

Katalin BÓDI

Le jardin-machine

Introduction

L'horticulture faisait toujours partie de la civilisation humaine. Si la fonction du jardin variait d'une époque à l'autre, à partir de la Renaissance, il est considéré comme une œuvre d'art totale qui sert à exprimer des idées culturelles complexes, notamment philosophiques, artistiques et politiques. C'est à partir de la construction du jardin de Versailles dans la seconde moitié du XVII^e siècle que le jardin devient une mode et en même temps une affaire publique en Europe : les jardins des cours royales et aristocratiques sont inaugurés comme une forme artistique. Parallèlement à ce phénomène, l'horticulture en Angleterre évolue de la même façon, et les jardins paysagistes issus de cette pratique acquièrent une popularité écrasante dans la seconde moitié du XVIII^e siècle partout en Europe. Ces jardins de différentes origines font en effet fusionner les arts et les sciences : l'architecture, l'hydraulique, la peinture, la sculpture, voire la philosophie et la politique, car ils deviennent une métaphore anthropologique complexe de l'homme des Lumières. Il faut bien sûr mentionner à cet endroit le concept d'hétérotopie de Michel Foucault, car le jardin à la française et le jardin paysagiste impliquent un usage spécial et sont dotés de sens spécifiques et privilégiés à l'époque. Ils sont en effet des espaces imaginaires idéaux, donc des « utopies effectivement réalisées » (Foucault 1984).

Dans la présente analyse, j'essaierai de dévoiler un aspect spécifique des jardins des XVII^e et XVIII^e siècles. J'examinerai comment la machine apparaît dans la construction des jardins, comment elle soumet le naturel à l'artificiel, et comment le jardin – loin de la nature – devient une hétérotopie spécifique pour l'homme de l'époque. Tout d'abord, je voudrais présenter l'esthétique du jardin à la française, donc celui de Versailles déterminé par les travaux d'ingénieur, notamment par la machine de Marly, ensuite le caractère paradoxalement artificiel du jardin paysagiste décrit dans la *Nouvelle Héloïse* et, finalement, le jardin du récit de Dominique Vivant Denon, *Point de lendemain* qui apporte une conclusion explicite à la relation abolie de la nature et du jardin.

La nature domestiquée – le jardin mécanisé : la machine de Marly

Le jardin de Versailles est qualifié de style classique, régulier ou à la française. C'est au cours des années 1660 que le jardin commence à évoluer grâce aux idées grandioses de Louis XIV et de ses ingénieurs, notamment André Le Nôtre, qui y mettent en œuvre une structure astucieuse. Le domaine a été fondé par Louis XIII au cours des années 1620, à la suite des parties de chasse dans les forêts de Versailles. Un château et un jardin ont été construits dans les années 1630 quand la seigneurie de Versailles est achetée par le roi. La première visite de Louis XIV à Versailles date du 18 avril 1651, et le roi adolescent fréquentera le château dans cette décennie

pour des séjours de chasse – ses sentiments envers son père et ses souvenirs d’enfance renforcent l’importance du domaine. C’est en 1660 qu’il commence à établir un projet de développement du parc et du château : le travail s’accélère dès l’intervention d’André Le Nôtre en 1662 (Le Guillou 2002 : 50-60). Le projet de la construction du palais et du jardin est fondé sur l’idée de la « déification mythohistorique du monarque » et de « l’image solaire » (Apostolidès 1981 : 86). En « enveloppant » le parc original, Le Nôtre « rompt avec la symétrie primaire (en miroir) des figures du jardin de Louis XIII » (Corajoud, Coulon et Loze 1983 : 109).

Pour ce faire, Le Nôtre utilise des tracés qui introduisent une dynamique. Les figures instaurent un mode de croissance du jardin par des relations homothétiques et additives, des correspondances ouvertes et subtiles entre longueurs, surfaces et volumes, un enchaînement continu de proportions qui, partiellement, rompent avec la symétrie pour introduire l’équivalence. [...] l’indicible clarté du jardin de Versailles se fonde sur cette complexité animée par de secrètes correspondances (Corajoud, Coulon et Loze 1983 : 116).

