

Projets de paysage

Revue scientifique sur la conception et l'aménagement de l'espace

Catherine Chomarat-Ruiz

Quand les jardins résistent à l'art...

When gardens resist to art...

Les jardins ne paraissent pas simplement participer de l'art, des arts, car ils sont « artistiques » de part en part. Les emprunts à la poésie, à la peinture et à l'architecture sont nombreux. À Clisson, en Loire-Atlantique, le parc de La Garenne-Lemot exhibe un énorme rocher sur lequel on lit : « Sa masse indestructible a fatigué le temps. » Or, il s'agit d'un vers de Jacques Delille que l'on trouve déjà dans le parc de Mortefontaine, près de Paris¹. Les jardins dits « pittoresques » témoignent d'une évidente proximité à la peinture paysagiste ou au théâtre. Pour le duc de Chartres, un bois des tombeaux avait été agencé dans le parc de Monceau, à Paris, par Louis de Carmontelle. On y trouvait un tombeau égyptien, deux tombeaux antiques, un obélisque ruiné, une urne de bronze... Carmontelle s'était engagé à faire « voir en réalité », grâce aux fabriques, « ce que les plus habiles peintres pourraient offrir en décoration : tous les temps et tous les lieux » (Carmontelle, 1979, p. 3-5). Plus proches de nous dans le temps, ils sont parfois conçus comme des écrans propices à recueillir des sculptures. C'est, à titre d'exemple, le cas de la fondation Kröller-Müller². Façonnés par les arts, produits d'une forme de mixte artistique dont on peut se réjouir, les jardins relèvent d'une « pluriartisticit  » qui comporte peut-être un versant négatif. Sont-ils porteurs de quelque chose qui résisterait à ces emprunts aux (autres) arts ? Demeurent-ils fondés sur un emprunt systématique à d'autres savoirs et savoir-faire dont les arts ne seraient qu'un exemple ? En somme, relèvent-ils d'un art spécifique ?

La nature comme force de résistance à l'art

En premier lieu, il semble que, dans les jardins, ce soit la nature qui résiste à l'art. Ne dit-on pas qu'elle « reprend ses droits » dès qu'un entretien attentif vient à manquer ? Quant à l'injonction consistant à jardiner en harmonie avec la nature, constitue-t-elle réellement une alternative au travail de Sisyphe que, saison après saison, le jardinier r p te³ ? Nécessairement soumis aux aléas climatiques, celui-ci peut-il faire autrement que de compter avec les gelées, la pluie, le soleil ? Dans un épisode de *L'Année du jardinier*, Karel Capek illustre ce point à merveille (Capek, 1999, p. 95, sq.). L'écrivain tchèque rapporte, avec humour, l'anecdote d'un homme s'occupant du jardin d'un ami absent au mois d'août. Ni l'angoisse naissant du désir de bien faire, ni l'inquiétude devant les variations météorologiques, ni la fatigue provenant des travaux quotidiens ne lui sont épargnés.   son retour, le propriétaire du jardin ignorera ces soucis et cette bonne volonté. Il ne remarque que les maladresses résultant du manque de savoir-faire et s'en voudra de la confiance qu'il a placée dans son malheureux ami ! Or, l'angoisse de l'un tout comme l'iniquité de l'autre ont une même origine, à savoir la potentialité des arbustes ou des mauvaises herbes à croître, la tendance de la terre à se dessécher sous les rayons du soleil ou à s'engorger sous les pluies torrentielles... Elles tiennent à la nature qui, telle une force incommensurable, l'emporte sur les efforts incessants du jardinier.

C'est de ce rapport entre force naturelle et efforts du jardinier que Hegel nous entretient, dans *l'Esthétique*, pour ce qui concerne les jardins (Hegel, 1997). La seule différence tient à ce que cette force de la nature est plutôt, aux yeux du philosophe, une forme d'impuissance. La nature serait en effet incapable de « maintenir les différences fondées sur l'essence même des choses », elle mêlerait sans cesse les espèces végétales en fabriquant des « mixtes », c'est-à-dire des hybrides (*ibid.*, p. 23-24). En outre, Hegel définit l'art des

jardins à partir de l'idée que, contrairement aux autres activités artistiques, il ne maîtrise pas le matériau au moyen duquel il œuvre. Les végétaux suivent leur cycle de génération et de corruption ; à la moindre occasion, ils échappent au contrôle des jardiniers et des architectes paysagistes. Dès lors, le jardin manifesterait les limites d'une pratique dont les œuvres demeurent marquées du sceau de l'impureté ontologique de la nature. Et cette argumentation hégélienne présenterait les raisons pour lesquelles les jardins ne relèveraient pas, à proprement parler, de l'art.

