121 ; N. Coulet, « Jardins et jardiniers du roi René à Aix », *Annales du Midi. Revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale*, 102 (1990), p. 275-286 ; C. Roux, « Lieux de pouvoir et résidences de plaisance du roi René en Provence : l'exemple de Tarascon », *René d'Anjou, (1409-1480)*, dir. J.-M. Matz, N.-Y. Tonnerre, Rennes, PUR, 2011, p. 195-209.

13. A. Lecoy de La Marche, *Le roi René, sa vie, son administration...*, *op. cit.*, t. II, p. 8-20.

14. *Ibid.*, t. II, p. 454-497 (« Itinéraire du roi René ») ; F. Robin, *La cour d'Anjou-Provence, op. cit.*, p. 116-117, 121.

René entreprend aussi d'aménager ses autres lieux de résidence, qu'il s'agisse de châteaux ou de maisons de campagne dépourvues de défense, qui se trouvent situées au milieu de domaines agricoles où il peut troquer les fastes de la cour pour une vie simple et rustique. Il augmente de quatre jardins avec volière et labyrinthe le château de Baugé. Il ajoute à la forteresse et au palais de Tarascon un hôtel particulier assorti d'un jardinet. Il passe un marché avec un certain Jean Brebion pour réaliser « le grant jardrin du chasteau » des Ponts-de-Cé et un « petit jardrin » près de l'entrée, pour lesquels le jardinier Patart est chargé de faire un « grant préau », un « préau à paveillon » et des tonnelles, de soigner les arbres, tailler les treilles, aménager les allées, attacher les rosiers, réaliser des accoudoirs et des infrastructures en bois là où c'est nécessaire, semer les semences qu'on lui fournira, bêcher, réparer ou y installer des haies et rendre ces jardins aussi beaux que possible<sup>15</sup>. Il agrandit la métairie de Rivettes afin d'accueillir des animaux de basse-cour et de nombreuses têtes de bétail. Il dote son manoir de Chanzé d'un jardin. Il achète les manoirs de Gardanne et d'Épluchart et y fait planter des vergers avec vignes, cerisiers, pêchers et diverses autres variétés. Il fait construire un manoir à la Ménitric où, à l'occasion d'un séjour, le duc de Bretagne peut admirer les jardins, le pavillon et les lions. J'en passe... Sans oublier l'ermitage de la Baumette, où René fit construire un couvent dédié aux Franciscains, avec une grotte imitant celle de la Sainte-Baume où Marie-Madeleine se serait retirée.

Le jardin se reflète également sur les murs des bâtisses, à travers leurs décors sculptés représentant des feuillages et une flore abondante. Il y entre à travers les fenêtres qui s'agrandissent et qui remplacent la toile cirée ou le parchemin par le verre. Il s'installe même à l'intérieur grâce aux plafonds peints, aux tapis, aux tapisseries et aux tentures ornés de feuillages, de millefleurs et d'animaux. Il est représenté sur de nombreux tableaux et se glisse au sein des manuscrits grâce aux enluminures<sup>16</sup>. L'espace domestique semble se transformer tout entier – grâce à l'art – en un jardin gouverné par la Nature, un jardin qui englobe l'ensemble de la création comme un monde en miniature, tout en permettant d'échapper aux contraintes et aux difficultés de la vie sociale pour se replier sur une vie plus intime.

15. Cité d'après A. Lecoy de La Marche, *Extraits des comptes et mémoriaux du roi René pour servir l'histoire des arts au xv<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1875, p. 85.

16. F. Robin, *La cour d'Anjou-Provence*, op. cit., passim ; C. de Mérindol, « Les demeures du roi René en Anjou et leur décoration peinte », *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 1978-1979, 1982, p. 180-193 (p. 181, 187-188, 189-190) ; J. Arrouye, « L'invention du paysage provençal », *Les Arts et les Lettres en Provence au temps du roi René*, op. cit., p. 93-104.



FIG. 1 – Émilie au jardin, Miniature attribuée à Barthélemy d'Eyck pour la version française de la *Théséide* de Boccace, manuscrit réalisé dans les années 1460 dans l'entourage de René d'Anjou, Wien, ÖNB, Cod. 2617, fol. 53  
© Österreichische Nationalbibliothek, ÖNB.

### Le cœur en ses jardins

Comme le suggèrent Octavien de Saint-Gelais et Jean de Bourdigné, il est probable que ce soient les échecs subis par le roi René sur le plan politique qui l'aient poussé à se tourner vers les jardins et la vie campagnarde. Il a pu aussi s'inspirer des lieux qu'il a visités, en France ou en Italie<sup>17</sup>. Mais on peut encore penser qu'une certaine idéalisation de la nature a été stimulée par ses lectures, qu'il s'agisse de traités d'agriculture, comme le *Ruralium commodorum opus* – rédigé vers 1305 par Pietro de Crescenzi, traduit en français en 1373 pour Charles V sous le titre de *Rustican* ou *Livre des prouffitz champestres et ruraulx*<sup>18</sup> et dont il possédait vraisemblablement une copie dans sa bibliothèque<sup>19</sup> –, d'écrits bibliques ou d'œuvres littéraires latines et françaises qui accordent souvent au *locus amoenus* ou à l'*hortus conclusus* un rôle symbolique important. Il ne m'est pas possible d'examiner ici leurs éventuelles influences<sup>20</sup>. Mais on peut au moins décrire brièvement la place qu'occupe le jardin dans les trois principaux ouvrages qu'on lui attribue – et que je propose de considérer ici comme une sorte de triptyque.

S'approchant du terme de ses aventures, le personnage allégorique incarnant le Cœur, du *Livre du Cœur d'amour espris*, aperçoit un « grant pourpris » cerclé d'une haute palissade qui paraît bien être le « parc » entourant le château du dieu Amour<sup>21</sup>. Souhaitant entrer

17. N. Coulet, « Pour une histoire du jardin. Vergers et potagers à Aix-en-Provence, 1350-1450 », *Le Moyen Age*, 73 (1967), p. 239-270 ; H. Bresc, « Genèse du jardin méridional. Sicile et Italie du Sud, XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles », *Jardins et vergers en Europe occidentale (VIII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, dir. C. Higounet, Toulouse, PUM, 1989, p. 97-113 ; F. Cardini, « Il giardino del cavaliere, il giardino del mercante. La cultura del giardino nella Toscana tre-quattrocentesca », *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Age*, 106/1 (1994), p. 259-273.

18. *Le Livre des prouffitz champestres et ruraulx de Pierre de Crescens*, vol. I : *Introduction et texte (livres I-VIII)*, éd. F. Vigneron, Paris, Champion, 2023, en particulier le chap. VIII, p. 757-773.

19. *Splendeur de l'enluminure. Le roi René et ses livres*, éd. M.-É. Gautier, Angers/Paris, Actes Sud, 2010, p. 28, 34, 35, 336-338.

20. A. Lecoy de La Marche, *Le roi René, sa vie, son administration*, op. cit., t. II, p. 183-197 ; M.-É. Gautier, « La bibliothèque du roi René », *Splendeur de l'enluminure. Le roi René et ses livres*, op. cit., p. 21-35 ; G. Bianciotto, « Passion du livre et des lettres à la cour du roi René », *ibid.*, p. 85-103 ; F. Bouchet, « La bibliothèque mentale de René d'Anjou d'après ses écrits allégoriques », *ibid.*, p. 105-113.

21. René d'Anjou, *Le Cœur d'amour espris*, éd. et trad. G. Roussineau, Genève, Droz, 2020, p. 266-273. Cet épisode ne se trouve que dans la version du ms. de Vienne, mais les dernières enluminures de ce manuscrit manquent. Cf. M.-T. Gousset, D. Poirion, F. Unterkircher, *Le Cœur d'amour épris. Reproduction intégrale en fac-similé des miniatures du Codex Vindobonensis 2597 de la Bibliothèque nationale de Vienne*, Paris, Ph. Lebaud, 1981 ; J. Arrouye, « Le cœur et son paysage », *Le « Cœur » au Moyen Age (Réalité et Senefiance)*, 1991 (*Senefiance*, 30), p. 27-42.

en ce « beau lieu d'arbres tresverdoyans », composé de pommiers, de poiriers, de grenadiers, de figuiers, de cerisiers, de noisetiers, de pruniers, de noyers, d'orangers, de citronniers, de palmiers, de canneliers, de gingembriers, de poivriers, de muscadiers et de mille autres espèces d'arbres exotiques, Cœur y est admis avec son guide, Désir, et la compagnie d'Humble Requête, Pitié, Largesse, Bel Accueil et Promesse. On lui apprend que ce parc s'appelle « le Parc Faé » et qu'il a été réalisé, à la demande de Vénus et grâce à « l'art d'enchanterie » de Merlin, par la fée Morgane, qui y enferma de nombreuses jeunes filles, belles et gracieuses, mais sauvages et recouvertes de fins poils d'or. Immortelles, elles ne se nourrissent que des fruits produits par ce jardin, au milieu duquel trois fontaines versent du vin, du lait et de l'eau. Désir tente alors d'en attraper une, mais elles courent bien plus vite que lui. Cœur et ses compagnons n'ont plus qu'à s'en retourner. Ce parc n'est pas le Jardin de Déduit, espace clos au sein duquel se déroule tout entier le *Roman de la Rose*. Il n'aura été qu'une étape – prémonitoire – au cours d'une longue pérégrination qui aura traversé un paysage tiré principalement des romans de chevalerie (comme *La Quête du saint Graal*), ponctué en particulier par la Forêt de Longue Attente, l'Ermitage de Jalousie, la Fontaine de Fortune, le Manoir de Bon Repos et celui de Désespoir, le Val de Profonde Pensée, le Tertre de Liesse, le Pré de Douce Requête, le Pas Périlleux, le Chemin de Joyeuse Pensée et celui de Forcenerie, l'Île du dieu Amour, le château de Plaisance et la Chambre de Douce Merci, d'où le Cœur sera finalement chassé pour se retrouver dans l'Hôpital d'Amour. Le jardin, comme tous les motifs de ce récit allégorique, n'est qu'un décor évanescant né du songe et des lectures d'un narrateur qui a laissé son cœur se consumer de désir et qui ne sait comment guérir de la maladie d'amour.

Composé à peu près à la même époque que le *Livre du Cœur d'amour espris* (daté de 1457) et rédigé par un pèlerin-narrateur derrière lequel se dissimule très vraisemblablement René lui-même, *Regnault et Janneton* met en scène René et sa jeune femme, Jeanne de Laval, épousée en 1454, un an après le décès d'Isabelle de Lorraine, sa première femme<sup>22</sup>. René et Jeanne apparaissent dans cette pastorale déguisés en berger et en bergère (fig. 2), au cœur d'un paysage

22. René d'Anjou, *Regnault et Janneton*, éd. et trad. G. Roussineau, Genève, Droz, 2012. Cf. J. Blanchard, « Pastorale et courtoisie : *Regnault et Jehanneton*, le discours et ses limites », *La Littérature angevine médiévale*, dir. G. Cesbron, Angers, Hérault Imprimerie, 1981, p. 199-211 ; Idem, *La pastorale en France aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles. Recherches sur les structures de l'imaginaire médiéval*, Paris, Champion, 1983, p. 118-145 ; M. Szkilnik, « Des bergers au verger de Déduit ? Le jeu littéraire dans *Regnault et Janneton* », *Sens, rhétorique et musique. Études réunies en hommage à Jacqueline Cerquiglini-Toulet*, éd. S. Albert et alii, Paris, Champion, 2015, t. I, p. 203-216.

printanier et champêtre où les insectes et les grenouilles s'accordent aux oiseaux pour célébrer le « renouveau de douce prime vaine », tandis que de jeunes bergers et bergères s'amuse, en jouant à des jeux d'amour, à se balancer sur des branches d'arbre, à fabriquer des flûtes à l'aide de pailles et à construire des nasses pour capturer les poissons, et que des paysans labourent en chantant afin d'égayer leurs bœufs. Assis aux bords d'une fontaine à l'ombre de l'unique scion ou tige verte qui s'élève d'une souche desséchée (emblème du roi René<sup>23</sup>), les deux amoureux accompagnés de leur chien se sont installés pour un déjeuner sur l'herbe composé des victuailles que Janneton a apportées dans son panier et qu'elle dispose sur la nappe étendue à même le sol – du pain, des aulx, des échalotes, des oignons, un jambon, du fromage, des noisettes, de petites pommes sauvages, des raiponces, de petites herbes des champs, des champignons, du sel, du lait et du vin aigre, empruntés en bonne partie au *Dit du Franc Gontier* de Philippe de Vitry<sup>24</sup> – tandis que Regnault prépare le feu pour cuire certains aliments dans un poêlon. Ils débattent en même temps pour savoir s'ils peuvent vraiment être comparés aux deux tourterelles venues se poser sur le scion (dont l'une avec une branche de groseiller, emblème cette fois de Jeanne de Laval<sup>25</sup>), et s'ils sont donc égaux en amour ou s'il n'y en a pas un qui éprouve un sentiment plus fort que l'autre. Regnault affirme qu'il n'y a pas de « royauté » au monde qu'il n'échangerait contre un tel lieu et l'amour fidèle qui domine alors son cœur. Mais qu'en est-il en vérité lorsque le pèlerin-narrateur, chargé de trancher le débat entre nos deux tourtereaux, revient pour donner sa réponse et constate qu'ils ont disparu de ce cadre bucolique sans laisser de trace, comme si la scène à laquelle il avait assisté au cours de son pèlerinage vers quelque église dédiée à Notre-Dame, et qu'il a décidé de nous rapporter pour compenser le jugement qu'il n'a pu donner, n'avait jamais eu lieu ailleurs que dans son imagination ?

23. L. Germain, « La souche et l'orange, emblèmes du roi René », *Bulletin monumental*, 1896, p. 5-28 ; C. de Mérindol, *Le Roi René et la seconde maison d'Anjou. Emblématique Art Histoire*, Paris, Le Léopard d'Or, 1987, p. 130-134, 171.

24. Philippe de Vitry, *Dit du Franc Gontier*, v. 1-8, éd. A. Piaget, « Le *Chapel des fleurs de lis* par Philippe de Vitri », *Romania*, 27 (1898), p. 55-92 (p. 63-64).

25. C. de Mérindol, *Le Roi René et la seconde maison d'Anjou*, op. cit., p. 143-144, 171.



FIG. 2 – Le déjeuner sur l’herbe, René d’Anjou, *Renault et Jeanneton*, Saint-Pétersbourg, Bibliothèque nationale de Russie, fr. Q, fol. 15r.

Venons-en pour finir au panneau central de ce triptyque, *Le Mortifiement de Vaine Plaisance*, que René d’Anjou a composé en premier, deux ans avant le récit des aventures du Cœur en quête de Douce Merci, soit deux ans après avoir perdu sa première femme et un an après avoir épousé Jeanne de Laval<sup>26</sup>. Le cœur est également concerné par ce texte, mais il s’agit cette fois de le « mortifier », c’est-à-dire de le mettre à mort ou, plus précisément, d’éliminer son attirance pour les choses mondaines à laquelle il semble ne pouvoir résister. L’âme à laquelle il est attaché se plaint en effet que son « desir abusé » et les « vaines plaisances » qu’il ne cesse de rechercher la tourmentent et la rendent malade au point de ruiner sa demeure. Après avoir écouté le sermon ponctué de trois *exempla* de Crainte de Dieu et de Contrition, l’âme accepte de leur remettre son cœur pour qu’elles le châtient.

26. René d’Anjou, *Le Mortifiement de Vaine Plaisance*, éd. et trad. G. Roussineau, Genève, Droz, 2015. Voir aussi *Le Mortifiement de Vaine Plaisance*, fac-similé et trad. I. Fabre, Préface M. Zink, Genève-Paris, Fondation Martin Bodmer-PUF, 2009, p. 9-40.

Accompagnées du narrateur, Crainte de Dieu et Contrition emmènent alors le cœur au sommet d'une montagne (fig. 3), où ils arrivent « à la porte d'un enclos très beau et spacieux, où il y avait quantité d'arbres chargés de fruits nourrissants et de fleurs beaucoup plus odorantes que des roses et des violettes » (p. 70-71). Ce jardin rappelle, nous dit-on, le « paradis terrestre » dont parle la Genèse, à cette différence près qu'il ne comprend aucun fruit qu'il soit défendu de manger. Ses fruits représentent en effet la Sainte Écriture : tandis que le fruit interdit goûté par Adam et Ève entraîna leur mort, les fruits qui s'y trouvent permettent au contraire à ceux qui s'en repaissent d'acquérir la vie éternelle. Aussi, ce lieu fait-il cesser toute conduite désordonnée, le rire et le jeu, la déplorable tromperie et le vain plaisir passif, et peut être qualifié à juste titre de « vrai, éternel, secret, réconfortant, parfait, très doux, plaisant et favorable à la contemplation » (p. 72-73).

En ce jardin, à l'ombre « de beaux et grands arbres qui portaient de si bons fruits et de si belles fleurs et dont la vue agréable et la très douce odeur étaient si délectables » (p. 72-73), se trouve surtout une croix posée à même la terre. C'est sur « l'arbre de ceste croix » que le cœur sera châtié, après avoir été installé « à l'endroit même où le très glorieux et précieux corps de Jésus-Christ fut placé et dans la même position » (p. 82-83). Il y est crucifié par Foi, Espérance et Charité, les trois vertus théologiques, qui lui plantent chacune un clou, tandis que Grâce Divine lui donne un dernier coup en le perçant d'une lance. Avec le sang qui jaillit de ses plaies s'écoulent tous les vices qui étaient en lui. Purifié par cette passion, il peut enfin être remis à l'âme.

Combinaison du jardin des Oliviers et du Golgotha, ce jardin du Calvaire s'oppose et répond par avance au « Parc Faé » du château d'Amour et, plus largement, à la quête du *Cœur d'Amour espris* qui s'achève par les regrets du narrateur d'avoir suivi « le plaisir de [s]on cuer » plutôt que sa « propre santé ». Il répond aussi au paysage pastoral de *Regnault et Janneton* qui semble n'avoir duré qu'un instant et n'avoir été finalement qu'un mirage. Loin d'être voué au plaisir comme peut l'être le lieu « delitable » de la littérature courtoise, il donne lieu à sa mortification. La fontaine de Narcisse, qui irrigue le Jardin de Déduit (v. 1528-1534) et où l'amant verra le reflet de la rose, est remplacée par la croix d'un Christ jardinier (Jean XX : 15) sur laquelle le cœur se vide de son sang. Ce sont tous les plaisirs que prodiguent la puissance et la richesse qui sont en même temps condamnés. Car, comme l'affirme Contrition, « le vrai et parfait bonheur ne consiste vraiment pas à mener une vie fastueuse, à être victorieux dans les batailles, à avoir un grand pouvoir,

des privilèges royaux, un grand nombre de serviteurs et une cour importante, des richesses infinies, des rentes de terres fertiles, des demeures agréables et de somptueux palais, à gouverner des places fortifiées et de puissantes cités, ni à détenir quantité d'autres biens notoires et choisis, tels que pierres précieuses, joyaux et d'autres choses rares » (p. 22-23).



FIG. 3 – Le cœur mortifié dans le verger de l'âme, René d'Anjou,  
*Le Mortifiement de Vaine Plaisance*, Bruxelles, KBR,  
ms. 10308, fol. 76r - © Bibliothèque royale de Belgique, KBR.

Une fois purifié du mauvais sang généré par un désir « abusé » par les vains plaisirs terrestres, le cœur pourra se transformer en « la source d'où provient la très saine et parfaite eau pure » qu'est l'amour de Dieu. Tel un « ruisseau », c'est cet amour qui « arrose la prairie des environs, de telle manière que l'herbe en est toute verdoyante, dense et poussant dru, parsemée par endroits de petites fleurs plaisantes et jolies, agréablement parfumées, aux couleurs et aux formes variées, qui ornent la prairie » au point que celle-ci « en est bien plus belle que n'importe quel lieu situé à proximité, pour le plus grand plaisir des passants » (p. 38-41). René d'Anjou reprend ici le motif patristique du jardin spirituel, dérivé principalement du Cantique des Cantiques, qui permet de représenter de manière

métaphorique ou allégorique les soins qu'il faut apporter à l'âme pour en cultiver et en faire fructifier les vertus, motif qui a bénéficié d'un certain succès au xv<sup>e</sup> siècle grâce à l'importance du *Roman de la Rose* et des versions mystiques qu'on a tenté de lui substituer<sup>27</sup>.



FIG. 4 – René d'Anjou entre écriture et jardin, frontispice du *Mortifiement de Vaine Plaisance*, Bruxelles, KBR, ms. 10308, fol. 9r - © Bibliothèque royale de Belgique, KBR.

L'enluminure illustrant la crucifixion du cœur dans le manuscrit Bruxelles (KBR, 10309) du *Mortifiement de Vaine Plaisance* a également peint, à la porte du jardin, le narrateur (qui avait accompagné Crainte de Dieu et Contrition) en train d'observer la scène qu'il nous rapporte. Le frontispice de ce manuscrit représente ce même narrateur (appelé du nom d'acteur, c'est-à-dire d'auteur) assis à son pupitre en train d'écrire le livre dont le lecteur commence la lecture (fig. 4). Sa pièce s'ouvre en même temps sur un jardin situé en arrière-plan.

27. C. Oulmont, *Le Verger, le Temple et la Cellule. Essai sur la sensualité dans les œuvres de mystique religieuse*, Paris, Hachette, 1912 ; I. Fabre, *Les Vergers de l'âme. L'allégorie du jardin spirituel à la fin du Moyen Âge*, Paris, Champion, 2019, en particulier p. 167-216 pour le *Mortifiement de Vaine Plaisance*.

Celui-ci peut correspondre à l'un des jardins des nombreuses demeures de René d'Anjou ou, plus simplement, à l'importance qu'il accorde au jardin, et au plaisir ou au repos qu'il donne à qui lui consacre ses loisirs. Mais ce jardin peut aussi se référer à celui où le cœur sera mortifié. On peut y voir du même coup le verger de l'âme à la végétation florissante pour avoir été irrigué par l'amour de Dieu, un amour qui coule désormais de la plume de l'auteur comme de son cœur enfin purifié du sang noirci par Vaine Plaisance. Ne serait-ce pas également ce jardin spirituel que René d'Anjou s'efforçait de réaliser, en passant son temps à s'occuper de jardinage après les échecs et les déceptions qu'il éprouva en tant que roi, du fait des « fraudes et inconstances » qui ne manquèrent pas d'accompagner ses actions politiques comme sa vie publique ?

Au terme de sa description élogieuse d'un roi René qui n'aurait jamais été « souillé de mauvais vice », Jean de Bourdigné affirme que la « cruelle mort » finit par le contraindre d'abandonner « ses vergiers et jardins terriens » où il prenait « récréation et modeste plaisir », mais qu'il « passa aux amènes et délectables jardins élysées, exemptz de toute hyemalle [hivernale] froydure et excessive challeur, qui est paradis, l'habitation des âmes bienheurees ; ce que Dieu par sa grâce luy octroye ». Il est probable que les nombreux « jardins terriens » réalisés par ce prince pour « resjouyr sa vieillesse » se voulaient un reflet du paradis. Mais, pour que Dieu lui octroie la possibilité d'accéder au paradis céleste avec les âmes bienheureuses, ne lui a-t-il pas fallu d'abord être jardinier ? soit non seulement cultiver son âme pour en faire un jardin spirituel, mais se consacrer aussi concrètement au jardinage et à la « vie rurale », manière humble et modeste de répondre au programme donné par son prénom, soit restaurer un monde ravagé par les désirs et les ambitions humaines afin qu'il ressemble davantage à un *locus amoenus* ?

Christopher LUCKEN

*Maître de conférences à l'Université Paris 8*

## L'HISTOIRE DU JARDIN BOTANIQUE DE L'UNIVERSITÉ DE PADOUE ET SA MISSION POUR LA CONNAISSANCE DES PLANTES

Le Jardin botanique de Padoue, avec plus de 475 ans d'existence, représente la plus ancienne institution de ce type qui ait conservé son site d'origine et sa structure architecturale depuis sa fondation. Le Jardin botanique a été fondé en l'an 1545 sur une résolution du Sénat de la République de Venise ; lequel avait accepté la proposition de l'Université de Padoue et de Francesco Bonafede, titulaire de la chaire de *Lectura simplicium*, d'établir un *Hortus simplicium* où cultiver, observer et étudier les plantes médicinales indigènes et exotiques.

La nécessité d'une telle institution apparaît clairement si l'on considère que les plantes étaient à cette époque les ingrédients de la plupart des médicaments et représentaient la grande majorité des « simples », c'est-à-dire de ces remèdes directement issus de la nature. La connaissance des plantes et de leur utilisation à des fins thérapeutiques était donc une partie essentielle de la formation des médecins. Cette connaissance était transmise presque exclusivement par les textes d'auteurs anciens, copiés manuellement. L'interprétation de ces textes, en raison des différentes transcriptions, était souvent controversée. Les illustrations faites à la main pouvaient avoir une valeur artistique mais aussi manquer des détails indispensables pour une identification précise des espèces végétales. Dans ce contexte, les erreurs d'identification des espèces décrites étaient fréquentes, ce qui occasionnait souvent en médecine l'utilisation de plantes sans action thérapeutique ou, pire encore, toxiques pour l'organisme. Un jardin botanique qui cultivait toutes les plantes médicinales, au contraire, permettait aux étudiants en médecine de recevoir une formation pratique, aussi bien que théorique, et de s'entraîner à la reconnaissance des drogues à base de plantes.

La fondation du Jardin botanique anticipe de quelques années l'arrivée à Padoue, en 1592, de Galileo Galilei, initiateur de la méthode scientifique expérimentale. Dans l'idée de base de la fondation du Jardin, à savoir une formation pratique fondée sur l'expérience directe des plantes, on trouve déjà un contexte historique et philosophique où la valeur de l'expérience directe était en train de devenir une approche essentielle pour le développement des sciences. Depuis sa fondation, en effet, le Jardin botanique est un lieu d'étude des plantes, parallèlement à l'enseignement.

À l'époque, l'Université de Padoue se trouvait sur le territoire de la République de Venise qui avait d'intenses échanges commerciaux avec l'Orient. Parmi les produits les plus précieux importés par les marchands de Venise, il y avait les épices. Une expertise botanique jouait donc aussi un rôle commercial, puisqu'elle pouvait aider à reconnaître les différentes épices d'origine végétale et éviter les fraudes.

La zone choisie pour la construction du Jardin botanique appartenait au monastère bénédictin de Santa Giustina, à l'intérieur des murs de la ville. Cette zone trapézoïdale d'environ deux hectares est bordée sur deux côtés par le canal Alicorno d'où, il y a encore quelques décennies, était prélevée l'eau pour l'irrigation. Outre la nécessité de créer une institution scientifique innovante, l'aspect esthétique, inspiré du goût contemporain de l'architecture des jardins, ne fut pas négligé. Le noyau originel du Jardin est représenté par ce qu'on appelle *Hortus cinctus* (fig. 1), une circonférence d'environ 85 mètres de diamètre, dans laquelle est inscrit un carré, à son tour divisé en quatre carrés plus petits appelés quartiers, séparés par deux avenues perpendiculaires orientées selon les points cardinaux. Chaque quartier, équipé d'une fontaine centrale, est divisé en 250 parcelles environ, de formes différentes et élégantes dans chacune desquelles une plante trouve sa demeure. Chaque quartier porte le nom d'un arbre qui s'y trouve : le quartier *Ginkgo biloba* (planté en 1750), le quartier *Magnolia grandiflora* (planté en 1786), le quartier *Albizia julibrissin* et le quartier *Tamarix gallica*.

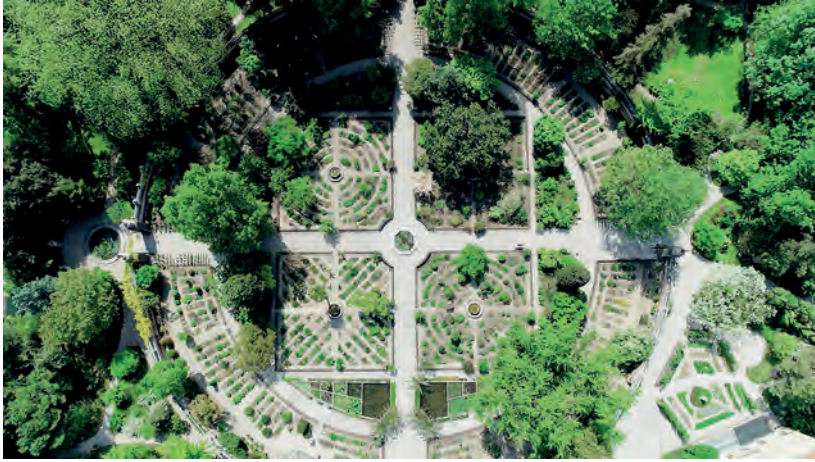


Fig. 1 – Structure du noyau originel du *Hortus cinctus* vu depuis le drone.

La forme circulaire et la distribution géométrique caractéristique sont riches de références et de symboles cosmologiques, typiques de la Renaissance. La structure du Jardin fait explicitement référence aux quatre éléments, aux quatre qualités aristotéliennes, aux quatre saisons, aux quatre points cardinaux. Il s'agit d'un jardin-cosmos conçu comme un *Hortus* universel, représentatif de la recherche d'équilibre et de perfection formelle de la culture humaniste.

Au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, la configuration architecturale extérieure fut complétée par la création des quatre entrées monumentales. La statue de Théophraste située près de la porte sud et celles de Salomon et des Quatre Saisons situées près du bassin du même nom appartiennent au même siècle. Les serres et le théâtre botanique ont été construits successivement dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.

Les premiers préfets (directeurs du Jardin) s'occupaient des plantes, presque exclusivement d'un point de vue médical, comme sources de médicaments, et cette mission restera leur priorité jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle où l'étude scientifique des plantes commença à s'imposer, indépendamment de leur éventuelle utilité. Parmi les différents préfets qui se sont succédé à la direction du Jardin de Padoue, on trouve des personnalités scientifiques notables qui ont contribué au développement de la botanique : le célèbre médecin Prospero Alpini qui fut le premier en Europe à décrire le caféier dans son ouvrage *De Medicina Egyptiorum*, le fleuriste Roberto de Visiani qui nous laisse

d'importantes collections d'espèces de plantes séchées de Dalmatie, Antonio Bonato fondateur de la bibliothèque et de l'herbier, le mycologue Pier Andrea Saccardo qui laisse une collection exceptionnelle de 70 000 spécimens de champignons séchés, tous classés, et une collection de milliers de lettres échangées avec des correspondants du monde entier.

Les collections végétales du Jardin botanique reflétèrent peu à peu ces changements ; ainsi, les plantes médicinales furent accompagnées d'un nombre toujours croissant de plantes dont l'intérêt était exclusivement botanique. Le Jardin botanique récoltait des plantes provenant de diverses parties du monde et, notamment, des pays où la République de Venise avait des possessions, ou des régions avec lesquelles elle effectuait des échanges commerciaux.

Le témoignage de cette activité est, aujourd'hui encore, présent dans le Jardin antique (*Orto Antico*) où nous rencontrons des collections de plantes médicinales, plantes succulentes, orchidées et broméliacées, plantes insectivores, plantes vénéneuses, plantes aquatiques et plantes rupestres, plantes rares en danger d'extinction. Il y a aussi une collection qui montre toutes les plantes qui ont été importées en Europe ou, pour la première fois en Italie, grâce au Jardin botanique de Padoue.