Cette forme de jardin soumet la nature aux règles de la raison, dans les domaines géométrique, optique et esthétique, en formant un spectacle fascinant. Pourtant, le visible n’exclut pas l’activité du spectateur : le caractère théâtral de la composition du jardin demande la découverte de l’espace, l’observateur est invité à retrouver les lieux cachés et à se laisser surprendre par les détails subtils. Le goût de l’antique participe à cet effet composé du jardin régulier par les statues de la mythologie antique dont les acteurs – les dieux, les déesses, les nymphes et autres créatures fabuleuses – sont également présents dans la dénomination des parties, par exemple des bosquets, des grottes, des bassins, etc. Ce n’est guère un hasard : le thème central du parc est Apollon, le dieu du soleil à qui Louis XIV est assimilé, les mythes et les acteurs sont empruntés aux *Métamorphoses* d’Ovide.

Dans le parc, les morceaux détachés du savoir classique sont recomposés de façon qu’ils évoquent l’histoire d’Apollon-Louis XIV. Ce discours est construit comme une pièce classique, selon les préceptes de la rhétorique. La violence des éléments naturels est domptée pour donner au parc un aspect majestueux (Apostolidès 1981 : 87).

Le jardin a été inauguré lors d’une fête galante commencée le 7 mai 1664 et intitulée les *Plaisirs de l’Isle enchantée*, qui fournissait « une occasion de concrétiser le mythe de l’Âge d’or » (Apostolidès 1981 : 94). Le défilé d’ouverture, les jeux théâtraux, le feu d’artifice, les ballets, les jeux équestres et autres spectacles sont accueillis par le jardin (Apostolidès 1981 : 95-97). Ce caractère composé du jardin est représenté par de nombreuses peintures de Jean Cotelle le Jeune (1646-1708) exécutées dans les dernières décennies du XVII^e siècle : il met l’accent avant tout sur les parties séparées nommées bosquets où des spectacles aquatiques sont placés, et le style antique est souligné par la présence des figures mythologiques dans le ciel ou à l’arrière-plan. Les peintures créent ainsi une image idéalisée et stable du jardin qui est en changement dynamique grâce à la construction et à l’usage continus. L’installation de la Ménagerie et la participation des animaux aux spectacles renfor-

cent également le caractère imaginaire du jardin : Aurélia Gaillard nomme cette pratique « une fictionnalisation des animaux » (Gaillard 2003 : 186-187).

L'importance des eaux est incontestable dans le jardin, ce qui est mis en évidence par le thème récurrent du dieu romain : le bassin d'Apollon et le Grand Canal se trouvent dans l'axe principal du jardin, comme le prolongement de l'Allée royale. Le Grand Canal était propice à accueillir par exemple des batailles navales lors des jeux théâtraux. Les eaux jouaient un rôle exceptionnel dès le début des constructions : la réflexion, l'étincellement ont renforcé l'effet somptueux des jets d'eau, des fontaines, des bassins, des jeux d'eaux, des rideaux d'eaux, des théâtres d'eaux, etc. On comptait au moins 2000 différents types de spectacles aquatiques à la fin du règne de Louis XIV. Cette abondance incroyable en spectacles était en opposition avec l'absence de l'eau potable dans le royaume d'où vient « le mythe de la surpuissance du roi » (Apostolidès 1981 : 102). Le problème essentiel du système hydraulique du jardin de Versailles consistait en ce que le territoire était pauvre en eau naturelle suffisante pour alimenter les équipements. Au début, les solutions traditionnelles comme des réservoirs installés sur des points élevés étaient efficaces, puis un système de pompage a assuré une quantité de près de 3000 m³ d'eau par jour. Mais il fallait économiser : seuls les jets d'eau visibles du château ont fonctionné en permanence. Les fontaines plus dissimulées étaient démarrées juste à l'arrivée du roi, un système de sifflets assurait leur enclenchement précis. Il fallait donc réinventer l'approvisionnement en eau en raison d'une exigence augmentée : entre 1679-1684, la construction de la machine de Marly est effectuée. Les ingénieurs établissent un système complexe de pompes, de canaux, d'aqueducs et de réservoirs pour doubler la quantité par le pompage de l'eau de la Seine. Les 14 grandes roues, les 79 pompes et un grand réservoir ont formé une immense structure pour alimenter les équipements du château de Marly et celui de Versailles. Pourtant, la performance de la machine n'était pas aussi efficace que prévu à cause des pannes et des fuites permanentes. En somme, l'idée tout comme l'élaboration de la machine était captivante, car elle a surmonté les insuffisances de la nature, mais elle était davantage : une allégorie complexe du pouvoir royal.