Pourtant, la nature ne résiste pas beaucoup et c'est la prévision de Descartes, énoncée deux siècles avant la classification hégélienne, qui semble se vérifier. Grâce à la « mécanique », au développement d'une maîtrise d'ordre technique, l'homme est devenu « comme maître et possesseur de la nature » (Descartes, 1937, VI^e proposition). Et l'art des jardins s'est inscrit dans cette maîtrise et possession des éléments naturels. Quelques exemples en témoignent.

Dans le potager qu'il crée à la demande de Louis XIV, La Quintinie maîtrise les météores afin de hâter la production de fruits et de légumes (La Quintinie, 1999). Dès 1678, un grand nombre de travaux sont entrepris. On sait que le terrain du potager est trop humide ou trop sec en fonction des saisons. Il va donc s'agir de drainer et de retenir l'eau, de réguler le surplus ou l'insuffisance en eau des terres. Le réseau hydraulique souterrain du potager et l'aqueduc de Buc apportent une réponse à ce problème. Les précipitations, qui sont à l'origine de ces difficultés liées à l'eau, ne sont toutefois pas les seuls objectifs de La Quintinie en matière de météores. Il entend aussi capter les rayons du soleil qui favorisent l'évaporation aux pieds des plantes, expérimenter les châssis vitrés - à ancêtres des serres -, et élever des murs qui retiendront la chaleur pour y palisser des arbres fruitiers⁴. La Quintinie s'attache à soustraire les arbres au gel en les paillant et en les fumant. De même, il essaie de protéger des effets du vent les végétaux en creusant des fosses et des chambres closes dont les murs seront correctement orientés.

Pour cet ancien juriste, il ne suffit pas de profiter des bienfaits des météores, de contrecarrer les effets de ces phénomènes dès lors qu'ils nuisent à la croissance des végétaux. Selon les mots de Saint-Simon, il s'attelle à « forcer⁵ » la nature afin de satisfaire le roi. L'issue de cet épisode du combat entre force de la nature et efforts du jardinier est désormais bien connue. Le souverain dispose de figues pendant six mois, de fraises en janvier, de pois en avril, d'asperges en décembre...

Le Nôtre et ses pairs réalisent, à des fins ornementales et symboliques, des dispositifs susceptibles de capter le soleil, la lumière, les nuages, les couleurs du ciel et, plus largement, bon nombre de météores. Cette maîtrise et son apprentissage étaient théorisés dès 1638, par Jacques Boyceau de la Barauderie, dans le premier livre du *Traité du jardinage selon les raisons de la nature et de l'art* (Boyceau de la Barauderie, 1638). Ce dernier indique en effet que le jardinier, sachant lire et écrire, doit savoir « pourtraire » et « dessigner » - faire des dessins et des desseins -, « monter à la géométrie pour les plans, départements, mesures et alignements », apprendre « l'architecture » pour calculer le volume des haies et autres corps relevés (*ibid.* , livre I, p. 31). C'est donc ainsi qu'à Vaux-le-Vicomte comme à Versailles les fontaines imitent le bruit de la pluie et, parfois, recréent des arcs-en-ciel⁶. Les miroirs d'eau reflètent le soleil, la lune, les nuages qui ne tarderont pas à se transformer en précipitations. Par l'évaporation que provoquent les rayons

du soleil, ils recréent la brume. Quant aux canaux, ils remplissent une fonction comparable à celle des miroirs d'eau. Ils ont néanmoins pour rôle spécifique d'étirer la perspective et de conduire le regard du promeneur vers la lumière colorée des lointains⁷.