Parmi les plantes marquantes, présentes aujourd'hui dans le Jardin, citons des arbres monumentaux comme le *Chamaerops humilis* (1585), qui est la plante la plus ancienne. Elle est appelée aussi « palmier de San Pietro » et tire son nom de l'île sarde sur laquelle elle pousse en abondance, mais elle est également connue sous le nom de « palmier nain », étant donné sa petite taille dans la nature. Ce spécimen a cependant atteint la hauteur extraordinaire de 12 mètres, ce qui est encore plus surprenant si l'on considère qu'il s'agit d'une plante herbacée. Sa hauteur et sa longévité exceptionnelles s'expliquent par le fait que cet arbre a toujours vécu en serre (on en compte au moins cinq, successivement au fil des siècles).

Cet arbre est connu aussi comme « le palmier de Goethe » (fig. 2) parce que le philosophe allemand l'a décrit en 1786, après l'avoir admiré lors de son célèbre voyage en Italie : « Les feuilles qui sortaient de terre étaient simples et en forme de lance ; puis elles continuaient à se diviser de plus en plus, jusqu'à apparaître divisées comme les doigts d'une main tendue. » Le fait que le palmier, au cours de son cycle de vie, prenne des formes différentes, tant au niveau du tronc que des feuilles, a été une source d'inspiration pour son travail intitulé « la métamorphe des plantes ».



FIG. 2 – Le Palmier de Goethe.

Une autre plante remarquable est le *Platanus orientalis*, platane d'Orient qui a été planté en 1680 et est actuellement la deuxième plante la plus ancienne du Jardin. Cette espèce comprend des arbres atteignant quarante mètres de haut, avec un tronc épais et un feuillage abondant qui donne beaucoup d'ombre ; il est commun dans la région méditerranéenne orientale jusqu'à l'est de l'Himalaya, mais ne se rencontre pas dans le nord de l'Europe, en raison de la rigueur du climat. Le platane d'Orient du Jardin botanique est un arbre imposant, avec la particularité d'avoir un tronc creux, probablement pour avoir été frappé par la foudre. Mais la plante continue de vivre de toute façon car, si le cœur, c'est-à-dire la partie la plus interne du bois (duramen), n'est plus fonctionnel et donc plus nécessaire, il se trouve dans la partie la plus externe les tissus conducteurs fonctionnels, qui sont produits chaque année au rythme des saisons, et qui assurent la survie de la plante.

On trouve aussi un spécimen de *Ginkgo biloba* qui a été planté en 1750, l'une des premières plantes de cette espèce arrivées en Italie grâce au Jardin botanique de Padoue. Le spécimen est mâle – l'espèce est dioïque – mais une branche femelle y a été greffée à des fins d'étude. La plante, originaire de Chine, est également connue sous le nom d'« arbre aux mille écus ou d'arbre aux mille boucliers », en raison de la merveilleuse couleur dorée que prend son feuillage en automne. Le nom *Ginkgo* dérive probablement d'une erreur de transcription due au botaniste allemand Engelbert Kaempfer, du nom japonais dérivé à son tour du nom chinois signifiant abricot argenté. Ce nom a été attribué à l'espèce en 1771 par le célèbre botaniste Carlo Linnaeus, qui a maintenu la transcription incorrecte du nom original. Le nom de l'espèce (*biloba*) dérive du latin *bis* et *lobus* en référence à la division des feuilles en deux lobes, en forme d'éventail.

Un autre exemple de plante historique est le *Magnolia grandiflora* qui est probablement le premier magnolia arrivé en Italie en provenance d'Amérique du Sud, et planté en 1786. Les magnolias proviennent des continents américain et asiatique ; en Chine, il était cultivé depuis le VII<sup>e</sup> siècle et était considéré comme le cadeau digne d'un empereur.

En 1997, le Jardin botanique de Padoue a été inscrit sur la liste du patrimoine mondial de l'UNESCO avec la motivation suivante : « Le Jardin botanique de Padoue est à l'origine de tous les jardins botaniques du monde et représente le berceau de la science, des échanges scientifiques et de la compréhension des relations entre nature et culture. Il a largement contribué au progrès de nombreuses

disciplines scientifiques modernes, notamment la botanique, la médecine, l'écologie et la pharmacie. »

Cette motivation répond à deux des critères utilisés par l'UNESCO pour la désignation des sites culturels reconnus comme : ayant une « valeur universelle exceptionnelle » et qui représentent des biens inestimables et irremplaçables non seulement d'une nation, mais de l'humanité tout entière.

Le critère (ii) stipule :

« Le Jardin botanique de Padoue a représenté une source d'inspiration pour de nombreux autres jardins en Italie et en Europe et a influencé leur architecture et leur conception fonctionnelle, leur approche scientifique et pédagogique dans l'étude des plantes médicinales et des disciplines connexes. Depuis sa création, le Jardin est un point de référence pour le milieu scientifique national et international, contribuant à la diffusion des différents aspects liés aux plantes médicinales, à la botanique et à la conservation des plantes *ex situ*. »

Et le critère (iii) précise que :

« Depuis plus de cinq siècles, le Jardin botanique de Padoue représente un témoignage exceptionnel d'importance culturelle et scientifique. Sa position, sa taille et ses principales caractéristiques, telles que l'enseignement et la recherche, sont restées inchangées au fil des siècles, avec une adaptation constante aux découvertes les plus avancées de la science botanique et de l'enseignement. »

L'activité du Jardin botanique a beaucoup évolué au cours des dernières années, avec des structures et activités nouvelles qui suivent l'inspiration de la motivation UNESCO sur plusieurs points. Le premier est la valorisation de l'histoire très riche du Jardin, ce qui passe bien sûr par la conservation et la maintenance de la structure du noyau originel du jardin, le *Orto Antico*, qui est actuellement l'objet de plusieurs interventions de restauration. Depuis 2023, à l'occasion des 800 ans d'existence de l'Université de Padoue, un nouveau Musée botanique a été intégré au Jardin botanique. Ce musée présente l'histoire de l'institution en faisant dialoguer la botanique, la médecine, l'histoire et l'art, dans une exposition permanente consacrée à des pièces de l'herbier et de la bibliothèque historique, jusqu'à présent peu accessibles au public. Les herbiers historiques comprennent environ 700 000 spécimens de plantes séchées, algues, champignons, lichens et galles, collectés à partir de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le dialogue entre l'histoire, la nature et la science est réalisé en un langage accessible, et les expositions

multimédias invitent le visiteur à poursuivre le voyage de découverte du monde botanique évocateur, en dehors de l'espace du Musée.



FIG. 3 – Vue des serres du Jardin de la biodiversité.

Un second élément d'inspiration pour l'activité actuelle est de faire du Jardin un espace de recherche active sur les plantes. De nouveaux laboratoires ont été construits en 2014 et accueillent aujourd'hui des chercheurs qui travaillent sur la biodiversité végétale. Une des activités les plus importantes est l'étude des populations végétales en risque d'extinction, qui se focalise sur les espèces locales du nord de l'Italie. Cette étude permet de connaître l'évolution des populations présentes et le niveau de leur risque d'extinction. Cette activité se conjugue à des actions de conservation, où les graines des plantes à risque sont conservées dans une banque du germoplasme et propagées avec le souci de protéger la biodiversité. Les graines de ce genre de banque peuvent aussi être utilisées pour des projets de repopulation où l'on cherche à renforcer les populations naturelles menacées. La recherche se concentre aussi sur les herbiers. L'étude de ces collections historiques, en utilisant les plus récentes méthodes d'analyse de l'ADN, permet de décrire l'état de la biodiversité végétale à l'époque où les herbiers ont été constitués, et d'avoir une description

précise des plantes présentes il y a 100 ou 200 ans. En comparant cette information avec la distribution des plantes actuelles, on comprend comment les populations ont changé et comment les changements climatiques et les activités humaines ont impacté la biodiversité végétale. Dans ce contexte, l'étude des collections anciennes représente donc un grand enseignement pour le futur.

Ce qui représente probablement aujourd'hui la grande priorité de l'activité du Jardin est de reprendre un autre élément de la motivation de l'UNESCO, pour contribuer à la « compréhension des relations entre nature et culture », entre activités humaines et environnement ; ces relations représentent une thématique-clé pour notre société qui doit affronter des défis essentiels en cherchant un meilleur équilibre entre le bien-être humain et l'environnement : la biodiversité, la soutenabilité et le changement climatique ont une importance critique qui va sûrement croître dans les prochaines années.

Dans ce contexte, le Jardin botanique a été l'objet d'un investissement considérable, en 2014, en l'agrandissant par la construction d'une grande serre, appelée le Jardin de la biodiversité, qui borde directement l'ancien jardin. Cette serre est une structure de 110 mètres de long, 42 mètres de large et 18 mètres de haut. Une grande attention a été accordée à la création de ce bâtiment en minimisant l'impact environnemental, et en optimisant l'exploitation de l'énergie solaire et de l'eau provenant des précipitations naturelles.

L'intérieur de la serre a été divisé en cinq parties où se rencontrent idéalement les principales zones climatiques de la terre, depuis les zones tropicales jusqu'aux zones méditerranéennes et désertiques, en passant par les zones subhumides et tempérées. L'itinéraire est aussi un voyage phytogéographique, de l'Amérique à l'Afrique, de l'Asie à l'Europe et à l'Océanie, zones éloignées les unes des autres mais caractérisées par la présence d'écosystèmes aux conditions environnementales similaires. Cet « atlas » de la biodiversité vise à faire comprendre au visiteur comment les plantes ont répondu par des adaptations particulières à des conditions environnementales plus ou moins extrêmes, et quelles sont ces adaptations à la pression concurrentielle que les différents types de milieux leur ont imposée. En suivant l'inspiration expérimentale qui a été à la base de la fondation du Jardin, le visiteur peut donc expérimenter directement la biodiversité des plantes, en passant progressivement de la partie tropicale où les plantes ont de grandes feuilles de couleur d'un vert très vif, aux régions arides où les plantes n'ont presque pas de feuilles et des couleurs très diverses. Même sans avoir de connaissances botaniques particulières, on peut donc expérimenter et toucher

du doigt la biodiversité végétale. À travers les plantes, il est également possible de raconter l'histoire de l'homme : nous les avons toujours utilisées pour nous nourrir, nous soigner, nous habiller. L'exposition «Les plantes et l'homme», qui se tient dans la serre du Jardin de la biodiversité, conte l'histoire de nos relations avec les plantes, depuis le moment où nous avons commencé à les choisir pour nous nourrir et nous soigner jusqu'à la révolution agricole qui, il y a environ 11000 ans, nous a permis de les transformer pour les rendre plus utiles, au service de nos objectifs. Dans cette domestication, les plantes ont beaucoup changé, et les agriculteurs, en sélectionnant les individus les plus productifs pendant plusieurs générations, sont arrivés à développer des variétés très différentes de leurs ancêtres naturels, mais qui nous permettent de nourrir une population mondiale de plus de 8 milliards de personnes.

L'inauguration du Jardin de la biodiversité a entraîné une forte croissance du nombre de visiteurs, qui sont passés de 35 000 en 2012 à plus de 215 000 en 2023. Ce qui prouve que le souci de développer de nouvelles thématiques et d'utiliser des langages innovants, est bien perçu par le public. Il témoigne ainsi d'un grand intérêt pour des thématiques comme la biodiversité et d'une soif de mieux comprendre l'environnement et la nature. La nécessité de développer la relation entre homme et nature n'est pas une question académique réservée aux experts mais concerne tout le monde. La pandémie de Covid n'a pas arrêté cette tendance mais au contraire, après le confinement, les visiteurs sont revenus, encore plus nombreux qu'avant, dès que les restrictions de voyage se sont relâchées.

Les visites sont accompagnées de nombreuses activités pour lesquelles un personnel dédié à la communication a été recruté, et l'on a construit un nouvel auditorium. Aujourd'hui, le Jardin abrite des initiatives variées, telles que conférences scientifiques, événements de divulgation scientifique, laboratoires didactiques pour les écoles, conférences pour le grand public. On compte plus de 100 événements par an, ce qui veut dire que, presque tous les jours, le Jardin est animé par une de ces activités, lesquelles permettent d'affronter, suivant des points de vue différents, des thématiques-clés pour notre société comme la soutenabilité, le changement climatique, la biodiversité ; elles s'adressent à des publics différents, des enfants jusqu'aux spécialistes.

Nourrir la discussion sur la relation entre l'homme et la nature a une énorme importance sociale, et le résultat sera décisif pour

l'avenir de notre société. Le Jardin botanique de Padoue, fort de sa longue histoire, veut participer à cette discussion en diffusant la connaissance des plantes à tous les niveaux.

Tomas MOROSINOTTO

*Professeur et Préfet du Jardin botanique  
de l'Université de Padoue*



FIG. 4 – L'auditorium pendant « Risvegli », le festival scientifique organisé au printemps.

## LE JARDIN, MAÎTRE DES VERTUS

Le mot « vertu » sonne ancien, voire archaïque, à nos oreilles. Aristote lui donne le sens très large d'excellence (*arethè*), quitte à qualifier moralement cette excellence, (justice, magnanimité, libéralité, mais aussi courage [*virtu*]) tandis que l'Église chrétienne distinguera des vertus dites *théologiques* : la foi, l'espérance, la charité. La vertu devient ainsi la volonté permanente de faire le bien. Voilà qui nous place d'emblée dans une conception de la vertu comme action pratique, telle que le XVIII<sup>e</sup> siècle l'entendra. Si on ajoute les connotations que prend le terme dans l'œuvre de Jean-Jacques Rousseau, où la vertu consiste à « suivre la nature », on voit que les temps modernes ont désacralisé cette notion pour l'inscrire dans un programme que j'appellerais pragmatique.

C'est pour illustrer cette manière moderne de concevoir la ou les « vertus », que j'ai choisi de vous présenter le jardin du Prince Franz.

Friedrich Franz, futur Léopold III, né en 1740, est Prince souverain de la maison d'Anhalt-Dessau dès 1751 et jusqu'à sa mort en 1817. Sa Principauté de Anhalt-Dessau est coincée au nord par la Prusse protestante de Frédéric II, et au sud par l'Autriche catholique des Habsburg-Lorraine, qui ne cessent de se faire la guerre. Franz veut faire cesser cette belligérance permanente qui ne provoque que misères et qu'entretient la culture guerrière des seigneurs féodaux allemands. Pour lui, le recours aux vertus de l'Antiquité est aussi une manière de dépasser les rêves de grandeur du classicisme français et de renouer avec ce que furent les princes constructeurs de la Renaissance.

C'est pourquoi, d'emblée, il refuse la carrière militaire, de tradition dans sa classe, plaçant son honneur dans les vertus modernes et bourgeoises du bonheur et de la tolérance, telles qu'il les découvre chez les Encyclopédistes et telles que l'Angleterre lui en offre le modèle.

Son Grand Tour conduit le jeune aristocrate en France (où il rend visite à Rousseau), en Suisse, aux Pays-Bas, en Angleterre mais surtout en Italie. Accompagné de son architecte et ami, Friedrich von Erdmannsdorf (1736-1800), Franz étudie la vulcanologie à Naples auprès de Hamilton, la maîtrise des eaux à Venise, ainsi que l'architecture palladienne à laquelle l'introduit August Rode, fin traducteur des *Métamorphoses* d'Ovide et éditeur des *Dix livres sur l'architecture* de Vitruve, que Franz avait donné comme précepteur à ses enfants.

Nourri de toute cette culture méditerranéenne, Franz va imaginer un projet inouï : transformer le territoire de sa Principauté en un jardin, le *Gartenreich* de Dessau-Wörlitz, qui figure aujourd'hui sur la liste du patrimoine mondial de l'UNESCO.

L'appellation *Gartenreich*, qu'on pourrait traduire par « territoire des jardins », se réfère à un *territoire* dont la « nature » serait traitée comme un *jardin*, autrement dit, un lieu où nature et culture sont en interaction permanente et harmonieuse. Franz avec son équipe, une dizaine de personnes en tout, entend faire de l'ensemble de sa Principauté, si petite soit-elle ou justement parce qu'elle l'est, un territoire exemplaire, un modèle de gouvernement, conforme aux principes les plus modernes de gestion, embrassant aussi bien les populations – et donc la ville – que les territoires agricoles traversés par l'Elbe.

Mais comment traduire des savoirs et des vertus philosophiques, individuelles et sociales (tolérance, harmonie, respect) en dispositifs paysagers et architecturaux ? Si le *Gartenreich* doit être un projet exemplaire, il faut que les grands principes qu'on inscrira dans le territoire soient perceptibles à tous, qu'ils constituent, par leur présence physique dans le territoire, une véritable pédagogie. Puisqu'il s'agit d'un territoire à dimension humaine, ce sera *l'expérience de la promenade* qui sera chargée de communiquer les valeurs cardinales du projet. Sollicité par ce qu'il découvre, le visiteur intériorisera petit à petit ces vertus de tolérance, d'harmonie et de respect qui lui sont proposées.

Le *Wörlitzer Gartenreich* se présente donc comme un microcosme pédagogique, une dramaturgie de la connaissance, prenant la forme d'un parcours initiatique et d'une aventure des sens. On y reconnaît les principes professés par Rousseau dans *Émile ou De l'éducation* (1762), et il n'est pas hors de propos de rapprocher le projet de Wörlitz du *Jardin de l'Élysée* décrit par Jean-Jacques Rousseau dans la Lettre X de Saint-Preux à Milord Edward, dans *La Nouvelle Héloïse*.



FIG. 1 – Ile des peupliers, île Jean-Jacques Rousseau.

Le Prince Franz, qui avait rendu visite à Rousseau à Paris, honore le philosophe en installant une urne funéraire sur une île plantée de peupliers, comme à Ermenonville où Jean-Jacques Rousseau mourut alors qu'il séjournait chez son hôte, le marquis René-Louis de Girardin (1735-1808), le premier à avoir réalisé sur le continent un jardin pittoresque à l'anglaise.

De fait, dès 1770, Franz fait venir à ses côtés une figure importante de la pédagogie des Lumières : Johann Bernard Basedow, initiateur d'un courant pédagogique très novateur à l'époque, basé sur trois thèmes qui sont trois vertus :

1. la tolérance, fondée sur ce qu'on appelait à l'époque la *religion naturelle* – une sorte de déisme universel – « Nous ne nous permettons, ni dans nos paroles, ni dans nos actes, rien qui ne puisse être approuvé par tout adorateur de Dieu, qu'il soit chrétien, juif, musulman ou déiste », professe Basedow ;
2. l'utilisation active de l'expérience sensible et de l'image, à côté du discours. L'éducation concerne le corps et l'esprit, les sens et l'intellect, conformément à l'enseignement de l'*Émile* ;
3. la pratique active des langues pour former des esprits cosmopolites. Ce dernier point est propre à Basedow et ouvre sur l'expérience de la variété des cultures et l'importance de la traduction, « langue de l'Europe », comme disait Umberto Eco.

Fondée sur de tels principes, la promenade vise à faire de l'individu le citoyen d'une société harmonieuse. C'était là, écrivait Rousseau, le devoir du pouvoir politique : transformer la tendance égoïste des humains à la concurrence, à la possession et au pouvoir, en amour de la communauté au service de la volonté commune incarnée dans l'État.

On voit l'ampleur du propos que Franz et son équipe entendent illustrer sur les 140 hectares du *Gartenreich*. Dans les minutes qui me sont imparties, je vais choisir quelques situations qui me paraissent emblématiques de cette tentative proprement utopique, qui résonne aujourd'hui particulièrement fort à nos oreilles, à l'heure où le dérèglement climatique nous oblige à réexaminer nos rapports à ce que nous appelons « nature ».

S'il est un espace de plaisir par la promenade, le *Gartenreich* n'est pas un *locus amoenus* classique : en tant que territoire pédagogique, il est saturé de réflexions. S'il est une utopie, il n'est pas retiré du monde mais, au contraire, placé au cœur des contraintes qu'exerce sur lui la nature. Et la première d'entre elles, ce sont évidemment les crues du fleuve qui dévastent les campagnes. Franz commencera donc logiquement par régler cette relation première entre l'homme et la nature.

C'est pourquoi j'aborderai notre visite par les digues, que Franz a fait surélever afin de protéger les cultures et le jardin, des inondations de l'Elbe voisine. Elles divisent le territoire en champs submersibles, à gauche, et champs cultivés, à droite, que Franz a mis sous la protection de Diane chasserresse et de Hercule Olivarius, autrement nommé Hercule Victor.



FIG. 2 – Diane et Hercule sur la digue.

Digue qui entoure le Parc de Wörlitz et les bois où il a bâti une petite résidence – nommée Solitude – où il recevait amis et ambassadeurs. Il a placé ce refuge sous les auspices de deux divinités antiques : Diane chasserresse (à gauche) et Hercule (à droite).

La digue symbolise une négociation réfléchie avec la violence des éléments naturels. Elle repose pratiquement sur un système de surveillance, de vannes régulatrices et de ponts, tout un arsenal de la prudence qui est, face à la nature, la vertu cardinale du responsable, celle qui, dit Aristote, permet de délibérer sur ce qu'il convient de faire.



FIG. 3 – Digue protégeant le Parc de Wörlitz.

Sur tout leur périmètre, les aménagements conçus par Franz sont protégés par une digue, des débordements saisonniers de l'Elbe. La digue symbolise la capacité d'établir une négociation réfléchie avec la violence de la nature.

L'intelligence qui nourrit la vertu de prudence est illustrée de manière particulièrement démonstrative dans le parc. Comme s'il s'agissait d'une planche de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert – recueil de tous les savoirs techniques utiles –, Franz et son équipe ont construit pas moins de dix-sept ponts illustrant l'histoire humaine de l'art de franchir un cours d'eau.

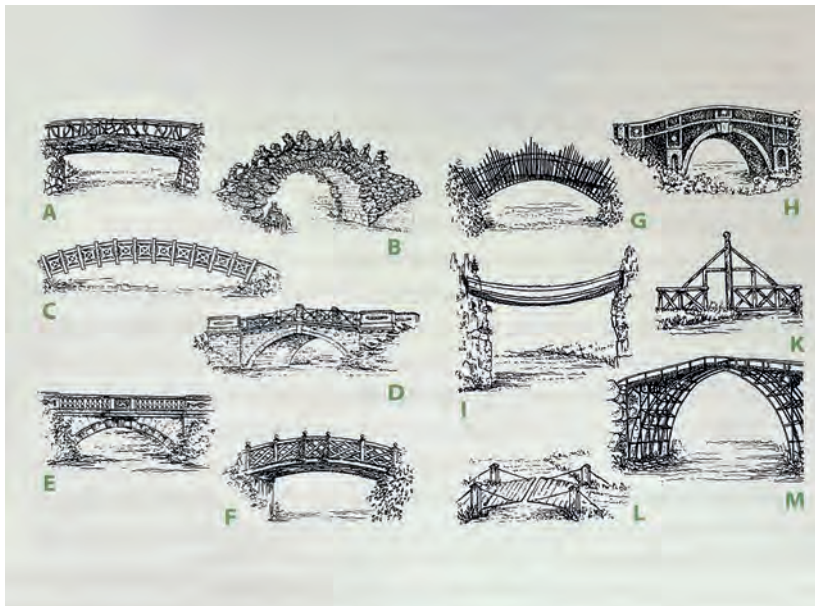


FIG. 4 – L'Encyclopédie des ouvrages d'art.

Dans l'idée d'illustrer à la fois le génie technique humain et l'art d'établir avec la nature une relation raisonnable, Franz a doté son parc de 17 types de ponts différents. Ceux-ci illustrent à la fois l'histoire des techniques, des Romains à aujourd'hui, et la diversité des solutions trouvées, de l'Europe à la Chine. Cette image rappelle l'attachement de Franz à l'esprit des Lumières et de *L'Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, dont elle s'inspire.

Depuis un simple arbre jeté en travers d'une rivière, en passant par des constructions en pierres puis en briques, et jusqu'aux plus récentes techniques de fonte métallique réalisées en Angleterre quelques années seulement avant celui de Wörlitz (1791), cette encyclopédie implantée dans le paysage rend hommage à l'intelligence et au travail humains.

Parmi beaucoup d'autres modèles, on identifie par exemple un pont chinois et un pont flottant et, pour inquiéter et faire réfléchir le promeneur, une passerelle uniquement suspendue par des chaînes.



FIG. 5 – « Le pont de chaînes au jardin de Wörlitz ».

Cette gravure de l'époque montre le *Pont de chaînes* conçu par Franz et Erdmannsdorf. Fait de planches autonomes suspendues par des chaînes, ce pont instable est une épreuve corporelle et intellectuelle pour le promeneur. Il y apprend, par l'angoisse qui le saisit, combien la Raison humaine est fragile. Tout le Parc de Wörlitz est conçu comme une initiation à une philosophie de la prudence, de la juste raison et de l'humilité nécessaire face à la nature.

L'instabilité des planches qui tremblent sous le pas est un rappel du devoir du sage de mettre en question toute certitude, selon la même logique que le labyrinthe qu'il devra traverser et les impasses qui lui seront imposées. On comprend dès lors l'invite qui lui est adressée : « *Choisis ton chemin, promeneur, en faisant travailler ta raison !* »

Dans cette aventure, le corps du visiteur est mis en éveil, autant que son intelligence critique, qu'il soit surpris par une ample perspective s'ouvrant devant lui – comme celle qui lui fait découvrir, d'un seul coup d'œil, la synagogue et l'église protestante –, ou qu'il soit confronté, en s'enfonçant dans une crypte ombreuse, à des figures de dieux, de philosophes ou de Nymphes, par exemple le buste du philosophe Gellert.



FIG. 6 – Le Volcan et la maison de Hamilton.

Franz et Erdmannsdorf avaient été fascinés, lors de leur séjour à Naples, par le travail mené par le savant Wilhelm Hamilton sur la violence chthonienne du Vésuve. La réplique miniature du Vésuve jouxtant la demeure du vulcanologue exprime, jusque dans ses matériaux, l'opposition entre la brutalité d'une nature éruptive et la délicatesse de la pensée scientifique. Un feu d'artifice était tiré depuis le volcan lors de certaines fêtes, créant un spectacle terrifiant et sublime.

Il faut souligner l'importance du séjour que firent Franz et Erdmannsdorf auprès de Wilhelm Hamilton, à Naples, en mars 1766. Ils arrivaient de Rome où, jour après jour, ils avaient découvert les bâtiments et la statuaire antique, accompagnés du cicerone le plus compétent de l'époque, Johan Joachim Winckelmann, qui se trouvait par ailleurs être un sujet du Prince. Cette plongée dans Athènes et Rome et le drame de la disparition de ces brillantes civilisations les préparent au choc inverse que représente la mise au jour des fouilles de Herculanium (1738) et de Pompéi (1748), tout juste sorties des cendres du Vésuve.

Le face-à-face avec la résurrection des villes ensevelies par l'éruption de 79 a fasciné les imaginations de l'époque et relancé l'intérêt pour l'Antiquité et pour l'architecture palladienne déjà en vogue. Ce n'était d'ailleurs plus seulement Rome qui était mise à l'honneur dans ces territoires de l'antique Grande Grèce ; l'Égypte aussi ressuscitait, notamment grâce à la mise au jour du Temple d'Isis à Pompéi. On entendra l'écho de cette découverte dans *La Flûte enchantée* (1791) de Mozart, mais aussi à Wörlitz, où ce temple trouvera une nouvelle vie parmi les religions antiques.

Une des attractions les plus spectaculaires du *Gartenreich* est liée au *Vésuve* dont Franz fait ériger une sorte de modèle réduit, à côté de la reconstitution de la maison de Hamilton. On y réalisait

des simulacres d'éruption volcanique grâce à des machineries et des feux d'artifice.

Dans cette scénographie, on présente la fascination de Franz pour les forces primaires et brutales qui animent le cosmos de l'intérieur et que symbolise l'omniprésence des rocs, en soutènement des constructions sophistiquées du parc.

Ici, le *Panthéon* construit sur la digue de l'Elbe :



FIG. 7 – Le Panthéon.

La *Bibliothèque*, temple des savoirs, et le *Panthéon*, représenté ici, symbolisent deux versants de ce que nous croyons savoir. On note que ces édifices raffinés sont érigés sur des rochers grossiers formant une bouche d'ombre. Les concepteurs du Parc de Wörlitz ont ainsi voulu rappeler au promeneur que nos savoirs et croyances reposent sur une obscurité qui nous reste étrangère, un fondement auquel Freud donnera le nom de « Ça ».

Ce bâtiment, qui porte la dédicace « Aux amis de la nature et de l'art », tout comme la *Bibliothèque* qui est dressée à l'opposé du jardin, sont érigés sur un soubassement de blocs de roches naturels, qui fait contraste avec le raffinement de leur architecture classique. Le *Panthéon*, temple des croyances, et la *Bibliothèque*, temple des savoirs, symbolisent en effet l'effort typiquement humaniste pour construire l'harmonie et le savoir à partir de la nature brute, un peu comme dans une théorie psychanalytique avant la lettre, où le moi doit se construire à partir des forces obscures du Ça. Toujours cette bouche d'ombre !

Le fait que le Panthéon soit placé sur la digue protectrice, entre les eaux incontrôlées de l'Elbe et le jardin, symbolise cet équilibre recherché, toujours fragile cependant. Il en va de même pour les croyances, potentiellement aussi destructrices si la tolérance ne les accompagne pas. Franz illustre cette conviction éclairée, à travers la construction du Temple de Vesta qui se révèle – contre toute attente – être finalement une synagogue, la population juive représentant plus de 15 % des sujets de Franz.



FIG. 8 – Le Temple de Vesta.

Si Franz est fasciné par les mystères et les sagesse antiques, il s'adresse à la population allemande qui comprend des réformés, des catholiques et des juifs. Le Temple de Vesta est un dispositif à travers lequel le promeneur traverse les religions. Passant par une synagogue, il est conduit vers des bains rituels puis orienté vers une église chrétienne, de manière à le plonger dans une ambiance de tolérance, qui est la véritable religion de Franz, Prince des Lumières.

Cette architecture est calquée sur le bâtiment dédié aux Vestales, à Tivoli (Rome). Sa forme ronde, écrit Ovide, symbolisait la terre, avec en son centre le feu permanent que gardaient les Vestales, ce qui nous ramène à la thématique du volcan.

Or, sous cette enveloppe architecturale qui rappelle la latinité païenne, est abritée une synagogue, élément essentiel de la politique de tolérance suivie par Franz. Les nazis ont saccagé cette synagogue dans les années 1930.

Sous la synagogue, le promeneur découvre ensuite sur son chemin un bain rituel, ce qui le replonge dans l'Antiquité, au moment de passer en ville où pointe, au bout de la rue, le clocher de l'église. Les signes et significations s'enchaînent – synagogue, Antiquité, église chrétienne – de manière à convoquer l'idée de tolérance et à rappeler que toutes les religions sont appelées à coexister en paix.



FIG. 9 – Le Jardin de Pomone.

Au bout d'un verger qui offre les fruits de la terre, se dresse le petit temple dédié à Pomone et à Flore, les déesses qui symbolisent la générosité de la nature. Avec le champ de blé bordé de rosiers, qui est également inclus dans le parc, Franz marque son attachement aux savoirs botaniques et agronomiques.