Sous sa forme industrielle ou théâtrale, la machine est créatrice d'illusion. Elle est toute désignée pour devenir non seulement l'instrument du pouvoir monarchique, mais aussi le modèle de son fonctionnement. Pour que la fonction royale transcende le reste de l'humanité, le souverain donne le spectacle de sa surpuissance. Il peut le faire par l'intermédiaire de mécanismes compréhensibles par la raison et qui vont au-delà de la nature qu'ils prétendent imiter. La machine de théâtre crée une nature miraculeuse où les éléments se mêlent au gré du metteur en scène ; la machine industrielle crée une richesse miraculeuse parce qu'elle produit beaucoup plus que l'ouvrier le plus habile. Production de sens du côté théâtral, production de biens du côté industriel, la machine ne devient exemplaire que si ses deux faces sont mises en lumière. Elle donne ainsi une traduction visuelle du fonctionnement idéal de l'État, c'est-à-dire d'un ensemble signifiant où chaque pièce joue en fonction de la totalité. La machine de Marly répond à ce double critère (Apostolidès 1981 : 125).

On peut comprendre ainsi le jardin à la française comme l’allégorie de la monarchie absolue de Louis XIV, qui contrôle seul son royaume considéré comme le renouveau, la réincarnation de l’Empire Romain. En même temps, le jardin de Versailles exprime généralement la maîtrise de la nature par le savoir de l’homme qui étend son pouvoir par des machines¹.

Le paradoxe du jardin paysagiste dans la Nouvelle Héloïse de Rousseau

L’autre style d’horticulture à la mode au cours du XVIII^e siècle prend également des sens allégoriques : différentes interprétations anthropologiques et politiques s’y rattachent qui sont apparemment à l’encontre de ceux du jardin à la française. On peut en général constater qu’au lieu de l’idée de l’homme triomphant de la nature soumise, le jardin paysagiste montre une harmonie entre le jardin et son propriétaire, voire même la possibilité d’une certaine fusion dans l’espace où l’homme peut reconnaître son naturel originel qu’il a perdu par le développement de la civilisation. Évidemment, c’est une idée rousseauiste qui n’est pas étrangère au jardin paysagiste d’origine anglaise, apparu au début du XVIII^e siècle, grâce à l’héritage culturel multiple du pays. Tout d’abord, il faut souligner que la diversité harmonieuse du jardin paysagiste ou anglais n’est pas simplement l’image de la nature merveilleuse créée par Dieu, mais également celle de l’histoire, et celle de la nation anglaise. En ce sens, le paysage (et le jardin soigneusement planté) est lié au passé de la nation et montre au spectateur les caractéristiques principales par l’allégorie de la nature, avant tout la liberté (Leslie 1999 : 96, 100). Si l’on cherche les origines du jardin paysagiste, il faut également mentionner l’activité de Lord Burlington et de William Kent qui s’étaient inspirés, lors de leur Grand Tour en Italie, des jardins méditerranéens et de l’architecture palladienne de la Renaissance. Sous ces influences, ils ont accompli le jardin et le bâtiment de Chiswick House à Londres, la villa de Lord Burlington au cours des années 1720. L’idée centrale était d’abolir les limitations spatiales par l’illusion de la grandeur, et causer par là un effet de surprise par le spectacle du paysage avec la Tamise (Carré 1973 : 27). Si le style naturel de ce jardin était fortement manipulé par les éléments de base de la terre, de l’eau et des plantes, et par les éléments construits, tout comme dans le jardin de Versailles, la philosophie qui le sous-tendait était foncièrement différente (Carré 1973 : 28).