De nos jours, certains paysagistes revendiquent le caractère artificiel des jardins qu'ils créent. La nature ne leur paraît pas, en elle-même, accueillante dans la mesure où nul être humain ne saurait y survivre sans combat. Et, s'ils choisissent des végétaux en adéquation avec les caractéristiques naturelles d'un site donné, ils n'hésitent pas à utiliser des plantes dont le patrimoine génétique a été modifié. C'est notamment le cas de Pascal Cribier⁸. Dans les jardins qu'il crée pour le château de Méry-sur-Oise, il illustre les différentes relations que les plantes entretiennent avec l'eau. Il agence deux bassins asymétriques qui contiennent, pour l'un, de l'eau filtrée par l'usine voisine de traitement des eaux et, pour l'autre, de l'eau provenant de la nappe phréatique. L'artifice d'une eau claire côtoie une eau naturellement sombre... Et, pour ce qui concerne le bosquet de la « Chimie de l'eau », Pascal Cribier utilise des catalpas boules, c'est-à-dire des végétaux dont le patrimoine génétique a été modifié. Comme le souligne Monique Mosser dans un article qu'elle consacre aux topiaires et, plus généralement, au rapport du naturel à l'artificiel, l'artifice est total (Mosser, 2004).

Dans les jardins, ce n'est donc pas la nature qui résiste à l'art. Les jardins montrent ainsi leur dépendance à l'égard des techniques ou des sciences telles que l'agronomie, l'hydraulique, la recherche génétique en biologie végétale. Dès lors, peut-on considérer les jardins comme relevant de l'art, voire comme produits d'un art spécifique ? Il semblerait plutôt, comme l'exprime Jurgis Baltrusaitis, que le jardin présente une page blanche à l'exploration des techniques et des sciences et constitue, de ce fait, une sorte de laboratoire (Baltrusaitis, 1977).

Le rôle des techniques et des sciences

Cette proposition pourrait toutefois être discutée, à condition de penser que les jardins n'ont pas la finalité ornementale et récréative qu'on leur prête spontanément. S'ils avaient pour vocation la diffusion de connaissances, ne devrait-on pas soutenir que, dans les jardins, les techniques et les sciences ne ressortissent pas à l'art ?

En 1839, Eugène Chevreul publie *La Loi du contraste simultané des couleurs et ses applications et de l'assortiment des objets colorés considérés d'après cette loi* (Chevreul, 1839). L'œil, compris comme une plaque sensible photographique, réagit aux impressions colorées en les altérant. Il peut les faire pâlir ou les intensifier sous l'action d'autres couleurs - c'est le contraste simultané - ou conserver la trace de stimulations antérieures - c'est le contraste successif. Eugène Chevreul était soucieux d'appliquer sa découverte dans tous les domaines. À propos de cette loi, il écrit : « J'ai été conduit à l'étendre aux arts de la tapisserie, aux diverses sortes de peintures et d'impressions, à l'enluminure, à l'horticulture... » (*ibid.*, chap. 731). Cette loi étant fondée scientifiquement, il soutient qu'il faudrait remplacer l'expression « d'art des jardins » par celle de « jardinique » ou de « science des jardins ». Si les lois de l'association des couleurs servent à composer des jardins, il est possible qu'en retour, les jardins transmettent la connaissance de ces lois. De fait, cette référence au livre d'Eugène Chevreul est notamment présente dans les écrits de

Gertrud Jekyll qui découvrira la traduction du traité en anglais en 1860 (Jekyll, 1988). On imagine sans peine le parti qu'elle en a tiré pour l'élaboration de ses *mixed-borders* .