Il semble bien que le paganisme antique séduisit particulièrement Franz, sans doute pour sa capacité à honorer les nombreuses entités sacrées qui symbolisent la nature. À Wörlitz, on rencontre ainsi un temple dédié à Vénus, haut placé sur la digue-frontière entre les champs et le jardin, dans une position comparable à celle du temple de Vesta à la limite du jardin et de la ville. Nos savants antiquaires sont en effet très préoccupés par les questions liées à la nature, voire à l'écologie. Ils ont également donné une place à la déesse de la fertilité, Demeter, et aux Nymphes, Flore et Pomone, qui symbolisent respectivement les champs et les vergers. Elles ont leur statue à la Résidence du Prince.

Pour terminer cette promenade expresse, je voudrais vous emmener au Drehberg. Éloigné du jardin comme de la ville, c'est un site destiné à recevoir une sorte de fête patriotique annuelle. Tous les citoyens, y compris les femmes, pouvaient y prendre part et concourir aux courses et aux jeux athlétiques. Ici, la piste de course et sa représentation sur un document de l'époque :



FIG. 10 – Le Drehberg.

Si la visite du Parc de Wörlitz prend le visiteur individuel par la main, le *Drehberg* est conçu comme un lieu de réjouissances collectives, bâti à quelque distance du parc. On y célèbre des festivités olympiques, mêlées à des danses et à un repas où la population est servie, une fois par an, par la famille princière. C'est un lieu d'exercice du corps où n'existent pas les différenciations sociales ni celles des genres, dans un esprit rousseauiste de communauté retrouvée.

Ces festivités donnaient lieu également à des danses et à un repas offert par le Prince où, dit-on, c'était sa famille qui servait le peuple attablé. Comme si l'inversion carnavalesque n'était plus un dévouement marginal – comme ce fut le cas au Moyen Âge – mais une pratique normale, et politiquement exemplaire, témoignant du souci de rapprochement du Prince et de son peuple.

L'édifice sommital a disparu mais on perçoit, dans ce dispositif socio-politique, à quel point la construction de ce *Gartenreich* visait à donner l'exemple, par la participation du peuple à ces fêtes tout comme par la promenade. Cette utopie concrète est une véritable aventure de l'esprit, directement liée à l'hommage rendu aux vertus antiques cultivées autour de la Méditerranée, dans un esprit moderne tout éclairé par les enseignements de la philosophie des Lumières.

Jacques LEENHARDT

Directeur d'études à l'École des Hautes Études  
en Sciences Sociales (EHESS)

# **LE TEMPS DU MERVEILLEUX**

**« CULTIVANT LES MUSES ET PHOEBUS DANS  
DE DOUX JARDINS, RESTAIT ASSIS EN MURMURANT  
AU MILIEU DES OISEAUX AUX CRIS AIGUS » :  
PEINTURES ROMAINES DE JARDINS**

Mécène, l'ami d'Auguste, celui qui réunit autour de lui un « cercle » poétique exclusif, dont firent partie Virgile, Propertius et Horace, demeura chevalier comme son père et son grand-père, sans entreprendre la carrière de magistrat dans le but d'atteindre la *dignitas* de sénateur. Son activité diplomatique et politique se concentra dans les années comprises entre la bataille de Philippi en 42 av. J.-C. et celle d'Actium en 31 av. J.-C. ; mais, après l'an 29 av. J.-C., Mécène disparut de la scène politique. Il continua d'agir comme une éminence grise aux responsabilités moins visibles. Il put ainsi s'adonner à l'*otium* dans le secteur sud de l'Esquilin, dans les *horti* créés à partir de 35 av. J.-C., grâce notamment à la remise en état d'un cimetière de pauvres qui rendait le lieu peu salubre. Il s'agit d'un de ces ensembles résidentiels de la ceinture péri-urbaine qui, à partir du II<sup>e</sup> siècle av. J.-C., formèrent un anneau de jardins avec portiques, installations sportives, nymphées, des allées pour la promenade et des temples ; on en connaît une soixantaine, qui furent progressivement intégrés aux propriétés impériales<sup>1</sup>. Les preuves archéologiques

---

1. Sur les *horti*, E. La Rocca, Il lusso come espressione del potere, dans M. Cima, E. La Rocca (dir.), *Le tranquille dimore degli dei. La residenza imperiale degli horti Lamiani*, Venezia, 1986, p. 3-52 ; M. Cima, E. La Rocca (dir.), *Horti romani (Bullettino della Commissione Archeologica Comunale Suppl., 6)*, Roma, 1998 ; M. Frass, *Antike römische Gärten. Soziale und wirtschaftliche Funktionen der horti romani (Grazer Beiträge Suppl., X)*, Horn-Wien, 2006 ; P. Liverani, I giardini imperiali di Roma, dans G. Di Pasquale, F. Paolucci (dir.), *Il giardino antico da Babilonia a Roma. Scienza, arte e natura*, Firenze, 2007, p. 86-97 ; I. Hibord, *Habiter dans des jardins. Les aristocrates et leurs horti dans la Rome tardo-républicaine*, Paris, 2022. Plus généralement sur les jardins romains voir E.M. Luschin, *Römische Gartenanlagen. Studien zu Gartenkunst und Städtebau in der Römischen Antike (Diss.)*, Wien, 2010 ; W. Jashemski, K.L. Gleason, K.J. Hartwick, A.-A. Makel (dir.), *Gardens of the Roman Empire*, Cambridge 2018 ; encore utile P. Grimal, *Les jardins romains*, Paris, 1969<sup>2</sup>.

sont limitées, mais les infrastructures des *horti* de Mécène<sup>2</sup> doivent être imaginées au sein d'espaces verts, en accord avec ce personnage auquel un certain Sabinus Tirus avait dédié l'ouvrage *Des travaux des jardins*, où il affirmait qu'il ne convient pas de toucher avec le fer la rue, la sarriette, la menthe et le basilic<sup>3</sup>.

La construction la mieux connue est celle que l'on a surnommée l'*Auditorium* de Mécène<sup>4</sup>. La salle semi-enterrée de 250 m<sup>2</sup> se termine par une abside, avec sept gradins concentriques jadis revêtus de marbre (dont la largeur et la hauteur moyenne ne sont pas incompatibles avec une disposition des spectateurs en quinconce), ainsi que par une salle à transept avec les vestiges d'un podium adossé au mur du fond. On a supposé différentes fonctions. Parmi les favorites, celle d'un *triclinium* avec peut-être des jeux d'eau, en raison de la présence de plusieurs prétendues canalisations en terre cuite refermées déjà dans l'Antiquité, sur le gradin le plus élevé. Mais l'édifice ne présente pas de trace d'un bassin de collecte des eaux. Inversement, il fut identifié dès sa découverte avec un *auditorium*, une salle pour les loisirs culturels<sup>5</sup>. Au-delà du fait que les cas de définitions univoques sont rares, vu la polyfonctionnalité de nombreux espaces dans l'Antiquité, on peut imaginer ici des discussions littéraires dans une atmosphère détendue, et d'autant plus si l'on tient compte des vers peints sur l'enduit du mur extérieur de l'hémicycle, avec une épigramme fragmentaire du grand poète Callimaque de Cyrène<sup>6</sup>.

2. Sur les *horti* de Mécène, voir R.C. Hüber, *Horti Romani. Die Horti Maecenatis und die Horti Lamiani auf dem Esquilin. Geschichte, Topographie, Statuenfunde*, Köln 1991 ; C. Chillet, *Limites de la villa et symboles du pouvoir à Rome. Les ambiguïtés des jardins de Mécène*, *Histoire urbaine*, 31, 2, 2011, p. 151-170.

3. Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XIX, 57, 177.

4. V. Vespignani, C.L. Visconti, *Antica sala da recitazioni ovvero Auditorio scoperto fra le Ruine degli Orti Mecenate sull'Esquilino*, *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*, 2, 1874, p. 137-171 ; S. Rizzo, *L'auditorium di Mecenate*, dans *Roma Capitale 1870-1911. L'archeologia in Roma capitale tra sterro e scavo*, Vicenza, 1983, p. 225-230.

5. Sur les fonctions du bâtiment, en dernier lieu, F. Coarelli, *Gli horti di Mecenate e il circolo di poeti augustei*, dans M. Citroni, M. Labate, G. Rosati (dir.), *Luoghi dell'abitare, immaginazione letteraria e identità romana. Da Augusto ai Flavi*, Pisa, 2019, p. 190-196 ; N. Villetard, *L'Auditorium de Mécène. Une réévaluation à la lumière des auditoriums d'Alexandrie*, *Métis*, 16, 2018, p. 261-291.

6. C. Salvetti, dans A. Donati (dir.), *Romana pictura. La pittura romana dalle origini all'età bizantina*, Venezia, 1998, p. 306 (= *Anthologia Graeca*, XII, 118 : « Si, de mon plein gré, Archinos, je suis venu depuis l'orgie, fais-moi mille reproches. Mais si c'est malgré moi, calme ces transports : le vin et l'amour m'ont contraint ; l'un m'entraînait, l'autre m'interdisait de calmer mes transports ! À mon arrivée, je n'ai crié aucun nom, simplement j'ai baisé le montant de ta porte. Si c'est un crime, je suis un criminel. »).

Mécène mourut en l'an 8 avant J.-C. et laissa à Auguste ses *horti* en héritage. Les deux *Elegiae in Maecenatem* remontent presque certainement à peu de temps après sa mort<sup>7</sup>. L'auteur anonyme de la première élégie, surtout, tente de justifier le modèle éthique de Mécène et de défendre son amour pour les arts et le confort, face à un détracteur incarnant un point de vue plus conservateur. Par exemple, la poésie déclare : Après avoir accompli son devoir de soldat fidèle à Auguste, et après l'instauration de la paix, Mécène avait préféré l'ombre du chêne, les cascades et les quelques hectares d'un terrain fructueux, – euphémisme, comme on l'a remarqué, à propos de la propriété de l'Esquilin, dont on ne connaît pas en réalité l'extension exacte – mais, au-delà des dimensions réelles, l'expression vise à exalter la moralité de son propriétaire. On lit ensuite que Mécène, « cultivant les Muses et Phœbus dans de doux jardins, restait assis en murmurant au milieu des oiseaux aux cris aigus » (vv. 35-36). Dans l'*Auditorium*, au-dessus de la plinthe en marbre, les niches peintes à fresque imitent des fenêtres à pergola qui s'avancent dans la verdure : les cinq qui se trouvent autour de l'exèdre présentent des clôtures différentes et des fontaines au bassin circulaire en forme de cratère ; le centre est occupé principalement par des pins entourés de lauriers-roses ; quelques oiseaux volent au-dessus, tandis que des fleurs éparées sont représentées sur le plafond<sup>8</sup>. Ces peintures semblent néanmoins appartenir à une seconde phase du décor, que l'on rapporte habituellement non pas à Mécène mais à Tibère : en l'an 2 ap. J.-C., Auguste lui avait permis de rentrer dans l'*Urbe* après un séjour de plusieurs années à Rhodes, à la condition qu'il se tienne éloigné du gouvernement de la *res publica*. Une fois revenu à Rome, Tibère quitta donc les Carènes et la maison de Pompée pour se loger dans les jardins de Mécène et s'adonna entièrement au repos, ne remplissant que ses devoirs privés, sans prendre part aux fonctions publiques<sup>9</sup>.

Ce décor rappelle celui de la Villa de Livie à Prima Porta sur la *via Flaminia*<sup>10</sup>. Il s'agit de l'exemple le plus célèbre de peinture

7. Voir le commentaire de A. Fraschetti, *Poesia anonima latina (Saggi di storia antica)*, 23, Roma, 2016<sup>2</sup>, p. 201-219.

8. S. Rizzo, *Funzione e decorazione dell'Auditorium di Mecenate*, dans *Roma Capitale 1870-1911*, op. cit., p. 231-247 ; sur le sujet bachique dans la frise noire de la salle, voir S. Wyler, *An Augustan Trend towards Dionysos : Around the 'Auditorium of Maecenas'*, dans A. Bernabé, M. Herrero de Jáuregui, A.I. Jiménez San Cristóbal, R. Martín Hernández (dir.), *Redefining Dionysos (MythosEikonPoiesis)*, 5, Berlin-Boston, 2019, p. 541-553.

9. Suétone, *Tibère*, 15, 1.

10. S. Settis, *Le pitture ingannevoli. La villa di Livia e la pittura di giardino*, Milano, 2002 ; voir aussi J.-M. Croisille, *Paysages dans la peinture romaine. Aux origines d'un genre pictural*, Paris 2010, p. 89-91.

de jardin, un genre dont les origines sont difficiles à cerner – on rappelle souvent de vagues précédents en Égypte ; il est évident que les motifs topiques de ce répertoire se formèrent au cours du 1<sup>er</sup> siècle av. J.-C., pour arriver à maturité dans la seconde moitié du siècle. Les jardins peints sont connus au 1<sup>er</sup> siècle ap. J.-C. grâce à de nombreux exemples de la région du Vésuve, mais subsistent encore dans les milieux provinciaux aux II<sup>e</sup>-III<sup>e</sup> siècles ap. J.-C. et ensuite, avec une tendance pour les compositions de dimensions limitées, et au rendu moins naturaliste et plus ornemental<sup>11</sup>.

Dans la salle souterraine de la Villa de Livie (5.90 x 11.70 m), conçue pour protéger de la chaleur de l'été, les murs sans fenêtres sont interrompus seulement par la porte d'entrée ; il est possible que seule, une lucarne, ouverte dans la voûte en berceau, apportât un éclairage avare. Toute la pièce était ornée d'un décor peint ininterrompu, représentant un jardin à la végétation exubérante qui, par un effet d'illusion, amplifiait les dimensions réelles de la pièce (fig. 1). La reproduction des plantes est détaillée au premier plan et disparaît peu à peu dans les arbres à l'arrière-plan, jusqu'à un fond estompé, comme enveloppé d'une brume légère. Au-dessus, le turquoise compact du ciel n'offre aucune indication atmosphérique et est limité dans la partie supérieure par une série de motifs de couleur marron clair, interprétés comme des stalactites, donc comme si l'on se trouvait dans une grotte (fig. 2-3). Les oiseaux sont très nombreux (on en compte soixante-neuf : la fauvette, la grive, le loriot, le chardonneret, l'alouette), perchés sur les branches ou en vol. Aucun élément architectural ne rythme la composition, mais une double barrière court tout autour. Au premier plan, un lattis léger dessinant un treillage à décor losangé ; au second plan, une balustrade qui, de toute évidence, évoque le marbre et forme un renforcement au centre, de chaque côté, avec un arbre (des sapins sur les longs côtés, des pins et des chênes sur les côtés courts)<sup>12</sup> ; correspondant aux côtés courts,

11. Le répertoire avec ses différents schémas de végétation continue, ponctués d'éléments architecturaux et organisés au sein de grandes fenêtres, est présenté de manière exhaustive par M. Salvadori, *Horti picti. Forma e significato del giardino dipinto nella pittura romana (Antenor Quaderni, 36)*, Rubano, 2017 ; voir aussi F. Gury, *Les jardins romains étaient-ils bien entretenus ? Une esthétique du négligé ou l'expression d'une vitalité victorieuse ? Le dossier de la peinture romano-campanienne (30 avant-79 après J.-C.)*, dans É. Morvillez (dir.), *Paradeisos. Genèse et métamorphose de la notion de paradis dans l'Antiquité*, Paris, 2014, p. 131-176 ; B. Bergmann, *Frescoes in Roman Gardens*, in *Gardens of Roman Empire*, op. cit., p. 278-316. Sur les peintures de jardins à Pompéi, voir aussi A. Ciarallo, *Gli spazi verdi dell'antica Pompei (Aio, 798)*, Roma, 2012, p. 21-51.

12. Sur les formes de la barrière, réelle ou figurée, à travers les siècles, voir N. Blanc, *Paradis et hortus conclusus : formes et sens de la clôture*, dans É. Morvillez (dir.), *Paradeisos*, op. cit., p. 105-130 ; E. Morvillez, *Les transformations du jardin*

le lattis a deux ouvertures qui débouchent sur une étroite promenade. C'est un catalogue de botanique avec au moins vingt-quatre espèces de printemps et d'automne qui ignorent le cours des saisons<sup>13</sup>. Certains spécialistes y repèrent des significations symboliques précises où prévalent les éléments religieux, mais il vaut mieux ne pas en abuser... D'autre part, il est vrai que la peinture peut difficilement être détachée du nouvel ordre instauré par le Principat : ainsi, les lauriers qui renvoient à un fameux prodige survenu peu après le mariage entre Livie et Octave<sup>14</sup> ; et il est également vrai que le myrte, le chêne et le lierre, et spécialement le laurier, messenger de joie et de victoire pour les Romains, sont tous des plantes utilisées pour la couronne des vainqueurs. Cela renvoie aussi clairement à l'idée de la fertilité et de la prospérité d'une *aurea aetas*<sup>15</sup>, qui évoque le perpétuel printemps de l'Âge d'or, presque au sens défini par Ovide<sup>16</sup>. Mais l'image du jardin rappelle la présence effective dans la villa d'un grand jardin avec belvédère, exploré en partie seulement<sup>17</sup>. Ce qui était conforme à la sensibilité d'Auguste qui, selon Suétone<sup>18</sup>, embellissait ses lieux de villégiature, moins de statues et de tableaux que de *xysti* (c'est-à-dire de terrasses où l'on se promène entre les plantes<sup>19</sup>) et de *nemora* (bosquets). Suétone en parle pour souligner combien Auguste évitait toute ostentation de luxe tapageur, et

---

de tradition romaine dans l'Antiquité tardive, dans P. Van Ossel, A.-M. Guimier-Sorbets (dir.), *Archéologie des jardins. Analyse des espaces et méthodes d'approche (Archéologie et histoire romaine, 26)*, Montagnac, 2014, p. 161-173.

13. G. Caneva, *Ipotesi sul significato simbolico del giardino dipinto della Villa di Livia (Prima Porta, Roma)*, *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*, 100, 1999, p. 63-80 (voir fig. 5 pour les espèces qui apparaissent dans le jardin, et leur hiérarchie).

14. Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XV, 136-137.

15. B. Kellum, *The Construction of Landscape in Augustan Rome : The Garden Room at the Villa ad Gallinas*, *The Art Bulletin*, 76, 2, 1994, p. 211-224, aussi pour une comparaison avec les frises végétales de l'*ara Pacis*.

16. Ovide, *Les Métamorphoses*, I, 101-108 : «...La terre aussi, libre de redevances, sans être violée par le hoyau, ni blessée par la charrue, donnait tout d'elle-même ; contents des aliments qu'elle produisait sans contrainte, les hommes cueillaient les fruits de l'arbousier, les fraises des montagnes, les cornouilles, les mûres qui pendent aux ronces épineuses et les glands tombés de l'arbre de Jupiter aux larges ramures. Le printemps était éternel et les paisibles zéphyrus caressaient de leurs tièdes haleines les fleurs nées sans semence. »

17. M. Carrara, *Roma. Villa di Livia a Prima Porta. Dieci anni di indagini (2002 - 2012)*, *Notizie degli scavi Nuova Serie I*, 2, Suppl., Roma 2022, p. 23-24, fig. 3.

18. Suétone, *Auguste*, 72, 3.

19. Sur la terminologie ancienne relative aux jardins, voir K.L. Gleason, K.J. Hartwick, A.-A. Malek, M.A. Palmer, *Conclusions: New Perspectives on the Roman Garden*, in *Gardens of the Roman Empire*, op. cit., p. 482-488.

détestait les maisons de campagne immenses ; d'autre part, Vitruve<sup>20</sup> fait remarquer que les dignitaires qui exercent les plus hautes magistratures se doivent d'avoir des vestibules de style royal, des *atriums* élevés, des péristyles immenses, de vastes parcs (*silvae*) et des promenades (*ambulationes*), le tout conformément à l'expression de la majesté (*ad decorem maiestatis perfectae*). Certes, la limite avec la *luxuria* était subtile : un rhéteur-philosophe qui vécut à l'époque d'Auguste et de Tibère, Papirius Fabianus, disait dans son éloge de la *paupertas*<sup>21</sup> : « J'admets que des montagnes et des forêts (*silvae*) soient amenées à l'intérieur des maisons, dans l'obscurité et la fumée... Je puis à peine croire que l'un d'eux parmi les riches ait vu des forêts et des plaines s'étendre à perte de vue, arrosées par un fleuve... Qui donc pourrait se délecter de copies aussi fades, s'il connaît la réalité ! Sans doute ce qui leur plaît, comme à des enfants, c'est ce que l'on peut toucher et prendre dans sa main, ou mettre dans sa poche. »



FIG. 1 – Prima Porta, Villa de Livie, mur nord (vers 30 av. J.-C.). Roma, Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo. Su concessione del Ministero della Cultura – Museo Nazionale Romano.

20. Vitruve, *De l'architecture*, VI, 5, 2 : commentaire in E. Romano, *Dal De officiis a Vitruvio, da Vitruvio a Orazio : il dibattito sul lusso edilizio, dans Le projet de Vitruve. Objet, destinataires et réception du De architectura (Publications de l'École française de Rome, 192)*, Rome, 1994, p. 63-73.

21. Sénèque, *Controverses*, II, 1, 13 : commentaire in B. Huelsenbeck, *Figures in the Shadows. The Speech of Two Augustan-Age Declaimers, Arellius Fuscus and Papirius Fabianus (Beiträge zur Altertumskunde, 369)*, Berlin-Boston, 2018, p. 94-117.



FIG. 2 – Prima Porta, Villa de Livie, mur ouest (vers 30 av. J.-C.). Roma, Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo. Su concessione del Ministero della Cultura – Museo Nazionale Romano.



FIG. 3 – Prima Porta, Villa de Livie, mur est (vers 30 av. J.-C.). Roma, Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo. Su concessione del Ministero della Cultura – Museo Nazionale Romano.

Dans les fresques de la Villa de Livie, il n'y a pas de personnages, mais il manque aussi le mobilier tel que les fontaines ou les statues ; seule, une cage est posée sur le bord de la balustrade, avec un oiseau qui semble pouvoir en sortir en passant entre les barreaux (fig. 4). Nous sommes apparemment loin de la mise en scène d'oiseaux chanteurs dans les espaces des élites : par exemple, déjà au 1<sup>er</sup> siècle avant J.-C., L. Licinius Lucullus, le vainqueur de Mithridate, avait fait construire à Tusculum une salle à manger au milieu d'une volière où il pouvait dîner en regardant les oiseaux cuits posés sur le plat et ceux, vivants, voler autour des fenêtres, comme emprisonnés<sup>22</sup> (néanmoins, on peut imaginer que la salle souterraine dans la Villa de Livie accueillait également des banquets). Mais son décor peint ne représente pas une terre qui donnait tout d'elle-même comme à l'Âge d'or ovidien. La nature n'est spontanée qu'en apparence, car son organisation obéit à des axes visuels préférentiels qui reproduisent un schéma en croix, ordonné, dont le rythme est scandé par le motif des barrières de marbre et par la position des niches dans lesquelles sont plantés les arbres.



FIG. 4 – Prima Porta, Villa de Livie, mur sud, détail (vers 30 av. J.-C.).  
 Roma, Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo.  
 Su concessione del Ministero della Cultura – Museo Nazionale Romano.

22. Varron, *Économie rurale*, III, 4, 3.

*Ars et natura* sont donc étroitement liés dans cette représentation, comme c'était le cas dans les vrais jardins grâce à l'oeuvre des *topiarii*, ces jardiniers spécialisés dont témoignent une trentaine d'inscriptions funéraires, en majorité liées à l'*Urbs* et aux villas impériales notamment aux I<sup>er</sup> et II<sup>e</sup> siècles ap. J.-C.<sup>23</sup>

La nature est donc maîtrisée et au service du plaisir des maîtres des lieux. Le couple *ars-natura* revient dans une ancienne description d'un jardin de Mytilène, à Lesbos, dans un roman pastoral en langue grecque : les aventures du couple d'amoureux Daphnis et Chloé, écrites par *Longus*, peut-être au II<sup>e</sup>-III<sup>e</sup> siècle ap. J.-C. Le jardin du père de Daphnis, une merveille dite "à la mode royale", s'étendait sur un plateau qui lui donnait vue sur la mer et sur la plaine, et avait toutes sortes d'arbres, pommiers, myrtes, poiriers, grenadiers, oliviers et une vigne haute ; il y avait aussi des cyprès, des lauriers, des platanes et des pins, et un lierre qui prenait appui sur eux. Les arbres fruitiers étaient au centre du jardin et les arbres stériles, tout à l'entour comme une clôture faite de main d'homme. Chaque chose était bien séparée ; les arbres étaient distants les uns des autres ; mais, en haut leurs branches se rejoignaient et entrecroisaient leur feuillage, si bien que ce qui était nature semblait artifice ; on voyait aussi des plates-bandes de fleurs, les unes étant le produit de la nature (*physis*), les autres, de l'art (*technè*). Il y avait de l'ombre en été, au printemps des fleurs, à l'automne des fruits et, en toutes saisons, c'était un délice. Telle est l'évocation d'un beau paysage, basée sur les *topoi* littéraires, à partir de la description du jardin d'Alcinoos dans l'*Odyssée*<sup>24</sup>. On a dit que ce jardin s'inscrivait à l'intérieur d'une tradition strictement orientale<sup>25</sup>. Toutefois, la phrase « En toute saison, c'était un délice » peut également servir de légende pour des peintures comme celles de la Villa de Livie. Un délice qui là, cependant, ne dura pas longtemps, car la pièce fut comblée et mise hors d'usage, peut-être à cause d'un tremblement de terre en 17 av. J.-C.

Dans la littérature ancienne, pour le moins, la référence à une peinture de jardin ne manque pas. Pline le Jeune fut un sénateur aux multiples fonctions publiques, sous Trajan. Dans sa correspondance, il s'idéalise comme homme aux mille obligations au service

23. G. Baratta, *Horti romani. I topiarii*, *Rivista di archeologia*, 43, 2019, p. 35-43.

24. Longus, *Daphni et Chloé*, IV, 2-3 : P. Haß, *Der locus amoenus in der antiken Literatur. Zu Theorie und Geschichte eines literarischen Motivs*, Bamberg 1998, p. 71-73 ; sur la relation entre *physis* et *technè* dans le roman, voir D. Teske, *Der Roman des Longos als Werk der Kunst. Untersuchungen zum Verhältnis von Physis und Technè in 'Daphnis und Chloë'* (*Orbis Antiquus*, 32), Münster 1991.

25. P. Grimal, Le jardin de Lamon à Lesbos, *Revue archéologique*, 49, 1957, p. 211-214.

de la *res publica* mais il aspire à un digne *otium*, pour retrouver une dimension plus authentiquement humaine et propice à la méditation, à l'étude et à la création littéraire. Il y a ainsi, dans ses lettres, de nombreuses allusions au séjour à la villa, et aux éléments qui la composent tels que le *porticus*, les platanes, les allées, *balinea*, *triclinia* et *cubicula*. Deux lettres (II, 17 ; V, 6) offrent une description de deux villas possédées par Pline, qui veut en parcourir par les mots chaque recoin ; pièces et espaces extérieurs se succèdent, avec une attention particulière pour leur disposition, leur éclairage et la variété des vues<sup>26</sup>. Une lettre à l'ami Domitius Apollinaris est dédiée à la villa au pied des Apennins *in Tuscis*, près de l'*oppidum* de *Tifernum Tiberinum*, à 150 milles de Rome, une propriété dotée d'un vaste domaine agricole, qu'il fréquentait de préférence l'été. L'aspect du lieu, dit-il, est magnifique, imaginé comme un immense amphithéâtre, tel que la nature seule peut en créer, avec une plaine largement ouverte et spacieuse, entourée de montagnes, avec des vignes, des bouquets d'arbres, des prés, des terres à blé et des sources intarissables. C'était un vif plaisir que d'apercevoir l'ensemble du paysage, souligne Pline, car ce que l'on voyait ne semblait pas être des terres, mais bien une image peinte d'une rare beauté<sup>27</sup>. Parmi les différentes structures de la villa, il y a une colonnade, une terrasse et, plus bas, un tapis de gazon sur lequel le buis dessine des figures de bêtes féroces qui s'affrontent ; à partir de là, commence une promenade circulaire (*gestatio*), qui court autour des massifs de buis variés et des petits arbustes bridés par la main de l'homme ; l'ensemble est protégé par un mur de pierre sèche, lequel est couvert et dérobé à la vue par du buis disposé en escalier. Il y a aussi une prairie que la nature a créée pour le plaisir des yeux, comme l'art avait créé les parties précédentes. Face au milieu de la colonnade, un pavillon (*diaeta*) renferme une petite cour qu'ombragent quatre platanes ; entre ces arbres, un bassin de marbre déverse de l'eau et rafraîchit d'une rosée légère les platanes placés alentour ; il y a en outre une chambre à coucher (*cubiculum dormitorium*) qui ne laisse entrer ni lumière du jour,

26. La bibliographie sur les villas dans les lettres de Pline est remarquable : sur la description des villas, R.Y. Gibson, R. Morello, *Reading the Letters of Pliny the Younger. An Introduction*, Cambridge, 2012, p. 211-233 ; sur les jardins, É. Chevalley, Une promenade dans les jardins de Pline le Jeune : à propos des *Lettres* 2.17 et 5.6, *Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne*, 1-2, 2004, p. 93-110 ; K.S. Myers, Representations of Gardens in Roman Literature, dans *Gardens of Roman Empire*, op. cit., p. 272-276 ; bien que non exclusivement dédié à Pline, l'article de É. Morvillez, « Avec vue sur jardin » : vivre entre nature et paysage dans l'architecture domestique, de Cicéron à Sidoine Apollinaire, *Cahiers « Monde Ancien »*, 9, 2017 (*Le spectacle de la nature*), p. 1-34, est très utile.

27. Pline le Jeune, *Lettres*, V, 6, 13.

ni cris, ni bruit et, attenante, une salle à manger (*triclinium*) ; une autre chambre à coucher (*cubiculum*), à laquelle un platane tout proche donne verdure et ombrage, est embellie de marbre jusqu'à hauteur de la plinthe et, non moins belle que le marbre, d'une peinture représentant des branches et des oiseaux perchés<sup>28</sup>. Le fait que Pline se souvienne de cette peinture est très significatif, lui qui montre par ailleurs peu d'intérêt à mentionner la décoration des pièces, mais cette allusion s'explique car l'architecture et la végétation (et ses images !) s'attirent et tendent à se mélanger.

Dans le *cubiculum* de la villa de Pline se trouvait également une petite fontaine avec des tuyaux d'alimentation. Les fontaines reviennent souvent dans les peintures, comme sur le mur sud du jardin de la villa de la Farnésine à Rome (troisième quart du 1<sup>er</sup> s. av. J.-C.)<sup>29</sup> ou, plus tard, à Pompéi et à Oplontis (Villa A, *viridarium* 20 et salles 68, 70) avec supports en forme de sphinx et de centaure<sup>30</sup>. Une fontaine réelle s'adosse parfois au mur peint représentant un jardin ; sinon le thème du jardin se limite à la superficie concave des niches des structures thermales et des nymphées, comme dans les mosaïques à pâte de verre dans le nymphée de Massa Lubrense (milieu du 1<sup>er</sup> siècle ap. J.-C.), qui appartient à une villa maritime, en face de l'île de Capri<sup>31</sup>.