Le jardin paysagiste se diffuse rapidement sur le continent au cours du XVIII^e siècle grâce à l’attention portée à la culture, à la littérature et à la philosophie de l’Angleterre de la part de la France, de l’Allemagne et des pays de l’Europe centrale. Par son idée de l’apparence naturelle et harmonieuse, le jardin anglais – ou à l’anglaise – est considéré comme un refuge dans un monde hostile et bruyant, un endroit où l’homme n’est pas borné. L’aspect politique et anthropologique du jardin paysagiste souligne d’une part la liberté de l’homme dans une atmosphère pacifique, d’autre part crée l’idée de l’utopie, celle d’un espace imaginaire et idéale qui n’existe que dans cette forme limitée. Comme Peter V. Conroy Jr. souligne dans son

¹ Pour l’étude d’une histoire culturelle détaillée de la machine de Marly jusqu’au début du XIX^e siècle voir Brandstetter 2012.

analyse : « En France, la vague des jardins anglais commence à déferler sur le pays pendant les années soixante, au moment où Rousseau est en train de publier la *Nouvelle Héloïse*, *Du contrat social*, et *l'Émile* » (Conroy Jr. 1982 : 92). Il étudie comment le jardin paysagiste, et avant tout celui décrit dans la *Nouvelle Héloïse*, entre en dialogue polémique avec le jardin à la française, comment les différences architecturales et celles de l'usage (théâtralité contre refuge) aboutissent à une opposition multiple dans le domaine de la nature humaine et de la société. Il insiste également sur la forme élaborée du jardin décrit dans la *Nouvelle Héloïse* (1761), nommé « Élysée », en analysant la composition et ses différences par rapport au style ancien.

Par l'analyse des citations suivantes, je voudrais souligner le caractère extrêmement élaboré, voire artificiel du jardin de Julie, qui est entièrement caché des regards et, en plus, fermé à clé. Saint-Preux retourne à Clarens après quatre ans de voyage et il est accueilli par Julie et son mari, M. de Wolmar. Dans la lettre XI de la IV^e partie, Saint-Preux décrit le jardin d'une manière bien complexe : il ne s'agit pas seulement de la description du spectacle, mais les sentiments du spectateur et le caractère sensuel de la promenade y sont également intégrés. Quand Saint-Preux est introduit dans le jardin, il est étonné de la virginité de la nature et de l'absence de l'homme :

En entrant dans ce prétendu verger, je fus frappé d'une agréable sensation de fraîcheur que d'obscurs ombrages, une verdure animée et vive, des fleurs éparses de tous côtés, un gazouillement d'eau courante, et le chant de mille oiseaux, portèrent à mon imagination du moins autant qu'à mes sens ; mais en même temps je crus voir le lieu le plus sauvage, le plus solitaire de la nature, et il me semblait d'être le premier mortel qui jamais eût pénétré dans ce désert (Rousseau 1967 : 353).

Il insiste également sur l'expérience vécue au cours de la contemplation et le tour fait dans le jardin, qu'il appelle entre autres « le bout du monde », une « île déserte », un « charmant asile ». Il faut que Mme de Wolmar lui explique qu'il s'agit d'un jardin bien construit, dont la création a pris plusieurs années :

Vous savez que l'herbe y était assez aride, les arbres assez clairsemés, donnant assez peu d'ombre, et qu'il n'y avait point d'eau. Le voilà maintenant frais, vert, habillé, paré, fleuri, arrosé. Que pensez-vous qu'il m'en a coûté pour le mettre dans l'état où il est ? (Rousseau 1967 : 353)

Julie corrige la nature pour le rendre plus naturel – c'est l'impression de Saint-Preux qui ne peut ni ne veut pas reconnaître la conception élaborée du jardin :

Ma foi, lu dis-je, il ne vous en a coûté que de la négligence. Ce lieu est charmant, il est vrai, mais agreste et abandonné; je n'y vois point de travail humain. Vous avez fermé la porte ; l'eau est venue je ne sais comment ; la nature seule a fait tout le reste ; et vous-même n'eussiez jamais su faire aussi bien qu'elle (Rousseau 1967 : 353-354).