Un deuxième élément tiré de l'histoire des jardins vient appuyer cette nouvelle thèse. La composition des jardins botaniques est en fait une exposition : la monstration des plantes et des arbres participe d'une démonstration. Le sensible y est au service de l'intelligible. Quelques exemples illustrent cette idée. Le jardin des plantes, ancien jardin du Roy, à Paris, témoigne d'une finalité professorale et médicale. Dès sa création, Guy de La Brosse plaide l'utilité d'un tel jardin pour former les médecins à d'autres remèdes qu'à la saignée systématique de leurs patients⁹. Le jardin botanique que Charles Thays crée pour Buenos Aires devrait à la fois servir de musée et de laboratoire. Il voudrait rendre compte des différents styles de jardins, de l'histoire de ces types de composition, de la végétation présente dans les diverses parties de l'Argentine et du monde (Berjman, 1998, p. 150 *sq.*)

Notre paysagiste y travaille de 1892 à 1898 : un jardin français inspiré de Le Nôtre côtoie une reconstitution de la villa romaine de Pline le Jeune, une section dite « Argentine » s'articule à une autre partie du parc dite « universelle »... Jardin de tous les jardins existants ou potentiels, jardin représentation de la totalité du monde, il est en droit porteur d'une connaissance infinie et universelle. Comme tous les jardins botaniques, l' *Hortus botanicus* d'Amsterdam fut agencé, en 1638, afin de donner à connaître les plantes médicinales aux apothicaires et aux médecins. La parenté des plantes était à l'origine fondée sur leurs ressemblances : leur exposition avait pour mission de donner à voir cette proximité des formes de manière à faciliter la connaissance de leurs propriétés. La restauration du jardin des plantes d'Amsterdam a vu naître un petit amphithéâtre de végétaux dont la vocation est de mettre en scène l'évolution des classements botaniques, jusqu'aux dernières connaissances dues à l'écologie, notamment la notion de clade. Il fait ainsi apparaître qu'une classification phylogénétique ne repose plus sur une parenté de forme entre les plantes mais sur un regroupement de végétaux constitué de tous les descendants connus d'un ancêtre commun, fussent-ils disparates quant à leur apparence.

Mais jusqu'où une connaissance scientifique peut-elle être exposée, démontrée, diffusée par un jardin ? Le charme des lieux ne l'emporte-t-il pas sur le savoir qu'ils sont censés dispenser ? Dans les jardins de ce type, la science botanique, par exemple, résiste difficilement à l'art et à l'esthétique. Et le jardin semble frappé d'une double exclusion, n'appartenant ni à un art spécifique, ni à la science.

D'autres sortes de jardins ont manifesté cette vocation de transmission de connaissances. C'est, semble-t-il, de 1720 à 1860, le cas de certains parcs à fabriques. Le baron de Castille reproduit dans son parc d'Argilliers, entre 1788 à 1826, tous les monuments qui l'ont charmé lors de ses voyages (Chomarat-Ruiz, 2005). Après avoir effectué plusieurs séjours en Angleterre et en Italie, Gabriel Froment de Castille est en effet désireux de réaliser chez lui tout ce qu'il a pu admirer ailleurs et n'hésite pas à transformer le bien hérité de sa famille. Il va rhabiller toute la façade du château, ériger de nombreuses colonnades, dont une qui évoque celle du Bernin, à Rome, s'inspirer des parcs anglais pour le tracé des allées de son domaine, peupler sa propriété de cénotaphes, dont un est inspiré du tombeau de Jean-Jacques Rousseau, élever un arc de triomphe à image du Carrousel et un pont du Gard en miniature, faire construire un kiosque à musique qui pastiche la tour Fenestrelle d'Uzès...

Il donne à décrypter une autobiographie paysagère et souhaite partager sa connaissance d'une partie de l'Europe (*ibid.*)

Mais l'art, la pratique artistique frénétique de ces concepteurs, a parfois rendu hermétiques ces parcs au point de brouiller leur sens. Les connaissances sur le monde et sur l'homme qu'ils voulaient divulguer se sont souvent perdues avec l'engouement pour les parcs à fabriques. Nous savons que la réalisation paysagère du baron de Castille restera souvent incomprise de ses contemporains à nos jours. Les voisins de Gabriel de Froment composent l'image d'un propriétaire extravagant ; les premiers articles qui sont consacrés à ce parc parlent de « douce manie » du baron de Castille. Des inspecteurs et architectes en chef sont mandés sur place, à l'initiative d'associations soucieuses de sauvegarder un patrimoine qu'elles voient se dégrader ou disparaître : ils parlent d'enfantillage, d'intérêt architectural médiocre, d'absence d'homogénéité de l'ensemble. Il faudra attendre le rachat par Douglas Cooper (1950), collectionneur d'art cubiste, puis par Mme et M. de Bikhovetz (1977), pour que le regard posé sur cet ensemble exceptionnel bascule et qu'une approche plus valorisante advienne.