Le décor peint de la villa de Pline présente des oiseaux. Car il est à remarquer que, dans la littérature latine, le chant des oiseaux est couramment associé au murmure de l'eau. Dans les images de jardin, les oiseaux sont partout<sup>32</sup>. Un autre exemple se trouve dans la Maison du Bracelet d'Or à Pompéi (VI, 17 *Ins. Occ.*, 42) : la salle 32, identifiée comme une chambre de repos, ouvrait sur le jardin et était peinte de platanes, de pins et de lauriers, peuplés d'une pie, d'un merle noir, d'un loriot, d'une hirondelle et d'une colombe (III<sup>e</sup> style) ; la fiction peinte prolonge le jardin, dématérialisant les murs de la pièce<sup>33</sup>.

28. Pline le Jeune, *Lettres*, V, 6, 16-22.

29. S.T.A.M. Mols, E.M. Moormann, *La villa della Farnesina. Le pitture*, Milano, 2008, p. 44-46.

30. À Pompéi, par exemple, voir la Maison des Arches au mur nord du jardin (I, 17, 4 [IV<sup>e</sup> style] : Salvadori, *Horti picti*, op. cit., p. 178, n. P16) ; sur la villa A à Oplontis, voir B. Bergmann, *Reading the Garden Paintings in Villa A at Oplontis*, dans J.R. Clarke, N.K. Muntasser (dir.), *Oplontis : Villa A ("of Poppaea") at Torre Annunziata, Italy, 2. The decorations : Painting, Stucco, Pavements, Sculptures*, New York, 2019 (electronic book).

31. T. Budetta, *Il ninfeo a mosaico di Massa Lubrense*, dans T. Budetta (dir.) *Il giardino. Realtà e immaginario nell'arte antica*, Castellammare di Stabia 2006, p. 19-62.

32. C. Vendries, À l'écoute de la nature : l'environnement sonore des jardins d'agrément dans la civilisation romaine, dans *Paradeisos*, op. cit., p. 217-229.

33. G. Stefani, M. Borgongino, *Il giardino dipinto della Casa del Bracciale d'Oro a Pompei*, in *Il giardino. Realtà e immaginario*, op. cit., p. 71-83 ; Salvadori, *Horti picti*, op. cit., p. 192-193, n. P43 (voir aussi la salle 31, un triclinium avec des lits en maçonnerie).

Enfin, dans la villa de Pline, on trouve un décor peint dans un *cubiculum*. Dans les témoignages du Vésuve notamment, des peintures de jardin sont attestées dans les pièces dédiées au repos, sur tous les murs. C'est le cas, à Pompéi, de deux pièces dans la Maison du Verger, où l'on voit au-dessus d'une plinthe noire un lattis et un jardin scandé par les fines colonnes d'une pergola ; des reproductions en relief de thèmes dionysiaques décorent les panneaux du centre, tandis que ceux des côtés présentent des statues de pharaons disposées symétriquement. Le bandeau supérieur est orné d'autres petits tableaux égyptiens et de vases canopes, et d'une guirlande qui clôt la décoration du mur, à laquelle sont suspendus masques et *oscilla*<sup>34</sup> (III<sup>e</sup> style).

Mais les images de jardin se trouvaient plus souvent dans les espaces extérieurs<sup>35</sup>, sur les murs du fond de vrais jardins ou sur des colonnades, comme à Pompéi dans la Maison de la Petite Fontaine (VI, 8, 23) : dans l'espace ouvert de la colonnade, une fontaine en forme d'édicule, recouverte de mosaïques, est entourée d'un jardin peint, visible directement depuis l'atrium, tandis que, sur les autres murs, s'ouvrent de larges vues délimitées par de grandes fenêtres<sup>36</sup> ; ces peintures pouvaient donc servir de miroir au jardin physique et agrandir l'espace.

Dans le roman de Longus, au milieu du jardin s'élevaient un temple de Dionysos et un autel entouré de lierre ; à l'intérieur se trouvaient des peintures qui se rapportaient au dieu (y compris le sommeil d'Ariane) ; partout, des Satyres foulant le raisin, partout des Bacchantes menant des danses, et on voyait aussi Pan assis sur un rocher et jouant de la flûte. Dans les images de jardin (de même que dans les vrais jardins sous la forme de statues), les personnages du cercle de Bacchus expriment l'élan de la nature, en particulier dans les sujets des petits tableaux reposant sur des pilastres et des hermès nichés dans la végétation<sup>37</sup>.

Ailleurs, c'est Vénus qui apparaît, seule ou associée à Mars et Adonis, comme à Pompéi dans la Maison de la Vénus au coquillage

34. Salvadori, *Horti picti*, op. cit., p. 172-174, n. p. 7 ; sur le jardin peint sur le fond noir de la pièce 12, voir A. Anguissola, *Colore e materia dell'ambiguità : parete nere, giardini notturni e specchi ingannevoli a Pompei*, dans E. Bazzechi, J. Lang (dir.), *Prospettive per lo studio della iconografia romana. Ambivalenza delle immagini. Atti del convegno internazionale (Bibliotheca Archaeologica 61)*, Bari 2022, p. 70-72.

35. Sur le spectacle fictif et la fonction illusionniste des peintures de jardin dans les maisons de Pompéi, voir H. Eristov, *Peintures de jardins à Pompéi : une question de point de vue*, in *Paradeisos*, op. cit., p. 81-103.

36. Salvadori, *Horti picti*, op. cit., p. 187, n. P34.

37. Sur la décoration sculpturale qui apparaît dans les jardins peints, voir Salvadori, *Horti picti*, op. cit., p. 51-56.

(II, 3, 3). Sur le mur sud du jardin, dans la grande fenêtre centrale, Vénus est peinte dans son coquillage, flanquée de deux jardins sur fond bleu ; à l'est, l'un est orné de statues de Mars, tandis qu'à l'ouest, l'axe central du panneau est occupé par une fontaine à bassin circulaire avec un merle d'or et une colombe (IV<sup>e</sup> style)<sup>38</sup>. Pline l'ancien rappelle d'ailleurs que, selon Plaute, déjà, les jardins sont sous la protection de Vénus<sup>39</sup> : c'est l'aspect de la fécondité végétale qui compte. D'autres tableaux montrent une prédilection pour les sujets égyptiens et témoignent d'une égyptomanie avec ou sans implications culturelles<sup>40</sup> (cela dépend du contexte) : dans la Maison des Amazones à Pompéi (VI, 2, 14), sur le mur est du jardin, l'image d'un temple avec Isis, Sérapis et Harpocrate se combine avec des reproductions de villas à portiques en hauteur<sup>41</sup> (IV<sup>e</sup> style).

Des peintures de paysage apparaissent non seulement dans des contextes domestiques (ou thermaux), mais aussi dans des contextes funéraires. Nombreuses sont les inscriptions urbaines<sup>42</sup> : elles se rapportent principalement aux affranchis et, depuis la fin de l'époque républicaine et pendant les trois premiers siècles de l'empire, témoignent d'un intérêt pour la création de jardins funéraires (*horti, cepotaphia*) avec des infrastructures vouées à la consommation de repas à l'occasion des festivités des morts, avec *diaetae* et *trichliae* (pergolas avec des plantes grimpantes, en particulier de vigne vierge). Mais les attestations se trouvent aussi hors d'Italie. Par exemple, dans un document, connu par un manuscrit du x<sup>e</sup> siècle sous le nom

38. E. De Carolis, F. Esposito, C. Falcucci, D. Ferrara, Riflessioni sul quadro della "Venere in Conchiglia" di Pompei: dal mito al lavoro dei *picture*, *Rivista di Studi Pompeiani*, 23, 2012, pp. 7-24 ; Salvadori, *Horti picti*, op. cit., p. 178-179, n. P17.

39. Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XIX, 19, 50.

40. Sur la diffusion de sujets et de motifs égyptisants dans les contextes pompéiens, voir N.D. Bellucci, *I reperti e i motivi egizi ed egittizzanti a Pompei. Indagine preliminare per una loro contestualizzazione* (*Archaeopress Roman Archaeology*, 83), Oxford, 2021 (p. 91-97, sur la Maison du Verger et la Maison du Bracelet d'Or) ; sur les mêmes exemples, voir I. Bragantini, *Il culto di Iside e l'egittomania antica in Campania*, in S. De Caro (dir.), *Egittomania. Iside e il mistero*, Milano, 2006, p. 163-165.

41. Salvadori, *Horti picti*, op. cit., p. 185-186, n. P 28.

42. G.L. Gregori, *Horti sepulchrales e cepotaphia nelle iscrizioni urbane*, *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*, 92, 1, 1987-1988, p. 175-188. En dehors de Rome, une inscription intéressante, maintenant perdue, de Modène (*Mutina* : *CIL*, XI, 911) a été étudiée par A. Buonopane, F.M. Riso, Tra epigrafia e archeobotanica : i giardini sepolcrali e la loro cura. Un caso di studio : *Mutina (Italia, Regio VIII)*, dans L. Pons Pujol (dir.), *Paradeisos. Horti. Los jardinos de la antigüedad (Col-lecció Instrumenta, 71)*, Barcelona, 2020, p. 205-221. Sur les jardins dans les contextes funéraires en Italie et dans les provinces, voir J. Bodel, *Roman Tomb Gardens*, in *Gardens of the Roman Empire*, op. cit., p. 199-242.

de Testament du Lingon en Gaule<sup>43</sup> (deuxième moitié du II<sup>e</sup> siècle après J.-C. ?), un certain Sextus Iulius, riche propriétaire terrien, voulait qu'on dépose ses cendres dans un autel placé devant une chapelle funéraire, laquelle devait être reliée à une exèdre avec la statue assise du défunt. Ce monument serait situé dans un jardin (*pomaria*), où l'on creuserait peut-être un bassin aménagé (*lacus*), et que l'on entourerait d'une clôture ; le complexe avait besoin d'être entretenu par trois jardiniers-décorateurs (*topiarii*) qui devaient recevoir un salaire annuel de soixante mesures de blé pour leur peine et trente autres pour leurs vêtements ; le jardin et le bassin pouvaient aussi avoir un rendement suffisant pour subvenir à l'entretien du tombeau. On comprend ainsi les images des jardins dans le domaine funéraire. Au sud-est de Rome, au sud de la colline du Celius, dans une tombe découverte ayant appartenu à un médecin grec de la fin du I<sup>er</sup> siècle av. J.-C., la chambre funéraire avait un décor peint dont subsistent des fragments<sup>44</sup> ; sur le mur est, au-dessous d'une plinthe en faux marbre, se trouvent cinq arbres avec des oiseaux et une cigale ; la frise du dessus représente le cortège de la famille et des proches du médecin dans un cadre champêtre ; un des personnages porte la houe et peut être identifié comme un *topiarius*. On conserve l'épigramme que l'on pouvait lire jadis à l'extérieur de la chambre funéraire<sup>45</sup>. Arbres charmants, fruits magnifiques, oiseaux au chant harmonieux : le défunt rêve d'un *locus amoenus* chez Hadès et projette dans l'au-delà les jouissances qu'il a goûtées au cours de sa vie.

43. Y. Le Bohec (dir.), *Le testament du Lingon. Actes de la Journée d'Étude du 16 mai 1990 organisée au Centre d'Études romaines et gallo-romaines de l'Université de Lyon III (Collection du Centre d'Études romaines et gallo-romaines Nouvelle Série, 9)*, Lyon, 1991 ; Y. le Bohec, *Sépultures et monde rural dans le Testament du Lingon*, dans A. Fèrdiere (dir.), *Monde des morts, monde des vivants en Gaule rurale. Actes du Colloque ARCHEALAGER (Supplément à la Revue archéologique du centre de la France, 6)*, Tours, 1993, p. 29-35.

44. Sur la tombe de Patron, voir J.-L. Martinez, N. Blanc, Reliefs et inscriptions, trouvés avec la tombe de Patron, dans N. Blanc (dir.), *Au royaume des ombres. La peinture funéraire antique, IV<sup>e</sup> siècle avant J.-C.-IV<sup>e</sup> siècle après J.-C.*, Saint-Roman-en-Gal 1998, p. 85-95 ; N. Blanc, J.-L. Martinez, *Il paradiso in una stanza. La tomba di Patron a Roma*, Verona 2008.

45. « Il n'y a ni ronces, ni épines autour de mon tombeau, nulle chauve-souris aux cris aigres ne tournoie au-dessus, mais toute sorte d'arbres charmants poussent autour de l'urne, leurs branches ornées tout autour de fruits magnifiques. Y voltigent, et le rossignol aux fredonnements mélodieux, et la cigale qui fait retentir sa voix douce comme le lis, et l'hirondelle aux doctes gazouillements et le grillon au murmure harmonieux qui, du fond de sa poitrine, répand de jolies chansons. Moi, Patron, combien de gentils services j'ai rendu aux mortels afin d'avoir chez Hadès une place agréable (*terpnos...topos = locus amoenus*). De tous les biens que j'ai quittés et dont je jouissais dans ma jeunesse, il ne me reste rien, excepté [le souvenir] des jouissances que j'ai goûtées durant ma vie. »

Encore dans la deuxième moitié du v<sup>e</sup> siècle après J.-C., le chrétien Sidoine Apollinaire, préfet urbain de Rome et évêque d'Auvergne, représentant de l'aristocratie romano-gauloise, rapporte que des amis peuvent se rassembler et s'allonger sur le gazon, dans le jardin de la tombe du consul Syagrus à Lyon<sup>46</sup> : là, un groupe d'éminents citoyens, certains assis à l'ombre d'une vigne, d'autres dans un pré, s'adonnait aux conversations légères ainsi qu'aux jeux de balle et de table. Quant aux peintures, à partir de la deuxième moitié du III<sup>e</sup> siècle ap. J.-C., pour répondre aux nouvelles exigences chrétiennes, l'habitat paradisiaque, les loisirs et la félicité promis après la mort sont évoqués par des images qui reprennent plusieurs éléments de la tradition des jardins peints<sup>47</sup> : dans les *cubicula* et les arcossols, apparaissent des barrières à lattis losangé ou en croix de Saint-André, souvent accompagnés de semis de fleurs ; les fontaines entourées d'oiseaux persistent aussi. Par exemple, dans le mausolée VIII (*domus Petri*) au sud de la basilique de Saint-Sébastien, sur un arc adossé au mur ouest, une brebis passe devant la barrière avec des hermès ; on associait à la représentation du jardin plusieurs scènes figurées, dont l'épisode biblique du miracle de la source fait par Moïse<sup>48</sup>.

Dans une de ses lettres, Sidoine Apollinaire décrit une propriété qui lui vient de sa femme, une villa à *Avitacum* : on y trouve certaines ressemblances mais aussi des différences avec le précédent littéraire de Pline<sup>49</sup>. La description de Sidoine se concentre sur les bains ornés de pierre polie (pas des marbres d'importation, tient-il à préciser) et sans images obscènes, c'est-à-dire païennes ; au nombre parmi les pièces on remarque un triclinium d'été qui offre une vue sur un lac délicieuse. Sidoine aime écouter les cigales, les grenouilles, les corbeaux et les rossignols selon l'heure du jour ou de la nuit, avec la musique des bergers ; mais ce n'est pas sur les jardins de la villa qu'il insiste, mais bien plutôt sur la nature plus sauvage d'une clairière verdoyante, face à la rive du lac ; là, sous la fraîcheur de deux énormes tilleuls, il s'amuse à jouer au ballon ou aux dés avec un ami.

46. Sidoine Apollinaire, *Lettres*, V, 17, 4-7.

47. Sur la distance progressivement opérée entre le Paradis chrétien et les jardins de plaisance, É. Morvillez, *Que reste-t-il du paradeisos dans l'antiquité tardive ?* dans *Paradeisos*, op. cit., p. 249-296 ; É. Morvillez, *Sur les peintures à thème de jardins, des catacombes romaines*, dans J. Boislève, A. Dardenay, F. Monier (dir.), *Peintures murales et stucs d'époque romaine. Une archéologie du décor. Actes du 27<sup>e</sup> colloque de l'AFPMA*, Bordeaux 2016, p. 297-311.

48. Morvillez, *Que reste-t-il du paradeisos*, art. cit., p. 268, fig. 16 ; Morvillez, *Catacombes romaines*, art. cit., p. 307, fig. 14.

49. Sidoine Apollinaire, *Lettres*, II, 2 : J. Visser, *Sidonius Apollinaris, Ep. II.2 : The Man and His Villa*, *Journal for Late Antique Religion and Culture*, 8, 2014, p. 26-45.

À la fin du iv<sup>e</sup> siècle ap. J.-C. l'importance des jardins dans les villas était encore vive. En Algérie, les mosaïques dans les bains de la villa d'Oued Athmenia, à 30 km de Constantine, reproduisent les différentes parties d'un riche domaine : un enclos de chasse, un lieu pour les troupeaux, et un jardin dans lequel une matrone se tient assise, protégée par un parasol, et qui est désigné par l'inscription *filosofi locus*, un coin pour la méditation, un lieu d'échanges et de discussions philosophiques<sup>50</sup>. Le lien entre la philosophie et le monde bucolique est traditionnel<sup>51</sup>. Car le jardin stimule aussi la pensée.

Massimiliano PAPINI

*Professeur d'archéologie et d'histoire de l'art grec et romain  
à la Faculté de Lettres et de Philosophie de l'Université de Rome  
« La Sapienza »*

---

50. Morvillez, « *Avec vue sur jardin* », art. cit., p. 24, fig. 6 ; Morvillez, *Transformations du jardin*, art. cit., p. 172-173, pl. 16, 3.

51. B.C. Ewald, *Der Philosoph als Leitbild. Ikonographische Untersuchungen an römischen Sarkophagreliefs* (Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung 34. Ergänzungsheft), Mainz 1999, p. 62-77 ; Meyers, *Representation of Gardens*, art. cit., p. 263-264.

## COMPOSITION ET RECOMPOSITION DE LA NATURE : LE MERVEILLEUX JARDIN DU *PRINTEMPS* DE BOTTICELLI

Le *Printemps* de Sandro Botticelli est vraisemblablement une des œuvres les plus connues de la Renaissance italienne, et sans doute l'une des peintures les plus commentées par les historiens de l'art depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, dont Aby Warburg<sup>1</sup>, Erwin Panofsky<sup>2</sup> ou Ernst Gombrich<sup>3</sup>, et jusque dans des publications récentes<sup>4</sup>. La majorité de ces études – en replaçant cette œuvre dans le contexte culturel et intellectuel dans lequel elle a été peinte, celui de la Florence des années 1480, tournée vers l'antique, et empreinte de philosophie néo-platonicienne – a cherché à déterminer le sujet même du tableau par le biais de l'identification des personnages qui y sont figurés.

Or, ces derniers ont été mis en scène par l'artiste dans un décor qui occupe une place prépondérante dans son tableau : la nature. Prenant la forme d'un parterre de fleurs sur lequel se tiennent les huit protagonistes, avec des arbres dressés à l'arrière-plan, elle est peinte foisonnante, englobante et interagissant avec les divinités mythologiques et les allégories qui la peuplent.

Par son importance, cette nature devient presque un personnage en soi que l'artiste a façonné, en choisissant les essences et leur mise en espace, tel un véritable jardinier paysagiste. Il convient alors de savoir

---

1. WARBURG Aby, *Sandro Botticellis "Geburt der Venus" und "Frühling", eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance*, Hambourg, Voss, 1893.

2. PANOFSKY Erwin, *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art occidental*, Paris, Flammarion, 1976 [1960], p. 192-197.

3. GOMBRICH Ernst H. J., « Botticelli's Mythologies, a study in the neoplatonic symbolism of his circle », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 8, 1945, p. 7-60.

4. Par exemple : CAPITANO Luigi, « Marsilio ficino e il segreto della Primavera di Botticelli », *Studi Medievali e Moderni arte letteratura storia*, 2, 2019, p. 53-72.

comment Botticelli a orchestré ce merveilleux jardin. Dans un premier temps, nous verrons que l'artiste doit beaucoup à la nature, qu'il a sans doute observée de près, dans le contexte florentin au sein duquel le rapport à la nature est remarquable. Dans un second temps, nous verrons que Botticelli a sans doute également pris modèle sur des exemples de création contemporains, issus d'autres centres de production et collectionnés à Florence. Enfin, nous saisissons comment il s'approprie ces modèles et s'en affranchit pour créer ce jardin mirifique, mis au service de la Florence médicéenne.

### La nature comme modèle

La présence des plantes ne peut être passée sous silence pour l'analyse de cette peinture. Celles-ci sont représentées par dizaines (on en compte plus de 160) et ont fait l'objet d'une publication entièrement consacrée à leur identification par Mirela Levi d'Ancona. Dans son *Botticelli's Primavera. A Botanical Interpretation including astrology, alchemy and the Medici*, publié en 1983 et réédité en 2024<sup>5</sup>, l'auteure présente – aidée par Carlo Ricceri, de l'herbier central de la Faculté de botanique de l'Université de Florence – une identification de chaque plante peinte par Botticelli dans son *Printemps*. Dans son ouvrage, l'historienne de l'art américaine énumère, en citant des textes contemporains, la symbolique à laquelle chaque espèce végétale peut renvoyer dans l'imaginaire du xv<sup>e</sup> siècle florentin, symbolique qui est d'ailleurs plurielle pour chaque plante.

Levi d'Ancona remarque en tout cas que la quasi-totalité des fleurs figurées ici poussent au printemps et, notamment, en Toscane. Si cette saison est évidemment la plus propice à l'éclosion florale, le choix délibéré de Botticelli d'associer toutes ces variétés de plantes dans son panneau témoigne de la conscience du peintre de leur existence concomitante durant cette période de l'année. Cet élément, conjugué au vérisme avec lequel il représente chacune d'entre elles, témoignent de l'intérêt de l'artiste pour l'observation de la nature.

### *Botticelli botaniste*

Ces représentations florales, au plus près des modèles naturels, semblent possibles en raison de l'étude attentive qu'a faite l'artiste des éléments issus de la nature. En cela, il paraît s'inscrire dans une pratique artistique courante à Florence à cette époque, à savoir l'exécution de dessins préparatoires des motifs végétaux la plus précise possible, afin de pouvoir les intégrer de manière fidèle dans les

5. LEVI D'ANCONA Mirella, *La « Primavera » di Botticelli. Un'interpretazione botanica*, Florence, Leo S. Olschki, 2024.

œuvres peintes. Ainsi, dans le contexte florentin contemporain de l'exécution de l'œuvre de Botticelli (vers 1470-1480), semble avoir été réalisé un dessin aujourd'hui attribué à Andrea del Verrocchio (vers 1435-1488). Il représente une *Branche de lys*<sup>6</sup> avec un très grand soin apporté au rendu des différents éléments constitutifs (fleurs en bouton ou écloses, feuilles, tige), grâce à un savant usage de la technique graphite – crayon noir et plume pour dessiner les contours de façon minutieuse, et lavis et rehauts de blanc pour rendre les volumes –, qui en fait presque une planche botanique. Une partie du contour du motif végétal présente des traces de piquage, pour le report du dessin sur la surface d'un support préparé pour la réalisation d'une peinture, grâce à la technique du *spolvero*. Il s'agirait donc d'un dessin préparatoire à la réalisation d'une œuvre peinte. Du fait de son histoire – il s'agit de l'un des 1 500 dessins que Léonard de Vinci (1452-1519) lègue à son décès à Francesco Melzi (vers 1491-vers 1570) –, cette feuille a longtemps été considérée comme étant de la main même de Léonard. Ce dernier témoigne d'ailleurs, dans une page de ses carnets manuscrits datée d'environ 1482, du fait qu'il réalise beaucoup de dessins de plantes d'après nature<sup>7</sup>. L'attribution de la feuille revient cependant à Andrea del Verrocchio, auprès duquel Léonard l'aurait récupérée lorsqu'il se formait dans l'atelier du maître à Florence<sup>8</sup>. S'il a longtemps été considéré que Botticelli avait lui aussi été formé par Verrocchio, cette idée est aujourd'hui dépassée<sup>9</sup>. Pourtant, Botticelli a certainement pu avoir connaissance des créations de Verrocchio et, de façon plus générale, cette pratique du dessin d'observation botanique ne devait pas forcément se limiter à l'atelier du peintre-orfèvre.

Une œuvre témoigne de la connaissance personnelle que Botticelli pouvait avoir de certaines espèces végétales : la *Madone Bardi* (fig. 1). Dans ce tableau d'autel réalisé pour Giovanni d'Agnolo de Bardi (1534-1612), le peintre illustre littéralement des passages de l'Écclésiastique et du Cantique des cantiques dans lesquels des plantes sont mentionnées. Ces variétés sont ainsi peintes à

6. Crayon, mine de plomb, plume, encre, lavis brun et ocre, rehauts de blanc, 0,34 × 0,17, collections royales anglaises, RCIN 912418.

7. « Molti fiore ritratti di naturale », *Codex Atlanticus*, Milan, pinacothèque Ambrosienne, fol. 324r.

8. Verrocchio. *Sculptor and Painter of Renaissance Florence* (Washington, National Gallery of Art, 12 septembre 2019-12 janvier 2020), cat. exp., BUTTERFIELD Andrew (dir.), Washington, National Gallery of Art, Princeton University Press, 2019, cat. 49 p. 298-300.

9. Ana DEBENEDETTI dans *Botticelli* (Paris, musée Jacquemart-André, 10 septembre 2021-24 janvier 2022), cat. exp., DEBENEDETTI Ana, CURIE Pierre (dir.), Bruxelles, Fonds Mercator, Paris, Culturespaces, p. 88.

proximité de citations bibliques que l'artiste a pris soin de recopier sur des phylactères<sup>10</sup>. On trouve ainsi la mention « Comme des plants de rose à Jéricho » (Ecclésiastique, XXIV, 13-15) dans les plats remplis de roses blanches et roses, posés sur le muret situé derrière la Vierge, et « Comme un bel olivier dans la plaine » et « Comme un lis parmi les ronces » (Cantique des cantiques, II, 2) autour des vases aux branches d'olivier et tiges de lys blanc qui les accompagnent. Botticelli témoigne ici de son intérêt pour la retranscription iconographique des variétés nommées dans le texte, avec un vérisme tel qu'il permet d'identifier les différentes espèces végétales peintes.



FIG. 1 – Sandro Botticelli, *Madone Bardi*, vers 1480-1481, tempera sur bois, 1,85 × 1,80, Berlin, Gemäldegalerie, inv. 106.

10. LIGHTBOWN Ronald, *Botticelli*, Paris, Citadelles et Mazenod, 1990, p. 180-184.

*Florence naturophile*

Cet intérêt pour la nature dans le domaine artistique se retrouve plus largement dans la société italienne du temps. Si les premiers herbiers ne sont réalisés que dans les années 1520-1530, précisément en Italie<sup>11</sup>, l'*Histoire naturelle* de Pline l'Ancien, dont les livres 12 à 27 sont consacrés à la botanique, est traduite en italien en 1476 par Cristoforo Landino (1424-1498) et largement diffusée<sup>12</sup>.

Les grandes familles florentines, au premier rang desquelles se trouvent les Médicis, affectionnent particulièrement la nature. Ils cultivent cette passion notamment dans leurs domaines suburbains ou ruraux que sont les *villas*. Ce sont des lieux de villégiature mais aussi d'exploitation agricole, où la végétation est omniprésente. Source de travail et de contemplation, elle peut y être domestiquée ou laissée en jachère. C'est d'ailleurs dans l'une des résidences des Médicis, la *villa* Castello, que l'historien de l'art Giorgio Vasari (1511-1574) voit le *Printemps* exposé avant 1526<sup>13</sup>. Un dialogue devait alors nécessairement s'instaurer entre la peinture présentée sur les murs de la demeure et les jardins qui l'entouraient.

Pendant, le lieu de destination d'origine du *Printemps* n'est à ce jour pas connu. Certains historiens de l'art ont proposé de le reconnaître dans la mention d'une œuvre présente dans la *case vecchie* des Médicis, sise dans l'enceinte même de Florence, *via Larga*, en 1498<sup>14</sup>. Le faible écart de date entre le moment estimé de la réalisation du panneau et cette référence fait des membres de cette famille les commanditaires potentiels de la peinture, lesquels exposent en tout cas celle-ci dans un cadre urbain dont la végétation n'est pas

11. Le plus ancien herbier connu, mais aujourd'hui disparu, a été confectionné par Luca Ghini, enseignant en botanique à Bologne et Pise, en 1523. Le plus ancien conservé date de 1532 et fait actuellement partie des collections de la Biblioteca Angelica de Rome. Voir MORAT Philippe, AYMONTIN Gérard, JOLINON Jean-Claude (dir.), *L'herbier du monde : cinq siècles d'aventures et de passions botaniques au Muséum national d'histoire naturelle*, Paris, Le grand livre du mois, 2004.

12. *The Flowering of Florence. Botanical Art of the Medici* (Washington, National Gallery of Art, 3 mars-27 mai 2002), "cat. exp.", TONGIORGI TOMASI Lucia, HIRSCHAUER Gretchen A. (dir.), Washington, National Gallery of Art, 2002, p. 16.

13. VASARI Giorgio, *Le Vite de'più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Florence, Filippo et Iacopo Giunti, 1568, p. 471 : « degli quali oggi ancora a Castello, villa del Duca Cosimo, sono due quadri figurati, [...] un'altra Venere, che le Grazie la fioriscono, dinotando la primavera ». [encore aujourd'hui se trouvent à Castello, villa du duc de Côme, deux tableaux figuratifs, [...] une autre Vénus, que les Grâces fleurissent, évoquant le printemps]. DEMPSEY Charles, *The portrayal of Love. Botticelli's Primavera and Humanist Culture at the Time of Lorenzo the Magnificent*, Princeton, Princeton University Press, 1992, p. 20, estime la date de la visite de Vasari.

14. DEMPSEY, 1992, *op. cit.*, p. 21-23.

absente. Une carte de *Florentia* attribuée à Pietro del Massaio (1420-vers 1480) et datée de la seconde moitié du xv<sup>e</sup> siècle (fig. 2) montre en effet la présence de plusieurs jardins clos dans la ville. L'un est attenant au « P[alazzo] di lorenzo de medici », et l'« ort[us] L[ Laurentii] de medicis » est également mentionné non loin du couvent San Marco. Cet *ortus* aurait été ouvert par son propriétaire aux artistes afin qu'ils s'y forment au dessin, grâce aux collections d'antiques et de modernes qui y étaient présentées, mais aussi au cadre naturel dans lequel elles prenaient place<sup>15</sup>. La nature, source d'inspiration et objet de formation des artistes et de leurs commanditaires, est donc omniprésente dans le contexte florentin dans lequel Botticelli crée le *Printemps*.

### La nature autre

Cependant, le modèle naturel et celui qui est mis en scène dans les jardins médicéens ne semblent pas avoir été les seules sources dans lesquelles Botticelli aurait pu puiser son inspiration pour traiter de la nature dans le *Printemps*. Si le renouveau antique est toujours mis en avant dans les études consacrées à la création artistique florentine du xv<sup>e</sup> siècle, il ne faut pas oublier que d'autres productions sont appréciées par les collectionneurs et connues des artistes ; Botticelli semble s'en être nourri.



FIG. 2 – Pietro del Massaio (attr.), *Carte de Florence*, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des manuscrits, Latin 4802, fol. 132v.

15. POMMIER Edouard, « Notes sur le jardin dans la littérature artistique de la Renaissance italienne », *Histoires de jardins. Lieux et imaginaire. VI<sup>e</sup> entretiens de la Garenne-Lemot*, PIGEAUD Jackie et BARBE Jean-Paul (dir.), Paris, Presses universitaires de France, 2001, p. 127-140, surtout p. 132-139.