Selon l’explication de Julie, le plus grand travail était la canalisation du ruisseau pour assurer l’hydratation des plantes et pour délecter le promeneur par le miroitement et le murmure des eaux. Elle mentionne également que le même ruisseau alimente le jet d’eau dans le parterre dont personne ne se soucie, mais ils l’ont gardé en souvenir du père de Julie qui l’avait fait construit auparavant (Rousseau 1967 : 355). C’est alors que Saint-Preux remarque le caractère artificiel des eaux qui produisent cependant un effet naturel, ce qu’il explique en ces termes :

Je vis alors qu’il n’avait été question que de faire serpenter ces eaux avec économie en les divisant et réunissant à propos, en épargnant la pente le plus qu’il était possible, pour prolonger le circuit et se ménager le murmure de quelques petites chutes. Une couche de glaise couverte d’un pouce de gravier du lac et parsemée de coquillages formait le lit des ruisseaux. Ces mêmes ruisseaux, courant par intervalles sous quelques larges tuiles recouvertes de terre et de gazon au niveau du sol, formaient à leur issue autant de sources artificielles. Quelques filets s’en élevaient par des siphons sur des lieux raboteux et bouillonnaient en retombant. Enfin la terre ainsi rafraîchie et humectée donnait sans cesse de nouvelles fleurs et entretenait l’herbe toujours verdoyante et belle (Rousseau 1967 : 355-356).

Au cours de la description des travaux soutenus par « la patience et le temps » (Rousseau 1967 : 357), Saint-Preux fait la synthèse de l’illusion et de la réalité, en opposant la nature à la culture, ce qui souligne que le jardin paysagiste cache l’artificiel par l’illusion du naturel :

Il y a pourtant ici, continuai-je, une chose que je ne puis comprendre ; c’est qu’un lieu si différent de ce qu’il était ne peut être devenu ce qu’il est qu’avec de la culture et du soin : cependant je ne vois nulle part la moindre trace de culture; tout est verdoyant, frais, vigoureux, et la main du jardinier ne se montre point ; rien ne dément l’idée d’une île déserte qui m’est venue en entrant, et je n’aperçois aucun pas d’hommes (Rousseau 1967 : 359).

Cependant, Saint-Preux critique le jardin secret à cause de son inutilité, en se référant aux bosquets sur l’autre côté de la maison : les acteurs du dialogue et même le lecteur savent exactement que c’était auparavant le lieu des rencontres secrets de la jeune Julie et de Saint-Preux. Je cite le dialogue de Saint Preux et de M. de Wolmar :

Je n’ai qu’un seul reproche à faire à votre Élysée, ajoutai-je en regardant Julie, mais qui vous paraîtra grave ; c’est d’être un amusement superflu. À quoi bon vous faire une nouvelle promenade, ayant de l’autre côté de la maison des bosquets si charmants et si négligés ? – Il est vrai, dit-elle un peu embarrassée ; mais j’aime mieux ceci. – Si vous aviez bien songé à votre question avant que de la faire, interrompit M. de Wolmar, elle serait plus qu’indiscreète. Jamais ma femme depuis son mariage n’a mis les pieds dans les bosquets dont vous parlez. J’en sais la raison quoiqu’elle me l’ait toujours tué. Vous qui ne l’ignorez pas, apprenez à respecter les lieux où vous êtes ; ils sont plantés par les mains de la vertu (Rousseau 1967 : 364).

Le jardin était décrit avant tout comme un lieu de refuge, mais la réplique de M. de Wolmar éclaircit une autre fonction ou plutôt un sens symbolique, celui de la vertu de Julie. La situation est évidente, mais quelque peu bizarre : le mari souligne que sa femme n'est plus la fille sensible séduite auparavant par son précepteur, mais une femme sans tache. Cela peut faire référence à l'*hortus conclusus*, donc le jardin enclos, symbole du corps intact de la Vierge Marie selon les traditions chrétiennes². L'*hortus conclusus* a un rôle significatif également dans la poésie mystique ainsi que dans la peinture médiévale. Cette allusion peut renforcer l'idée que l'Élysée de Julie est, finalement, un mensonge qui l'aide à perpétuer son amour de jeunesse envers Saint-Preux. L'apparence naturelle qui déguise l'artificiel forme ainsi un monde illusoire qui sert à retenir Julie dans la vie.