Les sciences et les connaissances, entendues au sens large, ne résistent pas à l'art et aux influences stylistiques qui, tour à tour, se font dominants. Et le jardin se voit frappé d'une double exclusion. Ni art à part entière, ni outil au service du savoir.

Hégémonie de l'art et résistance du paysage

Il faudrait néanmoins analyser cette hégémonie de l'art dans les jardins. Les emprunts aux autres arts, aux sciences et aux techniques ainsi que le primat de l'esthétique dont nous venons de faire état signifient-ils réellement la perte de l'art des jardins en tant qu'art spécifique ? Cette prédominance a pour condition une échelle réduite et joue sur la distinction entre nature et culture. C'est parce que l'art exerce sa domination dans le cadre d'un enclos, d'une clôture, que cette hégémonie est effective : la nature sauvage - ce que les Anglo-Saxons désignent du terme de *wilderness* - lui échapperait. C'est parce qu'il traite comme deux objets distincts nature et culture, qu'il peut emprunter à différents procédés culturels afin de tenter de recréer la nature environnante ou de reproduire les processus que la nature met en œuvre.

Notre question initiale pourrait donc être reformulée. N'est-ce pas ce qui se situe « hors du cadre » du jardin qui résiste à l'art ? Et, étant donné que le réel est désormais anthropisé, que l'on peut douter de l'effectivité de la *wilderness*, ne pourrait-on pas soutenir que ce qui résiste à l'art est ce mixte de nature et de culture constitué par le paysage ? De fait, les parcs érigés ou « paysagés » sous Napoléon III - les Buttes-Chaumont, Boulogne, par exemple - sont censés rendre la nature ou le paysage environnants : nous savons qu'ils constituent en réalité des combles d'artifice. Jusqu'à sa fermeture en 1860, le site des Buttes-Chaumont correspondait à une carrière de pierres devenue décharge publique. Les collines, les lacs, les cascades ou grottes qui s'y trouvent ne sont pas plus naturelles que les poutrelles d'acier qui composent l'un des deux ponts... Considérons des créations plus contemporaines : les « jardins en mouvement » dont la partie du parc Citroën, réalisée par Gilles Clément, en est un cas. Il s'agit de recréer dans un jardin les processus du vivant. Loin d'être naturels et spontanés, ces jardins doivent leur existence à un savoir tiré de l'ingénierie horticole. Pour

réaliser de tels jardins, il faut savoir observer le site, choisir des plantes compatibles, maîtriser les besoins des végétaux, connaître les moments propices pour tondre... Le « jardinier paysagiste » Gilles Clément est avant tout un ingénieur horticole, son art repose sur la science et ses jardins sont en réalité des combles de scientificité.

Il semble donc que, dans le jardin, peu de chose échappe à l'art mais que le paysage, lui, demeure extérieur et distinct du jardin car il ne peut y être importé. Comment analyser cette résistance du point de vue du jardin ? Si c'est bien le paysage qui, dans le jardin, échappe à l'art, cela signifie que la spécificité - la substance - du jardin tient à une distinction avec le paysage. Si ce dernier est bien « une partie de territoire telle que perçue par les populations, dont le caractère résulte de l'action de facteurs naturels et/ou humains et de leurs interrelations » (Conseil de l'Europe, 2000, article 1), cela signifie que le jardin n'est pas une partie de territoire comme les autres. Il n'est pas affaire de « perception », ou pas seulement. Il peut être privé et ne pas constituer un bien appartenant en commun aux membres d'une société. Il met en œuvre des interventions humaines qui l'emportent sur les facteurs naturels. Quant à l'art propre au jardin, il ne doit pas, eu égard à la distinction jardin/paysage, être assimilé à un projet de paysage ou à un projet de territoire, être confondu avec une approche sensible ou une politique publique de paysage. Dès lors, n'est-ce pas du « jardinage », entendu en tant qu'art et non pas au sens d'une simple pratique ou d'un empirisme immédiat, dont il s'agit ? S'il existe bien un art des jardins, ou « jardinage », c'est de la théorisation d'une pratique et d'une expérience du jardin dont il est question.