*Hortus Flandrensis*

Il en est ainsi de la peinture flamande, pour laquelle les Médicis et leur entourage présentent une certaine appétence<sup>16</sup>. Dans la seconde moitié du xv<sup>e</sup> siècle, les Florentins peuvent collectionner certaines œuvres ou être à l'origine de leur réalisation, œuvres qui donnent à voir des motifs végétaux peints avec une grande précision. C'est notamment le cas de la *Déploration devant le tombeau ouvert* de Rogier van der Weyden (vers 1400-1464)<sup>17</sup>. Au premier plan de ce tableau d'autel inventorié dans la chapelle de la Villa médicéenne de Careggi en 1492, et dans laquelle il est peut-être déjà exposé en 1482, les personnages bibliques sont figurés sur un parterre végétal très riche en plantes traitées de façon détaillée et minutieuse. Il en est de même dans la *Madone Médicis* du même artiste. Il s'agit d'une conversation sacrée, peinte sur la quasi-totalité du panneau, et dont la partie inférieure présente un muret traité en trompe-l'œil sur lequel sont présentés trois écus. Celui du centre est orné du lys médicéen, et c'est précisément au-dessus qu'apparaît, dans la scène religieuse, posée à même le sol végétalisé, une buire en métal contenant une branche de lys et une d'iris. Choisies pour leur symbolique mariale, elles sont peintes avec un grand soin et un remarquable goût du détail, d'où peut dériver l'esthétique employée par Botticelli pour son propre parterre de fleurs.

*Verdure tissée*

La peinture n'est pas le seul médium témoignant d'un intérêt pour la représentation de plantes de façon naturaliste, qui servent de cadre à une scène figurative. Cela peut également s'observer dans le domaine de la tapisserie. Aux xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles, cette production est parmi les plus appréciées des grands collectionneurs européens. Très coûteuse à réaliser et à acquérir, elle est en majorité confectionnée dans les Flandres (territoire appartenant alors au duché de Bourgogne) et en France. Si les Médicis n'implantent qu'au xvi<sup>e</sup> siècle un atelier dédié à cet art à Florence même, ils sont fortement impliqués dans son commerce en Europe dès le siècle précédent<sup>18</sup>.

16. Voir notamment WARBURG Aby, « Flandrische Kunst und florentinische Frührenaissance Studien. I », *Jahrbuch der Königigh Preussischen Kunstsammlungen*, 23, 1902, p. 247-266.

17. Vers 1463-1464, huile sur bois, 1,10 × 0,96, Florence, musée des Offices, inv. 00285820.

18. SCHNEEBALG PERELMAN Sophie, « Le rôle de la banque de Médicis dans la diffusion des tapisseries flamandes », *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 28, 1969, p. 19-41.

De façon générale, il existe des liens étroits entre le domaine de la peinture et celui de la tapisserie, notamment du fait de la réalisation des cartons par des artistes peintres. Un cas spécifique associe Botticelli à cette production artistique : la *Tapiserie de Pallas* ou de *Minerve*<sup>19</sup> qui semble en effet avoir été tissée d'après un modèle livré par le peintre florentin. Les armes présentes dans la composition permettent d'identifier un potentiel commanditaire ou destinataire de l'œuvre, Guy François. La mitre et la crosse, associées à sa fonction et représentées au-dessus de son blason, permettent de fixer un *terminus post quem* de la mise sur le métier de la pièce, puisque Guy François a été créé abbé de Saint-Martin-des-Bois en 1491 ; la tapisserie a probablement été réalisée dans un atelier français<sup>20</sup>.



FIG. 3 – Flandres/France (?), *Tapiserie aux armes de John Dynham*, vers 1488-1501, laine et soie, 3,86 × 3,68, New York, Metropolitan Museum of Art, 60.127.1.

19. France (tissage), Sandro Botticelli (carton), *Minerve pacifique*, vers 1491-1500, laine et soie, 2,57 × 1,56, coll. part.

20. Voir notamment Botticelli. *De Laurent le Magnifique à Savonarole* (Paris, musée du Luxembourg, 1<sup>er</sup> octobre 2003-22 février 2004 ; Florence, Palazzo Strozzi, 10 mars 2003-11 juillet 2004), cat. exp., ARASSE Daniel, DE VECCHI Pierluigi, NITTI Patrizia (dir.), Milan, Skira, 2003, cat. 26 p. 176.

Une des productions les plus appréciées des lissiers français de l'époque est celle des tapisseries millefleurs. Elles se caractérisent par la représentation de parterres floraux servant de cadres à des scènes figuratives qui peuvent participer de la mise en valeur d'éléments héraldiques (fig. 3), être à thématique galante comme le *Concert champêtre* du musée du Louvre<sup>21</sup>, ou à thématiques mythologiques ou allégoriques, à l'instar de la tenture de *La Dame à la licorne*<sup>22</sup> ou de *La licorne* (fig. 4). Celles qui sont réalisées au tournant du xvr<sup>e</sup> siècle ont pour point commun l'attachement à la figuration d'espèces florales avec un grand soin du détail.



FIG. 4 – Paris (carton), Flandres (tissage), *Le repos de la licorne*, tenture de *La Licorne*, vers 1495-1505, laine, soie, fils d'or et d'argent, 3,68 × 2,51, New York, Metropolitan Museum of Art, 37.80.6.

21. Vers 1500, laine et soie, 2,72 × 2,12, Paris, musée du Louvre, OA7355.

22. Paris (cartons), vers 1489-1508, laine et soie, de 3,11 à 3,77 × de 2,90 à 4,73, Paris, musée national du Moyen Âge, hôtel de Cluny, Cl. 10831 à Cl. 10836.

De telles pièces sont connues et appréciées par Botticelli et ses mécènes. L'une d'elles est en effet peinte dans une œuvre issue de l'atelier du peintre, le *Banquet nuptial*, du cycle consacré à l'Histoire de Nastagio<sup>23</sup>. Au centre de ce panneau est placé un dressoir sur lequel est présentée de la vaisselle d'argent. Les plats qui la composent ne reposent pas directement sur le meuble, mais sur l'élément qui le recouvre, à savoir une tapisserie de style millefleurs. Ce type d'œuvre tissée semble également compter parmi les biens collectionnés par la famille potentiellement commanditaire du *Printemps*. Dans l'inventaire de la villa médicéenne de Carreggio, dressé en 1492, sont notamment listées des tapisseries qualifiées de « verzura »<sup>24</sup>, que l'on peut traduire par *verdure*. Or c'est le terme usité en langue française pour désigner les tapisseries millefleurs aux xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles, et il est parfois employé tel quel dans les sources anciennes italiennes. C'est le cas dans une liste de biens donnés en gage par Pierre de Médicis (1472-1503) à Agostino Chigi (1466-1520) en 1496<sup>25</sup> : le rédacteur italien recourt, sans le traduire, au vocable français.

### La nature disciplinée

Mais si, dans sa composition, Botticelli reprend le goût flamand du détail et le caractère des tapisseries millefleurs françaises, il s'en démarque quelque peu en prenant soin de les adapter au contexte florentin, et plus particulièrement médicéen, dans son attachement à la création d'un espace qui se veut lui-même plus naturaliste, plus véritable, et dans la sélection des plantes qu'il y fait figurer.

#### *Espace naturel*

Florence est un des lieux du développement et de la théorisation de la perspective en art et, dans le *Printemps*, Botticelli recourt à différents artifices afin de rendre l'idée de profondeur dans sa peinture, entre autres par l'entremise d'éléments issus de la nature. Il fait notamment figurer certaines plantes au premier plan d'autres motifs, leur superposition entendant matérialiser leur inscription dans un espace en trois dimensions. On voit par exemple une pâquerette et une nigelle de Damas devant le pied droit de la Grâce figurée de dos. C'est un procédé utilisé antérieurement, notamment par Fra Angelico (vers 1417-1455) dans son *Annonciation, avec Adam*

23. Vers 1482-1483, tempera sur bois, 0,83 × 1,42, coll. part., Florence, palais Pucci.

24. MÜNTZ Eugène, *Les collection des Médicis au Quinzième siècle : le musée, la bibliothèque, le mobilier (Appendice aux précurseurs de la Renaissance)*, Paris, J. Rouam, Londres, Gilbert Wood & Cie, 1888, p. 53, 85, 87, 89 et 91.

25. *Ibid.*, p. 106-107.

*et Eve chassés du Paradis*<sup>26</sup>. Si la partie droite du tableau s'organise autour d'un cadre architectural, témoignant des réflexions menées sur la construction d'un espace fictif selon les règles de la perspective géométrique, la partie gauche de l'œuvre présente un décor végétal luxuriant composé, là aussi, d'un parterre floral et d'arbres dressés à l'arrière-plan. Quelques fleurs passent devant les pieds d'Adam, mais la disposition des plantes présente quelques maladresses à l'encontre d'un respect strict du traitement de la perspective, certaines étant représentées de manière frontale quand d'autres sont vues en plongée.

De plus, en plaçant la ligne d'horizon à un peu plus d'un tiers de la hauteur de la composition, Botticelli se détache du caractère décoratif et frontal des parterres de fleurs des tapisseries, qui ne sont quasiment pas soumis au système perspectif. Cela lui permet de développer les arbres du second plan vers le haut, et devant un fond de ciel bleu. Celui-ci est visible entre les troncs, dont l'espace ment laisse également deviner un paysage réel de vallées et de montagnes à l'arrière-plan, traité avec un dégradé de couleurs propre à la perspective atmosphérique. Ce dispositif renforce l'impression de réalité de l'espace dans lequel le peintre représente ses personnages, qu'il construit de son pinceau sur une surface plane, et qui rompt avec les exemples italiens antérieurs, telle la représentation du *Paradis* par Giovanni di Paolo (1403-1482) pour la prédelle du maître-autel de l'église San Domenico de Sienne (fig. 5).

### *Symbolisme et scénographie horticoles*

Les arbres sélectionnés pour créer cet arrière-plan, à la fois clôturant, circonscrivant l'espace où prennent place les personnages mythologiques et, en même temps, laissant apercevoir la réalité du monde qui se prolonge derrière, n'ont d'ailleurs pas été choisis au hasard.

Il s'agit de lauriers pour ceux qui laissent pénétrer Zéphyr à l'extrême droite, et pour le reste, majoritairement d'orangers. Le laurier renvoie sans doute au prénom familial chez les Médicis, Lorenzo. Les orangers évoquent aussi probablement les Médicis. Leurs fruits ont à l'époque moderne un usage médicinal, et les saints patrons de la famille – Côme et Damien – sont des médecins. De plus, du fait de leur rotondité, les oranges rappellent la forme des boules présentes sur les armes familiales. La nature n'est donc pas employée ici comme arrière-plan décoratif des blasons, comme cela peut être le cas dans

26. Vers 1425-1426, tempera et or sur bois, 1,62 × 1,91, Madrid, musée du Prado, P000015/001.

la tapisserie millefleurs de façon générale (fig. 3) et, plus spécifiquement, dans celles qu'ont collectionnées les Médicis<sup>27</sup>, mais elle devient elle-même héraldique.



FIG. 5 – Giovanni di Paolo, *Le Paradis*, 1445, 0,46 × 0,40, tempera et or sur bois transférée sur toile, New York, Metropolitan Museum of Art, 06.1046.

Cette espèce arboricole n'est pas endémique dans la péninsule italienne et est cultivée dans les jardins de prestige, le plus souvent en pots, pour pouvoir rentrer les pieds durant l'hiver et les préserver ainsi du gel. Tels qu'ils sont représentés ici, plantés en pleine terre, la taille des troncs de ces arbres et leur croissance renvoient peut-être à la pérennité et à la prospérité que connaît la famille, grâce aux racines ancrées dans son territoire. Dans le tableau, les arbres sont d'ailleurs peints « domestiqués », leurs branches basses ont été coupées afin de favoriser leur pousse en hauteur et de laisser, par là même, la possibilité d'ouverture visuelle sur le paysage de l'arrière-plan.

27. MÜNTZ, 1988, *op. cit.*, p. 59 : dans l'inventaire des biens de Laurent le Magnifique (1449-1492) au palais de la *Via Larga* à Florence dressé en 1492, se trouvent « due portieri a verzura choll arme di chasa » [deux portières à verdure avec les armes de la maison].

Un écart plus important a savamment été pensé par Botticelli entre les deux troncs centraux, dont les branches forment une sorte d'arche végétale autour de la figure de la déesse de l'Amour, sa silhouette se détachant, quant à elle, devant un myrte. La nature est pleinement mise au service de la composition de la scène figurative. Elle cerne de rameaux la silhouette de la divinité, pour jouer du contraste colorimétrique avec le fond de ciel bleu pour la faire ressortir visuellement. Et le peintre s'en sert également pour guider le regard du contemplateur de l'œuvre vers Vénus : dans l'espace conséquent consacré au parterre de fleurs laissé libre devant sa figure, Botticelli a placé les quasi seules fleurs rouges du panneau. Identifiées par Levi d'Ancona comme une rose et un pied de pavot<sup>28</sup>, elles agissent tels des échos colorés, assortis à la tenue de la déesse, nous invitant à porter notre regard sur elle, et faisant ainsi comprendre la prééminence de Vénus sur les autres personnages de la scène.

Ainsi, Botticelli combine son savoir botanique et sa connaissance des productions artistiques contemporaines où la nature est représentée, afin de servir de cadre mais, au-delà, mettre en scène son sujet, ainsi que valoriser ses potentiels commanditaires. L'artiste fait preuve dans cette oeuvre de tout son savoir et joue de son innovation en représentant fleurs et arbres avec un grand vérisme, dans un espace qui se veut cohérent, tout en servant de cadre tant ornemental que porteur de symboles à la scène figurative qui est le sujet du *Printemps*, dans un contexte florentin épris de nature et de ses représentations variées. Cette œuvre semble avoir suscité une grande admiration de la part des contemporains du peintre, tout comme de nos jours, correspondant alors totalement à la définition de la notion de « merveilleux » : en cela, la nature, prépondérante dans le panneau, n'est évidemment en rien étrangère.

Pauline RANDONNEIX

*Membre du projet de recherche FNS*

*« Peindre et penser la peinture en France durant*

*le premier XVII<sup>e</sup> siècle : discours, artistes, concepts »,*

*Chargée d'enseignement à l'École du Louvre, Doctorante*

---

28. LEVI D'ANCONA Mirella, *Botticelli's Primavera : a Botanical Interpretation including Astrology, Alchemy and the Medici*, Florence, Leo S. Olschki, 1983, pl. VIII.

## LE PARADIS

L'importance des religions juive, chrétienne et musulmane dans l'espace méditerranéen invite à explorer la présence du jardin dans l'espace du Livre dont elles dépendent de façons diverses et, plus profondément, à découvrir la dialectique du jardin et des Écritures. Cette communication se voudrait aussi une initiation au projet d'une édition botanique des Écritures. Il est co-animé par les chercheurs du programme de recherche *La Bible en ses Traditions*, à l'École biblique de Jérusalem et des amis artistes liés à la Galerie Hus, à Montmartre, sous la houlette de Laurent Derobert qui en a parlé dès l'ouverture de notre belle *Rencontre*.

### 1. Les jardins de l'Écriture

Le Dieu d'Israël se révèle dans l'histoire de ce peuple, nomade puis agriculteur. Une véritable floraison d'arbres, d'arbustes et de plantes composent l'imaginaire biblique.<sup>1</sup> Avec sœur Marie-Reine Fournier, principale assistante scientifique pour notre projet, nous en avons dénombré cent onze.

#### 1.A Jardins de l'histoire sainte

Commençons par un tour, trop rapide, des principaux jardins présents dans les Écritures saintes. Appelons-les « les jardins de l'histoire sainte ».

---

1. Épines, chardons et ronces, olivier, vigne et figuier, térébinthe et orme, chêne et cèdre, amandier, pistachier et grenadier, épeautre et herbes amères, lentilles, millet et fèves, concombres, melons, poireaux, oignons et aulx, orge, blé, froment et lin, genêt et genièvre, sycomore et palmier, sapin et cyprès, coloquinte et vigne sauvage, hysope et bruyère, myrte et buis, mauve, lys et muguet, safran et mandragore, jonc, roseau et papyrus, ortie et cumin, ébénier, châtaignier et platane, peuplier et mûrier, pommier et citronnier, absinthe et menthe, ivraie et moutarde, caroubier et ricin... La liste n'est pas exhaustive : nous en dénombrons 111.

*Au tout début, il était une fois le jardin de la création*

On a coutume de parler de « paradis terrestre », de « jardin d'Éden » ou simplement « d'Éden » et de se les représenter comme une seule et même réalité. C'est elle que représente, par exemple, le célèbre *Paradis* de Cranach l'Ancien (fig. 1) : planté d'arbres, avec Adam et Ève dans leur innocence originelle au premier plan et, en arrière-plan, les scènes de l'entrée du mal, du péché et de la violence qui vont détériorer ce jardin.



FIG. 1 – Lucas Cranach l'Ancien (1472-1553), *Le Paradis* (1530), huile sur bois de tilleul, 81 × 114 cm, Gemäldegalerie, salle XI, Kunsthistorisches Museum, Vienne (Autriche).

Au premier plan : commandement donné par Dieu à Adam et Ève ; à mi-plan : la tentation, la honte après la chute, l'expulsion du paradis ; en arrière-plan, de dr. à g. : la création d'Adam, la création d'Ève.

On la retrouve encore chez Jérôme Bosch, dans son célèbre *Jardin des délices*,<sup>2</sup> qui intrigua tant de peintres surréalistes du xx<sup>e</sup> siècle avec le bestiaire fantastique qui accompagne nos premiers parents.

2. Jérôme Bosch (ca 1450-1516) *Le Jardin des délices de la terre* (vers 1490-1510). Triptyque, huile sur panneaux de chêne, 205,5 cm × 384,9 cm, Musée du Prado, Madrid, [https://commons.wikimedia.org/wiki/file:The\\_Garden\\_of\\_earthly\\_delights.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/file:The_Garden_of_earthly_delights.jpg)

Mais c'est là simplifier à l'excès : si on élargit le champ sur le chef-d'œuvre de Bosch, on le voit bien : le jardin planté par Dieu pour Adam et Ève est dans la région plus vaste d'Éden.

On lit au livre de la Genèse que Dieu place l'homme *BeGan Eden* : « dans le jardin d'Éden ». Ce complément du nom est très vraisemblablement un génitif de localisation, et l'expression signifie donc que le jardin ou verger planté par le Seigneur est *en* Éden. Ils sont donc différents. Mais en parlant de « *jardin-d'Éden* », spécialement dans les traductions de l'expression hébraïque, on peut comprendre un génitif « épexégétique », qui explique simplement le terme principal : « le jardin *qui est* Éden ». Éden en effet est lié à une racine sémitique-occidentale qu'on trouve dans plusieurs langues et qui connote le luxe, l'abondance, le plaisir. C'est ainsi que l'ont compris les traducteurs juifs d'Alexandrie qui produisirent la version grecque où *Gan Eden* devient *ho paradeisos tês truphês*, « le jardin des luxes<sup>3</sup> ». Ce qui donne dans la version latine : *paradisum voluptatis*.<sup>4</sup>

#### *Jardins persans*

Les traducteurs alexandrins, inspirés, avaient en tête un lieu précis, en utilisant le mot *paradeisos* : le *locus amœnus* par excellence qu'est alors le jardin persan. Le terme est dérivé du mot vieux-persan/avestique *pairi-daeza*, qui désigne un *espace fermé*, une enceinte fortifiée, souvent végétalisée.<sup>5</sup> L'origine de ces espaces remonterait au IV<sup>e</sup> millénaire avant Jésus-Christ. Avec leurs ombrages, leurs fleurs, leurs eaux courantes, ces jardins sont d'autant plus précieux qu'ils sont créés de haute lutte, gagnés sur des environnements aussi hostiles que le désert.

3. LXX-Gn 3,23.24.

4. Jérôme de Stridon, *Liber interpretationis hebraicorum nominum*, définit : « *Eden voluptas sive deliciae vel ornatus* ». Huit siècles plus tard, Richard de Saint Victor : « Paradisus, grece, ebraice dicitur Eden, quod utrunque junctum in nostra lingua dicitur ortus deliciarum » (*Liber Exceptionum*, III, II). Depuis l'étymon *pairi-daeza / ortus*, à sa traduction par *ortus deliciarum*, le sens s'est irisé des connotations de la volupté.

5. C'est l'occasion de se rappeler qu'une grande part de la révélation biblique se cristallise sous l'empire perse, où les groupes « yahwistes », dont ceux qu'on identifierait comme Juifs, ont vécu pendant beaucoup plus longtemps qu'en Égypte ou même à Babylone. Un ouvrage dirigé par notre collègue et ami Gad Barnea, de l'université de Haifa, devrait bientôt être la référence pour combler ce manque : G. Barnea and Reinhard G. Kratz, (éd.), *Yahwism under the Achaemenid Empire. Professor Shaul Shaked in Memoriam*, « Beihefte zur Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft 548 », Berlin : Walter de Gruyter, 2025.



FIG. 2 – Diego Delso (1974-), *Vue des fontaines et du palais du jardin de Shahzadeh*, Jardin du prince Mahan, Iran, photographie numérique, 2016  
© CC BY-SA 4.0.



FIG. 3 – Bernard Gagnon, *Le palais-résidence (Palais P) de Pasargades*, Fars, Iran, photographie numérique, 2016 © CC BY-SA 4.0.

En témoigne avec beaucoup de nostalgie l'état actuel des plus anciens *pairi-daeza* perses retrouvés par l'archéologie, par exemple les vestiges que l'on visite dans l'actuelle ville de Fars en Iran, du palais résidence (palais P) (fig. 3), sur le site de Pasargades, l'antique capitale de Cyrus le Grand.<sup>6</sup> Entre les pierres énormes et désolées au milieu du désert verdoyaient jadis le jardin royal et aussi les « Quatre jardins », ou *tchahar(=4)-bagh(=jardins)* dont le plan en croix est parfois figuré sur des tapis : divisé en quatre par des canaux, il figure pour les musulmans les 4 fleuves du paradis et pour les auteurs chrétiens également la croix du Sauveur<sup>7</sup>...

### *Déplacements du paradis dans l'espace : avatars géographiques*

L'ambiguïté du texte biblique eut une conséquence magnifique, c'est que, pendant des siècles, on s'efforça de situer Éden sur la carte du monde. De fait, la Bible décrit l'Éden comme un lieu réel, situé « à l'Est », à la source de quatre fleuves, parmi lesquels le Tigre et l'Euphrate, bien réels. Le Créateur y avait planté un paradis dont les premiers parents de toute l'humanité avaient été chassés. Pourquoi ne pas essayer de le retrouver ? Cela revenait à enchanter la géographie en y projetant l'histoire sainte.<sup>8</sup>

---

6. Roi achéménide, fondateur de l'Empire perse au VI<sup>e</sup> s. av. J.-C., Cyrus est le seul païen célébré comme un *messie* dans la Bible hébraïque elle-même : cf. Is 41,3 ; 45,2 ; cf. Esd 1,1-4 et son décret de libération en hébreu ; Esd 3,6.

7. Pour une approche plus scientifique du « paradis » persan, voir Bruce Lincoln, « À la Recherche du Paradis Perdu », *History of Religion* 43/2 (nov. 2003) 139-154.

8. L'histoire de la cartographie du paradis est admirablement racontée, avec force illustrations par Alessandro Scafi, *Mapping paradise : a history of heaven on earth*, Chicago : University of Chicago, 2006 ; *Maps of Paradise*, London : British Library, 2013.



FIG. 4 – Anonyme (maître de Sarum ?), *Christ régissant sur l'univers*, dit « *Carte du Psautier* », pigments en détrempe sur parchemin, 17 × 12,5 cm enluminure d'un psautier, ca 1262-1280 Add. ms. 28681, British Library, Londres © Domaine public. La mappemonde est centrée sur Jérusalem, et orientée vers l'est selon un axe qui remonte vers les fleuves du Paradis et le jardin d'Éden, juste sous la figure du Christ en majesté entouré d'anges. Dans la partie basse de la mappemonde, sont représentées plusieurs races monstrueuses. Ici, le paradis est le petit cercle au sommet, à l'extrémité orientale de l'Asie, avec les visages d'Adam et d'Ève à l'intérieur.

Ce que l'on en retiendra, c'est qu'à l'Éden et au paradis est attachée une profonde nostalgie. En témoigne encore dans notre culture l'aura des mythiques « jardins suspendus de Babylone » célébrés comme une des sept merveilles du monde antique.<sup>9</sup> Nabuchodonosor II de Babylone aurait en effet créé en hauteur, dans sa ville, des jardins plantés de cèdres pour soigner la nostalgie des montagnes de sa femme mère, la reine Amytis.<sup>10</sup> Un bas-relief du palais d'Ashurbanipal (669-631 av. J.-C.) à Ninive<sup>11</sup>, montre déjà un luxueux jardin arrosé par un aqueduc.

Les graveurs et les peintres y ont puisé inspiration pour reconstituer ces grandioses architectures végétalisées.<sup>12</sup> Et l'imagination n'en resta pas là, et bien des artistes ont essayé de figurer, dans de tels paradis suspendus, la voluptueuse et mythique reine de Babylone Sémiramis, par exemple. Par contre-coup, le premier jardin biblique, le paradis, symbole de notre désir ultime, dut revêtir des couleurs encore plus chatoyantes que le fantasme sur Sémiramis :

9. Philon de Byzance *De Septem Spectaculis* (Sur les Sept Merveilles, 225 av. J.-C.) est la première liste connue des sept merveilles du monde antique.

10. Pour des chercheurs plus récents, l'origine serait plus ancienne de quelques décennies, et du côté de Ninive. Ainsi l'assyriologue britannique Stephanie Mary Dalley (1943-) connue pour ses publications de textes cunéiformes et ses recherches sur les jardins suspendus de Babylone, a suggéré que ces jardins mythiques étaient en réalité situés à Ninive et furent construits sous le règne de Sennachérib. Cf. *The Mystery of the Hanging Garden of Babylon: An Elusive World Wonder Traced*, Oxford, 2013.

11. Un relief du palais nord d'Assurbanipal à Ninive représente probablement l'un des jardins royaux de Sennachérib. Le jardin, situé sur une montagne, est irrigué via un aqueduc venant de la droite et un réseau de canaux. Une *via sacra* avec un autel mène à la montagne jusqu'à un pavillon ou un temple (privé) avec la statue du roi. Lorsque tout autour du roi était vert et fleuri, cela était considéré comme un signe visible de sa proximité particulière avec Dieu. Les plantes et les animaux des terres conquises dans le jardin royal universel ont modelé le monde comme un cosmos ordonné et ont documenté la prétention universelle au pouvoir des grands rois : cf. <https://www.bibelwissenschaft.de/ressourcen/wibilex/altes-testament/paradies-paradieserzaehlung>

Les Davidides possédaient un jardin royal à l'époque néo-assyrienne. Cela servait également de lieu de sépulture royal (2 Rois 21,18 ; 2 Rois 25,4) et existait encore à l'époque achéménide (Néhémie 2,8 [*pardes*] ; Néhémie 3,15).

12. Par exemple : Ferdinand Knab (1834-1902) *Les jardins suspendus de Babylone*, gravure sur bois aquarellée de la série « Les sept merveilles du monde antique », *Die sieben Weltwunder, Münchener Bilderbogen*, München : Braun & Schneider, 1886, n° 927.



FIG. 5 – H. Waldeck (1878-1925), *Hängende Gärten der Semiramis*,  
huile sur toile de lin, 94,5 × 174 cm ca 1900, coll. privée © Domaine public.



FIG. 6 – Johann Wenzel Peterca. (1780-1829), *Adam und Eva im Paradies*,  
huile sur toile, 247 × 336 cm (ca 1800-1829), n° 41266, Pinacothèque vaticane,  
Musée du Vatican © Domaine public.

Ce jardin de délices d'un paradis de rêve va traverser les milliers de pages et les dizaines de siècles de composition des Écritures, jusqu'à leur ultime fin.

Le dernier livre de la Bible, l'Apocalypse évoquera encore un paradis au cœur de la Jérusalem céleste : un arbre de vie sur la place centrale, à l'intersection des bras du fleuve d'eau vive, qui jaillit du trône de Dieu et de l'Agneau, produit douze récoltes par an, et son feuillage servira à la guérison des nations (cf. Apocalypse 22,1-2). Dieu lui-même, en donnant un arbre au fruit qui guérit, effacera l'antique malédiction liée au premier arbre et au premier fruit fatalement mangé par Adam et Ève (cf. Apocalypse 2,7).

*En plein milieu de l'histoire sainte, il y a le jardin de la rédemption*

Dans la Bible chrétienne, c'est en fait celui de la passion, de la mort et de la résurrection du Christ.

Déplaçons-nous à Jérusalem, et contempons, depuis le pied du « pinacle » du Temple, l'extrémité du massif montagneux qu'on appelle « mont des Oliviers ». C'est frappant : le mont des Oliviers est à la fois un jardin (à gauche, la partie où les chrétiens font mémoire de l'agonie de Jésus juste avant son arrestation, son procès et sa condamnation à mort) ; et un cimetière (à droite, cimetière où les juifs pieux se font ensevelir, dans l'attente du messie qui vient de l'Est, d'au-delà du mont, selon les prophéties). Si l'on se retourne à 180°, au-delà de l'énorme esplanade du Temple, actuellement des mosquées, on est dans la direction d'une autre colline, aujourd'hui masquée sous les constructions de la ville de Jérusalem, qui était le site du jardin du Golgotha (ainsi nommé probablement à cause d'une éminence rocheuse en forme de crâne qui ponctuait le terrain et qui servait de lieu d'exécution spectaculaire : Jean 20,41), aujourd'hui enclose dans le Saint-Sépulcre. Lui aussi, au 1<sup>er</sup> siècle de notre ère, était à la fois un terrain ouvert, un verger et une nécropole.<sup>13</sup>

---

13. Pour une synthèse sur l'histoire du site, voir notre note « le lieu de la mort et de l'ensevelissement de Jésus », dans O.-Th. Venard dir., *La Passion selon saint Matthieu (Mt 26-28)*, (La Bible en ses Traditions 4), Leuven : Peeters, 2021, vol.2, 713-720.



FIG. 7 – Erminig Gwenn (1983-), *Le mont des Oliviers*, photographie numérique, 2014  
© CC BY-SA-2.0 DEED.

Ces deux doubles jardins ont été sublimés par les artistes, soit qu'ils aient représenté le jardin des Oliviers ou de Gethsémani comme un paradis, fermé par des arbres plantés et lieu de repos pour les endormis, mais en fait lieu d'agonie pour le Christ face au Rocher symbole de son Père divin, alors qu'au loin Judas et la troupe en armes se profile (sur une enluminure anglaise du début du XVI<sup>e</sup> s.<sup>14</sup>) ; soit que (sur la célèbre fresque de mon frère dominicain Fra Angelico), le rocher soit celui du sépulcre, ouvert comme le cœur du Père vaincu par l'amour de son fils, et le jardin est paisible. À l'image de la femme du Cantique des cantiques qui cherche son Préféré sans le trouver (cf. Cantique 3,1-4), à l'aube du premier jour de la semaine, Marie de Magdala s'affole devant le tombeau vide et s'en ouvre au Ressuscité, qu'elle prend pour le jardinier.<sup>15</sup>

14. Anonyme, *Christ priant dans le jardin de Gethsémani*, détrempe sur parchemin, 28 x 20,4 cm, enluminure du *Passional* de Vaux, ca 1503-4, Peniarth Manuscripts, Bibliothèque nationale du pays de Galles.