« *Nous sommes tellement machines* »

Les jardins des XVII^e et XVIII^e siècles ne servent pas à réintégrer l'homme dans la nature, mais ils sont des espaces artistiques et artificiels où l'homme des Lumières, entouré des symboles empruntés à la nature, peut s'accomplir dans une vie domestiquée et civilisée. Les jardins décrits dans le récit de Dominique Vivant Denon, *Point de lendemain* (version de 1777), peuvent être considérés comme une conclusion ironique, voire sarcastique de l'anthropologie des Lumières. Le récit se déroule dans les sites, disons, hypercivilisés : les aventures de Damon commencent dans une loge à l'Opéra, puis il est enlevé par Mme de T. dans un carrosse et conduit en province, dans le domaine de la femme. L'architecture spéciale du château et du jardin sert à séduire Damon et l'incite à passer la nuit dans une passion déclenchée par les conditions artificielles. La conversation du couple quasi-accidentel donne l'occasion à une séduction répétée qui s'intensifie d'un site à l'autre. Le jardin paysagiste terrassé sur la rive de la Seine offre une errance lors de laquelle le couple trouve « par hasard » un pavillon où ils se soumettent à la volonté du dieu de l'amour. Le langage du narrateur Damon est un langage poétique et purifié qui décrit les passions charnelles, en plus, il fait une allusion accentuée à l'amour platonique qui crée finalement un effet ironique. Damon se soumet à la volonté de Mme de T. et aux désirs du corps, et ses spéculations philosophiques libertines inspirent le jeune homme à rédiger la leçon suivante de la philosophie matérialiste :

Nous sommes tellement machines (et j'en rougis), qu'au lieu de toute la délicatesse qui me tourmentait, avant la scène qui venait de se passer, j'entrais au moins pour moitié dans la hardiesse de ces principes ; je les trouvais sublimes, et je me sentais déjà une disposition très prochaine à l'amour de la liberté (Vivant Denon 2002 : 14).

Le sommet de cette nuit mystérieuse est le cabinet secret du château dont la description minutieuse est mêlée à l'étonnement et à l'enthousiasme de Damon, ce qui peut être conçu comme l'« écho parodique » de Saint-Preux dans la contemp-

² *Cantique des cantiques*, 4:12 : « Hortus conclusus soror mea, sponsa ; hortus conclusus, fons signatus. » (« Ma sœur et fiancée est un jardin enclos ; le jardin enclos est une source fermée ».)

lation de l’Élysée de Julie (Cusset 1996 : 37). Cependant, cette fois, le jardin est entièrement artificiel, malgré son effet entièrement naturel : la mystification des yeux, des oreilles et du tact ne font que renforcer la sensibilité du corps.

L’admiration intercepta ma réponse. Je fus étonné, ravi ; je ne sais plus ce que je devins, et je commençai de bonne foi à croire à l’enchantement. La porte se referma, et je ne distinguai plus par où j’étais entré. Je ne vis plus qu’un bosquet aérien, qui, sans issue, semblait ne tenir et ne porter sur rien ; enfin je me trouvai comme dans une vaste cage entièrement de glaces, sur lesquelles les objets étaient si artistement peints, qu’elles produisaient l’illusion de tout ce qu’elles représentaient. On ne voyait intérieurement aucune lumière. Une lueur douce et céleste y pénétrait, selon le besoin que chaque objet avait d’être plus ou moins aperçu. Des cassolettes exhalaient les plus agréables parfums ; des chiffres et des trophées dérobaient aux yeux la flamme des lampes qui éclairaient, d’une manière magique, ce lieu de délices. Le côté par où nous entrâmes représentait des portiques en treillages ornés de fleurs, et des berceaux dans chaque enfoncement (Vivant Denon 2002 : 16-17).

Les plantes sont remplacées par des peintures, la pelouse par un tapis, le ciel par des miroirs – la conversation intellectuelle par des clichés littéraires et philosophiques, l’amour éternel par la satisfaction charnelle.