Les jardins ne sont donc pas, en eux-mêmes, « porteurs » de quelque chose qui résisterait à l'emprise de l'art. Au cœur des jardins, ni la nature ni les sciences ne peuvent se soustraire à ce primat. À l'extérieur des jardins, seul le paysage échappe à cette hégémonie. Cette position particulière du paysage nous invite alors à redéfinir le jardin et l'art qui lui est propre : le jardinage. Elle pourrait nous conduire à distinguer l'amateur des jardins - le jardinier - du paysagiste à partir de la notion de cadre. Si le premier est celui dont l'art s'exerce au sein de la clôture des jardins, le paysagiste n'a-t-il pas vocation à sortir de ce cadre, à recadrer depuis un autre point de vue, voire à remettre en question ce cadrage en privilégiant d'autres usages de l'espace ? C'est alors la généalogie de deux professions distinctes que cette opposition jardin/paysage donnerait à penser.

Notes

1. Sur la fortune de cet extrait de l'ouvrage de Jacques Delille, *Sur les jardins ou l'Art d'embellir les paysages* (1782), voir Monique Mosser, 1992.
2. Le musée et la fondation Kröller-Müller se situent au cœœur des Pays-Bas, dans la province du Gueldre, en haute Veluwe, près d'Arnhem, entre Ede et Apeldoorn.
3. Érigée en principe par Gilles Clément (cf. Clément, 2001), cette proposition n'en constitue pas moins une sorte de sagesse largement partagée par ceux qui se sont risqués à la création et à l'entretien d'un jardin !
4. On peut se faire une idée précise de ces dispositifs en consultant le plan du potager, par Jean Chaufourrier. Datant de 1720, celui-ci est conservé au musée du Château de Versailles.
5. Pour une étude des mémoires de Saint-Simon, voir Doumic 1919, p. 145. L'expression demeurée célèbre à « ce plaisir superbe de forcer la nature » - est extraite du tome IV des *Mémoires de Saint-Simon* (Saint-Simon, 1916).
6. On peut se référer aux gravures d'Aveline pour Vaux-le-Vicomte (Seine-et-Marne) et, notamment la *Vue du canal et des grandes cascades* (Paris, Bibliothèque nationale, cabinet des Estampes) et *La vue générale de Versailles* (Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, 1705). Elles témoignent de l'importance accordée aux météores par leur insistance à donner à voir les fontaines en état de fonctionnement. On sait en effet que ce dernier n'allait pas sans poser problème. Sur la question des météores, on peut lire Brunon (2004, p. 36).
7. Tous ces dispositifs sont décrits avec minutie par Jacques Boyceau de La Barauderie, dans les chapitres VII et IX du livre III de son traité (Boyceau de La Barauderie, 1638).
8. Pour prendre connaissance des réalisations de ce paysagiste, voir Cribier, 2008.
9. Guy de La Brosse est notamment l'auteur de *De la Nature, vertu et utilité des plantes et dessin du Jardin royal de médecine* (La Brosse, 2007).

Catherine Chomarat-Ruiz

Philosophe, historienne des jardins et des paysages.

Maître de conférences à l'École nationale supérieure du paysage de Versailles.

Directrice du Larep (Laboratoire de recherche de l'École du paysage de Versailles).

Chercheur de l'équipe Proximités, UMR SAD-APT (INRA, Paris-Grignon).

Chercheur correspondant du Centre André-Chastel - UMR 8150 (université Paris IV, CNRS, DAPA).

Courriel : c.chomarat@orange.fr

Bibliographie

Baltrusaitis, J., « Préface », dans *Jardins en France 1760-1820. Pays d'illusion, terre d'expériences*, catalogue de l'exposition organisée à Paris, Hôtel de Sully, mai-septembre 1977, Paris, Caisse nationale des monuments historiques et des sites, 1977, p. 6-20.