15. Cf. « — Ils ont pris mon Seigneur et je ne sais où ils l'ont mis ! » (Jn 20,2.13). En réalité, il est à ses côtés, il l'interroge : « — Femme, pourquoi pleures-tu ? Qui cherches-tu ? » (Jn 20,15).



FIG. 8 – Fra Angelico (Jean de Fiesole, 1395-1455), *Noli me tangere*, fresque, 180 cm × 139 cm, 1438, cellule n°1, Couvent San Marco (Florence)  
© Domaine public.

Fra Angelico a placé un piochon sur l'épaule du Christ ressuscité. Ce détail donne l'occasion de passer du jardin aux jardiniers.

### 1.B Quels jardiniers, pour quel jardinage ?

Allons à la rencontre des principaux jardiniers, depuis le Créateur jusqu'au Rédempteur, en passant par toute personne humaine symbolisée par Adam.

Très en amont des Écritures saintes, divers mythes cosmogoniques mésopotamiens mettaient en scène des dieux transformant les déserts en jardin en des jeux plus ou moins sexuels. En témoigne, par exemple le dieu Enki sur un sceau-cylindre d'il y a 4300 ans, conservé au *British Museum*.<sup>16</sup>

16. Sceau d'Adda, cylindre en pierre verte, 3,9 (h) × 2,55 (p) cm, (vers 2300 av. J.-C.), provenant de Sippar (?), British Museum, BM 89115. Il présente, en particulier Ea (Enki en sumérien), dieu des eaux souterraines et de la sagesse, en personnage, avec des ruisseaux d'eau et des poissons s'écoulant de ses épaules.

### *Le Créateur*

La tradition biblique démythologise tout cela. Loin d'être emberlificoté dans les puissances génésiques, le Créateur domine le monde comme un jardinier la nature (cosmos/chaos // jardin/nature). Il est aussi vigneron ou fruiticulteur ; loin d'être agité par l'éros, il a la patience de l'agriculteur : c'est un vieillard auguste et chenu sous le burin du Saxon Carosfeld au XIX<sup>e</sup> siècle,<sup>17</sup> mais il était beau comme un jeune Jésus sous les pinceaux délicats d'enlumineurs comme les Maîtres au rinceau d'or ou Jean Colombe au XV<sup>e</sup> s.<sup>18</sup>

### *Le Rédempteur*

Dans l'histoire sainte, telle que la littérature apocalyptique juive en a légué les formes au christianisme, la Rédemption est imaginée comme une nouvelle création. Il n'est donc pas étonnant que, lorsque le Créateur revient comme Sauveur, il se manifeste encore comme un jardinier. Dans la mort et la résurrection du Christ, le Dieu-jardinier descend de nouveau dans son jardin comme au début de la création.<sup>19</sup>

---

Derrière lui se tient Usimu, son vizir (ministre principal) à deux visages. Au centre de la scène se trouve le dieu du soleil, Shamash (en sumérien Utu), dont les rayons sortent de ses épaules. Il se fraie un chemin à travers les montagnes pour se lever à l'aube. À sa gauche se trouve une déesse ailée, Ishtar (Inanna en sumérien), dont les armes qui sortent de ses épaules symbolisent le caractère guerrier.

C'est en 1945 que parut la première édition scientifique du mythe sumérien traditionnellement titré : *Enki et Ninursag* (S.N. Kramer, *Enki and Ninhursag. A Sumerian «Paradise» Myth.* BASOR ss 1, New Haven : ASOR, 1945). Il met en scène deux grandes divinités, Enki maître de la sagesse, le porteur d'eau, et sa parèdre Ninursag appelée aussi Ninmah. L'histoire se déroule sur l'île de Dilmun (actuel Bahreïn ?), en relation intense avec la Mésopotamie pendant la haute Antiquité. Ce mythe raconte comment, de son membre puissant, Enki creuse un puits, puis féconde sa parèdre et fait de cette contrée, au départ désertique, un vrai pays de cocagne, pour le bonheur de Sumer...

17. Julius Schnorr von Carolsfeld (1794-1872), *Sixième jour, Dieu crée les animaux terrestres, en dernier lieu les hommes, et les établit comme souverains de tous les êtres vivants.*, gravure sur bois, entre 1851 et 1860, illustration dans *Die Bibel in Bildern*, Leipzig : Pracht-Ausgabe, Wigand, 1860.

18. Maîtres aux rinceaux d'or (1415-1455, Flandres), Dieu crée les oiseaux et les poissons, 18 x 13 cm in *Heures dites « de Joseph Bonaparte »*, enluminure sur parchemin, ca 1415, Bibliothèque nationale de France, Paris, Latin 10538, f. 274v. Jean Colombe (1430-1493), La Création, Dieu créateur des oiseaux et des poissons, *Heures de Louis de Laval*, vers 1470-1480 enluminure sur parchemin, 24,3 x 17,2 cm, Bibliothèque nationale de France, Paris, Latin 920, f.4v.

19. Héritée du texte de l'évangile de Jean, la typologie des scènes de la crucifixion suggère que Jésus est le nouvel Adam, que l'arbre de la croix est le nouvel arbre de la connaissance et de la vie, et que la nouvelle Ève est là (tantôt Marie sa mère, tantôt l'amie Marie-Madeleine), au pied de la croix du Golgotha comme au pied de l'arbre du jardin d'Éden. Et voici qu'il a ressuscité l'Homme en ce jardin de mort devenu celui de la Résurrection.

Abraham Janssens le peint avec une pelle,<sup>20</sup> tout comme Francesco de Girolamo...<sup>21</sup>

Auparavant, le Sauveur a donné ses enseignements non pas comme un lourd père-la-morale, mais comme un jardinier plein d'espérance : une semence qui n'attend pour porter du fruit en abondance que de trouver la bonne terre (Matthieu 13,3-23) et qui poussera malgré les obstacles ou les parasites (ivraie) un grain minuscule qui devient un arbre immense pour tous les oiseaux (Matthieu 13,31-32).

Plus encore, il a lui-même mis la main à la pâte. Ses travaux, dans le jardin, ne sont pas de tout repos : comme l'ont symbolisé les imagiers médiévaux, le *messie* (littéralement selon l'hébreu dont le mot est un calque : le « oint » d'huile) travaille lui-même au pressoir à olives (c'est le sens de *Gath-Shemen*), à Gethsémani. Les olives pressurées donnent l'huile qui fortifie, assouplit et guérit, en particulier dans les sacrements.<sup>22</sup> Surtout, lorsque vient le temps de la vendange, sa passion et sa crucifixion sont comparées à un pressoir au cœur du jardin clos, et c'est lui-même qui se donne en vigne véritable et en boisson vivifiante, dans les images saisissantes du pressoir mystique.<sup>23</sup> Ainsi le Dieu rédempteur du christianisme n'est pas seulement jardinier, il se fait lui-même végétal, plante, froment broyé, olive écrasée, grappe de raisin pressurée...

---

20. Abraham Janssens I (1575-1632) personnages, Jan Wildens (1584/1586-1653) paysage, *Noli me Tangere*, vers 1620, huile sur toile, 151,8 x 202,8 cm, musée des Beaux-Arts de Dunkerque, France.

21. Girolamo da Santa Croce (ca 1490 -1556), *Noli me tangere*, huile sur toile, Palazzo dei Musei, Modère, Italie ; et *Christ le jardinier, Noli me tangere*, huile sur panneau, 40,3 x 34,9 cm, n°1999-159-1, Philadelphia Museum of Art, PA, États-Unis.

22. C'est peut-être les olives que symbolise la couleur verte des fruits pressés par le Christ, chez un anonyme du xv<sup>e</sup> s., *Christ dans le pressoir*, ca 1490, in *Kuttenberger Kantionale*, Vienne, Bibliothèque nationale d'Autriche, Musiksammlung Mus. Hs. 1550, fol. 86v. C'est bien d'huile d'olive que sont marqués, au nom du Christ mort et ressuscité, les baptisés, les confirmés, les malades et les ordinands.

23. La même Bibliothèque nationale d'Autriche recèle une autre enluminure un peu fruste et d'autant plus puissante : Anonyme, *Le Christ au pressoir*, ca 1400, Vienne, Bibliothèque nationale d'Autriche, cod 3676, fol 14r.



FIG. 9 – *Le Jardinier-créateur*, montage numérique à partir d'œuvres de Carosfeld, des Maîtres au Rinceau d'or et de Jean Colombe (cf. notes 17-18) © BEST aisbl.



FIG. 10 – *Le Jardinier-rédempteur*, montage numérique à partir d'œuvres de Janssens, Girolamo da Santa Croce et Fra Angelico (cf. notes 20-21) © BEST aisbl.

*Entre le Créateur et le Rédempteur, il y a bien sûr nous, simples humains*

Avec son émouvant diptyque *Adan* et *Nuevo Adan*, peint sur carton ondulé, le peintre contemporain espagnol Vicente Molina Pacheco donne à voir Adam, le glébeux, au visage abîmé par la fatigue

de cultiver le désert en jardin, que le nouvel Adam est venu restaurer.<sup>24</sup> Car le paradis, et tout jardin potentiellement, invite ainsi au travail de la vie vertueuse, comme l'ont compris les artistes mosaïstes de Monreale en Sicile aussi bien que les miniaturistes médiévaux des vies d'Adam et Ève.<sup>25</sup> En effet, pourquoi Dieu n'a-t-il pas installé Adam directement dans un paradis parfait ? Les sages de la tradition juive répondent : pour qu'il ait un point de comparaison et puisse à la fois apprécier l'éminente qualité de ce jardin, par rapport à l'Éden environnant, et prendre conscience d'une tâche à lui confiée. Il n'a pas seulement à en jouir comme d'une retraite (littéralement, en hébreu, Dieu ne le « place » pas, il *le fait s'y reposer*) mais il en devient responsable, à lui de le maintenir en bon ordre !



FIG. 11 – Rüdiger Schopf de Memmingen, *Vie terrestre des ancêtres* (1396), illustration de Nicolas de Lyre, *Postilla super Genesim et Exodum*, AII 1, fol. 19r., Universitätsbibliothek, Basel (Suisse).

24. Vicente Molina Pacheco (1956 - ), *Adán et Nuevo Adán*, (acryliques sur cartons ondulés, 2004), 49 x 40 cm, Galerie Olumen, Madrid, Espagne, visible en ligne : <https://www.olumen.org/galeria/2022/>

25. Nous faisons allusion à : Anonyme, *Adam et Eve au travail* (mosaïque, XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> s.), 5<sup>e</sup> fenêtre à double lancette à partir du début de la nef, côté droit (mur sud), Cathédrale Sainte-Marie-la-Nouvelle, Monreale, (Italie), portant l'inscription ADAM CEPIT LABORARE TERRAM.

Fondamentalement, dans le langage des Écritures,<sup>26</sup> il s'agit, du côté du *jardinier* : d'arracher,<sup>27</sup> de semer,<sup>28</sup> d'arroser,<sup>29</sup> de planter,<sup>30</sup> de cultiver, de fumer<sup>31</sup> et de récolter<sup>32</sup> ; du côté du *jardiné* : de germer et de croître<sup>33</sup> et de donner du fruit.<sup>34</sup>

26. Nous empruntons toutes les références bibliques qui suivent, à François-Xavier Amherdt, « La symbolique des plantes dans la Bible », conférence donnée en nov. 1997, éditée par Pierre Guy, *Courrier de l'environnement de l'INRA* 37 (août 1999), 125-128.

27. « L'Éternel frappera Israël [...] il arrachera Israël de ce bon pays qu'il avait donné à leurs pères [...] parce qu'ils se sont fait des idoles » (1 Rois 14,15) : c'est un appel à ne pas se laisser étouffer par les idoles de nos désirs, quels qu'ils soient.

28. « Un semeur sortit pour semer. Comme il semait, une partie de la semence tomba le long du chemin : les oiseaux vinrent, et la mangèrent » (Matthieu 13,4). « La semence est la parole de Dieu » (Luc 8,11). La mission du chrétien, c'est d'évangéliser, d'annoncer la Bonne Nouvelle, sans se préoccuper des terres sur lesquelles elle tombe, c'est aussi la docte ignorance d'accepter de ne pas savoir où va ce que l'on sème et laisser la récolte aux générations suivantes...

29. La semence ne peut germer et fructifier que si une certaine « pluie » arrose la terre : « La pluie et la neige qui descendent des cieux n'y retournent pas sans avoir abreuvé la terre, sans l'avoir fécondée et l'avoir fait germer, donnant la semence au semeur et le pain à celui qui doit manger ; ainsi ma parole, qui sort de ma bouche, ne me reviendra pas sans résultat » (Isaïe 55,10).

30. « Elle était plantée dans un bon terrain, près d'une eau abondante, de manière à produire des branches et à porter du fruit, à devenir une vigne magnifique » (Ézéchiel 17,8).

De nombreux versets faisant allusion à la plante du pied expriment la sédentarisation d'Israël sur la Terre promise, par exemple : « Tout lieu que foulera la plante de votre pied sera à vous » (Josué 1,3). S'enraciner pour habiter la terre.

31. « Maître, laisse-le cette année encore, le temps que je creuse tout autour et que je mette du fumier. Peut-être donnera-t-il des fruits à l'avenir... » (Luc 13,6-9). C'est une exhortation à ne jamais désespérer de ses sécheresses, à « fumer » sa vie spirituelle par la prière, l'étude et la charité...

32. « Qui sème dans les larmes moissonne dans la joie » (Psaume 125,5). La parabole du bon grain et de l'ivraie (Matthieu 13,24-30) est promesse du temps où le Christ offrira définitivement au monde sa justice et sa paix et détruira tout mal, intérieur et extérieur.

33. À l'homme revient la tâche de choisir la bonne terre et de la préparer à recevoir la semence. Une fois la graine semée, rien ne sert de s'agiter, la germination appartient à Dieu : « Il en est du règne de Dieu comme d'un homme qui jette en terre la semence : nuit et jour, qu'il dorme ou qu'il se lève, la semence germe et grandit, il ne sait comment » (Marc 4,26-34).

34. C'est le désir de Dieu pour l'homme, depuis la parole adressée à Adam et Ève dans le jardin d'Éden (Genèse 1,22.28 : « Fructifiez et multipliez-vous »), jusqu'à celle du Christ : « La volonté de mon Père, c'est que vous portiez du fruit [...] et un fruit qui demeure » (cf. Jean 15,1-15). C'est encore le sens de la parabole des talents (Matthieu 25,14-30). Comment porter du fruit ? Par l'union avec le Christ, qui entraîne dans le grand cycle de la vie : « Moi, je suis la vigne, et vous, les sarments, rappelle Jésus. Celui qui demeure en moi et en qui je demeure, celui-là porte beaucoup de fruit, car, en dehors de moi, vous ne pouvez rien faire » (Jean 15,5). Lui-même se soumet : « Si le grain de blé jeté en terre ne meurt pas, il reste seul ; s'il meurt, il porte beaucoup de fruit » (Jean 12,24).

Il s'agit de cultiver son âme de deux façons. La première consiste à entretenir par la mémoire le lien avec le divin :<sup>35</sup> « Dès que tu auras mangé et que tu te seras rassasié, garde-toi d'oublier ! » ton Créateur (Deutéronome 6,12). La seconde tâche à accomplir dans le jardin est celle de la solidarité entre humains : le jardin est un lieu de grâce surabondante, pas une occasion de possession égoïste. C'est la raison pour laquelle, lors de toutes les fêtes agraires bibliques, il ne faut pas aller jusqu'au bout des moissons ni des récoltes, pour laisser aux pauvres de quoi glaner.<sup>36</sup>

Entre les deux jardins (celui des origines et de la chute, et celui de la rédemption et de la résurrection, la Bible fait traverser les nombreux jardins du clair-obscur de la peine et de la grâce : les potagers plantureux d'Égypte, objets des récriminations du peuple contre Moïse et contre Dieu ;<sup>37</sup> les vergers du Carmel (Isaïe 35,2) ou les paradis artificiels des résidences royales, chez les prophètes (Isaïe 1,29-30) ; le jardin clos de Suzanne dans une Mésopotamie de roman, lieu de pureté de la femme et de dépravation des vieillards chez Daniel<sup>38</sup> ; la vigne de Nabot, lieu de l'envie et du crime de son roi (1 Rois 21) ; la campagne multicolore du Cantique : lieu du désir, de l'amour oblatif, de la communion entre « lui » et « elle » et, bien sûr, les champs, les potagers et les vignes, de Galilée dans les paraboles de Jésus.

---

35. Le jardin rappelle celui qui l'a planté, les fruits expriment la dépendance du jardinier humain envers son maître divin : le propriétaire reste Dieu, comme il le rappelle par la bouche de Jérémie : « Je vous ai conduits au pays du verger pour vous rassasier de ses fruits et de ses biens » (Jérémie 2,7).

36. Amherdt, *op. cit.* n.26, 126 : « D'où la législation en faveur de la veuve, de l'orphelin, de l'immigré et du pauvre qui n'ont pas de propriété personnelle : qu'ils puissent glaner les épis dans les champs, car la terre est à tous puisqu'elle est don de Dieu. D'où les fêtes végétales et agraires, comme celles des prémices au moment de la moisson : 'Je te confie, Seigneur, les premiers produits du sol que tu m'as donné, en geste symbolique de reconnaissance pour l'ensemble de la récolte. Car c'est toi qui me donnes ce que je puis t'offrir lorsque je te 'rends grâce' (cf. Deutéronome 24,5b-10). Notre eucharistie, avec l'offrande du pain et du vin, fruits de la terre et du travail des hommes, que Dieu nous donne de lui donner, obéit à la même logique. Le végétal fructifiant est rappel de l'Alliance. Cultiver la terre et servir Dieu ne font qu'un : ils se disent d'ailleurs avec le même terme (*abad*). »

37. Au désert, le peuple exhale sa nostalgie dans une sorte de litanie légumière : « les concombres, les melons, les laitues, les oignons et l'ail des jardins d'Égypte » (Nombres 11,5).

38. Daniel 13.

### 1.C Un jardin originaire, transcendant l'histoire et la géographie

Gardant mémoire vive de l'origine,<sup>39</sup> les jardins ouvrent les chemins de la sagesse d'un *carpe diem* mesuré, une jouissance issue à la fois du travail et de la grâce. Ils sont le théâtre du dialogue entre l'effort de l'homme-jardinier et la réponse de Dieu-la nature, qui met « en route vers un nouvel Éden, plus merveilleux que le premier<sup>40</sup> ».

#### *Jardins de cloîtres*

C'est de cet Éden-là que sont en quête les solitaires et les moines.<sup>41</sup> Quand ils tournent indéfiniment dans leurs cloîtres, ils symbolisent toute vie humaine : sur la terre, qui est ronde, on ne peut que « tourner en rond », mais quand on en a fait le tour, si on y arrivait, on pourrait enfin lever le regard vers le centre, d'où s'élève la prière verticale vers le Ciel. Qu'il soit à Salisbury, à Silos, à Elne ou à Utrecht, peuplés d'un seul arbre, symbolique du cosmos, ou de nombreuses plantes médicinales, le jardin de cloître est une base de lancement de la fusée spirituelle.

#### *Jardins islamiques*

C'est du point d'arrivée de la fusée, du paradis eschatologique, que l'Islam cultive l'espérance dans son art des jardins auquel nous

---

39. Comme une constante présente au cœur de tous les jardins, le jardin de l'Origine est plus qu'un commencement situable au début de la ligne du temps. Il l'accompagne en fait tout instant du temps et de l'existence humaine.

Les écrivains bibliques ne se résolvent à la nostalgie d'un paradis perdu ni au quotidien, à l'échelle individuelle, ni dans l'histoire, à l'échelle du peuple. Lorsque Dieu prend Israël en pitié et le fait sortir d'Égypte, il promet de faire « de son désert un Éden, et de sa steppe un jardin de YHWH » (Isaïe 51,3). Grâce à l'Exode, le rêve devient réalité dans l'imaginaire du peuple : « YHWH ton Dieu te conduit vers un heureux pays, pays de cours d'eau, de sources qui sourdent de l'abîme dans les vallées comme dans les montagnes, pays de froment et d'orge, de vigne, de figuiers et de grenadiers, pays d'oliviers, d'huile et de miel, pays où le pain ne te sera pas mesuré et où tu ne manqueras de rien » (Deutéronome 8,7-9).

40. Amherdt, *op. cit.* n.26, 125. « Le Paradis est devant nous, objet de la promesse » ; « pour la Bible, l'humanité naît d'un jardin originaire, clos et protégé, elle est issue d'un rêve évanoui, qui ne cherche qu'à se réveiller. Un jardin perdu, mais dont l'Écriture ne cesse de dire que Dieu nous en promet un nouveau, encore plus beau, même si son chemin passe par la rude traversée de la dure réalité. »

41. « Des saints comme il n'en faut plus ! Les saints ! des forts ! les anachorètes, des artistes comme il n'en faut plus ! Farce continue ! » fait dire Rimbaud au positivisme qu'il exécère, dans *Une Saison en enfer* (éd. or. p. 12), où il avoue lui-même être en nostalgie de l'Éden : « C'est vrai ; c'est à l'Éden que je songeais ! » (Ibid, p.11).

initie Mounia Bennani dans ce volume.<sup>42</sup> À travers les traditions apocalyptiques juives<sup>43</sup> et les traditions chrétiennes syriaques<sup>44</sup>, le jardin islamique est l'héritier du jardin persan et des jardins byzantins. Il n'est pas étonnant que ces jardins fassent écho aux cloîtres des églises catholiques,<sup>45</sup> par plusieurs aspects : non seulement leur commune origine dans les jardins persans « gagnés » contre le monde sauvage ou désertique qui les environne et protégés de murs, mais aussi l'allégorie d'un monde paradisiaque. La rareté de l'eau et la permanence de l'ensoleillement ont conduit au développement d'une typologie paysagère particulière, inspirée de l'aménagement des oasis : le jardin étagé. Ainsi, le visiteur des jardins de l'Alhambra de Grenade ou

42. Dans le Coran, *Jannah* est un des termes souvent utilisés (40 x, sous sa forme plurielle) pour désigner le paradis. Il dériverait de la racine arabe *janna* dénotant *ce qui est couvert*, évocatrice du *GaN* hébraïque, désignerait par extension un *jardin* et par antonomase, le *paradis*. Il s'agit du paradis originel dans lequel vivait Adam, mais aussi des jardins dans lesquels vont les croyants après leur mort. Le paradis est aussi désigné comme *firdaws*, *fardes* (où se reconnaît le *pardes* perse), qui référerait selon certains commentaires traditionnels au niveau le plus élevé du paradis. Apparaît enfin le terme *Eden* (11 x), pour désigner le paradis des croyants après leur mort.

Le paradis promis aux croyants est objet de descriptions avec des détails sur la compagnie, les mets et les boissons, les étoffes, les gemmes ; les senteurs, mais peu d'indications topographiques. Le paradis est situé sur un lieu en hauteur, des murs l'entourent et une ou plusieurs portes les percent. Il s'agit d'un jardin où coule l'eau des ruisseaux. La sourate 47,15 précise la présence de quatre fleuves, l'un d'eau, le second de lait, le troisième de vin et le dernier de miel.

Sur tout cela, voir : l'article « Paradis », dans Mohammad Ali Amir-Moezzi (dir.) *Dictionnaire du Coran*, Paris : Robert Laffont, 2007, 638ss ; Jean-Paul Charnay, « El-Saleh (Soubhi) La Vie future selon le Coran », *Archives de Sciences Sociales des Religions* 34/1, (1972), 191-191 ; Claude Gilliot, « L'embarras d'un exégète musulman face à un palimpseste... », dans Rüdiger Arnzen, Jörn Thielmann, Gerhard Endress. *Words, texts and concepts crusing the Mediterranean area. Studies on the sources, contents and influences of Islamic civilization and Arabic philosophy and science*, (Orientalia Lovaniensia analecta, 139), Leuven : Peeters, 2004, 33-69 ; Jan M. F. Van Reeth, « Le vignoble du paradis et le chemin qui y mène : la thèse de C. Luxenberg et les sources du Coran », *Arabica* 53/4, (2006), 511-524, et les articles consacrés aux sourates 2, 37, 47, 56, 108 dans M. A. Amir-Moezzi et Guillaume Dye, *Le Coran des Historiens*, Paris : Cerf, 2019.

43. Voir entre autres, au sujet du paradis, l'influence sur le Coran de : l'Apocalypse de Baruch, l'Apocalypse d'Abraham, l'Évangile selon saint Matthieu, l'Ascension de Moïse, l'Apocalypse de Paul...

44. Entre bien d'autres études, cf. Sidney H. Griffith, « St. Ephraem the Syrian, the Quran, and the Grapevines of Paradise: An Essay in Comparative Eschatology », dans Sebastian Günther & Todd Lawson (éd.), *Roads to Paradise: Eschatology and Concepts of the Hereafter in Islam*, Leiden : Brill, 2017, 781-805.

45. Etienne Grésillon et Bertrand Sajaloli, « Lire les rapports entre humains, nature et divin dans l'exemple du catholicisme », *Géococonfluences*, (2016), Dossier « religion et nature », <http://geoconfluences.ens-lyon.fr/informations-scientifiques/dossiers-thematiques/fait-religieux-et-construction-de-l-espace/articles-scientifiques/rapports-humains-et-nature-ecosystemes-catholiques>

de la cathédrale de l'Annonciation de Malaga peut, écrasé de chaleur, y savourer l'un après l'autre l'étage de l'eau, l'étage de l'ombre, l'étage des fleurs...

Comme nous l'a rappelé Arthur Rimbaud par son itinéraire poétique fulgurant en quête de charité, à travers et au-delà des mots — entre « alchimie du Verbe » et « illuminations » — *Éden* ou « le paradis » partagent leur dimension *ordinaire*, constamment présente à tous les points du temps, avec ... le texte écrit, en tant même que texte.

Venons-en donc au jardin et à l'art de jardiner comme clé d'intégration de la vie humaine avec les Écritures.

\*  
\* \*

## 2. L'Écriture comme jardin (et le lecteur comme jardinier)

Non seulement l'Écriture recèle des jardins, mais elle-même est finalement considérée comme un jardin dans la tradition religieuse du Judaïsme et du Christianisme.

### Judaïsme

En Genèse 2,15, l'hébreu écrit que Dieu pose les humains dans *le* jardin (*gan*, au masculin) d'Éden, pour qu'ils *la* cultivent (au féminin).

הַמְּשָׁלוּ הַדְּבָעַל וְלַעֲוֹגָב וְהַתְּנִינִי מִדְּאֵה־תֵּן מִן־הַלֵּלָה הַהֵי תַקְנִי

(*Biblia Hebraica Stuttgartensia*, 4<sup>e</sup> éd.)

Et LE SEIGNEUR prit Adam et le fit se reposer dans **le** jardin en/d'Éden pour qu'il **la** travaille et **la** garde

(notre traduction)

Ce passage du masculin au féminin est souvent corrigé comme une erreur de transmission commise par les scribes. Mais la Tradition des sages pense autrement : pourquoi, demandent-ils, Dieu aurait-il placé l'homme dans un jardin ? A-t-il besoin d'esclaves-cultivateurs ? Comme on l'a vu pour l'image du Dieu-jardinier lui-même, il faut bien sûr démythologiser ce vieux motif de la mythologie mésopotamienne, et c'est ce que suggère aux sages la discordance grammaticale : il s'agit moins de cultiver un jardin végétal (masculin) que, symboliquement à travers lui, d'étudier la Tora (féminin).<sup>46</sup> Ils comprennent ce brusque saut d'un genre à l'autre comme l'invitation à lever le nez, à passer d'un monde à un autre : du monde physique, au monde du livre, du cosmos au logos. Dans ce féminin, il lit une allusion à la Tora. Au cœur du jardin cosmique, c'est bien dans le jardin des Écritures que le Créateur place l'être humain, pour qu'en travaillant les lignes du texte comme le paysan ses sillons ensemencés ou le vigneron ses rangs de ceps, il moissonne le sens et vendange la sagesse.<sup>47</sup>

Le judaïsme rabbinique organise ces travaux bibliques, l'étude fructueuse du texte biblique, en quatre étapes désignées par l'acronyme *PaRDeS* ou « Paradis » :

---

46. Cf. Radak (= Rabbi David Kimchi, 1160-1236), Commentaire du Tanakh, Provence, France, cité sur éd. Presburg : A. Schmid, 1842, sur Genèse 2,15 : « bien que le nom *gan* soit masculin, la Torah le traite ici comme s'il était au féminin. La raison en est que le travail serait effectué sur le sol, *adamah* du jardin, et que c'est un nom féminin. Alternativement, le mot "jardin" apparaît dans la Bible à la fois au masculin, et au féminin, lorsque la lettre  $\pi$  est ajoutée à la fin du mot. On en trouve un exemple dans Isaïe 61,11 : "et ses semences germeront comme celles d'un jardin". Nos sages, qui lisent dans cette expression un enseignement moral/éthique, comprennent le mot "pour la travailler" comme le fait de se consacrer à l'étude des commandements de Dieu, tandis que l'expression "pour la garder" fait référence à l'application de ces commandements dans la pratique (Sifri Eykev 21) » cité d'après <https://www.sefaria.org/>.

47. Tout livre avec ses lignes sillonnant la page n'est-il pas comme un ensemble de champs, dans lesquels les lecteurs sont invités à entrer pour y cultiver le sens, et cueillir (*legere*) les fleurs (*antho*-logie) et les fruits qu'il pourra faire naître ? cf. sur tout cela des pages merveilleuses dans Ivan Illich, *Du lisible au visible : la naissance du texte : Sur « L'art de lire » de Hugues de Saint-Victor*, trad. par J. Mignon, Paris, Éd. du Cerf, 1991.

Peshat –	Sens littéral produit par la « lettre » du texte	פשוט	פ
Remez –	Clin d'œil intertextuel (allégorique, typologique, etc.)	רמז	ר
Derash / Din –	Recherche / droit (sens homilétique ou légal)	דרש דין	ד
Sod –	Sens mystique caché	סוד	ס

FIG. 12 – Les « quatre sens » de l'Écriture dans la tradition rabbinique, disposés selon l'acronyme PaRDeS.

À travers le treillage du texte sacré, Dieu invite les lecteurs au Paradis, en quatre étapes. P pour *Peshat* invite à prendre connaissance du sens obvie des lignes lues l'une après l'autre. R comme *Remèze*, à saisir les allusions que chaque ligne peut faire à cent autres dans les Écritures. D pour *Derash*, à bombarder le texte de questions pour en faire l'interprétation. Et S pour *Sod*, à recevoir — Dieu aidant — le secret ultime que, seuls, quelques-uns atteignent sans perdre foi ni raison. Où la lecture peut devenir pour chacun la voie du retour en Éden...

Admirable est ici la compénétration du livre et du jardin : on passe symboliquement de l'un à l'autre sans solution de continuité : la discipline juive du PaRDeS : la manière de lire le livre se dit dans les mots même du livre histoire d'interprétation.