Le cabinet est le lieu de l’artifice à double titre : tous les éléments qui le composent sont des artifices imitant la nature, et le lieu lui-même vise à produire un désir artificiel que la « nature » (le corps de l’autre) ne suffit pas à éveiller (Cusset 1996 : 36).

L’idée de l’homme-machine réapparaît de nouveau dans le texte, mais cette fois-ci dans la description du rapport sexuel. La base de la grotte est munie d’un dispositif mécanique qui jette Mme de T. et Damon dans la grotte. Ils sont ainsi privés de leur vouloir individuel et soumis aux lois du corps :

En même temps elle s’approcha de la grotte. À peine en avions-nous franchi l’entrée, que je ne sais quel ressort, adroitement ménagé, nous entraîna. Portés par le même mouvement, nous tombâmes mollement renversés sur un monceau de coussins. L’obscurité régnait avec le silence dans ce sanctuaire. Nos soupirs nous tinrent lieu de langage. Plus tendres, plus multipliés, plus ardents, ils étaient les interprètes de nos sensations ; ils en marquaient les degrés, et le dernier de tous, quelque temps suspendu, nous avertit que nous devions rendre grâce à l’Amour. Nous sortîmes de la grotte pour aller lui porter notre hommage. La scène avait changé (Vivant Denon 2002 : 17).

L’idée de cette théâtralité souligne encore le caractère artificiel du monde du récit et offre une conclusion ironique sur la relation sentimentale du jardin paysagiste et de son propriétaire.

Conclusion

En résumé, on peut donc voir l'importance des jardins et de l'horticulture comme forme artistique et esthétique au cours des XVII^e et XVIII^e siècles, dans les œuvres littéraires, aussi bien que dans la pensée philosophique, anthropologique et esthétique. Dans cette période, le jardin donne l'occasion d'étudier l'homme et, paradoxalement, le jardin devient finalement plus proche de l'artificiel que du naturel.

UNIVERSITÉ DE DEBRECEN
maître de conférences HDR
bodi.katalin@arts.unideb.hu

BIBLIOGRAPHIE

APOSTOLIDÈS, Jean-Marie (1981). *Le Roi-machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris : Les Éditions de Minuit.

BRANDSTETTER, Thomas (2012). « La machine de Marly : un spectacle technologique », *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles*, [En ligne] <https://journals.openedition.org/crcv/11907>. Consulté le 18 janvier 2021.

CARRÉ, Jacques (1973). « Lord Burlington's Garden at Chiswick », *Garden History*, vol. 1, n° 3, été, 23-30.

CONROY Jr., Peter V. (1982). « Le jardin polémique chez J.-J. Rousseau », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 34, 91-105.

CORAJOURD, Michel, Jacques COULON, Marie-Hélène LOZE (1983). « Versailles. Lecture d'un jardin », *Les Annales de la recherche urbaine*, n° 18, « Des paysages », 105-117.

CUSSET, Catherine (1996). « Lieux du désir, désir du lieu dans *Point de lendemain* de Vivant Denon », *Études françaises*, vol. 32, n° 2, 31-40.

FOUCAULT, Michel (1984). *Des espaces autres*, [En ligne] <https://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heteroTopia.fr/>. Consulté le 11 janvier 2021.

GAILLARD, Aurélia (2003). « Bestiaire réel, bestiaire enchanté : les animaux à Versailles sous Louis XIV », Charles Mazouer (éd.), *L'Animal des Lumières*, Tübingen : Gunter Narr, 185-198.

LE GUILLOU, Jean-Claude (2002). « Le Domaine de Versailles de l'Aube à l'Aurore du Roi Soleil (1643-1663) », *Versalia. Revue de la Société des Amis de Versailles*, n° 5, 46-68.

LESLIE, Michael (1999). « History and Historiography in the English Landscape Garden », Michel Conan (ed.), *Perspectives on Garden Histories*, Washington : Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 91-106.

ROUSSEAU, Jean-Jacques (1967). *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, Paris : Garnier-Flammarion.

VIVANT DENON, Dominique (2002). *Point de lendemain*, [En ligne] [http:// www.leboucher.com/pdf/denon/b_den_pl.pdf](http://www.leboucher.com/pdf/denon/b_den_pl.pdf). Consulté le 18 janvier 2021.