Berjman, S., *Plazas y parques de Buenos Aires : la obra de los paisajistas franceses 1860-1930*, Buenos Aires, Fondo de cultura Económica de Argentina S.A., 1998.

Boyceau de la Barauderie, J., *Traité du jardinage selon les raisons de la nature et de l'art*, Paris, chez Michel Van Lochom, 1638. Consulté en ligne le 15 septembre 2010. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k85648g.image.f2.langFR>.

Brunon, H., « Les mouvements des eaux de l'univers : Pratolino, jardin météorologique », dans *Les Éléments et les Métamorphoses de la nature. Imaginaire et symbolique des arts dans la culture européenne du XVIe au XVIIIe siècle*, Bordeaux et Paris, William Blake & Co, Art & Arts/université de Paris-I Panthéon-Sorbonne, coll. « Annales du Centre Ledoux », tome IV, 2004, p. 33-53.

Capek K., *L'Année du jardinier* (1929), Paris, 10/18, 1999.

Carmentelle L., *Le Jardin de Monceau, près de Paris, appartenant à S.A.S. le duc de Chartres* (1779), fac-similé, Paris, Le Jardin de Flore, 1979.

Chevreul, E., *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés considéré d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture, les tapisseries des Gobelins, les tapisseries de Beauvais pour meubles, les tapis, la mosaïque, les vitraux colorés, l'impression des étoffes, l'imprimerie, l'enluminure, la décoration des édifices, l'habillement et l'horticulture*, Paris, Pitois-Levrault, 1839.

Chomarat-Ruiz, C., *Le Jardin et le Parc de Castille. Concevoir l'espace, approcher les lieux*, Paris-Besançon, Les Éditions de l'Imprimeur, coll. « Jardins et Paysages », 2005.

Clément G., *Le Jardin en mouvement. De la vallée au jardin planétaire* (1990), Paris, Sens &

Tonka, 2001.

Conseil de l'Europe, *Convention européenne du paysage*, Florence, 2000. Consulté en ligne le 15 septembre 2010. URL :

<http://conventions.coe.int/treaty/Commun/QueVoulezVous.asp?NT=176&CL=FRE>.

Cribier, P. (sous la dir. de), *Itinéraire d'un jardinier*, Paris, éd. Xavier Barral, 2008.

La Brosse, G. de, *De la Nature, vertu et utilité des plantes et dessin du Jardin Royal de Médecine* (1628), Paris, Bibliothèque interuniversitaire de médecine, 2007.

Descartes, R., *Discours de la méthode*, dans *Œuvres et Lettres* (1637), Paris, Gallimard, La Pléiade, 1937.

Doumic, R., *Saint-Simon : la France de Louis XIV*, Paris, Hachette, 1919.

Hegel, G. W. F., *Vorlesungen über die Aesthetik* (1836-1838) ; *Esthétique*, traduit de l'allemand (1836-1838) par C. Bénard, édition revue et complétée par B. Timmermans et P. Zaccaria, Paris, Le Livre de poche, vol. II, 1997.

Jekyll, G., *Colour Schemes for the Flower Gardens ; Couleurs et Jardins* (1908) ; *Couleurs et jardins*, illustrations de C. Wess, Paris, Éditions Herscher, 1988.

La Quintinie, J.-B., *Instructions pour les jardins fruitiers et potagers* (1715), Paris, La Compagnie des libraires, t. 1, Arles, Actes Sud, coll. « Thésaurus », 1999.

Mosser, M., « La réunion des arts est dans le jardin », dans Rabreau, D. et Tollon, B. (sous la dir. de), *Le Progrès des arts réunis 1763-1815. Mythe culturel, des origines de la Révolution à la fin de l'empire ?*, Bordeaux, William Blake, 1992, p. 171-185.

Mosser, M., « Enjeux et débats autour de l'art topiaire dans l'histoire des jardins en France », dans Azzi-Visentini, M. (sous la dir. de), *Topiaria. Architettura e sculture vegetali nel giardino occidentale dall'antichità a oggi*, Treviso, Éditions Benetton Studi Ricerche Canova, 2004, p. 33-49.

Saint-Simon, *Mémoires*, édité par A. de Boislisle, Paris, Hachette, 1916.