### Christianisme

**En contexte chrétien**, l'intégration du monde et du livre n'est pas seulement herméneutique : elle est métaphysique et ontologique. L'Écriture elle-même l'enseigne : « La beauté des créatures fait, par analogie, connaître la grandeur de Celui qui les a créées » (Sagesse 13,5). Les mots ou les phrases sur les pages du livre sont comme les plantes sur la terre des champs, dans le monde — et réciproquement. D'ailleurs quand les livres sont de papyrus ou de papier, ils sont de la même substance que les végétaux.

Avec autant d'humour que d'amour, les enlumineurs du Moyen Âge et du début de la Renaissance montrent la compénétration du créateur, du jardin du monde et de la page du livre, en garnissant leurs *marginalia*<sup>48</sup> de vignes, de plantes à fleurs, de toute une végétation où fourmillent parfois des personnages satiriques ou grotesques...

Fra Angelico la montre dans les détails géniaux repérés par l'historien de l'art Georges Didi-Huberman sur sa fresque rencontrée plus haut : la continuité que les taches rouges établissent entre les cicatrices sur le corps du Sauveur ressuscité et les petites fleurs qui émaillent le gazon du nouveau paradis, signale la continuité entre le *Logos* incarné et le *cosmos* racheté.



FIG. 13 – Fra Angelico (vers 1395-1455) *Noli me tangere*, fresque, 80 × 146 cm entre 1439 et 1443, Couvent de Saint-Marc, Venise (Italie), cellule 1, détail.

48. On appelle *marginalia* (ou « drôleries », quand elles sont parodiques, voire irrévérencieuses) les images qui, à partir du XIII<sup>e</sup> s., sont peintes dans les marges des manuscrits, sans rapport évident avec le texte. Dans des ouvrages essentiellement religieux, psautiers ou livres d'heures, elles visent à la fois à piquer (donc à maintenir) l'attention, et à distraire. Les drôleries eurent un vif succès surtout dans les ateliers d'enlumineurs anglais (où on les appelle *Babewyns*, d'où vient le mot « babouin ») et parisiens ; aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> s., elles se mêlent aux encadrements composés de rinceaux de feuillages, de fleurs et de fruits.

Jésus de Nazareth, dont le nom lui-même est peut-être végétal (*Nazarenus* souvent interprété à partir de l'hébreu *neçer* dans la tradition latine comme signifiant *floridus* : « fleuri » ou « florissant »), avec son sang versé par amour, non seulement restaure mais embellit la nature, donnant aux fleurs des champs le cœur qui leur manquait.<sup>49</sup> Ces gouttes de sang qui fournissent un cœur aux fleurs dans le champ, rappellent aussi les *rubriques*, didascalies sur l'art de célébrer écrites à l'encre rouge (du latin *ruber*), dans les livres liturgiques : regardez les trois petites croix sous la main de Madeleine...

Une fois identifié en Christ le divin *Dabar* (hébreu) alias *Memra* (araméen) alias *Logos* (grec) alias Verbe (latin), on découvre trois degrés de révélation du langage divin dans le monde, de plus en plus explicites : il *rayonne* dans le cosmos, il *s'incorpore* dans le texte du livre et il *s'incarne* en Jésus Christ.



FIG. 14 – Victor de Crète (1630-1697), *Christ la Vigne*, détrempe sur bois, 1674, 52 × 42 cm, Institut d'études byzantines et post-byzantines, Venise © CC-BY-SA-4.0.

49. Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico : Dissemblance and figuration*, Paris : Flammarion, 1990 : le sang du Christ « imbibe la terre et y fait croître une nouvelle humanité, une humanité à l'imitation du Christ, une humanité rachetée du péché » (161). L'imagerie florale fait écho à l'Annonciation dans le couloir à l'extérieur de la cellule, servant à relier visuellement ces deux étapes de la rédemption : La « floraison », ou conception, du Christ dans le ventre de Marie et sa sortie du ventre de la terre à Pâques.

Sur cette icône du Christ vigne (fig. 14) s'écrivent clairement les emboîtements réciproques des révélations du Verbe : dans le *cosmos* représenté par cet arbre, dans le *Livre* porté par le Christ, et en lui-même *Verbe en personne incarné*.

Le dialogue incessant entre le livre et le monde va ainsi jusqu'à leur compénétration sous le regard de Dieu et de l'homme.

### **Envoi : vers une édition botanique de la Bible**

La présence des créatures dans le Livre, en particulier celle des plantes et des animaux, signale la présence d'un langage dans le langage, d'un discours dans le discours : en deçà ou au-delà des mots humains (fussent-ils hébreux, araméens, grecs ou latins) il y a le Verbe divin.

Et celui-ci s'exprime dans tout l'éventail des sens : il y a à voir et à toucher : décrire les plantes, les dessiner, les peindre, les imprimer, les numériser ; à sentir : extraire du parfum des plantes ; à goûter : distiller l'élixir des plantes, et bien sûr à semer, à cultiver et à récolter : herboriser, collecter les graines...

Éditer, cela vient du latin *e-dere* : donner vers l'extérieur, pour mettre au jour. Pas seulement imprimer de l'encre sur du papier ou des pixels sur l'écran, mais aussi exprimer le jus de ces plantes ou distiller leurs essences pour en pénétrer le secret. Une édition botanique de la Bible consisterait à faire tout cela : imaginons le parfum de la Genèse, celui de l'Exode, celui du Lévitique ! Et les alcools ! Ou encore ceux de Jean ou de Matthieu... Nous avons fait pour vous une première expérience, avec un livre particulier : le Cantique des cantiques.

\*  
\* \*

### **3. Un jardin concret : celui du Cantique des cantiques**

Attribué à Salomon, mais d'origines aussi *énigmatiques que diverses*, le *Cantique des cantiques*, dont le nom hébreu signifie : le chant par excellence, est d'abord « le » grand chant d'amour au cœur de l'Écriture.

Un peu comme au paradis en Éden, l'amour s'y fait eau vive, il crée des oasis bienfaisantes et odorantes au sein de la steppe ou du désert. Toute verdure, toute germination évoquent la passion. Chacun se fait jardin pour l'autre, dont seuls ont la clé les deux amoureux :

## Cantique

4,12-16 « — Jardin clos ma sœur, promise, jardin clos fontaine scellée  
tes jets, un paradis de grenadiers avec fruits de fruitiers, cypres avec  
nard,

nard et safran, canne aromatique et cannelle, avec l'ensemble des  
bois du Liban,

myrrhe et aloès, avec tous les meilleurs parfums,

fontaine de jardins, puits d'eaux vives qui coulent impétueusement  
depuis le Liban.

— Lève-toi, aquilon, et viens, auster : souffle sur mon jardin et  
qu'effluent ses aromates !

...

5,1 Vienne mon préféré dans son jardin et qu'il mange du fruit de  
ses arbres !

— Je vins en mon jardin, ma sœur, promise,

recueillis ma myrrhe avec mes aromates

mangeai un rayon avec mon miel, bus mon vin avec mon lait ... »

Un quart au moins des cent onze plantes nommées dans  
les Écritures apparaissent dans le Cantique.<sup>50</sup> En voici un grand  
nombre, peintes pas sœur Marie-Reine Fournier, justement surnom-  
mée par Laurent Derobert « sœur Marie-gReine » !

---

50. Ct 1,12 Nard de l'Himalaya ; Ct 1,13 ; 3,6 ; 4,6.14 ; 5,1.5.13 Arbre à myrrhe  
(balsamier).

Ct 1,14 ; 2,13-15 Vigne (*Vitis vinifera*) ; Ct 1,14a Cypre (Henné) ; Ct 1,17 Cèdre  
du Liban ; Ct 1,17 Cypres.

Ct 2,1 Fleurs des champs (Anémone coronaire, *Ranunculus asiaticus*, *Papaver*  
subpiriforme, *Tulipa agenensis* (subsp. *Sharonensis*, *Tulipa montana*, *Anthemis palaes-  
tina* (ou « camomille d'Israël »), *Cyclamen persicum*, *Chrysanthemum coronarium*  
(*glebionis* *Colchicum autumnale*), *Narcissus tazetta*).

Ct 2,16 Lis ; Ct 2,2 Épines (Le jujubier de Palestine (*Ziziphus spina Christi*),  
Paliure (*paliurus spina Christi*), Lyciet, Pimprenelle épineuse (*sarcopoterium spino-  
sum*), Épine vulnérante (*zilla spinosa*), Calicotome velu (*calycotome villosa*), Nerprun  
(*rhamnus lycioides* et *palaestina*), Astragale à épines (*astragalus spinosus*), Câprier  
épineux (*capparis spinosa* var. *Aegyptia*).

Ct 2,3ss ; 7,9 ; 8,5 : Pommier ; Ct 2,13 figuier ; Ct 3,6 Arbre à encens ; Ct 4,3.13  
Grenadier ; Ct 4,14 Cinnamome (cannelier de Ceylan) ; Canne aromatique (Roseau  
odorant) ; Safran (Crocus) ; Aloès ; *Aloe succotrina* (ou *aloe vera*).

Ct 5,1 Baume (le baumier), *Balanites aegyptiaca*, *Pistachia lentiscus*, *Commiphora*  
*gileadensis*.

Ct 5,11 Le palmier - Palmier d'Engaddi ; Ct 6,11 Noyer ; Ct 7,3 Froment  
(ou blé) ; Ct 7,14 Mandragore.



figue et vigne joignent en leurs fruits unicité et multiplicité des graines et, à ce titre, aussi symbolisent le livre de la Torah, expression de l'unique volonté de Dieu en de multiples préceptes...

En même temps, ce sont des **plantes du paradis**. Même non cultivées, en effet, dattes et grenades, figues et olives s'offrent naturellement à l'homme. Bien sûr, elles produisent plus si on les cultive : prendre soin de ce jardin et garder la Loi de Dieu sont un plaisir pour l'homme. Avec le blé, ce sont aussi des **plantes de la Terre promise**. En Terre promise, en effet, comme un symbolisme réel d'une vie morale menée selon la justice de la Torah, il faut *cultiver* ces arbres et arbustes, sous peine qu'ils ne produisent plus leurs fruits.<sup>52</sup> Palmiers dattiers, grenadiers, figuiers et vignes sont typiques de l'espace méditerranéen, et leurs fruits faisaient l'objet d'un intense commerce sous forme de vin, de fruits secs et de pommes grenades.

Le Cantique est également planté de **plantes d'au-delà** : des végétaux non natifs du Levant méridional, synonymes de luxe, de parfum venu de très loin, mais évocateurs aussi de l'au-delà, par leurs usages dans les rituels de la mort : c'est le nard de l'Himalaya, la myrrhe et l'encens du Yemen.

Ce sont enfin des **plantes de partout et de nulle part**. Ce sont les fleurs des champs, aux nombreuses espèces, et les épines non moins profuses. Elles ne sont pas précisément liées à une seule aire : elles acquièrent de leur banalité et de leur généralité une forme de transcendance à l'espace et au temps et en viennent à symboliser la condition humaine.

Cette topographie à la fois locale et universelle, immanente et transcendante, pointe bien sûr vers la valeur symbolique de ces plantes du Cantique des cantiques.

### 3.B Symbolique : les plantes de l'amour sous toutes ses facettes

Voici la vigne, la datte et la pomme grenade, réunies dans les corps des amants du Cantique :

---

52. La stérilité est ainsi décrite comme le châtement divin des injustices : Joël 1,7- 12 : « Il a fait de mon vignoble une ruine, de mes figuiers une chose décharnée : il les a dénudés, dépouillés et leurs branches en ont blanchi » puis « ... la vigne est desséchée, le figuier est flétri, le grenadier de même... » (cf. Joël 2,20-22). Selon qu'on les cultive bien ou qu'on les néglige, tous les végétaux de la Terre servent de test à la malédiction ou à la bénédiction. Cependant, même pour les pécheurs, le jardin du Cantique est généreux, et l'on y trouve le cèdre, bois de la purification, mais aussi l'hysope, plante utilisée en condiment ou en infusion comme la menthe, et qui est également réputée pour purifier les poumons...

## Cantique

7,7-11 « Que tu es belle et que tu es élégante, ma si chérie, au milieu des délices,  
 ton maintien ressemble au palmier, tes seins à ses grappes de dattes  
 J'ai dit : — Que je grimpe au palmier et en saisisse les grappes !  
 et tes seins seront comme des grappes de vigne et l'odeur de ta bouche comme celle des pommes !  
 ton palais comme le meilleur vin...  
 — ... digne d'être bu par mon préféré et grumé et mâché par sa bouche !  
 (moi je suis à mon préféré et vers moi, son retournement). »

*Arbre de vie*

Dans certaines traditions mystiques, on a proposé<sup>53</sup> que grenade, figue et vigne représentent, à des titres divers, les puissances principales de l'être humain. Schématiquement, les trois fruits trouvent leur place sur l'*Arbre de Vie* qu'est le corps humain. Le long du tronc central auquel ils sont intimement liés, de haut en bas : la grenade, au repère *da'at*, est le fruit de la *connaissance* ; le raisin au repère *tiféret*, est fruit du cœur et de la *beauté* de l'amour ; et la figue, au repère *yesod*, est le fruit du fondement générateur.

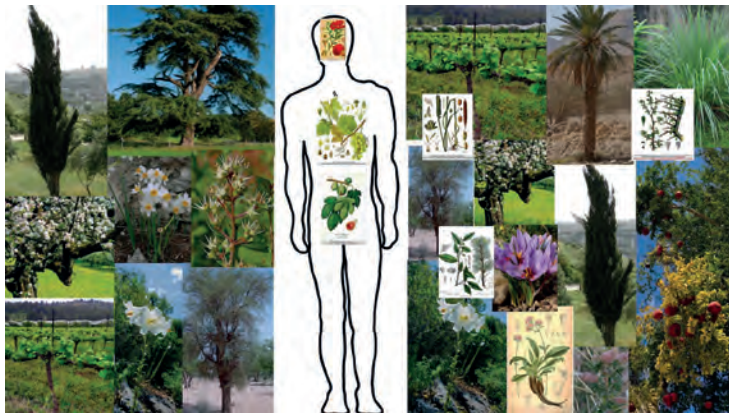


FIG. 16 – *Arbre de vie anthropomorphe décrivant le symbolisme de trois fruits de la Terre promise.*

La silhouette est flanquée de pêle-mêle présentant : à dr. les plantes liées par le poète du Cantique des cantiques à la Préférée, à g. celles qu'il lie au Préféré, montage numérique, 2024 © BEST a.i.s.b.l.

53. Nous nous inspirons ici, pour sa seule valeur suggestive et poétique, de l'étrange livre d'Albert Soued, *Les symboles dans la Bible : une lecture de la Bible à travers les principaux symboles de la tradition juive*, Paris : Grancher, 1993.

C'est que **figue**, en hébreu, se dit *téénah* qui signifie aussi « rut, passion » ; en outre, le figuier est le deuxième arbre cité dans la Bible, après celui de la science et peut par conséquent prétendre être le fameux « arbre de vie » ; enfin, le premier usage (des feuilles) du figuier est celui de cache-sexe (Genèse 3,7) : et voilà établi le rapport entre le figuier et la sexualité.

La **vigne**, quant à elle, est associée au cœur, parce qu'elle produit « le vin qui réjouit le cœur de l'homme » (Psaume 104,15 ; Juges 9,13) : le raisin symbolise la beauté du cœur ou *tiféret*.

La **grenade**, enfin, pourrait être le fruit de la connaissance, par une sorte de ressemblance avec le cerveau. Comme, sous le fin épiderme de la tempe, se cachent les circonvolutions du cerveau humain, la grenade, sous sa peau, cache et protège de nombreux grains, dont la saveur aigre-douce est astringente ou exquise selon les palais qui y goûtent. C'est de la connaissance la plus divine qu'il s'agit, c'est pourquoi des grenades étaient brodées ou suspendues en petits bijoux aux rideaux du Tabernacle du Rendez-Vous ainsi que sur la tunique du grand prêtre (Exode 8,33-34 ; Jérémie 52,22-23).

### *Eros et Tanatos*

Le grand amour est aussi affaire de goût et de parfums :

Cantique

1,13-14 « fascicule de myrrhe mon préféré, à moi, entre mes seins  
il s'étendra

grappe de cypre mon préféré, à moi, dans les vignes d'Engaddi...)

...

4,5-7 tes deux seins comme les deux faons jumeaux d'une chevrette  
qui paissent dans les lis ...

(D'ici que souffle le jour et que s'inclinent les ombres

j'irai à la montagne de la myrrhe et à la colline de l'encens.)

Tu es toute belle, mon amie, et nulle tache en toi ! »

Or il n'y a pas de grand amour sans de grandes souffrances : outrage et violence (Cantique 8,5), dureté de la jalousie (Cantique 8,6), épreuves de l'eau et du feu, rien n'est épargné aux amoureux

Car forte comme la mort est la dilection, dure comme l'enfer la  
jalousie

ses éclats sont éclats de feu et de flammes (Cantique 8,7).

*Tanatos* n'est pas loin d'*Eros*, et la mort et ses sortilèges aussi sont présents dans l'amour du Cantique, c'est pourquoi la plante de la sorcellerie et des sorts, l'aphrodisiaque mandragore est là, aussi (Cantique 7,14). Au cœur de la révélation biblique, le Cantique raconte une expérience de l'amour où l'on se fait littéralement semer, cultiver, tailler, fleurir et fructifier, récolter, presser, boire ou manger. Amour humain et amour divin enlacés.

### 3.C Retrouver une âme végétale ?

En matière de jardin, de jardinier et de jardinage, il faut insister sur le caractère subversif de l'Écriture par rapport à des conceptions humaines, trop humaines, du divin.

Non seulement Dieu se fait jardinier (au lieu de commander à des esclaves jardiniers, tout en étant lui-même esclave des puissances génésiques comme c'était le cas dans de vieilles mythologies), mais le Dieu-Jardinier lui-même se fait plante, arbre ou « bois », grain ou « semence » tombée en terre pour mourir et ressusciter<sup>54</sup>, vigne véritable et vendangée pour rendre aux hommes la joie. Dans le Christ, au cœur des amours humaines, il laisse parler son cœur, couler son cœur pour en extraire le meilleur et le donner, se donner pour la vie des autres.



FIG. 17 – Anonyme, *Christ eucharistique : le pressoir mystique*, détrempe sur bois, icône ou porte de tabernacle, ca 1650, Musée de Sanok, Pologne © Domaine public.

54. « Si le grain de blé qui tombe en terre ne meurt pas, il reste seul, si au contraire il meurt, il porte du fruit en abondance » (Jn 12,24).

Et en réponse, il attend peut-être bien de notre part une nouvelle appréciation de la vie végétale, qu'il donne souvent en exemple ou en contre-exemple dans les Écritures.<sup>55</sup>

La grande Simone Weil évoquant l'eucharistie remarquait ainsi qu'en réponse au Dieu qui « descend » au niveau végétal du grain de blé concassé ou du raisin pressé dans l'eucharistie, l'humain devrait en présence de Dieu imiter la plante sous le soleil<sup>56</sup>, se gorgeant d'amour comme elle de chlorophylle.

Le « premier silence, long d'un instant à peine, qui se produit à travers toute l'âme en faveur de l'amour surnaturel, c'est le grain jeté par le Semeur, c'est la graine de sénevé presque invisible qui deviendra un jour l'Arbre de la Croix. »<sup>57</sup> Par l'attention pure à la pureté, en « redescendant » soi-même au niveau de son âme végétale, on peut trouver la pureté d'Éden.<sup>58</sup> Mieux que tout discours,

55. « L'homme, ses jours sont comme l'herbe, comme la fleur des champs il fleurit » (Ps 103,15). « Que le riche se glorifie de son humiliation, car il passera comme fleur d'herbe, car le soleil s'est levé avec le sirocco et a desséché l'herbe dont la fleur est tombée et dont la belle apparence a disparu. Ainsi se flétrira le riche dans ses démarches ! » (Is 1,9b-10).

56. Simone Weil, *La condition ouvrière* (Espoir), Paris : Gallimard, 1951, cité sur l'édition numérique de l'université du Québec : [https://discr.be/wp-content/uploads/la\\_condition\\_ouvriere-Simone-Weil.pdf](https://discr.be/wp-content/uploads/la_condition_ouvriere-Simone-Weil.pdf), p. 221 : « Le soleil et la sève végétale parlent continuellement, dans les champs, de ce qu'il y a de plus grand au monde. Nous ne vivons pas d'autre chose que d'énergie solaire ; nous la mangeons, et c'est elle qui nous maintient debout, qui fait mouvoir nos muscles, qui corporellement opère en nous tous nos actes. Elle est peut-être, sous des formes diverses, la seule chose dans l'univers qui constitue une force antagoniste à la pesanteur ; c'est elle qui monte dans les arbres, qui par nos bras soulève des fardeaux, qui meut nos moteurs. Elle procède d'une source inaccessible et dont nous ne pouvons pas nous rapprocher même d'un pas. Elle descend continuellement sur nous. Mais quoiqu'elle nous baigne perpétuellement nous ne pouvons pas la capter. Seul le principe végétal de la chlorophylle peut la capter pour nous et en faire notre nourriture. Il faut seulement que la terre soit convenablement aménagée par nos efforts ; alors, par la chlorophylle, l'énergie solaire devient chose solide et entre en nous comme pain, comme vin, comme huile, comme fruits. Tout le travail du paysan consiste à soigner et à servir cette vertu végétale qui est une parfaite image du Christ. »

57. Simone Weil, *Lettre écrite à un religieux*, (Livre de vie. Les meilleurs livres de vie chrétienne. 26), Paris : Gallimard, 1951, p.66.

58. Simone Weil, *Pensées sans ordre concernant l'amour de Dieu*, Paris : Gallimard, 1962 « Mais si par l'attention et le désir nous transportons une partie de notre mal sur une chose parfaitement pure, elle ne peut pas en être souillée ; elle reste pure ; elle ne nous renvoie pas ce mal ; ainsi nous en sommes délivrés. Nous sommes des êtres finis ; le mal qui est en nous est aussi fini ; ainsi au cas où la vie humaine durerait assez longtemps, nous serions tout à fait sûrs par ce moyen de finir par être un jour, dans ce monde même, délivrés de tout mal. Les paroles qui composent le Pater sont parfaitement pures. Si on récite le Pater sans aucune autre intention que de porter sur ces paroles mêmes la plénitude de l'attention dont on est capable, on est tout à fait sûr d'être délivré par ce moyen d'une partie, si petite soit-elle, du mal qu'on porte en soi. De même si on regarde le Saint-Sacrement sans aucune

le langage des fleurs, au cœur des Écritures, articule le mystère du « mourir pour vivre ». Paradoxe de l'enfouissement d'une petite graine qui ne peut germer et devenir refuge pour les oiseaux que si, apparemment, elle disparaît.<sup>59</sup>

C'est à redécouvrir ce langage dans toute sa gamme que notre équipe s'est attelée, dans une atmosphère d'amitié gratuite qui fait écho à l'amour du Cantique et qui, née sur le Rocher de Monaco, croît sur la butte Montmartre à Paris et s'épanouit dans le parc de l'École biblique à Jérusalem.

En prémices des moissons à venir nous présentons ici cette année une édition imprimée du Cantique dans une traduction toute nouvelle, accompagnée de tout son herbier savant et illustré, sous les titres de *Chant des fleurs* et de *Fleurs des chants* ; son édition numérique dans l'application BibleArt, qui permettra d'éditer l'herbier de la bible toute entière ; l'élixir du Cantique concocté par Christian Venard... et la promesse de son parfum, en cours d'élaboration par Alexandre Helwani, et qui a déjà fait l'objet de plusieurs articles dans la presse britannique. Nous vous invitons à participer à notre aventure d'une édition botanique !

Fr. Olivier-Thomas VENARD *o.p.*

*Professeur ordinaire d'Écriture sainte,*

*Directeur du programme de recherches La Bible en ses Traditions,  
École biblique et archéologique française de Jérusalem*

---

autre pensée, sinon que le Christ est là ; et ainsi de suite.» (cité sur l'édition numérique [https://fr.m.wikisource.org/wiki/Pens%C3%A9es\\_sans\\_ordre\\_concernant\\_l%E2%80%99amour\\_de\\_Dieu/Texte\\_entier](https://fr.m.wikisource.org/wiki/Pens%C3%A9es_sans_ordre_concernant_l%E2%80%99amour_de_Dieu/Texte_entier))...

59. Saint Paul reprend la métaphore pour dire la promesse de la résurrection des morts : « Ce que tu sèmes n'est pas la plante qui doit naître, mais un grain nu de blé ou d'autre chose. Puis Dieu lui donne corps, comme il le veut, et à chaque semence de façon particulière... Il en est ainsi pour la résurrection des morts : semé corruptible le corps ressuscite incorruptible ; semé méprisable, il ressuscite éclatant de gloire ; semé dans la faiblesse, il ressuscite plein de force ; semé corps animal, il ressuscite corps spirituel » (1 Co 15,37-38.42-44).



FIG. 18 – Les prémices d'une édition botanique de la Bible : l'élixir, l'édition imprimée, l'édition numérique, disponible sur <https://bibleart.com/>, et un flacon testeur du parfum du Cantique des cantiques. Montage numérique © BEST aisbl.



FIG. 18 – L'équipe scientifique et artistique de l'édition botanique de la Bible. Au premier plan, de g. à dr. : Laurent Derobert, Alexandre Helwani, Olivier-Thomas Venard. Montage numérique © BEST aisbl.

## Ὀδύσσεια – JARDINS PROMIS

MONACO – MARS 2024

C'était une promesse formulée ici même il y a deux ans : celle d'aller cueillir les semences de l'*Odyssee* pour l'offrir tel un jardin possible. De cette promesse, il faut redire les lignes, voir si elle fut tenue.

### PROMESSE...

#### *Prélude*

Lire, c'est d'abord cueillir. En grec *λέγειν*, en latin *legere*, signifient initialement récolter de ses mains des fruits et des fleurs. Puis récolter de ses yeux des images, des paroles. S'en souvient-on ? Une anthologie, avant d'être recueil de textes choisis, est un bouquet sauvage : des fleurs (*anthos*) passionnément cueillies. D'où l'idée de lire Homère selon ce mode littéral : en recueillant feuilles et fruits de l'*Odyssee* pour l'offrir à nouveau. Et puis encore : si lire c'est cueillir, écrire n'est-ce pas semer ? Semer n'est-ce point écrire ? Et de là, concevoir d'éditer les aventures d'Ulysse en recueil de semences des plantes qui lui sont intimes.

C'est de cette odyssee dans l'*Odyssee* qu'il s'agira ici : naviguer en quête des essences nommées par Homère, des thuyas de Calypso aux asphodèles des Enfers. Pour cueillir et semer l'*Odyssee* au vent. Et la chérir là où elle écloit.

## *Périple*

Imaginons...

À la proue d'un voilier nous mettons cap sur Monte Circeo, presqu'île de la côte italienne entre Rome et Naples, où Victor Bérard situait le domaine de la magicienne Circé. Là, nous accostons pour cueillir les herbes de ses sortilèges ainsi que des graines de moly, plante magique qu'Hermès confie à Ulysse pour qu'il ne se transforme pas en pourceau. Puis nous poursuivons au sud pour accoster près du lac Averno, entrée des Enfers selon Virgile, où le héros se rend pour consulter l'oracle de Tirésias : là, nous cueillons les semences des célèbres asphodèles qui en jonchent le sol. À pied nous continuons jusqu'aux contreforts du Vésuve qui abritent l'autre du cyclope Polyphème, cerclé de lauriers et de pins dont nous collectons les semences. Nous reprenons la mer vers Charybde, pour ravir des graines d'un rejeton du figuier auquel Ulysse doit son salut lorsqu'il s'échappe des ravages de Scylla. Non, nous ne faisons pas halte auprès des sirènes ; ni même sur les îles du dieu Éole, car dans le texte ni fleur ni arbre ne les concernent.



Nous naviguons jusqu'à l'ombilic des mers, *omphalos thalasses*, (ὀμφαλός θαλάσσης), l'île de Calypso qu'une longue tradition identifie à l'île Gozo de l'archipel de Malte. Là, nous collectons les graines d'une flore au parfum envoutant : cèdres, cyprès odorants, thuyas, persil et violette, dont les effluves subjuguent le dieu Hermès venu demander à la nymphe la libération d'Ulysse. Aulnes et peupliers noirs aussi, dont les troncs et rameaux servent à la confection du navire de fortune du héros pour quitter les rives suaves de Calypso. Nous les quittons aussi pour le rivage des Syrtes, et quérir quelques graines d'oubli, du lotos des Lotophages, plante au fruit doux comme le miel qui efface de la mémoire des compagnons d'Ulysse jusqu'au désir du retour. Puis cap sur Corfou, résidence mythique des Phéaciens, de la princesse Nausicaa et de son père Alkynoo. Et berceau de son verger dont Homère dit la magnificence : pommiers, figuiers, grenadiers, poiriers, vignes sans cesse florissantes dont nous cueillons les semences. Nous marchons vers Sparte aussi pour glaner quelques grains des foisonnantes prairies de Ménélas, vers Pylos et les orges sacrées de Nestor. Enfin Ithaque. Pour, certes collecter quelques noyaux de ses oliviers légendaires. Mais surtout de la terre, quelques poignées d'argile pour confectionner de parfaits écrins à ces frêles recueils de graines contenant la quarantaine d'essences nommées par Homère. Et ces talismans, portés en nos poches ou sur nos bustes tels d'infimes et infinies promesses, permettront, le jour venu, de semer l'*Odyssée* et voir le verbe qui en éclot.

**Périls**

Cette odysée dans l'*Odyssée* connaît aussi ses écueils.



Le premier est de faire fausse route dans l'identification des essences. Car il est difficile d'extraire le nom scientifique des plantes poétiquement nommées par Homère. Parfois, un même terme signifie deux plantes différentes. Le *lotos* (λωτός) qui parsème les plaines de Sparte et nourrit les chevaux du roi Ménélas (IV, 603sq.) n'a, à l'évidence, rien à voir avec le *lotos* qui fait chavirer dans l'oubli les hôtes des Lotophages (IX, 84sqq.). Parfois, à l'inverse, plusieurs termes renvoient à la même plante : la vigne est ainsi désignée par une constellation de mots selon qu'il s'agisse d'arpents cultivés ou non, de ses ceps ou de ses raisins, de leur degré encore de maturation (οινόπεδος – ἡμερίς – ἀλώη – ἄμπελος – σταφυλή – ὄμφαξ – ὄρχος).

Les épithètes néanmois aident souvent à la reconnaissance des plantes. Le chêne s'énonce rarement seul mais auréolé de sa haute chevelure (δρυὸς ὑψικόμοτο), le pommier assorti de ses fruits éclatants (μηλέαι ἀγλαόκαρποι). Et c'est avec une patiente lecture du texte sous le signe du végétal et l'expertise de philologues et botanistes que l'index des plantes ci-joint a vu le jour, tel un atlas botanique qui, joint aux thèses géographiques (elles-mêmes périlleuses, il faut l'avouer) de Callimaque, Victor Bérard et Jean Cuisenier, donnait la carte du périple de cette cueillette d'*Odyssée*.

1. οινόπεδος – vigne (Chant I, vers 193; XI, 193), cf. ἀμπέλως (IX, 110, 133; XXIV, 245-248) et σταφυλή (VII, 121; XXIV, 341-344) :: *Vitis vinifera*
2. ῥόδον – rose (in ῥοδοδάκτυλος Ἡώς, Λαοίον aux doigts de rose – II, 1 et 21 fois encore) :: *Rosa sp.*
3. ἔλαια – olivier (II, 339; V, 236, 477; VII, 116; IX, 320; XI, 590; XII, 102, 122, 346, 372; XXIII, 190, 195, 204; XXIV, 246) :: *Olea europaea*
4. ἑλάτη – pin parasol (II, 424; V, 239; XV, 289) :: *Pinus pinaster*
5. σπλροχόται – orge (III, 441, 445, 447; IV, 761), cf. κριθακόν (IV, 41, 604; IX, 110; XII, 358; XIX, 112) :: *Hordeum vulgare*
6. ἕσιά – épeautre (IV, 41, 604) :: *Triticum monocoicum*
7. φάρμακον νηπενθές – pavot? (IV, 220-221) :: *Papaver sp.*
8. λωτός – trèfle (IV, 603) :: *Trifolium fragiferum*
9. κύπερος – souchet odorant (IV, 603) :: *Cyperus longus*
10. πυρός – froment (IV, 604; IX, 110; XIX, 112, 536, 553) :: *Triticum vulgare*
11. κέδρος – cèdre (V, 60) :: *Cedrus libani*
12. θύος – thuya de barbarie (V, 60) :: *Callitris quadrivalvis*
13. κλίθρα – aulne noir (V, 64, 239) :: *Alnus glutinosa*
14. αἰγιόρος – peuplier noir (V, 64, 239; VI, 292; VII, 106; IX, 141; X, 510; XVII, 208) :: *Populus nigra*
15. κυπάρισσος – cyprès (V, 64; XVII, 340) :: *Cypripedium sp.*
16. ἴον – violette (V, 72) :: *Viola odorata*
17. σέλινον – persil (V, 72) :: *Petroselinum crispum*
18. σχόνος – jonc (V, 463) :: *Juncus sp.*
19. φύλλα – oléastre (V, 477) :: *Olea europaea sylvestris*
20. ἄγρωστις – chiendent (VI, 90) :: *Cynodon sp.*
21. φοῖνιξ – palmier-dattier (VI, 163) :: *Phoenix dactylifera*
22. ἰακκίθος – jacinthe (VI, 231; XXIII, 158) :: *Hyacinthus sp.*
23. ἄγχινη – poirier (VII, 115, 120; XI, 589; XXIV, 234, 247, 341) :: *Pyrus communis*
24. ροιά – grenadier (VII, 115; XI, 589) :: *Punica granatum*
25. μηλιά – pommier (VII, 115, 120; XI, 589; XXIV, 340) :: *Malus domestica*
26. σνέκτα – figuier (VII, 116; XI, 590; XXIV, 246, 341), cf. ἑρινεός (XII, 103, 432) :: *Ficus carica*
27. μάρρονον – marrube (VII, 127; XXIV, 247) :: *Marrubium vulgare*
28. λωτός – jujubier sauvage? (IX, 91-94) :: *Ziziphus lotus*
29. δάφνη – laurier (IX, 183) :: *Laurus nobilis*
30. πίτυς – pin (IX, 186) :: *Pinus nigra*
31. ἄρως – chêne (forêt) (IX, 186; X, 150, 107, 251; XII, 357, 362; XIV, 12, 328, 425; XIX, 163, 297; XXI, 43) :: *Quercus ilex*
32. κρένεια – cornouiller (X, 242) :: *Cornus mas*
33. μῶλω – perce-neige? (X, 304-06) :: *Galanthus sp.*
34. ἑτέα – saule (X, 510), cf. οἰσά (V, 256) et λόγος (IV, 427; X, 166) :: *Salix sp.*
35. ἀσφάδελλος – asphodèle (XI, 539, 573; XXIV, 13) :: *Asphodelus ramosus*
36. λίνον – lin (XIII, 73, 118) :: *Linum usitatissimum*
37. ἀχέρδος – éripines (de poirier sauvage) (XIV, 10) :: *Pyrus spinosa*
38. δόντις – roseau (XIV, 474) :: *Arundo donax*
39. μῶλιος – frêne (XVII, 339) :: *Fraxinus sp.*
40. βόβλος – papyrus (XXI, 391) :: *Cyperus papyrus*

Certaines plantes demeurent toutefois énigmatiques, leur identification suspendue, signifiée dans ledit index par un point d'interrogation à la suite de la plus probable hypothèse. Trois plantes en particulier restent, après trente siècles de glose, indéchiffrables. Le *pharmakon nepenthes* (φάρμακον νηπενθές) qu'Hélène verse dans la coupe de Télémaque pour tarir ses larmes. Le *lotos* (λωτός) des lotophages qui fait flancher les mémoires. Le *moly* (μῶλω), antidote des sortilèges de Circé.

De la première, Homère dit que l'épouse de Ménélas l'avait obtenue en Égypte, au cours de son long retour pour Sparte. Cette plante,

mêlée au vin, dissipait toute peine et colère (νηπενθές τ' ἄχολόν τε), et faisait oublier tous les maux. Le texte ajoute que celui qui la consomme « ne versera aucune larme de tout le jour, pas même si meurent ses père et mère, pas même si devant lui son frère ou son propre fils sont passés par l'épée et qu'il le voie de ses yeux » (IV, 220-26). Chanvre, mandragore, pavot sont les trois références qui reviennent le plus souvent dans la littérature. Et en ce trio-là, le *Papaverum Somniferum*, dont il est dit que la science était commune en Égypte quinze siècles avant l'ère chrétienne, retient particulièrement l'attention.

Le *lotos* des Lotophages aussi a donné lieu à mille controverses. Cette plante suave qui faillit perdre trois des compagnons d'Ulysse, car « celui qui mange du lotos le doux fruit de miel ne veut plus donner de ses nouvelles ni s'en revenir » (IX, 94-95). À la suite de Polybe et Strabon qui localisent l'épisode sur l'île de Djerba, plusieurs ont cru la reconnaître dans les palmiers du golfe de Gabès dont les dattes sucrées donnent un vin pourvoyeur d'oubli. Victor Bérard quant à lui l'identifiait aux suaves figues de barbarie, qui abondent désormais sur les rives méditerranéennes mais qui sont originaires du Mexique... Se dessine aujourd'hui un relatif consensus autour du jujubier sauvage, inscrivant le terme même dans son nom scientifique : *Ziziphus lotos*.

Enfin le *moly* qu'Hermès offre à Ulysse pour le prévenir des charmes de Circé, fut lui aussi sujet d'infinies conjectures à la suite de cette description d'Homère :

La racine en est noire, mais la fleur est semblable au lait ; mōly l'appellent les dieux, et il est difficile de l'arracher pour les hommes, les mortels ; mais les dieux peuvent tout (X, 204-06).

Tant de générations d'herboristes ont cherché à identifier ce simple prémunissant de l'ensauvagement ! Et tant d'hypothèses ont elles-mêmes fleuri : ail noir, nivéole d'été, mandragore officinale, pourpier de mer, perce-neige, panicaut, scille, hellébore, stramoine... Va pour cette dernière conjecture, *Galanthus nivalis*, la plus commune, sachant toutefois qu'il vaut mieux envisager cueillir le *moly* comme une plante métaphorique. Déjà, les Anciens voyaient en elle l'allégorie du savoir : à la racine ardue et sombre, à la fleur blanche et suave.

*Pharmakon nepenthes*, *Lotos*, *Moly*, trois plantes magiques restent ainsi mystérieuses, comme absentes de tout bouquet. L'index parfait de la flore odysseenne pourra toujours s'approcher, mais sans doute jamais s'atteindre. Car certaines plantes nommées par Homère semblent relever du registre de la pure poésie ; d'autres hélas, du fait des dérèglements des hommes et des climats, ont peut-être à jamais disparu.

Ainsi du palmier de Délos auquel Ulysse compare la beauté de Nausicaa lorsqu'il la rencontre, jouant à la paume sur les rives d'un fleuve de l'île des Phéaciens :

Jamais encore mes yeux n'ont rien aperçu de semblable chez les mortels, ni homme, ni femme ; je te regarde et suis saisi d'admiration. J'ai vu jadis à Délos, près de l'autel d'Apollon, un jeune rejeton de palmier s'élevant dans les airs (...) À la vue de ce rameau, mon cœur fut frappé d'une longue surprise, car jamais rien de tel n'est sorti du sein de la terre : c'est ainsi jeune fille que je t'admire, que je demeure surpris à ta vue, que je n'ose embrasser tes genoux (VI, 160-69).

L'île de Délos est aujourd'hui tristement dénuée d'arbres. Ses palmiers ont disparu sans laisser traces de semence ni bouture : l'essence-même de la beauté semble irrémédiablement perdue.

### *Secrets*

Lorsqu'Ulysse descend au secret séjour des morts, il aperçoit Tantale en prise aux plus grands tourments. Assoiffé, au milieu d'un lac dont l'eau lui échappe dès qu'il en approche ses lèvres. Et affamé,

De hauts arbres penchaient leurs fruits au-dessus de sa tête : poiriers, grenadiers, pommiers aux fruits éclatants, figuiers délicieux et verdoyants oliviers ; quand le vieillard se dressait pour les saisir dans ses mains, le vent les enlevait jusqu'aux sombres nuées (XI, 588-92).

Il est à remarquer que les fruits interdits de l'enfer de Tantale sont exactement les mêmes que ceux du paradisiaque verger d'Alkynoos, mentionné plus haut et qui suscite l'admiration d'Ulysse sur l'île des Phéaciens. La gémellité des vergers est frappante :

Ὅρχαι καὶ ροιαὶ καὶ μηλέαι ἀγλαόκαρποι συκείαι τε γλυκεραὶ καὶ ἐλαῖαι τηλεθώσαι (VII, 115-16) et (XI, 588-92).

Au mot près, la description du jardin du supplice coïncide avec celui des délices. Seule différence : les fruits de l'un se refusent là où ils sont offerts dans l'autre, inspirant cette définition d'outre-tombe : le paradis comme asymptote des enfers.

Mais ce sont d'autres arbres qui révèlent les secrets les plus décisifs de l'*Odyssée*, ceux par lesquels s'opère la reconnaissance d'Ulysse, par son épouse d'abord, par son père ensuite.

On se souvient bien sûr de l'épisode où s'exerce la ruse de Pénélope. Doutant de l'identité de son mari, revenu de vingt années de combats et d'errance, elle a l'idée de le mettre à l'épreuve la nuit de leurs retrouvailles. Devant lui, elle donne l'ordre de déplacer le lit hors de la chambre nuptiale, ce contre quoi Ulysse s'indigne en expliquant l'histoire de leur alcôve : c'est de la ramée d'un olivier qu'il conçut lui-même le lit de leurs amours, et tout autour la chambre et le palais les abritant. Impossible donc de déplacer ce lit que ses racines arriment. Seul Ulysse pouvait connaître cette histoire et Pénélope reconnaît là le signe sûr de l'identité de son époux.

Il est un autre secret, moins connu, tapi dans le tout dernier chant et les vergers de Laërte. Ulysse veut retrouver son père, qui se morfond dans l'impossible deuil de son fils. Il le retrouve en haillons dans les champs que, l'âme en peine, il continue de cultiver. Ulysse commence par mettre à l'épreuve Laërte, feignant d'être un étranger, mais très vite se ravise et déclare être le fils tant attendu. Or Laërte ne le reconnaît pas. Il demande une preuve. Ulysse lui fait cette révélation connue d'eux seuls :

Chacun des arbres sur ce terrain bien planté, je vais te le dire, tu me les as donnés, à moi qui te les réclamaï quand j'étais enfant et te suivais par le jardin : de l'un ou l'autre nous nous approchions et tu nommais, tu expliquais chacun d'eux. Treize poiriers, tu m'as donnés, dix pommiers, quarante figuiers, et les rangs de vigne que tu comptais me donner sont au nombre de cinquante, chacun tour à tour se vendange : là, les grappes sont diversement mûres au fur et à mesure, les saisons de Zeus les font ployer (XXIV, 336-345).

Alors Laërte sent fléchir ses genoux et défaillir son cœur en recueillant le signe certain que lui donne son fils : le nom des arbres de leur jardin intime.

### *Semer*

La connaissance des plantes est ainsi une clé décisive de la reconnaissance des êtres dans le récit homérique. Mais il y a plus. Lire l'*Odyssée* sous le signe du végétal, à hauteur de brins d'herbes

et de fleurs des champs, donne un relief inattendu à une histoire que l'on croyait connaître. Et l'idée est ici semée que, par-delà sa dimension poétique, une enquête méticuleuse sur les plantes citées pourrait contribuer à une nouvelle compréhension du texte.

Florence et Kenneth Wood introduisaient au début du siècle cette thèse étonnante : l'*Iliade* serait un traité d'astronomie crypté, et les batailles entre Grecs et Troyens l'exact miroir du mouvement des constellations dans le ciel méditerranéen : chanter les exploits d'Achille et Priam donnait de transmettre dans une langue poétiquement codée les connaissances astronomiques les plus fines. *Mutatis mutandis*, le mode d'apparition des plantes dans l'*Odyssee*, souvent révélées par Hermès, dessinerait la voie d'une nouvelle herméneutique du périple initiatique, scandé par le nom des plantes depuis l'Aurore aux doigts de rose jusqu'aux cordages de papyrus.

Car, et c'est un simple exemple ici de cette lecture botaniquement ordonnée, la dernière essence à éclore dans l'*Odyssee* est le papyrus, *byblos*, dont on sait qu'il signifie aussi le livre, donnant à interpréter de nouveau un épisode décisif. Ulysse est de retour en son palais, vêtu en mendiant pour ne pas être reconnu des prétendants qu'il veut confondre. Il fomente sa vengeance et fait ordonner à Euryclée de fermer les portes de l'édifice pour qu'aucun prétendant n'en réchappe. Là le fidèle bouvier, Philoetios, s'élance au-dehors pour sceller les battants à l'aide d'une corde de papyrus, que les marins jadis utilisaient sur leurs navires :

Κεῖτο δ' ὑπ' αἰθούσῃ ὄπλον νεὸς ἀμφιελίσσης βύβλινον, ᾧ ῥ' ἐπέδησε θύρας, ἐς δ' ἤϊεν αὐτός· (XXI, 390-91).

« Sous le portique se trouvait un câble de papyrus (ὄπλον βύβλινον) d'un vaisseau ballotté, avec lequel donc il attachait les portes puis il entra. » Ainsi c'est de papyrus que se clôt le palais avant que n'advienne le massacre. Comme si, en ces temps où l'antique tradition orale des rhapsodes commençait à être heurtée par la circulation des manuscrits, se signifiait en clin d'œil ceci : c'est le livre, *byblos*, qui fermera les portes aux histoires prétendues, scellera le destin des paroles vivantes.

Au final, si sèmes et semences de l'*Odyssee* ici nous importent, c'est qu'ils permettent de l'essaimer aujourd'hui. Mieux, de l'infinir, en récusant les bornes qui la délimitent. Car on remarquera que l'alpha et l'omega des aventures d'Ulysse sont deux gestes d'infertilité

dont il s'agirait d'éditer le contrepoint. Aux prémisses de son errance, avant même le départ pour Troie, il est dit que le roi d'Ithaque simule la folie pour esquiver la conscription : devant Agamemnon et Ménélas, il laboure le sable sur la rive pour y semer du sel. Et aux termes de l'*Odyssée*, selon l'oracle de Tirésias, Ulysse doit entreprendre un dernier voyage qui l'éloigne d'Ithaque pour aller aux confins du monde, en un endroit où les gens ignorent le sel et la mer. Avec pour indice une rame portée sur l'épaule : là où il rencontrera quelqu'un l'interrogeant sur sa pelle, il saura que celui-là ne connaît ni les rames ni la mer. Et là il plantera l'outil de bois en épilogue de son errance. *Semer du sel et planter du bois mort* : tels sont les deux gestes inféconds qui délimitent les aventures d'Ulysse. Inversement, offrir ses essences et la possibilité de les faire germer serait comme en abolir les limites pour infinir l'*Odyssée*.

### ***Épilogue I***

De cette aventure dans l'Aventure, on l'aura compris, le principe est moins le désir d'un retour que la poursuite d'un ailleurs. Naviguer dans le sillage d'Ulysse pour cueillir *in situ* les semences de la flore de l'*Odyssée* et l'éditer *in fine* comme un recueil de graines, semble plus un pari sur les jardins à venir qu'une vénération de ceux du passé. Mais en vérité, l'un et l'autre se rejoignent, et c'est peut-être ici l'hypothèse la plus folle, la plus forte. On le sait, les plantes communiquent entre elles, de générations en générations. Et il n'est pas interdit d'espérer que nous apprenions à les entendre dans les siècles à venir. Alors ces jardins promis, émanant des rivages où séjourna l'homme aux mille tours, feraient advenir de nouvelles paroles. Et, connaissant enfin leur langage, nous écouterions les fleurs de l'*Odyssée* chanter les aventures d'Ulysse.

... TENUE ?

### ***Recueil***

Nous partîmes en vrai depuis les bouches de Bonifacio, un matin de septembre. Une équipe de marcheurs et marins, cueilleurs-chanteurs, tous conquis à l'idée de se retrouver pour glaner les semences des plantes florissant sur les pages et les rives de l'*Odyssée*. Et nous

suiivîmes scrupuleusement le dessein d'origine et les dessins d'hypothèse. La presqu'île de Circé, jadis île de ses sortilèges – les bords du lac Averno, entrée officielle des Enfers – les contreforts du Vésuve abritant les cyclopes – Charybde en évitant Scylla – le golfe de Gabès et des Lotophages – l'ombilic des Mers de Calypso en Gozo – Corfou et ses rivages Phéaciens – Dodone et son chêne divinatoire – Sparte et ses prairies chères à Ménélas – Pylos où débarqua Télémaque. Enfin Ithaque.

Nous naviguâmes et marchâmes ainsi 22 jours et nuits, autant que d'Aurores aux doigts de rose nommées dans le texte. Aux semences cueillies nous ajoutions les chants que nos hôtes voulaient bien confier. Chants de collecte, d'olives ou de blé qui, sur les côtes grecques ou italiennes, résonnaient entre les sillons arpentés de travailleuses et travailleurs se donnant ainsi le cœur à l'ouvrage.

Et la nuit, nous chantions l'offrande de ces chœurs, et nous lisions les vers homériques, et nous naviguions sur la mer violette et un océan de symboles, la flore odysseenne.

Jusqu'à Ithaque donc. Là nous recueillîmes, en plus des noyaux d'olive du verger de Laërte, un peu de terre argileuse que nous confiâmes au dernier céramiste de l'île pour concevoir de petites amphores (24, autant que de chants dans l'*Odyssee*), destinées à accueillir chacune les 40 graines de la flore homérique. Ainsi les jardins promis pourraient être scellés en d'infimes écrins d'Ithaque, et demeurer en dormance, jusqu'au jour choisi de les semer et cultiver pour entendre le verbe qu'elles recèlent.

Notre odyssee touchait à sa fin, magnifique de vins, vents et vagues, de fleurs, graines et fruits.

### *Écueil*

Lorsque survint un drame que je dois avouer à la première personne.

C'était le dernier jour de l'aventure. Il était convenu de ramener navire et équipage à Corfou, ce qu'entreprit Karine Fauconnier, capitaine du voilier. Je restai à Ithaque, seul avec mon complice Tristan, et le sac des graines recueillies, notre trésor, avant de rejoindre l'île voisine de Céphalonie pour un vol de retour impératif.

Le dernier ferry reliant Ithaque à l'est de Céphalonie prit un grand retard. Or il nous fallait gagner urgemment l'ouest de l'île et son aéroport. Arrivés au débarcadère, nous courûmes pour prendre un taxi, le seul taxi, où entraient déjà un couple de retraités anglais. Ils acceptèrent de partager la course puisqu'ils allaient aussi à l'aéroport et nous fîmes le trajet d'une demi-heure ensemble, échangeant quelques mots en anglais, gardant pour nous le français pour murmurer notre aventure et son trésor enfoui en un petit sac de paille.

Il fallait faire vite. Nous avions convenu que, sitôt arrivés, Tristan bondisse de la voiture pour aller au comptoir d'enregistrement, tandis que je réglerais la course et prendrais nos humbles bagages à main. Hélas ! le taxi n'acceptait pas les cartes de crédit : je m'élançai dans le terminal pour retirer de l'argent, revins en hâte, payai le chauffeur devant le coffre où je pris le sac de Tristan, puis le mien, puis le sac de graines... le sac de graines... le sac de graines... : ma main flottait désespérément dans le vide. Notre trésor évanoui... Le chauffeur à demi-mots l'avouait : Hermès, dieu du vol, s'était grimé en vieil Anglais et avait subtilisé les semences de l'*Odyssee*. Je courus en tous sens, informai les personnels d'accueil, les agents de police croisés, décrivant le couple de touristes et le sac volatilisé : mais rien, tout était parti en fumée. 20 000 graines (500 semences pour 40 essences), des années de travail préparatoires, des semaines de récolte conduite par des compagnons enthousiastes : tout cela perdu en un battement de cil.

J'étais abattu. De désespoir j'invoquai tout ensemble Athena et Saint Antoine, patron des objets perdus, espérant le miracle de retrouver les semences évanouies. Une minute suspendue s'en suivit, avant qu'un agent de police à qui j'avais décrit ce qui nous avait été dérobé m'intime de le suivre jusqu'aux portiques de sécurité de la douane. Et là : le sac ; et en lui : les graines. Le douanier les avait interceptés car il est interdit de passer la frontière avec des graines. J'entends aujourd'hui encore la voix du policier s'adressant au douanier : « *Αλλά αυτοί είναι οι σπόροι της Οδύσσειας !* » : « Mais ce sont les graines de l'*Odyssee* ! »

Et lui de répondre en me tendant le sac : « Alors bon voyage ! » Magique poésie des autorités civiles et militaires grecques dès qu'il s'agit de mythologie.

Le lendemain, revenu de tout, j'allai en une chapelle remercier et verser l'obole à Saint Antoine, lorsque je réalisai, en voyant son effigie avec un brin de lys, et l'abréviation de son nom St. Ant., qu'Antoine venait d'*Anthos*, et qu'il était comme dieu des fleurs.

C'est par ce miracle que nous avons pu ramener ici sur le rocher de Monaco ces semences odysseennes que, rituellement, Gaïa a placées en un écrin de terre d'Ithaque avant de le sceller d'une cire d'abeilles méditerranéennes. Et de l'offrir aux RIMM en la personne de sa Présidente pour veiller sur cette promesse d'*Odyssee* à éclore.

### *Épilogue II*

Au jour où j'écris ces lignes, par-delà toute odyssee promise, j'ai perdu mon Ithaque. Et au moment de la perdre, je sollicitais encore auprès d'Antoine le miracle de la retrouver. Rien n'y fit cette fois-ci. Jusqu'à ce que je compris qu'Antoine est véritablement le saint de ce qui est perdu. Et que plutôt que de retrouver, il accorde parfois cette autre grâce d'accueillir que l'on a perdu.

Sperlonga, juin 2024

Laurent DEROBERT  
*Artiste et Mathématicien*

## REMERCIEMENTS

J'exprime ma profonde gratitude à Son Altesse Sérénissime le Prince Albert II de Monaco qui a honoré de Sa présence la séance inaugurale des *XIII<sup>èmes</sup> Rencontres Internationales Monaco et la Méditerranée* et a ouvert ce colloque.

Je tiens à remercier tout particulièrement Monsieur Alain Baraton, Jardinier en chef du Domaine de Trianon, du Grand Parc de Versailles et des Jardins de Marly, d'avoir prononcé la conférence inaugurale.

Ce colloque n'aurait pu avoir lieu sans le soutien de Monsieur Patrice Cellario, Ministre-Conseiller de Gouvernement pour l'Intérieur, de Monsieur Robert Calcagno, Directeur de l'Institut océanographique, Fondation Albert 1<sup>er</sup>, Prince de Monaco, et de Monsieur Vincent Vatrican, Directeur de l'Institut audiovisuel de Monaco.

Je remercie la SO.GE.DA pour sa générosité qui nous permet de publier les actes de nos colloques.

Ma gratitude va à la Commission nationale de l'UNESCO dont l'appui est précieux.

Je tiens à remercier S.E. Madame Anne Eastwood, Ambassadeur de Monaco en Italie pour sa recommandation auprès de personnalités italiennes.

Je tiens à exprimer mes plus vifs remerciements à Monsieur Mounir Bouchenaki, Président d'honneur des RIMM qui m'a apporté ses encouragements tout au long de la préparation de la douzième édition de ces *Rencontres*.

Je ne saurais trop lui exprimer ma reconnaissance.

Je remercie chaleureusement Madame Ondine Bréaud-Holland, Professeur de philosophie esthétique/théorie de l'art – ESAP – Monaco, qui m'a soutenue et aidée tout au long de la préparation de ce colloque ainsi que Madame Carole Talon-Hugon, Professeur de philosophie à Sorbonne-Université, Directrice du Centre Victor Basch qui nous a éclairés de son savoir et apporté son aide dans l'élaboration du programme.

Je remercie infiniment Monsieur Thomas Fouilleron, Directeur des Archives et de la Bibliothèque du Palais princier de Monaco pour son accompagnement éclairé lors de la visite des Grands Appartements du Palais, ainsi que Madame Estelle Macé, Responsable de l'action culturelle à l'Institut audiovisuel de Monaco, d'avoir organisé la séance cinématographique donnée à l'issue des *Rencontres*.

Mes remerciements vont à mes dévoués et fidèles collaborateurs Monsieur Christophe Azemar, Chargé de la coordination logistique sans qui ce colloque n'aurait pu être réalisé dans d'aussi bonnes conditions, Monsieur Pascal Vitiello, Vice-Président de l'AMCA pour son appui constant, Monsieur Guillaume Hecht, Réalisateur, Directeur de GH Media Consulting pour sa précieuse collaboration et la réalisation des photos et du film des *Rencontres*.

Je remercie Mesdames Violaine Blonde, Chargée de la communication, Fabienne Vitiello, Graphiste ainsi que Caroline Magro.

Enfin je tiens à exprimer toute ma gratitude à Madame Thérèse Delannoy qui se charge depuis de longues années de la relecture des articles pour les actes des *Rencontres*.

Élisabeth BRÉAUD

*Présidente et Directrice des  
Rencontres Internationales Monaco et la Méditerranée*

## LES PARTICIPANTS

### *Ouverture du colloque*

Robert CALCAGNO

Directeur général de l'Institut océanographique, Fondation Albert I<sup>er</sup>, Prince de Monaco

Élisabeth BRÉAUD

Présidente et Directrice des Rencontres Internationales Monaco et la Méditerranée (RIMM)

### *Présentation du colloque*

Mounir BOUCHENAKI

Président d'honneur des RIMM, ancien Sous-Directeur général pour la culture à l'UNESCO,

Président par intérim du Comité scientifique d'ALIPH (Alliance internationale pour la protection du patrimoine dans les zones en conflit)

### *Conférence inaugurale*

Alain BARATON

Jardinier en chef du Domaine de Trianon, du Grand Parc de Versailles et des Jardins de Marly

### *Le temps de l'Abondance*

Mounia BENNANI

Paysagiste dplg ENSP Versailles, Docteure en géographie EHESS Paris, Agence MBpaysage Rabat, Membre fondatrice de l'Association des Architectes-Paysagistes du Maroc (AAPM), Auteure

Andrea BRUCIATI	Directeur de l'Institut autonome Villa d'Hadrien et Villa d'Este à Tivoli
Salvador RUBIO MARCO	Professeur d'esthétique et de théorie des arts à l'Université de Murcie
Agnès DU VACHAT	Docteure en sciences et architecture du paysage, Chercheuse associée, École nationale supérieure de paysage Versailles-Marseille
Marie HÉRAULT	Architecte diplômée d'État, Historienne des jardins et du paysage, Chercheuse associée au Centre André Chastel
<i>Le temps des Vertus</i>	
Jérémy MIGLIORE	Adjoint à la conservatrice et référent biodiversité du Muséum départemental du Var, Chercheur en évolution à l'Université Libre de Bruxelles
Elsa GRASSO	Maître de conférences en Philosophie, Université Côte d'Azur (Nice)
Christopher LUCKEN	Maître de conférences à l'Université Paris 8
Tomas MOROSINOTTO	Professeur et Préfet du Jardin botanique de l'Université de Padoue
Jacques LEENHARDT	Directeur d'études à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS)

*Le temps du Merveilleux*

Massimiliano PAPINI

Professeur d'archéologie et d'histoire de l'art grec et romain à la Faculté de Lettres et de Philosophie de l'Université de Rome « La Sapienza »

Pauline RANDONNEIX

Membre du projet de recherche FNS « Peindre et penser la peinture en France durant le premier XVII<sup>e</sup> siècle : discours, artistes, concepts », Chargée d'enseignement à l'École du Louvre, Doctorante

Fr. Olivier-Thomas VENARD *o.p.*

Professeur ordinaire d'Écriture sainte, Directeur du programme de recherches La Bible en ses Traditions, École biblique et archéologique française de Jérusalem

*Odysée – Offrande d'un jardin promis*

Laurent DEROBERT

Artiste et Mathématicien

*Remerciements*

Élisabeth BRÉAUD

Présidente et Directrice des Rencontres Internationales Monaco et la Méditerranée (RIMM)

## TABLE DES MATIÈRES

Allocution de bienvenue par Robert CALCAGNO . . . . .	13
Présentation du colloque par Mounir BOUCHENAKI . . . . .	17
Allocution de bienvenue par ÉLISABETH BRÉAUD . . . . .	23
Ouverture du colloque par S.A.S. LE PRINCE ALBERT II . . . . .	29
Conférence inaugurale de M. Alain BARATON . . . . .	33
Remise du prix des RIMM à M. Laurent DEROBERT . . . . .	37
Mounia BENNANI, Le jardin marocain : l'eau domestiquée . .	45
Andrea BRUCIATI, Les Sept Merveilles du monde : les Villæ de Tivoli . . . . .	61
Salvador RUBIO MARCO, Le Parc Güell : les <i>aspects</i> d'une cité-jardin magique . . . . .	77
Agnès DU VACHAT, Ferdinand Bac (1859-1952), créateur de jardins inspiré par la Méditerranée . . . . .	87
Marie HÉRAULT, Puissance de l'imaginaire paysager dans le développement de Nice et de la Riviera à partir de la seconde moitié du XVIII <sup>e</sup> siècle . . . . .	101
Jérémy MIGLIORE, Les jardins en herbiers : collection et science . . . . .	115
Elsa GRASSO, Le jardin des philosophes, fragments de mondes anciens et modernes . . . . .	131
Christopher LUCKEN, Le roi René jardinier . . . . .	153

Tomas MOROSINOTTO, L'histoire du Jardin botanique de l'Université de Padoue et sa mission pour la connaissance des plantes. . . . .	169
Jacques LEENHARDT, Le jardin, maître des vertus . . . . .	181
Massimiliano PAPINI, « Cultivant les Muses et Phoebus dans de doux jardins, restait assis en murmurant au milieu des oiseaux aux cris aigus » : peintures romaines de jardins. . . . .	195
Pauline RANDONNEIX, Composition et recomposition de la nature : le merveilleux jardin du <i>Printemps</i> de Botticelli . .	211
Fr. Olivier-Thomas VENARD <i>o.p.</i> , Le Paradis . . . . .	225
Laurent DEROBERT, Ὀδύσσεια – Jardins promis . . . . .	259
Remerciements par Élisabeth BRÉAUD. . . . .	273
Les participants . . . . .	275

